
Animæ Verbi

da Tangência entre a Notação Musical
e o Design Editorial

Dissertação

Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais
da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2014

Mário Joel Maia Nogueira sob a orientação
do Prof. Dr. Diniz Cayolla Ribeiro

abstract ^{pág.6}

prólogo

(pág.13)

I

do Ritmo:
som, silêncio e espaço branco.
(pág.41)

II

dos Sentidos:
expressão, dinâmica e articulação.
(pág.85)

III

da Leitura:
olhar, percepção e performance oral.
(pág.105)

IV

Polifonia e Dramaturgia.
mímica editorial.
(pág.141)

V

Supremacia Visual
(pág.181)

conclusão

(pág.193)

referências ^{pág.201}
anexos i [figuras] ^{pág.203}
anexos ii [textos complementares] ^{pág.253}
nota biográfica ^{pág.269}

Animæ Verbi: almas da palavra.

A linguagem musical é um dos meios privilegiados de comunicação e transposição visual do carácter emotivo e expressivo de um texto [*vide* Capítulo III].

O título da dissertação apoia-se na premissa de uma clara relação entre música e aquilo que definimos como alma — do estado de espírito, do carácter emotivo e sensorial que a linguagem musical alcança e transmite aplicado ao contexto editorial literário — a palavra.

“Um livro

é um espelho flexível da mente e do corpo.

O seu tamanho e proporções gerais,
a cor e a textura do papel,
o som que este faz quando as suas páginas são viradas,
e o cheiro do papel, da cola e da tinta
misturam-se com o tamanho, a forma
e o posicionamento das figuras tipográficas
para desvendar um pouco

do mundo no qual foi feito.”

(Bringhurst, 2008)

abstract

Animaæ Verbi:
da Tangência entre a Notação Musical
e o Design Editorial

Enquanto elemento gráfico da linguagem, a escrita concretiza visualmente o conteúdo oral de uma língua — através de sistemas organizados de símbolos, signos e instruções, esta constitui o veículo comunicativo e representativo de entidades sonoras. Deste modo, a escrita torna-se num método de notação, num reflexo visual aproximado de valores auditivos de um corpo literário. Em termos de evolução histórica, a notação musical evoluiu a par da notação literária, até que as singularidades da sua linguagem obrigaram à procura de novos elementos gráficos para maior eficácia na comunicação do sentido e carácter do seu corpo sonoro. Esta estreita proximidade entre os dois sistemas é justificada pela inicial tradição do privilégio da composição vocal, cuja natureza obriga à conjugação entre elementos textuais e musicais.

Esta dissertação proporciona uma visão comparativa contextualizada entre os dois sistemas de notação tendo em conta a disciplina de composição gráfica e visual que actua sobre ambos: o Design Editorial. O universo de tangência entre a Notação Musical e a Notação Literária (no que diz respeito ao Design Editorial) permitirá reconhecer uma permeabilidade entre os conhecimentos, processos intelectuais e soluções visuais próprias (mas não estanques) de cada sistema. Assim, de que modo é que a compreensão das ferramentas intelectuais e conhecimentos gráficos da notação musical proporcionará a formulação e consolidação de novas soluções visuais no pensamento editorial? Da compreensão das estruturas de expressão do som e do silêncio; da polifonia como berço de um novo sistema de edição para o texto dramático; passando pelas questões da influência e poder presentes na manipulação do espaço branco, até às capacidades de tradução gráfica das qualidades emotiva e expressiva próprias de cada sistema de notação, abriremos caminho a novas soluções gráficas, visuais e tipográficas proficuas ao universo intelectual do Design Editorial.

As a graphic element of language, writing visually materialises the oral content of a given language – by taking advantage of organised systems of symbols, signs and instructions, the latter assumes itself as the communicative and representative vehicle of sonorous entities. As such, writing becomes a notation method, an approximate visual reflex of the hearing values of a literary body. In terms of historical evolution, music notation has grown hand-in-hand with literary notation until its language singularities compelled to the search for new graphic elements to achieve a greater efficacy in the communication of the meaning and character of its sonorous body. This closeness between these two systems is explained by the initial tradition of the vocal composition privilege whose nature forces the conjugation of both textual and musical elements.

This dissertation provides a comparative vision centered in the two systems of notation taking into account the visual and graphic doctrine that operates on them: the Editorial Design. The universe of tangency between Musical and Literary Notation (concerning the Editorial Design) will allow the recognition of a permeability between the knowledge, intellectual processes and own (but not airtight) solutions of each system. Thus, how does the comprehension of musical notation's intellectual tools and graphic knowledge allow the consolidation of new visual solutions in editorial reasoning? From the comprehension of the structures involved in sound and silence expression; from the poliphony as the cornerstone of a new system of editing to the dramatic genre; to issues on the influence and power present in the manipulation of the white space and to the ability to translate each notation system own emotive and expressive qualities, we will give path to new graphic, visual and tipographical solutions useful to the Editorial Design intellectual universe.

prólogo:

das *Almas* da Palavra.

* formato largo:
exemplo proporcional a um
intervalo de 2ªM (segunda Maior)

8 : 9

(Brighurst, 2008)

Os problemas de expressão visual da *voz* cativam a atenção de um grupo de disciplinas tão heterogéneo quanto semelhantes entre si. Do tratamento daquilo que poderemos considerar a “imagem da voz”, variam as múltiplas intenções e manifestações físicas, mas mantêm-se os processos intelectuais de pensamento que dão forma às diversas estruturas que os constroem e resolvem. A insatisfação face à ambiguidade própria da tradição de transmissão oral dos conteúdos sonoros conduziu a necessidade de precisão numa procura e especulação visual contínuas de processos gráficos passíveis de consolidar memória e possibilitar leitura dos mesmos.¹ Actualmente encontramos uma série de disciplinas e ferramentas direccionadas para a solução de problemas específicos para cada contexto de manifestação vocal — em exemplo, a literatura serviu-se da tipogra-

(1) A carência de um sistema de escrita capaz de fixar com o mínimo de precisão um conteúdo oral é próprio de diversas manifestações artísticas do período primitivo, estas ‘passavam as suas canções e danças por transmissão oral de geração em geração.’ (Read, 1979). Compreendemos assim a clara proximidade entre um sistema visual de fixação da linguagem e de outro de conteúdo sonoro de índole musical como, do mesmo modo, uma determinada dependência do segundo em relação ao primeiro. Reis suporta esta premissa pela voz de Ian Bent: “em todas as sociedades esta desenvolveu-se só depois da formação de uma escrita e de uma linguagem.” (Bent, cit. por Reis, 2012)

fia e a música coral da notação musical. Num plano primário, poderemos questionar até que ponto é que cada área de conhecimento adquiriu ferramentas e estruturas de pensamento estanques em si, consequentes de respostas concretas à solução de problemas comunicativos específicos de acordo com a manifestação e suporte orais do respectivo uso da voz. Numa resposta rápida e directa, podemos desde já afirmar que tanto o canto (em termos da Música) como a prosa (ou outro estilo, em termos de Literatura) constituem exemplo do uso de matéria prima comum: servem-se ambos de conhecimento tipográfico e simbólico como corpo físico de informação sonora para posterior manifestação oral.

O contexto desta dissertação coloca a manifestação escrita da voz (do som) como fonte de estudo central. A informação sonora da voz encontra uma forma visual primária e basilar num alfabeto, ou seja, um conjunto de símbolos gráficos associados a informações sonoras pré-determinadas passível de transmitir um corpo informativo concreto de acordo com as possíveis associações entre estes. De acordo com a premissa anterior, podemos encaixar o processo de escrita no conceito global de notação, independentemente da manifestação oral final e da respectiva forma visual de cada estrutura textual.² Importa assim reconhecer desde já as duas áreas de estudo fundamentais, cuja relação entre essência sonora e visual se torna de interesse maior para o desenvolvimento da presente dissertação: a Música e a Literatura. Deste modo, em *Animae Verbi*, colocamo-nos entre o estado visual (escrito) e o estado sonoro (oral) de um conteúdo textual, aproximando assim o pensamento intelectual e processual, que conduz o desenvolvimento de estruturas editoriais de ambos os universos: musical e literário. Se em ambos os casos assistimos a um processo contínuo de especulação e criação visual de elementos gráficos para a comunicação dos respectivos conteúdos, automaticamente reconhecemos uma paralela preocupação na estruturação e organização pensada das relações entre os mesmos, como método de dotar o consequente conteúdo informativo global de significado e sentido próprios — ou seja, ambos estão sujeitos a um processo e pensamento editoriais. Revela-se assim a contínua presença e acção de uma disciplina externa mas comum a estes dois universos de conhecimento: o Design Editorial como veículo do pensamento construtivo de estruturas visuais e textuais.

(2) Jorge dos Reis concretiza uma formulação objectiva a este conceito quando afirma que 'a escrita é um processo organizado de notação do discurso oral'. (Reis, 2012) Simultaneamente, concretiza uma abrangente abertura do conceito de notação definido por Ian Bent — um 'reflexo visual de uma sonoridade produzida', uma 'analogia visual do som musical, quer seja um registo do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instruções visuais para os instrumentistas.' (Bent, cit. por Reis, 2012).

A consolidação histórica dos sistemas de escrita e notação dos universos literário e musical constitui um argumento natural justificativo da presença contínua de pensamento editorial, que aproxima os dois universos de conhecimento em questão. Traduzir informação em formato oral não se resume somente à primária representação visual de identidades sonoras planas e imutáveis, mas à tradução complementar e simultânea de qualidades variáveis e do carácter expressivo permitidos por cada uma. A tomada de consciência deste ponto diferencial constituiu o mote impulsionador de uma separação no percurso evolutivo inicialmente comum entre um universo de notação literária e de notação musical — um texto lido, em termos tradicionais, não evidencia as mesmas características expressivas próprias de um texto cantado.³ No entanto, apesar de uma evolução temporal distinta, em termos de percursos intelectuais de consolidação de ferramentas específicas para cada disciplina, quer a Literatura como a Música serviram-se continuamente de um pensamento editorial consciente, organizado e ordenado. Assim, a presente dissertação propõe a hipótese de um reencontro entres os estados actuais dos dois métodos de notação segundo a perspectiva do Design Editorial, colocando num plano comparativo os problemas, as consequentes soluções e as ferramentas gráficas encontradas pelos dois universos de conhecimento nos distintos processos de consolidação de um corpo escrito e visual — dois sistemas de representação visual distintos analisados à luz do pensamento editorial comum.

Ao concretizarmos uma nova ligação entre as duas estruturas de pensamento no contexto da sua situação evolutiva actual — a disciplina do Design editorial enquanto veículo privilegiado da notação literária e a Notação Musical enquanto sistema independente de representação sonora (de um texto musical) — atingimos um novo prisma sobre as potencialidades de pensamento inerente ao acto de edição. Do mesmo modo, justificamos uma proximidade entre os dois sistemas de representação visual através da consciencialização da existência de preocupações comuns entre o pensamento da notação musical e o da composição editorial literária. Este processo comparativo justificará determinados raciocínios do exercício gráfico usual. Paralelamente, abrirá novas possibilidades na formulação de soluções gráficas e tipográficas para a re-

(3) Sobre as limitações da linguagem escrita, escreve Reis: “da notação escrita do quotidiano ficam excluídos aspectos como a alteração de *pitch*/altura operada na transição de grave para agudo, presente, por exemplo, na interrogação, ou quando a voz perde intensidade no fim duma frase. A escrita do quotidiano também não consegue representar as subidas e descidas de dinâmica ou intensidade da voz.” (Reis, 2012)

solução de problemas e questões da estrutura de pensamento do design editorial, especialmente no que diz respeito ao condicionamento consciente da interpretação e expressões oral e emotiva, consequentes de uma manipulação gráfica, visual, textual e espacial. Salientam-se dois pontos de maior pertinência nesta dissertação. O primeiro encontra-se na compreensão da capacidade expressiva do carácter emotivo próprio da linguagem musical, através das ferramentas intelectuais e estruturas formais da Notação Musical, esboçando uma premissa passível de comparação e adaptação ao exercício do Design Editorial na possível manipulação gráfica/visual da conotação emotiva e capacidade expressiva do corpo da notação literária. O segundo prende-se com a concepção de um novo sistema de edição do texto dramático segundo a compreensão dos conceitos musicais de Polifonia e Fuga e as suas respectivas manifestações formais na notação musical — o diálogo musical esboça uma possível estruturação do diálogo literário/editorial.

Animae Verbi conduzir-nos-á a uma nova perspectiva no pensamento e concepção de estruturas de representação do som e do silêncio, bem como das qualidades expressivas dos mesmos segundo a manipulação tipográfica e espacial do objecto editorial, alargando os seus limites através de novas soluções profícuas ao universo intelectual do Design Editorial.

1. consolidação Visual da Notação Musical

1.1. o privilégio da expressão da Voz: — do texto Literário ao texto Musical.

A voz, enquanto principal matéria física sonora da comunicação humana, ocupa um papel fundamental tanto no âmbito literário como musical. Se por um lado, o universo literário se preocupa com o corpo visual da sua consequente expressão oral, o que a música (através do canto) lhe acrescenta constitui uma extensão dos limites das suas qualidades e do seu carácter sonoros.⁴ Deste modo, independentemente do formato e resultado final que esta adquire, a voz constitui o elemento comum fundamental à volta do qual as duas áreas de conhecimento constroem os seus métodos de tradução visual. Esta premissa permite-nos colocar o conhecimento tipográfico como ferramenta basilar preliminar de qualquer estrutura que o pensamento editorial literário e musical utilizem para a concretização dos seus objectivos. De certo modo, apesar da sua mútua importância e proximidade em termos de expressão sonora humana, poderemos considerar a Notação Musical (segundo o ponto de vista editorial e enquanto formato textual de um corpo musical) como descendente das estruturas iniciais da Escrita no contexto Literário.⁵ O alfabeto, antes mesmo da objectivação consciente de um conceito tipográfico, concretiza a matéria gráfica concreta de que a Música se serviu para desenvolvimento das suas primordiais estruturas de expressão visual. A justificação para tal advém novamente do denominador comum que o uso da voz constitui.

Como exemplo claro da estreita relação entre as duas manifestações orais, retomemos os conhecimentos da prosódia grega⁶ e dos seus consequentes métodos de expressão textual e musical numa analepse ao processo da sua consolidação inicial. Desta última, consideremos dois elementos gráficos básicos na manipulação da inflexão oral da palavra escrita: o *actus* e o *gravis*. A sua materialização gráfica e visual é clara no respectivo intuito: o primeiro refere-se a uma inflexão ascendente na voz, e o segundo ao seu oposto: uma inflexão descendente na articulação do som.⁷ Contemporaneamente, em algumas línguas, encontramos no processo visual de acentuação das palavras a herança do método grego em termos de ferramenta literária,⁸ enquanto que na Música, a revivemos enquanto profecia dos elementos gráficos estruturais do sistema neumático medieval, que por sua vez constituiu o método de notação maioritariamente exclusivo e transversal da notação vocal contemporânea à época.⁹ Na sua acepção neumática, as possíveis conjugações dos dois símbolos concretizavam um consequente ritmo melódico, na medida em que permitiam a construção de diversas alterações tonais (*pitch*/altura) sequenciais. Um *actus* associado a um elemento tipográfico indicava uma subida tonal, um *gravis*, por sua vez, uma descida na tonalidade do seu referente, e a conjugação dos dois de forma sequencial em *actus-gravis*, por exemplo, conduziria a uma subida imediatamente seguida de uma descida na mesma qualidade. Este método híbrido de notação, precedente do sistema neumático, encontra a sua definição no conceito de *letter notations*¹⁰, o

-
- (4) No contexto da evolução história do sistema da prosódia grega para o neumático podemos concluir que do “início das práticas religiosas na Europa surgiu a necessidade de uma mais detalhada e exacta notação linguística que contemplasse um assinalar de inflexões e acentuações, presentes nas palavras do texto a cantar. A leitura transforma-se numa melodia, numa verdadeira prosódia. Seria assim este sistema que daria lugar à notação neumática e ao símbolo gráfico, denominado neuma, constituinte da notação primitiva.” (Reis, 2012)
- (5) Uma análise à estrutura editorial das *letter notations* revela o seu carácter intuitivo, “tendo em conta a utilização da linguagem verbal que é retirada do seu ambiente natural — o texto — e transformada em elemento participante na notação musical.” Através deste, “o acesso ao sistema é quase imediato, e até intuitivo, pois a escrita e o abecedário são já conhecidos antecipadamente desde a infância.” (Reis, 2012) É possível reconhecer aqui uma determinada dependência da notação musical sob a notação literária, visível através do uso de elementos próprios do contexto editorial desta última. Os dois sistemas de notação “têm como característica comum a utilização da escrita alfabética com um desenho próprio, por outras palavras, são notações que utilizam as letras e o abecedário de forma privilegiada. Assim sendo, a letra é retirada do seu contexto de mera constituinte do texto do quotidiano para se transformar num instrumento de tradução sonoro e performativo.” (Reis, 2012)
- (6) (Read, 1979, p. 4)
- (7) Read faz uma descrição sobre o comportamento do *actus* e do *gravis* quer de forma isolada como no contexto de uma composição assente na disposição sucessiva dos mesmos. (Read, 1979, p. 5)

exemplo mais pertinente de proximidade entre o pensamento editorial Literário e Musical, sendo a mesma justificada pela tradição do privilégio da composição vocal, que obriga por necessidade da sua natureza à conjugação de elementos textuais e musicais — ou, de modo mais correcto, à manipulação das características orais (sonoras) de um texto.

Reconhece-se assim uma inerente relação temporal entre a notação literária e a notação musical: as duas partilham uma evolução original em unísono, tendo a segunda descendido da primeira. Encontramos nesse processo contíguo de evolução, o momento substancial que alicerça um prelúdio de intencional criação e futura emancipação de uma notação musical estruturada e consciente.

(8) Esta herança é particularmente visível nas línguas latinas. (Read, 1979, p. 6)

(9) Tendo em conta a preponderância social da Igreja na época contemporânea ao desenvolvimento do sistema neumático, simultaneamente agregado à importância do canto no contexto litúrgico. Através do *Liber Usualis* (compilação de grande parte dos hinos e músicas de uso litúrgico) observamos o valor ritualista do canto (gregoriano) como género musical privilegiado na época.

(10) Segundo Read, “no mundo ocidental (...) a genealogia da notação musical moderna, agora com cerca de 300 anos, remonta a quase 3000 anos antes até às letter notations da Grécia Antiga. Os musicólogos deduziram que os gregos pré-cristãos possuíam, pelo menos, quatro sistemas diferentes de notação musical, todos eles derivados das letras do alfabeto.” (Read, 1979) É sobre esta premissa que assenta a proximidade entre a notação musical e o universo literário — “as notações em causa têm como característica comum a utilização da escrita alfabética com um desenho próprio, por outras palavras, são notações que utilizam as letras e o abecedário de forma privilegiada. Assim sendo, a letra é retirada do seu contexto de mera constituinte do texto do quotidiano para se transformar num instrumento de tradução sonoro e performativo” (Reis, 2012)

1.2. Texto Literário e Texto Musical: do comum ao singular.
— necessidades gráficas/visuais da comunicação oral.

A pesar das similitudes entre os dois universos, as exposições anteriores levam-nos a reconhecer um conjunto de necessidades comunicativas diferenciadas para a expressão da qualidade sonora relativa a cada expressão oral. A performance de um texto musical pressupõe a especificação de diferentes qualidades rítmicas e tonais daquelas que são permitidas num texto literário.¹¹ O processo de leitura, em termos globais, prender-se-á com questões culturais comuns em termos visuais, mas a matéria sonora resultante da especificidade de cada texto obriga ao condicionamento ou especulação de propriedades gráficas concretas na informação textual contida no respectivo suporte físico que constitui o objecto de leitura. Retomando o contexto da génese da notação musical, assumimos que esta se manteve indissociável da notação literária nos momentos de evolução inicial. No entanto, era previsível que, dadas as distintas características e capacidade expressiva de cada linguagem, a notação musical se reinventasse em favor da necessidade de novos elementos comunicativos e, consequentemente, gráficos e visuais para formular os seus conteúdos. Assim, concretiza um abandono de códigos exclusivos da notação literária para a construção, consolidação e posterior universalização de um novo sistema de notação capaz de traduzir a complexidade inerente à linguagem musical.¹²

Ao longo do seu percurso evolutivo, a notação musical debateu-se essencialmente com problemas de representação visual das duas principais variáveis inerentes à respectiva linguagem: o *pitch*/altura e o ritmo (tendo a primeira prevalecido sob o relevo da segunda nos momentos iniciais).¹³ Continuamente, após o reconhecimento consciente das possibilidades expressivas da mesma, formularam-se soluções sobre a comunicação visual da sua respectiva textura oral (sonora).¹⁴ Esta constante procura de novas soluções ao longo do tempo revela uma contínua insatisfação em termos de eficácia comunicativa e expressiva na concepção estrutural da notação musical. Este estado de permanente especulação visual continua em aberto até à nossa contemporaneidade, mesmo apesar da sólida tradição de utilização do sistema convencional assente na estrutura pentagramática. Poderemos considerar a natureza da procura actual como uma herança da ruptura conceptual e visual legitimada pelos compositores vanguardistas do século xx na formulação da notação gráfica.¹⁵

A validação e compreensão do estudo comparativo desenvolvido nesta dissertação obriga a uma análise do processo evolutivo de consolidação da notação musical tradicional segundo um prisma editorial. Só será possível colocar no mesmo plano comparativo os dois universos de edição — Literário e Musical — após a apreensão do processo de construção dos métodos de tradução visual utilizados pelos mesmos.

-
- (11) A notação literária dedica-se “em exclusivo aos sons da voz, descrevendo-os foneticamente através de símbolos objectivos sem qualquer relação psico-imagética.” (Reis, 2012) No entanto, a notação musical extrapola os limites da anterior ao ter em conta os quatros elementos estruturais de um conteúdo musical: ‘altura, duração, timbre e intensidade.’ (Fão, 2010)
 - (12) Enquanto sistema de escrita, a notação musical concretiza uma “representação visual do médium sonoro. O controlo gráfico sofreu uma evolução dada a necessidade crescente de uma correcta representação do som; contudo, o sistema de sinais da notação musical é, para muitos, um alfabeto secreto de sons.” (Reis, 2012)
 - (13) (Read, 1979, p. 12-17)
 - (14) Citando Jorge dos Reis, “o registo da altura e da duração do som constituiriam futuras descobertas para o desenvolvimento da notação, constatando-se um percurso cada vez mais aperfeiçoado e, por outro lado, mais exacto. Das relações entre os intervalos sonoros passou-se a um registo especificado das notas em si, tendo em conta que uma lacuna dos sistemas de notação neumática assentava no registo fiel da duração musical e, por isso, do ritmo musical.” (Reis, 2012)
 - (15) A natureza experimental da música *avante-garde* do século xx traz consigo a necessidade de uma emancipação dos conhecimentos disciplinares do universo musical. Deste modo, os seus compositores imiscuem-se em áreas artísticas vizinhas, capazes de proporcionar ferramentas de tradução dos novos valores musicais. Este contexto permite “que ela se ramifique para o campo das artes visuais quando o compositor contemporâneo não se restringe aos modelos estabelecidos. Há então uma percepção das capacidades expressivas e do virtuosismo plástico que está presente na nova notação musical, legitimada por dois factores: um de ordem instrumental ou pragmático e outro de ordem visual.” (Reis, 2012)

1.3. Design Editorial, Música e Literatura. — do corpo Visual à Expressão Oral: uma história visual.

A insatisfação da notação musical face às ferramentas de edição literária conduziu a um longo percurso evolutivo na procura constante de um elevado grau de precisão e rigor para tradução de valores específicos no que toca à diversidade qualitativa possível na leitura e posterior performance oral de conteúdos sonoros do género vocal. Se na sua génese encontramos uma tímida emancipação face ao método alfabético,¹⁶ num olhar contemporâneo a notação musical demonstra uma consciente relação matemática entre novos elementos gráficos e estruturais que assumidamente criou e reclamou como seus.

Em todo o seu processo evolutivo, destaca-se a força e transversalidade do sistema neumático medieval¹⁷ como método privilegiado de notação musical vocal. Neste ponto, torna-se impossível dissociar a história da Notação Musical da história e preponderância social da própria Igreja, no contexto medieval, enquanto exclusiva detentora do intelecto impulsor de novos sistemas de consolidação editorial de um texto musical.¹⁸ A importância vital do canto, enquanto indissociável e poderoso elemento

na eficácia ritualista, colocou o género musical vocal no centro da atenção intelectual,¹⁹ concentrando os esforços de investigação editorial na tradução visual de elementos sonoro-textuais, relevando para um plano consequente e dependente do mesmo os métodos de notação instrumental.²⁰ Deste modo, encontraremos no espaço metódico que envolve o canto gregoriano,²¹ um considerável núcleo de soluções visuais ampliadas do conhecimento anterior das *letter notations* e da prosódia grega, como, em plano posterior, um alicerce estrutural do actual sistema convencional de notação musical assente na estrutura pentagramática.²²

De todos os conhecimentos adquiridos pelo pensamento da notação musical ao longo da sua consolidação metódica, destaca-se de forma evidente a compreensão contínua do poder da manipulação espacial para a eficácia do processo de leitura. Este ponto, ao concretizar um pensamento organizado na composição do espaço visual de leitura, além de demonstrar a presença do Design Editorial no contexto de notação musical, adquire preponderante relevo nas decisões e consequentes soluções visuais e comunicativas dos diversos métodos e ferramentas que os seus

-
- (16) Retomamos a proximidade entre o formato de um texto literário e musical na prosódia Grega. (Read, 1979, p. 4)
 - (17) Para Read, “o uso de neumas (do grego *neuma*, símbolo ou sinal) constituiu o desenvolvimento mais significativo na notação musical, substituindo progressivamente o uso de letras alfabéticas no cantochão da Igreja Cristã”. (Read, 1979) O mesmo autor concretiza uma breve mas bastante completa contextualização do processo evolutivo deste sistema de notação. (Read, 1979, p. 5-9)
 - (18) Ver a clara preponderância do uso do sistema neumático na tradução visual das peças vocais do Canto Gregoriano, por exemplo. Paralelamente, encontramos no ambiente monástico um berço comum ao desenvolvimento de tratados e aperfeiçoamento de técnicas de notação musical. Guido d'Arezzo (Itália, 992 - 1050) constitui um exemplo claro desta influência monástica no processo evolutivo da notação musical. Foi através deste monge que, no século XI, se consolidou o método de identificação silábica das notas da escala e, consequentemente, do tetragrama (pauta de quatro linhas). Do hino a São João Baptista *Ut quant laxis* retirou as sílabas iniciais de cada verso — *ut, re, mi, fa, sol, la* — que se concretizam no *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si* que dão nome e corpo às setes notas musicais da notação moderna. Para uma concreta contextualização do tema — *vide* Read, 1979, p. 17-21.
 - (19) *vide* IGMR (Instrução Geral do Missal Romano) 2002, 39-41.
 - (20) Retome-se à importância do canto no contexto medieval do sistema neumático.
 - (21) Desenvolvido, sobretudo, ao longo dos séculos IX e X, o Canto Gregoriano apresenta-se como um género musical vocal monódico, ou seja, estruturado em termos sonoros através de uma única melodia. O seu conteúdo musical caracteriza-se por um ritmo livre, consequente da sua formatação própria do sistema neumático medieval. Constitui, ainda hoje, o género musical privilegiado na condução ritualística dos ofícios religiosos da Igreja Católica. (Stone, 1980, Appendix I, p. 321-331)

pensadores desenvolveram para êxito da sua função. De acordo com a tendência usual dos diversos métodos, a universalidade (em termos ocidentais) do sentido de escrita e leitura (da esquerda para a direita) conduziu a uma nova valorização tanto do espaço horizontal do suporte de edição — em termos rítmicos — como do vertical — em termos tonais — e das possíveis relações e dependências entre si. Para uma maior acuidade na análise editorial do conjunto de métodos presentes na consolidação da notação musical tradicional, dividiremos o seu percurso evolutivo em três momentos editoriais distintos, tendo por âncora central o aparente equilíbrio adquirido pelo sistema neumático.

Como mencionado nas exposições anteriores, a manipulação tipográfica constituiu a primeira ferramenta editorial no processo de tradução visual de um conteúdo musical no género vocal. Por volta dos séculos v e iv a.C., a Grécia Antiga consolida o que podemos considerar de primeiro uso consistente de letras do alfabeto para tradução de valores sonoros específicos de uma escala tonal.²³ Continuamente, com o intuito de alargar as possibilidades de tradução visual de pequenas variações na inflexão tonal, o sistema grego faz uso da rotação dos mesmos símbolos alfabéticos como método de fixação visual da alteração pretendida. O resultado total exprime-se em dois sistemas paralelos de notação musical assentes no uso comum e exclusivo de valores gráficos de indentidade tipográfica, um para proveito da música instrumental, e outro para a vertente vocal.²⁴ Em termos editoriais, a composição da estrutura global do espaço de leitura do texto musical, mantém-se análoga ao de um texto literário — os caracteres sucedem-se num eixo de leitura horizontal isentos da expressão de valores rítmicos específicos de duração do som ou do intervalo de silêncio, seja o seu conteúdo oral próprio da literatura (voz falada) ou da música (voz cantada).²⁵ Em termos tonais, a distinção visual dos diversos valores encontra-se somente incorporada e pré-definida no valor do próprio símbolo (caracter), a manipulação do espaço vertical enquanto eixo catalisador de uma maior eficácia comunicativa de valores de altura relativos (pitch/tom) encontra-se ainda ausente no

(22) O sistema de notação musical ocidental tradicional tem como base de evolução o contributo dos Neumas — do sistema neumático. Estes apresentam-se como a manifestação visual primária das figuras musicais. Parafraseando Gardner Read, podemos considerar que os autores do sistema de Neumas profetizaram o sistema de notação moderno (assente na disposição de símbolos musicais sobre o suporte da pauta). (Read, 1979) Importa referir aqui o poder do pensamento visual e consequente resolução gráfica dos problemas de comunicação das duas características essências ao texto musical: ritmo e tom. A disposição vertical dos símbolos sempre conduziu o olhar (ainda que inicialmente de forma pouco rigorosa) na descodificação de cada tonalidade (nota), relativizando a distância vertical com a altura tonal entre os intervalos musicais e a horizontal com o espaço rítmico e temporal.

(23) (Read, 1979)

pensamento editorial da notação em questão. Em suma, o corpo textual dos dois objectos visuais de leitura constrói-se num suporte visual indistinguível em termos de formato global, contendo relevantes problemas de rigor na tradução rítmica e com elevado défice de eficiência em termos de rapidez na expressão visual dos valores tonais. Por outro lado, este sistema alfabético constitui, novamente, uma inequívoca evidência de proximidade visual entre o universo editorial literário e o musical.

Ainda num momento anterior à fixação do sistema neumático, e como passo fundamental ao desenvolvimento do mesmo, encontramos uma série de tratados musicais que acrescentam valor gráfico distinto na edição visual de conteúdo musical. Em *De Institutione Musica* (Os Princípios da Música),²⁶ o teórico musical romano Boethius, além de proporcionar um primeiro conjunto sumário do pensamento musical grego, acrescenta um recurso significativo, embora complexo, na resolução dos problemas de tradução rítmica da informação musical. No entanto, o contributo de maior relevo e maior proximidade com a linha de pensamento característica do design editorial surge no decorrer do século IX, fruto do tríduo de conhecimento musical formado por dois novos tratados musicais — *Musica Enchiridis* e *Scolica Enchiridis*²⁷ — com o tratado antecessor. À luz dos dados anteriores, poderemos considerar o século IX como um ponto de viragem na evolução editorial da notação musical. Este novo código de escrita musical, em termos do canto, não abandona o princípio básico da manipulação tipográfica, antes lhe acrescenta novos símbolos e sinais de forma a completar com maior definição visual as qualidades sonoras próprias de um conteúdo musical.²⁸ Em relação ao primeiro estado do sistema grego, o novo método transparece uma maior preponderância gráfica no desenho da informação do corpo textual musical, assim como da elevada influência da disposição e organização espacial dos seus elementos (sobretudo na relação entre o eixo vertical e os intervalos tonais) [fig.1a]. Em resumo, demonstra uma nova consciência do poder da estrutura visual na rapidez e eficácia do processo de leitura. Numa análise mais aprofundada, assistimos à tradução de algo semelhante a

-
- (24) Em termos do contexto de notação assente no uso do alfabeto, os gregos “empregaram um sistema para a notação da música vocal (o alfabeto Iónico) e um outro, completamente distinto, para a notação da música instrumental (letras Fenícias e sinais relativos).” (Read, 1979)
- (25) Sobre esta proximidade visual entre os dois contextos escritos atente-se, novamente, no uso comum dos elementos alfabéticos que, neste caso concreto, se encontram praticamente inalterados em termos de uma percepção visual superficial.
- (26) Este tratado teórico resume o pensamento grego musical, sobretudo no que diz respeito a uma relação entre matemática e música. Manteve-se durante bastante tempo como um tratado musical de referência e “continuou como principal fonte de informação sobre uma conceptualização matemática da música por mais de um milénio.” (Bower, 1967)

um espelho gráfico do *gesto da voz* em termos de variações relativas de valores tonais (*pitch*) [fig.1b]. No exemplo em questão, encontramos uma composição vertical que estimula a rapidez do processo de percepção do percurso variável de diferenças tonais ao longo do tempo (eixo horizontal), através da gestão das posições verticais relativas entre os seus elementos numa correspondência aproximada entre uma escala de agudos (espaço superior em termos gráficos) e graves (espaço inferior). A partitura resultante assemelha-se a uma espécie de gráfico-tipográfico ou um diagrama de dispersão das variações de altura (em termos de *pitch*) do desenho melódico global.

É porém no sistema neumático que encontramos uma forma equilibrada de conciliação estrutural entre os valores gráficos próprios de cada universo: caracteres alfabéticos e musicais.²⁹ Nos exemplos anteriores, o corpo textual perde a sua leitura linear sucessiva em termos horizontais, o elemento visual que constitui a sua proximidade com o processo de leitura alfabética: o corpo textual reparte os seus diversos elementos pelo espaço do suporte editorial de acordo com a posição tonal e temporal que ocupa no conjunto melódico da peça musical. O sistema neumático retoma a disposição visual do conteúdo textual num eixo contínuo horizontal, apesar de manter a subdivisão silábica relativa às diferentes qualidades tonais que lhes são respectivas [fig.2]. O conteúdo musical concreto surge num segundo plano de leitura paralelo ao conteúdo textual. No espaço superior de cada partícula textual, surgem novos símbolos de tradução do valor tonal. Apesar da linearidade horizontal dos outros elementos, os novos glifos musicais cumprem o método editorial da variação espacial característica dos exemplos anteriores da *Musica Enchiriadis*, ou seja, a formatação própria do que consideramos anteriormente como uma diagrama de dispersão numa escala tonal — variações de altura em termos sonoros, numa aproximada correspondência à altura espacial do suporte editorial, ou seja, o planeamento vertical.

(27) Segundo Read, “encontramos um profeta isolado do sistema pentagramático moderno no autor anónimo de *Musica Enchiriadis*, um tratado teórico do século ix que é exemplo da música polifónica primitiva, especialmente do *parallel organum* (...). Este método inovador abandona a utilização simbólica dos neumas e dispõe as sílabas do texto directamente sobre os espaços de uma pauta com seis linhas.” No entanto, “causa alguma surpresa ver que este novo método de utilização de linhas horizontais, tão próximo do sistema de notação actual, não trouxe seguidores permanentes nos séculos posteriores ao seu surgimento, tanto que a posterior invenção de uma única linha tonal no século xx afigurou-se como uma ideia completamente nova e inovadora na notação musical.” (Read, 1979)

(28) (Reis, 2012, p. 59-62)

(29) (Read, 1979) (Stone, 1980)

Progressivamente, o sistema de notação vai adquirindo um grau cada vez mais preciso de tradução tonal. O processo inicia-se numa estrutura hereditária dos sistemas anteriores no que denominamos de *cheironomic neumes*³⁰ ou *in campo aperto*, exemplificados na exposição anterior. Nesta fase, os neumas (denominação para os novos glifos de identidade tipográfica musical) constituem uma ferramenta visual capaz de manifestar pequenas variações tonais (*pitch*) em cada sílaba, no entanto isentos de precisão concreta, dispostos de forma livre num espaço editorial aberto, desprendidos de rigor visual ou matemático [fig.3]. Este sistema neumático embrionário contém um aspecto de elevado interesse no que diz respeito à relação entre o objecto gráfico e a percepção visual externa sobre o mesmo: o desenho global da estrutura neumática, neste caso específico, constitui uma impressão gráfica capaz de espelhar o percurso imaginário de uma movimentação sonora. Os próprios neumas, na sua micro estrutura, projectam o pensamento visual de imitação gráfica de um movimento vocal idealizado — os autores que os pensaram, somaram mais um contributo de relevo para o reconhecimento da preponderância das soluções gráficas enquanto ferramentas de positiva eficácia comunicativa de conteúdos dinâmicos, não tangíveis ao olhar, para suportes físicos de dimensão óptica. Cada neuma, assim como cada frase neumática, constitui na sua essência uma projecção visual de um movimento aparentemente informe na sua substância real.

Entre a consolidação do sistema neumático e o actual método pentagramático³¹ da notação musical ocorre um período final de aperfeiçoamento do código visual na fixação dos valores tonais no espaço vertical. A introdução de linhas horizontais paralelas com valores absolutos da escala tonal constitui a principal inovação no método de notação musical. Assistimos à construção progressiva de uma grelha editorial que constitui uma âncora visual a partir da qual se desenvolvem as restantes relações espaciais. Nos momentos iniciais, os autores aplicavam uma única linha de valor tonal fixo e concreto [fig.4]. A consequente posição visual dos neumas, que formalizam o conjunto melódico a traduzir, torna-se directamente dependente da percepção dos valores de alturas entre os mesmos elementos — adquire-se uma maior ponderação matemática nas traduções gráficas das qualidades sonoras. Se um neuma representa uma nota mais aguda em relação à seguinte, então, além de estar numa posição espacial acima da mesma, a distância visual entre as duas passa a

(30) Do século IX, este sistema de representação neumática deriva da notação *ekfônética* associada ao canto Bizantino. Visualmente, a sua estrutura assemelha-se a uma linha progressiva de acentuação do texto associado. (Grove, 1910)

ser o produto de uma relação matemática, fruto do condicionamento de uma nova grelha (semelhante a um gráfico de coordenadas cartesianas) cujo factor de referência se encontra numa linha horizontal estável e contínua a partir do qual se desenvolvem as restantes dimensões.³²

Apesar do considerável acréscimo de eficácia comunicativa deste novo elemento de notação, o pensamento editorial que molda a sua forma melódica no suporte visual apresenta alguma dificuldade quanto à rapidez de leitura, em termos de percepção de valores exactos da nuvem visual de glifos (neumas) que envolvem o único elemento gráfico constante capaz de leitura directa do seu valor: a linha-chave horizontal. Todos os neumas que se encontrem sobre a mesma linha são passíveis de leitura directa, enquanto que os restantes apenas proporcionam uma sensação visual aproximada do movimento da voz na performance do conteúdo textual musical. A solução encontrada pelos seus autores passou pela multiplicação do número de linhas, e assim, do número de elementos fixos no processo de leitura do texto musical, concedendo maior rapidez e exactidão no processamento oral da informação escrita [fig.5].

Durante o período de estabelecimento do Canto Gregoriano (e do *Liber Usualis*³³) enquanto tratado de referência no universo da notação musical do género vocal, concretiza-se uma grelha editorial de quatro linhas horizontais que permitem uma leitura não somente no que diz respeito ao espaço directo sobre os seus eixos, como do espaço — agora reduzido — que formam entre si [fig.6]. Automaticamente, a introdução deste novo número de linhas conduz a um novo plano de leitura de valor igualmente absoluto: o espaço formado entre as mesmas, que funcionam como linhas-transparentes complementares àquelas que se tornam visíveis. Embora se desenham apenas de forma abstracta, invisíveis ao olho no conteúdo da página, o leitor tende a percepcioná-las naturalmente como um igual espaço de leitura, do mesmo modo que encontra — em relatividade com as outras linhas-guias visíveis — o valor sonoro que representam. Continuamente, num dos seus momentos de especulação visual, a notação musical do sistema neumático dá uso directo a ferramentas mais usuais do universo gráfico, como é exemplo o uso de um código cromático com o intuito de agudizar a distinção entre os diversos valores-chave (nas linhas horizontais) como catalizador da rapidez no processo perceptivo de leitura.

(31) A notação musical tradicional tem por base o uso de uma pauta como suporte visual para a escrita relativa dos diversos elementos do texto musical. Esta pauta é constituída por cinco linhas visíveis (contemplando os espaços entre elas formado e outras cinco linhas possíveis como extensão superior ou inferior do corpo musical). (Read, 1979) (Stone, 1980)

(32) (Read, 1979, p. 10)

Apesar de constituir uma significativa evolução em termos de equilíbrio visual na expressão da qualidade tonal, o sistema anterior isenta-se da resolução de questões pertinentes na tradução precisa das qualidades rítmicas.³⁴ Até a este ponto, o conjunto de exemplos mencionados expressa um corpo textual cujo valor rítmico pressuposto se aproxima da performance da voz falada. Carece, em termos visuais, de uma acuidade gráfica passível de condicionar a duração sonora de cada elemento particular na sua performance sonora vocal. A compreensão da pertinência da concretização de relações visuais matemáticas relativas no processo de tradução da componente tonal disseminou-se para o âmbito da expressão das qualidades rítmicas. Gradualmente, os neumas adquiriram novas formas gráficas associadas a valores de duração pré-definidos.³⁵ Enquanto que as linhas horizontais constituem a referência visual para decifrar o valor tonal dos elementos textuais, as figuras musicais surgem como ferramenta gráfica para traduzir a suas respectivas identidades rítmicas. O processo de criação gráfica produziu um conjunto de símbolos representativos de um valor temporal fixo (duração), distintos entre si, para responder ao aspecto variável próprio do dinamismo inerente a uma composição rítmica — revestimos os neumas com a componente temporal, visível na definição das suas durações sonoras. Assim, na perspectiva editorial, a conjugação entre os dois processos de representação — união visual entre o carácter tonal e rítmico de um texto musical — eleva o grau de eficácia do sistema neumático enquanto método de notação musical.

Como ponte final entre o sistema neumático medieval e o pentagramático actual, falta referir o aspecto de maior relevo intelectual na forma de pensar a estrutura musical editorial: o reconhecimento da influência do espaço branco no processo de leitura. Em termos de expressão temporal, as figuras musicais passam a dotar o espaço branco que as envolve de um valor neutro proporcional à duração sonora que representam. A grelha editorial que estrutura o conteúdo exclusivo do grafismo musical assume agora uma dimensão rítmica de maior expressão e definição visuais. Em paralelo, o conteúdo textual tipográfico passa a sofrer as consequentes

(33) (Stone, 1980)

(34) (Read, 1979, p. 12)

(35) Stone refere que “os próprios neumas tornaram-se cada vez mais estilizados até que, no século XIII, assumiram a forma de cabeças musicais quadradas ou em formato de diamante que, hoje em dia, podem ser encontradas em publicações de canto Gregoriano, como o *Liber Usualis* (LU).” (Stone, 1980) A introdução das figuras musicais na fixação da componente rítmica da notação musical traça o processo de transição “desde os acentos da prosódia Grega até aos neumas; dos neumas até aos vários formatos mensuráveis que formaram a base para os modos rítmicos — ver questões rítmicas do sistema neumático (Read, 1979, p. 13) — e dos neumas mensuráveis até à proximidade da notação moderna.” (Read, 1979)

variações espaciais do seu elemento musical correspondente. A forma definida, na macro-estrutura, pelas diversas cadências visuais na gestão espacial, em associação à imagem global dos movimentos dos elementos gráficos (figuras musicais e elementos alfabéticos) na micro-estrutura do mesmo espaço de leitura, constitui uma expressão visual tão forte dos movimentos sonoros do seu produto auditivo real que conduz a um sólido grau de eficiência na percepção informativa do processo de leitura. Se avançarmos um pouco na sequência expositiva desta dissertação, e na própria cronologia histórica, encontramos um claro paralelo no pensamento editorial de determinados autores da poesia concreta no respeito e manipulação constantes do espaço branco enquanto poderoso elemento na percepção visual.³⁶ Voltando às questões da notação musical em específico, reconhecemos aqui um momento inicial de relativo abrandamento do processo evolutivo da notação.³⁷ A aparente perfeição adquirida por este consolidado método de notação musical irá perdurar até à nossa contemporaneidade como método privilegiado de escrita musical. No entanto, o surgimento de novos problemas e manifestações musicais em vanguardas próprias da evolução cultural conduzirá a um despertar da procura de novos métodos de fixação visual de conteúdo musical.³⁸ A partir deste ponto, podemos designar a notação musical anterior como tradicional, em comparação com os métodos posteriormente desenvolvidos pelos compositores *avant-garde* de notação gráfica e visual [fig.7]. Estes últimos, no contexto desta dissertação, encontram um relevo dependente de contextos editoriais específicos e maioritariamente limitados. Deste modo, as várias soluções gráficas que afluem das

(36) *vide* Capítulo I (2.2. o privilégio do Espaço Branco)

(37) O equilíbrio obtido até este momento entre os dois planos de leitura — horizontal e vertical — constitui o mote para uma estável utilização do sistema de notação pentagramático em sentido universal. Se atendermos, no entanto, ao contexto global do processo de consolidação histórica da Notação Musical podemos encontrar um outro momento de pausa — assim como uma nova coincidência entre o universo musical e literário — consequente “da música impressa, que começou a ser feita após a invenção da imprensa. Em 1455, a Bíblia de Gutenberg foi publicada e, por volta de 1480, os primeiros trabalhos musicais começaram a ser publicados, usando essencialmente os mesmos procedimentos de impressão.” Deste modo, “as formas das letras tornaram-se estandardizadas com a invenção do livro impresso, também as notas, claves e acidentes musicais se tornaram mais estanques quando a música impressa suplantou a manuscrita.” Até à nossa contemporaneidade, “a evolução da notação desde o advento da imprensa tem a seguinte vantagem: combina num processo simultâneo a representação gráfica da distinção da altura e da duração do tempo. Para além disso, preenche muitos requisitos básicos para um sistema visual de comunicação. Os símbolos usados são característicos de determinado tema — são até sugestivos dos sons musicais que representam. Adicionalmente, estes símbolos são claros e concisos; são distintos ao olho (...) e são relativamente fáceis de copiar e imprimir. Finalmente — e um aspecto de singular importância para a notação — são uma ajuda inestimável à memória.” (Read, 1979)

especulações visuais dos seus autores e compositores serão tratadas de forma direccionada ao longo da presente dissertação, de acordo com a sua pertinência para cada contexto específico de comparação entre o sistema tradicional de notação musical e o pensamento editorial literário.

A totalidade da exposição anterior constitui uma história visual da notação musical tradicional, e é clara a sua pertinência para a compreensão do pensamento condutor no estudo comparativo presente nos capítulos seguintes desta dissertação. A génese e evolução da notação musical, como vimos, apresenta um contínuo elo de ligação ao universo Literário e Visual, concretizado através da acção do pensamento editorial na oferta de ferramentas e na concepção racional de métodos de tradução escrita de conteúdos sonoros. As diversas etapas de consolidação histórica de um sistema de notação que soluciona problemas de comunicação visual de performances orais, providenciam um conhecimento gráfico e editorial indispensável para a validação das questões e conclusões formuladas no conteúdo de *Animae Verbi*. Por outro lado, o desenrolar da história anterior assume-se como prova clara da preponderância e presença do Design Editorial no universo da notação musical, enquanto disciplina que pensa o processo de comunicação de conteúdos que passam por um estado escrito e oral.

(38) Sobre a ruptura da tradição na notação musical, refere Stone: “na música dos últimos quatro séculos, aproximadamente, a notação de ritmo ou de duração raramente constituiu uma grande dificuldade, uma vez que a métrica, o ritmo e até o acto de frasear se encontravam ligados uns aos outros. (...) Este equilíbrio foi profundamente abalado durante o século xx. A primeira grande onda inovadora caracterizou-se por uma emancipação gradual do ritmo e do acto de frasear dos confins de uma métrica estável. A notação lidou com esta inovação de várias formas, dependendo do estilo e estrutura da música em mão.” (Stone, 1980)

2. uma Tipografia Musical

2.1. proximidade de ferramentas visuais:
os elementos gráficos da Notação Literária e Musical.

Remeter o exercício do Design Editorial para uso exclusivo do universo literário, enquanto disciplina de composição e organização tipográfica, constitui uma redução abusiva dos seus limites de acção e da abrangência da sua universalidade enquanto ferramenta capaz de pensar a eficácia e valor comunicativos de um objecto visual. A sua proximidade com a Tipografia não se pode sobrepor à sua capacidade de organização espacial. Neste sentido, enquanto disciplina que pensa, organiza e compõe uma estrutura e espaços visuais, o Design Editorial — o carácter e qualidade do pensamento que lhe é inerente — adquire uma pertinência e presença multi-disciplinar, ainda que por vezes não identificada enquanto tal. Se numa partitura vocal tradicional encontramos um trabalho tipográfico exigido pelo uso da voz na transmissão de um conteúdo textual, o mesmo aspecto apenas revela a acção do Design Editorial a um nível primário na micro-estrutura do objecto global. Na partitura, o acto de pensar as

correlações da informação gráfica, através da manipulação e gestão consciente das posições visuais relativas num contexto de composição espacial, revela a activa presença do design enquanto ferramenta editorial. Em ambos os casos, o corpo informativo básico a trabalhar assume um formato textual, alteram-se apenas a qualidade oral dos mesmos.

O conteúdo textual literário visa uma performance natural, sem grandes alterações rítmicas ou tonais, contando apenas com a pontuação e acentuação como ferramentas possíveis numa temperada manipulação do carácter expressivo da sua materialização sonora. No universo musical, o canto obriga a um alargamento das possibilidades expressivas dos seus elementos — num primeiro nível, o texto musical obriga a uma tradução específica de qualidades rítmicas e tonais passíveis de variações concretas, contrárias à naturalidade maioritariamente estática própria de um texto falado. Continuamente, num segundo nível, o mesmo conteúdo textual musical exponencia as possibilidades expressivas e emotivas no respectivo contexto oral comparativamente ao limites impostos pela pontuação no exercício literário. Formam-se assim os dois grandes factores distintivos que condicionam os métodos e processos de edição visual de cada conteúdo textual. A notação musical, não somente absorve a totalidade dos fundamentos tipográficos do contexto literário como lhe acrescenta nova substância gráfica e conceptual. Esta dependência mútua entre elementos gráficos textuais e musicais permite-nos redimensionar o conceito de tipografia no âmbito da notação musical. A utilização de glifos e caracteres próprios de um alfabeto em modo literário associa-se à criação de novos elementos gráficos que incluam as características musicais complementares para a eficácia de uma materialização cantada ou entoada, gradualmente distinta da falada. Deste modo, poderemos considerar as novas figuras musicais como uma nova identidade tipográfica exclusiva do exercício editorial do *texto musical*.³⁹ Não falamos de duas matérias tipográficas distintas: uma alfabética e outra simbólico-musical, mas sim de um conjunto total que surge da dependência entre as duas identidades visuais: a musical e a literária.

Tomemos como exemplo a perspectiva da notação musical tradicional de uma peça para canto [fig.8]. A informação basilar encontra-se no formato literário: frases, palavras, sílabas e caracteres que organizam a ideia a transmitir. Neste ponto nada de novo se acrescenta ao formato

(39) Em termos de vocabulário contextualizado para o design editorial podemos assumir a componente musical da pauta como o *texto musical* e a performance musical como a sua leitura oral.

literário sobre a concretização oral de um conteúdo visual. No entanto, a performance deste conteúdo textual visa um resultado sonoro com valores rítmicos e tonais variáveis entre si. A solução encontrada pela notação tradicional passa pela associação de cada partícula do corpo textual a um novo glifo complementar — as figuras musicais — de acordo com a duração sonora pretendida para a mesma. Este método resolve o problema das variações rítmicas, enquanto que a posição relativa vertical entre as diversas figuras soluciona a questão de diversidade tonal. Deste modo, o conteúdo tipográfico da notação musical não passa somente pelo uso dos glifos tradicionais do alfabeto, mas complementa-se com uma nova identidade visual através da inclusão de novos símbolos numa relação dependente entre texto literário e texto musical. Em termos tipográficos, se considerarmos cada letra do alfabeto como um símbolo gráfico tradutor de uma sonoridade específica e tangível, o mesmo acontece no contexto musical global. Se nos limitarmos ao caso específico da música vocal (em termos tradicionais), presenciamos um híbrido entre dois contextos tipográficos: glifos alfabéticos e glifos musicais num único corpo textual, ou seja, a concretização de uma nova identidade tipográfica.

3.

das estruturas do pensamento: — uma perspectiva Editorial sobre a Notação Musical

3.1. da Notação Musical para a tradição editorial literária: — problemas e soluções.

O conjunto expositivo anterior, que serve de prelúdio ao conteúdo global desta dissertação, contém já em si um claro número de estruturas de pensamento paralelas entre o contexto literário e musical em termos de sistemas de tradução visual. Como observamos ao longo dos diversos pontos, dificilmente conseguimos excluir a presença de uma linha de raciocínio própria do intelecto da disciplina do Design Editorial, por norma associado ao universo literário, na consolidação de princípios, soluções e estruturas capazes de comunicação informativa para o corpo metodológico da notação musical. A importância da gestão intelectual do espaço de composição visual do suporte de leitura é transversal aos universos literário e musical. Deste modo, encontramos justificação para uma proximidade entre os dois sistemas de representação visual através da consciencialização da existência de preocupações comuns entre o pensamento da notação musical e o da composição editorial literária.

Os próximos capítulos de *Animae Verbi* redireccionam a nossa atenção para uma comparação de elementos específicos dos dois sistemas de edição. Na maioria dos casos conduziremos um olhar comparativo a partir de conteúdos e estruturas de pensamento próprias da notação musical. A compreensão dos problemas e consequentes soluções encontradas na tradução visual de valores sonoros específicos de uma identidade musical providenciará um novo olhar crítico sobre possibilidades processuais e metodológicas no contexto editorial de objectos literários. Ao concretizarmos uma nova ligação entre as duas estruturas de pensamento no contexto da sua situação evolutiva actual — a disciplina do Design editorial enquanto veículo privilegiado da notação literária e a Notação Musical enquanto sistema independente de representação sonora (de um texto musical) — atingimos um novo prisma sobre as potencialidades de pensamento inerente ao acto de edição. Paralelamente, abrirá novas possibilidades na formulação de soluções gráficas e tipográficas para a resolução de problemas e questões da estrutura de pensamento do design editorial, especialmente no que diz respeito ao condicionamento consciente da interpretação e expressões oral e emotiva, consequentes de uma manipulação gráfica, visual, textual e espacial.

I

do Ritmo:



som, silêncio
e espaço branco.

*formato largo:
exemplo proporcional a um
intervalo de 3ªM (terceira Maior)

4 : 5

(Bringhurst, 2008)

A Notação Musical, na sua basilar premissa, preocupa-se com a transmissão escrita — gráfica e visual — de quatro elementos básicos que caracterizam a sua linguagem sonora: *pitch*/altura (tom), duração (ritmo), timbre e intensidade.¹

Não tomemos, no entanto, esta última afirmação no seu sentido mais simples e lato: a notação musical tornou-se, ao longo do seu processo evolutivo e construtivo, um sistema visual capaz de extravasar e diluir as barreiras tradicionais impostas à capacidade de tradução gráfica da complexidade e do pormenor da sua expressão oral: o som. Esta permanente insatisfação associada à constante procura de novas soluções em prol da eficácia comunicativa do carácter singular do conteúdo musical manifestou-se continuamente em suporte visual, através da manipula-

(1) Ao contextualizar a expressão do silêncio musical, John Cage refere-nos os quatros elementos estruturais de um conteúdo sonoro: “se considerarmos que o som é caracterizado pela sua altura, intensidade/volume, timbre e duração, e que o silêncio (o oposto e, como tal, parceiro do som) apenas pela sua duração, somos levados a concluir que, destas quatro características musicais, a duração, isto é, a extensão temporal, é a mais fundamental. O silêncio não consegue ser percebido em termos de altura ou harmonia: é ouvido em termos da sua extensão temporal.” (Cobussen, 2002)

ção consciente dos elementos gráficos próprios de cada elemento sonoro a traduzir. Independentemente do objectivo que conduz o seu pensamento, seja ele de índole pedagógica² (notação neumática), de memória³ ou mesmo de permissiva e livre especulação interpretativa⁴ e sonoridade plástica (como é o caso da notação moderna), a notação musical sempre reconheceu o papel fundamental da essência gráfica/visual da sua escrita e o elevado poder a ela inerente.

Se as duas notações — literária e musical — percorreram um percurso partilhado nos primeiros momentos, seria expectável uma separação por parte da segunda na procura de soluções mais concretas para a tradução das potencialidades expressivas dos elementos da sua linguagem sonora, em contraste com as limitações (ou comodismo) da manifestação escrita da língua falada, do discurso oral. De acordo com a explanação do capítulo anterior, em termos de evolução histórica da notação musical, é visível uma focada preocupação inicial por parte da mesma na representação rigorosa da dimensão tonal do conteúdo musical — o *pitch*/altura — relevando para segundo plano a atenção à tradução específica da sua dimensão rítmica. Os problemas de tradução visual da dimensão tonal resolveram-se progressivamente através do estudo e consequente manipulação espacial da direcção vertical do suporte de escrita enquanto que, em evidência, a representação rítmica fez uso da horizontalidade do mesmo.

Para o presente estudo comparativo, interessa compreender o carácter expressivo e comunicativo presente e potenciado através da gestão do espaço horizontal, desde os princípios básicos concretizados pela notação tradicional até ao conceito de *spatial notation* (notação espacial)⁵ pensado pelos compositores da música *avant-garde* da nova notação gráfica.

(2), (3) Referimo-nos nestes pontos, por um lado, à capacidade da notação musical de produzir memória de um determinado conteúdo sonoro sobre um suporte visual, e por outro, à necessidade pedagógica que conduziu alguns dos seus pensadores no processo construtivo das suas estruturas editoriais. Sobre o primeiro, escreve Read: “todo o conjunto do sistema neumático, apesar de algumas mudanças e melhorias, teve muitas limitações, particularmente no ensino da música. Útil unicamente como apontamento para os cantores, refrescando a sua memória sobre um conjunto geral de subidas e quedas apreendidos originalmente por transmissão oral.” Continuamente, quando se refere ao sistema silábico proporcionado por Guido d'Arezzo, o autor refere os seus elementos como de ‘fácil apreensão por parte dos estudantes mais novos’, sendo que este sistema ‘foi capaz de transformar o ensino da música da altura e dos séculos subsequentes.’ (Read, 1979)

(4) Sobre as partituras da notação gráfica ou visual, refere Reis: “olhando estas novas notações, nem sempre há uma relação entre o que se vê e o que se ouve, mas esta estética visual evoca uma música previamente imaginada (...) na mente do observador. Uma música invisível, provavelmente mais ascética, bela e moderna que a obra produzida no palco com os instrumentos convencionais.” (Reis, 2012)

O conjunto de conclusões consequente das seguintes análises editoriais entre o contexto musical e literário constituirá um sólido argumento na validação da importância de um pensamento organizado e consciente na composição e gestão do espaço editorial, enquanto elemento de preponderante autoridade na qualidade do processo comunicativo de informação visual e textual. Dos seus componentes estruturais, destacar-se-á o espaço branco da página como elemento de poderosa sugestão visual na condução aproximada de um objectivo interpretativo concreto. A sua tradução em silêncio é apenas aparente — uma característica própria da leitura micro-estrutural — pois a sua omnipresença visual, em termos de envolvimento da totalidade de elementos informativos do objecto editorial, concede-lhe uma elevada influência sobre a expressão e leitura dos mesmos, quer em termos da denotação como conotação das suas respectivas qualidades e valores textuais e orais.

-
- (5) Segundo Kurt Stone, “a notação espacial ou proporcional é um sistema em que as durações traduzem-se em distâncias horizontais ao invés de serem feitas através de símbolos (como na notação tradicional). Deste modo, por exemplo, a duração de uma mínima corresponde a um centímetro do espaço horizontal, a de uma semínima a meio centímetro, e por aí em diante.” Consequentemente, “toda a notação das durações deve ser feita tendo em conta a relação espacial entre elas. Como tal, todos os símbolos representativos de duração (...) tornam-se irrelevantes. (...) Assim, a notação espacial é feita idealmente para amenizar as passagens em acelerando e ritardando, como todas as outras progressões aperiódicas difíceis ou impossíveis de exprimir através da notação simbólica.” Conclui-se, assim, através da referência à preponderância do contexto visual para uma maior eficácia na resolução de problemas rítmicos, “a notação espacial é o veículo gráfico ideal sempre que é necessária flexibilidade rítmica e duração vaga, enquanto a notação simbólica sempre que é preciso certeza no ritmo/duração.” (Stone, 1980)

1. das Direcções e do Sentido de leitura

A qualidade da leitura não depende unicamente do leitor como também da percepção que este tem sobre o texto escrito, não somente da sua essência e conteúdo literário como (e não menos relevante) do tratamento formal em termos gráficos e visuais que este adquire. Não é por mero acaso que diversos autores, designers e tipógrafos se debruçaram ao longo do tempo sobre questões de legibilidade e conforto visual, quer no desenho dos caracteres tipográficos como na composição e estrutura editoriais.⁶ Seja no caso da notação musical como da composição editorial: ambos confluem para a comunicação de um determinado valor e conteúdo, ambos se afirmam como estruturas de representação escrita e visual desse mesmo conteúdo e ambos conduziram à criação e consolidação de uma série de ferramentas próprias (mas, como iremos ver, não tão distintas) em resposta aos problemas e necessidades desse primordial e comum objectivo: comunicar. A notação musical serviu-se das duas principais direcções espaciais do espaço editorial como meio de traduzir, distintivamente, a natureza dual do seu corpo sonoro: o plano horizontal para a

dimensão rítmica, e a vertical para contextualização da qualidade tonal (*pitch*). Num paralelo à composição editorial literária, o mesmo sucede em termos de organização da informação gráfica no processo visual de leitura. Os diversos elementos textuais dispõem-se sequencialmente num conjunto de eixos horizontais dispostos ao longo do plano vertical, tornando este último o valor do entrelinhamento como condicionador da qualidade do processo de leitura. Por sua vez, a capacidade expressiva e valor conotativo do desenho da fonte tipográfica, associados ao ambiente editorial consequente da composição vertical, qualificam a natureza do conteúdo textual.

Ler implica um sentido do *gesto do olhar*⁷, do perceber, e o correspondente acto de escrita ou edição apreende e exercita o mesmo sentido derivado do contexto cultural e sistema tradicional em questão. Ocidentalmente, escrevemos e lemos maioritariamente num mesmo sentido: da esquerda para a direita. Consequentemente, tal característica condiciona simultaneamente ambos os sistemas de escrita, o musical e ortográfico. Esta conclusão, apesar de simples e óbvia, constitui uma importante premissa para validar os raciocínios comparativos que se seguem no âmbito das duas principais direcções de leitura: horizontal e vertical. Nas próximas exposições, conduziremos um raciocínio comparativo orientado numa perspectiva musical, iniciada na contextualização das suas necessidades e consequentes ferramentas de resposta da notação musical, posteriormente adaptada para o pensamento e exercício editorial literário.

(6) O trabalho de Jan Tschichold (Leipzig, Germany 1902 - Locarno, Switzerland 1974) enquanto tipógrafo, escritor, professor e designer, será um exemplo obrigatório a citar neste momento de leitura.

(7) *vide* Capítulo II (1. o Gesto do Olhar) como contextualização do uso do termo na presente dissertação.

2. manifestações visuais da Notação Musical: — ritmo e horizontalidade

2.1. da Notação Tradicional: expressão do som e do silêncio.

Retomando a introdução anterior, a notação musical serve-se das duas dimensões visuais de leitura — horizontal e vertical — para traduzir as principais qualidades que dão forma singular ao seu conteúdo sonoro — respectivamente, qualidade rítmica e tonal. Remetendo a dimensão de composição e leitura visual vertical para um contexto de análise posterior relativo à qualidade expressiva do ambiente de leitura, concentremos por agora a nossa atenção na direcção horizontal e na sua competência rítmica e temporal. Neste eixo de leitura, encontramos indicações e informações relacionadas com a estrutura rítmica da peça musical, enquanto que no vertical apreendemos a estrutura harmónica e tonal da mesma: as variações de altura entre as diversas notas e correspondentes sons — ou seja, em termos gerais, o valor da frequência sonora.⁸

Começemos pelos elementos básicos do uso da edição musical escrita pertinentes neste contexto: a pauta, as notas, os compassos e as figuras musicais. O primeiro a que nos referimos — a pauta ou pentagrama — constitui-se por um conjunto elementar de cinco linhas e quatro espaços que no contexto geral, ou seja, na macro-estrutura visual da página, corresponde a uma única linha de leitura através de um fluir temporal comum (sequência una). Cada linha e cada espaço — numa micro-estrutura — corresponde a uma frequência sonora: à altura de um som, distância vertical das notas musicais em concreto (deixemos por agora este conceito para o capítulo do estudo da direcção vertical).

O compositor vai escrevendo as notas ao longo da pauta orientado no sentido de leitura ocidental (da esquerda para a direita) na direcção horizontal. Mas, para que as mesmas adquiram sentido na construção rítmica, este vai dotando cada uma de um valor temporal específico: a sua duração. Referimos-nos à duração do som, mas o mesmo se aplica à duração do silêncio: a música vai adquirindo corpo próprio através do conjunto de relações e variações entre notas (altura), sons e silêncios e respectiva duração dos mesmos [ex.1]. Na sua tradução escrita, a notação musical serve-se de uma representação gráfica simbólica de cada valor de duração aplicado a uma nota: as figuras musicais, glifos específicos para cada valor. Assim, iniciando-se actualmente nas quatro unidades de tempo (pulso) surge-nos a *semibreve* e, através de sucessivas razões de metade, as outras possíveis figuras.⁹

Em termos gráficos e visuais, além do efeito visual dos símbolos acima referidos, ao transpormos os valores rítmicos de cada nota para a pauta dotamos o espaço que cada uma ocupa de uma dimensão própria, directamente dependente da duração das mesmas. Deste modo, compreendemos que a duração de cada nota reflecte-se proporcionalmente no espaço visual envolvente que esta necessita para expressar e dar sentido visual ao seu valor temporal. Uma nota de maior duração exige um maior espaço livre após o seu símbolo gráfico do que aquele necessário a uma de menor duração [ex.2]. A representação do seu valor não depende unicamente do desenho das suas formas, uma vez que o tamanho das

(8) Reis compara a pauta a “um gráfico bidimensional onde o tempo se desenvolve na horizontal. Ao longo da partitura, deslocando-se na vertical, colocam-se as notas subindo e descendo, conferindo o *pitch*/altura.” (Reis, 2012)

(9) Em uso actualmente: semibreve (4 unidades), mínima (2 unidades), semínima (1 unidade), colcheia (1/2 de unidade), semicolcheia (1/4 de unidade), fusa (1/8 de unidade), semifusa (1/16 de unidade).

mesmas em contexto horizontal não influencia o espaço que as envolve — as larguras são muito semelhantes entre si (apenas se observa uma ligeira diferença consequente da postura gráfica da semibreve).

Estabelecendo um paralelo à composição literária — textual e editorial — substituímos somente as figuras musicais por palavras ou sílabas, mantendo-se aplicável e igualmente válido o raciocínio anterior sobre a relação espaço-temporal. O valor da distância entre as palavras, no mesmo sentido de leitura sobre a mesma direcção (horizontal), influenciará a duração do silêncio entre os vários elementos textuais/tipográficos, através de uma manipulação consciente do processo de leitura — do gesto do olhar. No entanto, apesar da semelhança visual, existe um ponto relevante que difere neste aspecto: o significado do espaço envolvente. Enquanto que na notação musical este espaço tanto pode indicar momentos de som como silêncio, de acordo com a figura que o representa (existindo glifos para traduzir e representar quer o valor do som como do silêncio), na composição editorial a palavra lida tem uma duração sonora que depende unicamente das suas características fonéticas e ortográficas e assim o espaço livre que a segue e envolve é lido como silêncio, como pausa. Fica assim aberto o caminho para uma resolução futura deste problema, que poderá passar por ferramentas do universo linguístico e gramatical, como por exemplo o recurso a figuras de estilo que permitam manipular a duração sonora de uma letra, sílaba ou palavra [ex.3].

A exposição anterior permite-nos retirar uma série de conclusões directamente aplicáveis ao exercício do design editorial:

1. as figuras musicais na notação musical
equivalem ao *tracking*¹⁰ no campo editorial;
2. quanto maior/menor o espaçamento entre palavras
— maior/menor será o valor da duração do silêncio associado.

Em questões de velocidade e ritmo é imprescindível referir o conceito de *Andamento* e a sua relação com o *Tempo* na estrutura musical. A leitura e interpretação geral da pauta acontece segundo uma velocidade específica determinada segundo o intuito do compositor — com maior ou menor rapidez. A notação musical clássica utiliza uma série de termos italianos¹¹ designativos para definir ou sugerir um intervalo de ve-

(10) Sobre a definição e questões de *tracking* e *Kerning* enquanto ferramentas de ajuste espacial tipográficos — *vide* Kane, 2011.

(11) (Read, 1979, p. 275-280)

locidade possível para a performance da peça, ou seja, o grau de lentidão ou rapidez que se transmite ao movimento de leitura do texto musical. No espectro de velocidades possíveis formam-se três classificações de andamentos de acordo com as suas características rítmicas globais: os lentos (*grave, lento, largo, adagio...*), moderados (*moderato, andante...*) e rápidos (*allegro, vivace, presto...*).¹² Apesar de serem classificações rítmicas, alguns deles transparecem já a possibilidade de um duplo sentido relacionado com a conotação emotiva e o carácter expressivo da peça musical, como é exemplo o caso do *allegro*: responde-se com uma velocidade rápida sugerindo em simultâneo um modo alegre e luminoso de execução. Este adjectivo ao ambiente, textura e carácter executivo da obra musical, nos casos gerais, é transmitido ao intérprete através de uma indicação complementar¹³ ao andamento em questão — em termos gráficos, a qualidade desta postura expressiva musical reflectir-se-á na densidade da disposição dos elementos visuais na estrutura vertical da página (ver questões da Verticalidade). Associados ao pensamento editorial, os andamentos musicais reflectem-se na macro-estrutura textual — no formato da página ou na moldura subentendida que delimita a forma do corpo global de informação, a velocidade de leitura será o factor determinante da associação do *andamento* ao mesmo.

Deste modo, perspectivando para a macro-estrutura de um objecto editorial literário podemos concluir:

- (3) os andamentos rápidos determinam uma maior proximidade dos elementos textuais — leitura mais rápida;
- (4) os andamentos lentos determinam um maior afastamento dos elementos textuais — leitura mais lenta;
- (5) os andamentos moderados correspondem à leitura corrente, ao ponto intermédio e equilibrado de distância horizontal entre os elementos textuais;
- (6) os formatos largos conduzem a uma leitura horizontal extensa — andamentos lentos (tempos mais calmos, alargados);

(12) (Read, 1979) (Stone, 1980)

(13) As indicações de mood, ou seja, de carácter, constituem um complemento ao Andamento. Se este último traduz a natureza rítmica do Tempo, então o primeiro constitui o seu lado sensorial, emotivo e expressivo. (Read, 1979) (Grove, 1910)

(7) os formatos condensados conduzem a uma leitura horizontal curta — andamentos rápidos (tempos mais dinâmicos);

(8) os formatos intermédios correspondem à leitura corrente e consequentemente aos andamentos moderados.¹⁴

Neste ponto da investigação é pertinente estabelecer uma outra comparação entre os dois sistemas de escrita, desta vez relacionada com o conceito de *compasso*. As figuras musicais dispõem-se na pauta de acordo com um sistema rigoroso de divisão temporal (e consequentemente espacial) da peça musical. Os compassos dividem a música (a melodia ou, em termos editoriais: o texto musical) em partes iguais¹⁵ — são sistemas de divisão da macro-estrutura temporal de uma partitura. Cabe a cada *compasso* definir a quantidade possível de tempos (pulsações) a conter e, consequentemente, influenciar as possíveis divisões espaciais visuais dentro do mesmo. Podemos definir uma correspondência directa aos sistemas de grelhas que estruturam o conteúdo da página na composição editorial: os *compassos* são as grelhas¹⁶ do design, estruturas editoriais que conduzem a disposição da informação de uma forma organizada e pensada em prol de uma maior eficácia na concretização do objectivo comunicativo quer do valor total do objecto editorial, como das partes que o constituem.

Como mote final desta análise editorial da dimensão rítmica do espaço horizontal de leitura, coloquemos o caso da notação espacial ou proporcional (*spatial/proportional notation*), no contexto musical vanguardista do século xx, como exemplo da acepção do espaço visual de leitura enquanto ferramenta editorial. Este novo método experimental de notação musical incorpora na sua metodologia de representação visual uma assumida relação entre o posicionamento sucessivo horizontal dos elementos gráficos e a correspondente sucessão temporal no contexto sonoro real. A representação visual de um *accelerando*, por exemplo, tradicionalmente assente numa indicação textual sobre o momento inicial da sua acção, por sua vez finalizada com o *a tempo* como retorno ao valor natural do *andamento* proposto [*vide* fig.8], encontra agora lugar numa tradução di-

(14) Encontramos um paralelo no pensamento editorial da linha clássica de edição — “quando se desenha uma página é necessário definir a largura das colunas de um texto. Se esta for demasiado estreita, faz com que o leitor salte constantemente de linha em linha. Se for demasiado longa, quando o leitor chega ao final da linha torna-se difícil ver por onde continuar a leitura.” (Jardí, 2007)

(15) (Read, 1979) (Stone, 1980)

recta da sua acção quer através do desenho das respectivas figuras como na sua disposição relativa no espaço horizontal. Este novo método de exclusiva expressão gráfica, sem recurso a complementos indicativos textuais, torna-se capaz de representar visualmente o processo temporal de metamorfose rítmica dos elementos musicais num crescendo gradual de velocidade. Por um lado, recorre à simbologia gráfica da tradição musical em termos de representação temporal — as figuras musicais — adulterando graficamente os seus elementos de ligação; por outro, cria um progressiva aproximação ou afastamento visual das mesmas através das suas posições horizontais relativas, como sugestão de um *accelerando* ou *ritardando*, respectivamente [fig.9].

Tomemos o exemplo de um conjunto de quatro colcheias numa gradação da sua velocidade de execução [fig.10]. Numa representação tradicional o conjunto apareceria em posições fixas de igual afastamento horizontal, ligadas entre si por um *colchete*¹⁷ comum representado através de uma única linha horizontal transversal e tangente a cada extremidade superior das respectivas hastes. O *accelerando* teria somente uma performance sonora, dado que a sua materialização no contexto visual se resume a uma presença textual estática complementar ao conteúdo principal — uma simples indicação técnica. Através do método da notação espacial, o mesmo *accelerando* adquire uma performance gráfica através da manipulação do conteúdo visual. Assiste-se a uma tradução quase literal de uma progressiva diminuição dos valores de duração de cada figura através da progressiva e equilibrada divisão gráfica do *colchete* comum em três *colchetes* individuais — a separação direccionada de três linhas entre um ponto comum no extremo superior da primeira haste até três pontos distintos de igual intervalo vertical a partir do extremo superior da última haste. Esta multiplicação progressiva do número de *colchetes* sugeridos constitui uma directa referência ao contexto das figuras musicais, onde o aumento do número de *colchetes* sobre cada haste traduz uma diminuição do valor de duração e, assim, a um incremento da velocidade de execução.¹⁸ Simultaneamente a este primeiro comportamento visual, assistimos a uma semelhante tradução temporal gradativa em termos

(16) Citando Bringhurst, “o espaço na tipografia é como o tempo na música. É divisível infinitamente, mas um conjunto de intervalos proporcionais pode ser muito mais útil do que uma escolha ilimitada de quantidades arbitrárias.” (Bringhurst, 2008) Continuamente, ao referirmos o conceito de grelha inerente ao design editorial, obrigamo-nos a mencionar o reconhecido trabalho do professor e designer gráfico Josef Muller-Brockmann (Suíça, 1914 - 1996). (Muller-Brockmann, 2012)

(17) Denomina-se por *colchete* o elemento gráfico colocado sobre a haste de uma colcheia, multiplicado sucessivamente até à consolidação visual de uma semifusa. (Read, 1979)

do desenho da gestão do espaço horizontal (como já descrevemos anteriormente). Este método de notação rítmica não somente constitui uma referência no que toca à pertinência do contexto visual na solução de problemas de comunicação por parte da notação musical como, de igual modo, concretiza um argumento de validação ao poder expressivo e à influência do espaço branco enquanto ferramenta disponível ao exercício do pensamento editorial.

-
- (18) A construção gráfica das figuras musicais no intervalo entre a colcheia e a semifusa assenta no progressivo acréscimo de um *colchete* sobre o espaço vertical da haste da figura. Deste modo, uma colcheia será distinguida através da presença de um *colchete* sobre a haste, uma semicolcheia através de dois *colchetes* sucessivos, a fusa através de três, e a semifusa por quatro. (Read, 1979)

2.2. o privilégio do Espaço Branco: — estrutura do silêncio.

Os movimentos artísticos vanguardistas emergidos da década de 50 não romperam unicamente com as imposições tradicionais da prática literária e musical (entre outras artes), como as unificaram numa confluência de conhecimentos e na reformalização conceptual da natureza e abrangência quer do seu conteúdo de expressão oral como visual.¹⁹ Se colocarmos em evidência um excerto representativo das suas obras e dos processos cognitivos que teorizaram as suas materializações práticas e visuais, dificilmente isolamos conteúdos estanques entre si, absorvemos sim uma diluição dos limites de acção individual em prol de uma sublevação da essência formal sobre o conteúdo.²⁰ As qualidades elementares da natureza de cada linguagem são colocadas no centro do palco conceptual, a narração e expressão de valores não advém somente de uma construção gramatical e sintática, mas surge através do formato que o

conteúdo adquire — o som, quer no caso da literatura como da música. Concretiza-se uma estreita aproximação entre a essência musical e literária (em termos da poesia) — a música procura uma composição cada vez mais poética e a poesia uma crescente expressão musical (uma poesia musical e música poética).²¹ Mais do que inspiração mútua, esta relação surge da preponderância que o carácter sonoro da linguagem assume na acção do compositor ou escritor, o respeito pela integridade sonora na poesia, e pela sua liberdade poética na composição musical.²² A obra distancia-se progressivamente do seu autor, que agora adquire tanto peso como o leitor na tradução do seu conteúdo, ou seja, evidencia-se o poder sugestivo sobre o impositivo.²³ Na música experimental,²⁴ por exemplo, a partitura constitui um artefacto visual por si mesma.²⁵ Nesta nova acepção de liberdade de conteúdo, o compositor encontra na tipografia um novo instrumento para a representação sonora, em detrimento da representação tonal própria da notação musical [fig.11]. O mesmo valor é conferido no universo poético, onde o tratamento da essência sonora das palavras concretiza uma composição musical.²⁶ Ainda segundo o mesmo intuito, tanto o compositor como o poeta se libertam da rigidez editorial da tradicional direcção de leitura contínua e singular,

(19), (20) Em termos da vanguarda poética, assistimos a uma elevação da 'importância dada aos aspectos visuais e morfológicos do fazer poético.' (Bajini, 1994) Sobre o contexto musical, escreve Reis: "durante trinta anos (as décadas de 50, 60 e 70 do século xx) os compositores europeus e americanos questionaram todas as convenções no sentido de produzirem a notação das suas obras num estilo extravagante, que retinha também o olhar sobre a pauta tendo em conta a exuberância de elementos gráficos claramente ornamentais no seu propósito formal." (Reis, 2012)

Numa contextualização mais íntima sobre o universo do design editorial, podemos recorrer ao exemplo de Bayamus (1949), de Stefan Themerson, na construção de uma poesia semântica, que "constituiu uma tentativa de desnudar a linguagem, e ao mesmo tempo de a incorporar com significado: tipograficamente. As linhas tiveram de ser desafiadas, claro, mas essas foram quebradas de acordo com determinado intuito, usando-se alinhamentos verticais internos." (Kinross, 2002).

Na vertente da poesia concreta, encontramos uma confluência de valores próprios nas obras daqueles que inspiraram a sua consolidação. Segundo Bajini, "os poetas concretistas brasileiros (...) inspiram-se em Joyce, Mallarmé, Maiakovski e nos ideogramas chineses e japoneses, voltam a ler Lewis Carrol, reinterpretem Apollinaire e Oswald de Andrade e começam também a revalorizar o barroco." (Bajini, 1994) Para uma história concisa do nascimento da poesia experimental em Portugal, *vide* Bajini, 1994, p. 113-115. Para o contexto dos diversos processos possíveis na utilização experimental da tipografia, leiam-se os cinco paradigmas analisados por Jorge dos Reis. (Reis, 2012, p. 85-120)

(21), (22) (Reis, 2012) (Bajini, 1994)

(23) Reis, por exemplo, aborda esta qualidade da identidade vanguardista através das composições de natureza tipográfica de John Cage: "no princípio do uso da tipografia na partitura reside a quebra da relação autoritária entre a notação e o compositor. A partitura de Cage não impõe, acima de tudo sugere, contrariando a tendência humana para se deixar conduzir." (Reis, 2012)

utilizando de forma criativa as possibilidades do espaço branco da página enquanto potencializador da pluralidade perceptiva [fig.12]. Ambos os casos fortificam o poder imagético do conteúdo para o processo de leitura, assumindo muitas vezes uma representação visual tangível ao universo das artes plásticas. Esta maior acuidade na estruturação das relações entre forma e conteúdo leva a uma composição visual e textual nutrida de movimento, uma transposição gestual do acto de escrita para o de leitura.

Concentremo-nos agora na compreensão expressiva do espaço branco da página. Um elemento isolado na página não poderá ser lido sem a percepção do espaço que o envolve, seja pelas exigências necessárias ao processo perceptivo (entre forma e negativo) como pelo contexto conotativo a ele associado. A leitura da página não se processa unicamente numa micro-estrutura mas igualmente (e primariamente) na totalidade do suporte visual. Se a página impõe limites ao espaço, então a posição que cada elemento gráfico ocupa sobre a sua estrutura passa a ser relativa a vários pontos de referência, e assim, relativiza o próprio carácter da leitura. Por outro lado, tendo em conta este contexto macro-estrutural do plano de leitura, a observação de um movimento textual sobre um página, representado através do desenho que a sucessão dos diversos elementos formaliza, conduz a leitura não unicamente no sentido sonoro como imagético, um impulso visual que nos sugere uma comparação a um movimento real. Enquanto disciplina emergente das vanguardas artísticas experimentais que já referimos, a poesia concreta²⁷ concretizou esta relatividade espacial através de diversas manifestações e processos visuais. Por um lado, concretiza a dimensão visual de forma directa e objectiva quando dispõe o conteúdo tipográfico do poema numa estrutura figurativa. Apesar da prevalência formal sobre o conteúdo textual, este último não fica excluído como contributo à expressão da ideia visual ou sonora. O oposto acontece numa metodologia mais contida, quando encontramos uma estrutura em que a ruptura com a posição pressuposta

-
- (24) Sobre o desenvolvimento da música experimental ou moderna — *vide* Griffiths, 2011.
- (25) Este facto “é directa consequência da tomada de consciência das virtudes de beleza plástica inerentes à notação musical como objecto estético válido em si, enquanto artefacto visual independente da sua dimensão sonora.” (Reis, 2012)
- (26) Quando descreve a singular estrutura editorial do poema *Un Coup de Dés Jamais N’Abolirá Le Hasard*, de Stéphane Mallarmé, Reis refere que “através da tensão e do ritmo tipográficos, o cérebro compõe uma imagem acústica do texto (...) que evoca sensações auditivas e emocionais.” (Reis, 2012) Neste contexto de presença musical numa composição editorial, encontramos um outro exemplo na obra de Salette Tavares, o qual demonstra “uma verdadeira pesquisa musical conduzida através de assonâncias, consonâncias, rimas assimétricas, ritmos, ruídos e silêncios.” (Bajini, 1994)

de determinado elemento textual na dimensão de leitura conduz tanto ao ênfase ou suspensão do seu significado, quanto a uma intervenção na manifestação oral, seja sob a forma de silêncio abrupto como expressivo.

Aranha (1963) de Salette Tavares²⁸ constitui um exemplo claro de poesia visual [fig.13], onde a dimensão sonora se associa à micro-estrutura (veja-se o ruído produzida pela predominância fonética do “r” no corpo textual e enfatizado no “arrrranha”, “arrrranhisso” e ainda “arranhaço” numa progressiva diminuição do seu peso sonoro) e o plano figurativo à macro-estrutura (na clara definição formal da forma simbólica de uma aranha). Em termos de uma *cinética editorial*, podemos observar *Pêndulo* (1962) de E. M. de Melo e Castro,²⁹ onde o movimento hipotético de um pêndulo encontra representação visual através de uma disposição raiada semicircular dos caracteres tipográficos [fig.14]. As indicações temporais do movimento encontram-se na progressiva formulação somativa ou subtractiva da palavra “pêndulo” sob a direcção dos eixos limite da semicircunferência, enquanto que a sugestão figurativa do movimento se constrói no histórico visual evidenciado pela cadência de posições dos eixos verticais a partir do centro da circunferência subentendida. Esta

-
- (27) Neste ponto torna-se pertinente distinguir as diversas denominações e contextos das práticas poéticas vanguardistas. Enquanto Poesia Concreta, esta “faz uso de uma tensão visual da tipografia no espaço, produzindo determinadas obras que podem ser classificadas como poesia tipográfica. Estas composições são muitas vezes interpretadas foneticamente pelos poetas brasileiros, transformando-se em poesia sonora.” Na sua acepção experimental, a poesia “excede, em muito, os limites do visual e do concretismo brasileiro: é também semântica e sintáctica, tendo em conta que os poemas tipográficos (...) se baseiam numa maior tensão entre o significado e o significante.” E ainda, em termos da globalidade da Poesia Tipográfica, a mesma “diz respeito à utilização da tipografia, do alfabeto e das letras enquanto objectos visuais, com uma forma própria e numa composição gráfica espacializada onde o objectivo é comunicar uma mensagem poética, artística e pessoal.” (Reis, 2012)
- (28) Salette Tavares (Moçambique, 1922 - Lisboa, 1994), licenciada em ciências Histórico-Filosóficas, constitui um exemplo de elevada relevância no contexto de vanguarda poética portuguesa. Como escreve Reis, “de todos os praticantes de poesia tipográfica em Portugal, Salette Tavares é a que revela maior fôlego. Tomá-la como a grande referência desta área específica deve-se ao facto de que todos, ou a maioria dos seus poemas experimentais, podem ser considerados poesia tipográfica, dada a solidez do uso da letra e a harmonia estética das estruturas tipográficas utilizadas nos poemas.” O seu trabalho “permite concluir que a articulação entre significado e significante, quando estes se encontram em perfeita sintonia, realizam um poema objectivo e de leitura maximizada. Uma manipulação informada da tipografia (...) a par de uma personalidade literária faz de cada uma das suas obras, um artefacto que comunica directamente com o observador. Mais ainda, a dimensão fonética presente em cada poema evidencia uma sonoridade interior que o completa.” (Reis, 2012) Na sua obra de maior cariz experimental tipográfico e visual, encontramos “verdadeiras composições gráficas nas quais o conteúdo — representado por jogos verbais, *calembours*, assonâncias — se une consequentemente à forma, quer dizer, aos tipos e às dimensões das letras e à disposição espacial das palavras.” (Bajini, 1994)

dinâmica tipográfica encontra uma memória visual no conhecido *Il pleut* (1918) de Guillaume Apollinaire,³⁰ um caligrama cuja orientação editorial oblíqua e sentido textual descendente projecta o movimento da chuva [fig.15].

Podemos ainda encontrar uma representação gestual editorial em estruturas mais contidas mas com igual ênfase na sugestão visual de movimento como em *Entorna* (1957), novamente de Salette Tavares [fig.16]. Neste último, a sequência horizontal em posição vertical progressiva descendente de “Entorna”, “deita” e “verte” remete o leitor para um movimento próprio do gesto de entornar indicado desde logo na primeira palavra da composição. O restantes dois elementos que dão corpo ao movimento descendente são sinónimos do mesmo movimento — deitar e verter — que se conclui no recetáculo editorial do conteúdo vertido, ou seja, o eixo horizontal de “na minha orelha uma centelha vermelha”. Ainda em *Espelho Cego* (1957), primeira colectânea da obra de Salette Tavares, encontramos diversas obras contextualizadas numa manipulação do espaço branco como condicionamento do carácter expressivo do conteúdo sonoro e textual. Em *Bebi* [fig.17], encontramos uma suspensão temporal indicada pelo silêncio visual (e sonoro) posterior ao “Bebi,” inicial, como que uma influência espacial do valor expressivo da vírgula que finaliza a palavra. Este isolamento editorial face ao restante texto, além de um intensificação do sentido da palavra enquanto contexto da acção global do poema — beber — remete-nos para um tempo anterior (utilização do passado associada à pausa visual remete-nos para uma memória). O movimento de leitura (ou o tempo presente de leitura) é reto-

(29) E. M. de Melo e Castro (Covilhã, 1932) personifica um outro expoente da poesia experimental portuguesa. No que diz respeito ao seu contributo para a teorização e prática do contexto vanguardista poético português, compreendemos a presença de uma estratégia assente na "concepção do desenho da letra, na escolha desta em função do poema e na sua combinação sobre a página, encarando a letra isoladamente, numa palavra ou num texto. Estamos, assim, perante uma realidade poética construída sobre uma estrutura ideográfica, cuja composição visual, que utiliza exclusivamente letras, se baseia no princípio do ideograma, segundo o qual o grafismo geral da peça fornece a ideia e o poema vale por si." (Reis, 2012)

(30) Guillaume Apollinaire (Roma, 1880 - Paris, 1918) é considerado um dos profetas do contexto poético dos inícios do século xx e, em paralelo, um dos mais ilustres impulsionadores do movimento surrealista. Quanto à pertinência do seu trabalho no contexto desta dissertação, encontramos uma estrutura e composição editoriais permissivas de "uma complexa rede de leituras, por vezes simultâneas, outras vezes, sucessivas", assim como uma "relação entre figura e fundo, obtida através da tipografia" que "cria um sentido pictórico novo." Consequentemente, verifica-se na sua poesia "uma quebra radical na linearidade e na estrutura do discurso escrito. As linhas do texto são lidas de forma sucessiva, mas também de forma simultânea, a fim de que as ideias se sobreponham e o leitor encontre sentidos de leitura pessoais." (Reis, 2012)

mado no “eu te bebi”, centrado sobre o restante corpo textual do poema, como destaque visual em relação aos restantes elementos. A conjugação visual entre o primeiro “Bebi,” alinhado à esquerda e o “eu te bebi” no espaço contínuo inferior sugere novamente um contexto de memória, de eco visual.

Um semelhante ênfase do valor do conteúdo textual é concretizado em *Traço*, já numa outra coletânea da autora — *Concerto em mi maior para Clarinete e Bateria* (1961) — no isolamento visual da palavra “só” [fig.18], em conjugação com o assumido ponto final, num eixo aproximadamente central em relação aos restantes elementos textuais. Em todos estes exemplo da intervenção da gestão do espaço branco no movimento temporal de leitura não podemos excluir a sua conotação editorial e visual enquanto silêncio, cuja materialização intensifica o impacto sonoro dos restantes elementos. Tanto em *Concerto em mi maior para Clarinete e Bateria* como em *Lex Icon* (1971), observamos uma clara dimensão musical através do tratamento sonoro que o conteúdo adquire, seja através de recursos fonéticos e gramaticais, como da sugestão visual de silêncio e ruído.³¹

Este último contexto de um trabalho poético-musical em Salette Tavares transporta-nos para o universo vanguardista paralelo da música experimental e da consequente libertação da notação musical dos seus cânones tradicionais.³² John Cage³³ representa indubitavelmente uma geração de compositores que elevaram o conteúdo formal da representação musical, aprofundando ainda mais a distância entre o acto de composição, o conteúdo criado e o seu resultado sonoro enquanto produto de uma leitura livre de restritas imposições — a indeterminação como qualidade singular da nova música experimental. Se na poesia assistimos ao abandono de

(31) Na obra poética de Tavares, “os silêncios que em música (...) são significativos como os sons, representam-se através de espaços brancos, numa precisa procura de ritmo (...). Os ruídos, pelo contrário, são expressos através de onomatopeias.” (Bajini, 1994)

(32) Quando refere uma estrutura musical e textura sonora no trabalho poético de Tavares, Bajini traça um paralelo inspirativo à obra de John Cage: “isto pode também relacionar-se com o clima experimental dos anos 60, os trabalhos de John Cage — que há muito pertencia ao mundo da escritora.” (Bajini, 1994)

(33) A referência a John Cage (1912 - 1992) conduz-nos automaticamente para um universo de elevada complexidade e virtuosismo musical. Enquanto artista plural — compositor, teórico musical e escritor — Cage revelou-se um pioneiro no contexto experimental da música moderna. Destaca-se, de entre os inúmeros contributos da sua obra, a sua nova valorização e conceptualização do silêncio enquanto privilegiado e expressivo elemento sonoro e visual. Para uma maior abordagem ao trabalho e contributo de Cage, *vide* Bernsteim e Hatch, 2001.

uma função meramente narrativa,³⁴ então na música exponenciam-se os limites do carácter e da natureza sonora.³⁵ Ao longo da sua consolidação histórica, a notação musical tradicional trabalhou uma expressão rítmica e tonal relativamente limitada, em termos de fixação de valores concretos e planos numa escala reduzida³⁶ face à extensiva panóplia de possibilidades do detalhado carácter sonoro próprio da nova conceptualização musical.³⁷ A associação destes dois factores — o leitor enquanto autor e o privilégio da forma e essência sonora — conduziu à consolidação de um sistema de notação plural somente limitado pelas condições físicas do respectivo suporte de representação e leitura, assente num especular contínuo das propriedades gráficas e visuais num novo conceito de partitura. Esta adquire um valor independente enquanto objecto visual e editorial que intui o seu conteúdo ao observador ou interprete, potencializando assim uma variedade significativa de performances e materializações orais.

Cage apresenta uma série de partituras em que a tipografia assume um valor meramente sonoro em substituição das figuras musicais do uso tradicional da notação.³⁸ A voz, enquanto instrumento, adquire um novo relevo e significado, o que aproxima o universo musical ao textual e, consequentemente, literário — a poesia metamorfoseia-se em música. Em algumas partituras de *Notations* (1969), o compositor demonstra já uma grande influência tipográfica e textual [*vide* fig.12], tanto no trata-

(34) (Bajini, 1994)

(35) Ao referir-se à estrutura da notação espacial (*spatial notation*), Stone menciona a nova conceptualização do processo de composição visual musical. Segundo o autor, desta nova manifestação musical “com tendência a uma complexidade crescente, surgiu uma moda em direcção oposta: menor precisão no processo de notação e uma crescente liberdade interpretativa. Isto representa uma ruptura fundamental com todos os sistemas de notação prévios: uma mudança de uma notação de duração simbólica (...) para uma notação espacial (proporcional) em que as durações se encontram indicadas através do espaçamento horizontal de sons e silêncios.” (Stone, 1980).

(36) Referimo-nos aqui à estrutura compartimentada (em termos de fixação de valor de frequência sonora) própria das escalas diatónicas na utilização fundamental de sete notas musicais face às novas possibilidades de valores micro-tonais da música experimental.

(37) Em oposição à notação tradicional, a nova notação visual “introduziu uma ambiguidade deliberada, variando os graus de indeterminação, as escolhas entre diferentes alternativas, a improvisação, e o uso de sons e circunstâncias estranhos e imprevisíveis. Tudo isto exigiu uma notação radicalmente nova, ao ponto de abandonar símbolos e procedimentos convencionalmente usados, em favor de *implicit graphics* (gráficos implícitos), uma vez que os últimos asseguram uma liberdade interpretativa maior pedindo uma mais pesada contribuição imaginativa e ingenuidade por parte dos intérpretes.” (Stone, 1980)

mento formal da tipografia como do espaço editorial. Novamente, o espaço branco — ou, concretamente, o espaço editorial — surge como uma das principais ferramentas de edição e até mesmo de composição sonora. No entanto, é em *Silence* (1961) que encontramos maior pertinência exemplificativa para o contexto expositivo presente. Em determinados excertos, poderíamos transpor a análise anterior dos poemas de Salette Tavares de forma directa para o contexto de composição visual dos diversos textos que constroem o conjunto de *Lectures and writings* em *Silence*. Em *lecture on nothing*, assistimos a uma assombrosa realização estrutural editorial, um layout que transforma as grelhas em compassos editoriais [fig.19]. A prevalência do espaço branco enquanto condutor do processo temporal de leitura como construtor das estruturas rítmicas é clara, facto directamente perceptível através da dispersão organizada do conteúdo textual. Esta cadência irregular e alternada entre silêncio branco e som textual é somente quebrada no plano superior da página 118 [fig.19a], quando o compositor insere um conteúdo textual prolongado, em contraste com o considerável momento de silêncio e suspensão no mesmo plano da página 124 [fig.19b]. Apesar das indicações do compositor para uma leitura direccionada em sentido horizontal, da esquerda para a direita, é quase impossível não criar determinadas relações verticais entre os diversos elementos textuais. Simultaneamente, encontramos alguns planos de possível leitura vertical na concordância entre diversas letras num mesmo eixo, uma aproximação às singulares *mesotics*,³⁹ características de algumas das obras de Cage. Serve de exemplo um excerto da página 119 [fig.19c], onde encontramos uma alinhamento vertical e proximamente sequencial de determinadas letras, uma sugestiva poesia e estética visuais e sonoras, entre um “slowly” inicial, intermédio e final, encontramos “s ww n iii s ww s” em “s(lowly) / w(e) / w(ill) / n(ot) / i(f) / i(s) / i(t) / s(lowly) / w(e) / w(e) / s(lowly)”.

(38) Sobre a natureza tipográfica de algumas das composições de Cage, escreve Reis: “a forma como a tipografia se instala na notação de Cage está directamente associada ao seu método de utilizar a linguagem: o privilegiar do texto enquanto objecto performativo e a natureza aleatória da reunião das suas frases. (...) Para Cage, a tipografia é agora um meio visual por excelência. Três elementos se sobrepõem no uso da tipografia; em primeiro lugar, o tamanho da letra, em segundo lugar a disposição das palavras, em último lugar as características do desenho da escrita.” (Reis, 2012)

(39) O uso de *mesotics* é característico da obra musical e literária de John Cage. Estas constituem um sistema de estruturação poética sonoro-visual assente na manipulação dos sentidos espaciais de leitura através de uma singular composição dos elementos tipográficos. De forma global, são reconhecidas visualmente através da formação de uma linha de leitura vertical através do cruzamento de elementos textuais consequentes de uma relativa disposição das linhas horizontais. (Cage, 1979)

Ainda em *Silence*, encontramos um apelo polifônico textual (assunto tratado no capítulo IV desta dissertação) em *The Future of Music: Credo* onde o compositor cruza informação textual alternada mas com valor expressivo temporal simultâneo de dois textos distintos [fig.20]. Em termos editoriais, distinguimos os dois interlocutores textuais desta composição pelo contraste entre a edição tradicional tipográfica de um e a materialização em caixa-alta de outro. Mesmo nesta composição editorial, é visível um uso cuidadoso do espaço branco envolvente para criação de relações temporais e conceptuais entre os dois discursos.

Não poderíamos encerrar este capítulo sem referirmos o primeiro expoente de referência da compreensão do valor expressivo do espaço branco da página — Stéphane Mallarmé.⁴⁰ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) constitui já uma espécie de poema épico da desconstrução das estruturas tradicionais de edição poética e textual [fig.21]. O texto dipõe-se num movimento fluído pelo spread de leitura, liberta do constrangimento da fixação horizontal e vertical sequencial. O plano de escrita constitui-se pela totalidade das direcções possíveis do espaço editorial. O terceiro *spread* do poema constitui um exemplo claro dessa dinâmica textual, na sugestão de movimento visual e temporal propiciada pelo desenho do percurso textual sobre a página. Simultaneamente, Mallarmé recorre a ferramentas tipográficas para manipulação do valor expressivo do conteúdo textual — caixa alta em contraste com caixa baixa, o *bold* e o *itálico*, escalas tipográficas e as possíveis combinações entre os vários. As palavras que compõem o título do poema encontram lugar ao longo do mesmo através de um intenso destaque visual, vejam-se as semelhanças entre a força visual e tipográfica dos “UN COUP DE DÉ” (primeiro *spread*), “JAMAIS” (segundo *spread*), N’ABOLIRA (quinto *spread*), “LE HASARD” (nono *spread*).

Em *L'Après-midi d'un faune* (1876), o autor dá uso ao espaço branco de uma forma mais contida, conjugando este método editorial com o poético tradicional [fig.22]. Desde logo, no primeiro conjunto textual, visualizamos um reposição do “Si clair” em relação ao espaço alinhado do restante conteúdo. O mesmo se repete em “Aimai-je un rêve?” que, neste caso, além de ser precedido pelo silêncio do espaço branco tradutor do ponto final em “touffus”, suspende o valor interrogativo até ao início da segunda mancha de texto.

Encontramos um semelhante respeito pela forma editorial da essência do conteúdo em *Pour un tombeau d'Anatole* (1961). Neste contexto editorial, o diálogo entre o som e silêncio visual adquire uma maior e visível dimensão textual através do uso combinado do travessão com o espaço branco [fig.23]. Simultaneamente, o seu uso intensifica a sugestão visual de silêncio e suspensão, sobretudo quando desalinhado do conteúdo an-

terior, mas em concordância numa possível leitura oblíqua. Veja-se, por exemplo, em “— c’est le soleil” e no posterior “— — -” na seguinte linha de leitura. A sua influência expressiva adquire ainda mais notoriedade quando colocados no final dos versos. Em determinadas passagens, podemos afirmar que a presença do travessão tanto indica o final do sentido da locução anterior como, de igual modo, introduz a leitura do silêncio; observe-se o valor expressivo do travessão após o conteúdo textual em “toucherai pas —”, quer em termos do significado de conteúdo como em significado visual.

-
- (40) Stéphane Mallarmé (Paris, 1842 - Valvins, 1898) foi um poeta simbolista francês, inspirador de diversos movimentos de vanguarda artística. Mallarmé assume a poderosa influência do espaço branco enquanto agente visual essencial e onnipresente na base estrutural do espaço de edição. Em *Un coup de dés* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), “as palavras encontram-se espalhadas à esquerda e à direita ao longo da página. (...) A tipografia especial, a irregularidade do espaçamento dão origem a ilhas de palavras fragmentadas num mar de branco. (A tipografia dos livros de Cage assemelha-se grandemente com este trabalho de Mallarmé).” Encontramos uma ruptura com o formato tradicional de edição literária. Neste reformulado espaço editorial, o texto desenvolve-se “no interior de uma composição visual, onde o espaço branco da página assume uma importância vital, uma vez que as palavras estão separadas, enfatizando de forma deliberada a expressão oral e a emoção da mensagem escrita. (...) As movimentações gráficas do poema, onde se alteram as proporções entre espaço branco e material negro, exploram visualmente do ponto de vista gráfico o espaço negativo enquanto lugar de comunicação e não mera superfície de suporte de material tipográfico.” (Reis, 2012)

Este “jogo entre palavras tem sempre como efeito um determinado significado. O branco de uma página encontra-se assim imbuído de significado, é uma pré-condição para que qualquer significado surja.” (Cobussen, 2002) Encontramos assim um processo de leitura que se guia por diversas orientações no espaço editorial. Enquanto conteúdo estruturado sobre diversas direcções “o texto não se pode coagular dando origem a um significado definitivo. As palavras referem-se umas às outras, mas, no seu conjunto, não formam uma estrutura fechada. Mallarmé atribui a este jogo tipográfico a designação de ‘espaçamento’.” (Cobussen, 2002)

De forma transversal às práticas poéticas vanguardistas já mencionadas ao longo da exposição, encontramos em Mallarmé a referência no uso do espaço branco enquanto silêncio. A relação entre este último e o som “é horizontal, ou seja, eles surgem de forma alternada, deste modo excluindo-se mutuamente. A estrutura musical está assente na sua ordem e na exclusão mútua” (Cobussen, 2002).

Tomando agora o contexto editorial global consequente das exposições e exemplos anteriores, reconhecemos, por um lado, a compreensão do espaço como “um elemento essencial e distinto em paralelo com o texto e as ilustrações, ao invés de ser uma consequência deixada pelos últimos.” (Unger, 2007); e por outro, uma elevada pertinência de um pensamento estrutural associado à organização e disposição espacial do conteúdo tipográfico — “os tipógrafos definem caminhos para os seus leitores: caminhos que, muitas vezes, não são reconhecidos conscientemente mas que ainda assim são seguidos. De facto, a tipografia sem caminhos ou organização é um desastre. Tomemos como exemplo os sistemas de sinais de informação usados numa cidade. Isto pode ser visto como uma tipografia tridimensional. Cada sistema possui as suas próprias características e produz um certo grau de familiaridade nos utilizadores, mas, ao mesmo tempo, informa-nos, até certo ponto, da forma como o usar.” (Unger, 2007)

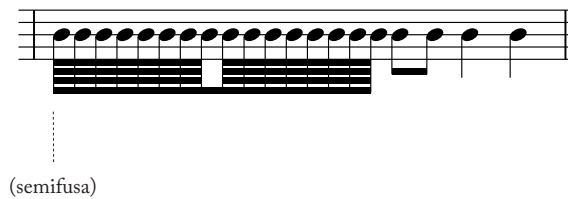
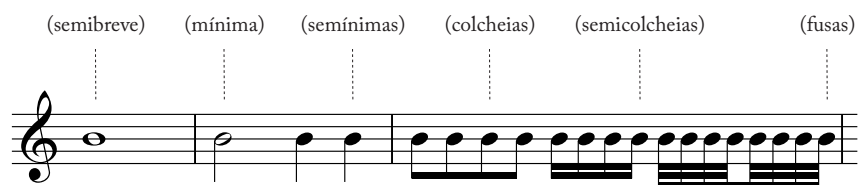
O acervo de exemplos evidenciados ao longo desta exposição constitui uma pequena amostra do universo possível de conhecimento inerente à relação entre literatura — poesia — e música tão predominante nas vanguardas artísticas referidas. De igual modo, a análise dirigida sobre as estruturas editoriais dos diversos poemas e partituras estabelece apenas uma das interpretações visuais possíveis, dado o contexto de liberdade sugestiva na composição e leitura inerente a este universo de criação vanguardista. Porém, o conjunto de conclusões que dela resultou, quando colocadas num plano comparativo, proporciona um válido prisma de visão sobre algumas das metodologias possíveis no tratamento expressivo do espaço branco da página, definido aqui como espaço editorial (onde o autor ou compositor conduz e concretiza um pensamento editorial) [ex.4-6] Em última estância, encontramos nesta amostra de obras poéticas e musicais não somente uma concreta relação entre estruturas musicais e literárias como, e acima de tudo, um sólido argumento da importância e influência editorial do espaço branco, enquanto ambiente que envolve e adjectiva o conteúdo gráfico ou textual — e assim, a leitura e interpretação do mesmo.

I.
do Ritmo:
som, silêncio e espaço branco.

[exemplos]

[exemplo 1]

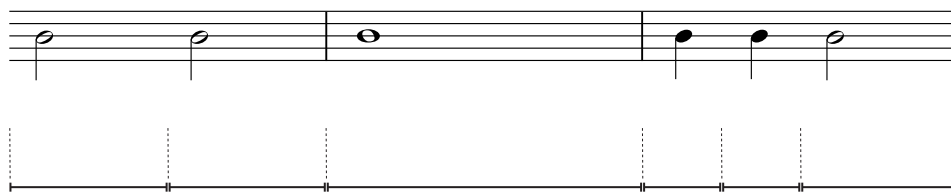
construção básica de uma frase rítmica
através do uso de 7 figuras musicais (em termos de representação
da duração de um som) e respectivas pausas
(tradução da duração do silêncio)



(desenho das pausas
respectivas a cada figura)

[exemplo 2]

a duração de cada figura musical
e a sua influência no espaço branco posterior à mesma
(exemplo da semibreve, mínima e semínima)



(o valor de duração de cada figura é proporcional
ao valor do espaço branco posterior, o que conduz uma maior
eficácia visual no processo perceptivo de leitura)



(grelha estrutural de cada compasso em termos
de divisão matemática do espaço editorial)

[exemplo 3]

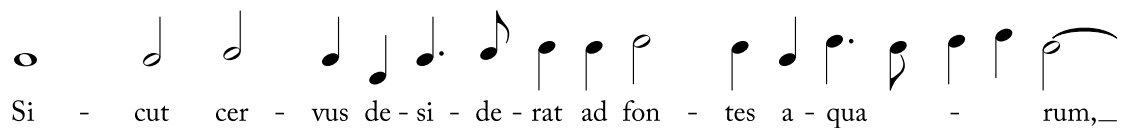
desconstrução estrutural
de um excerto da voz de tenor retirado do motete *Sicut Cervus*
de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594)

(som)

(som)



8 Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum, _

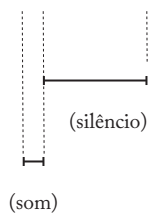


Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum, _

Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum, _

(silêncio)

(som)



[exemplo 4]

O próximo conjunto de exemplos [4,5,6]
inspira-se no contexto anteriormente analisado
da poesia experimental. Os poemas que o constituem foram editados
ou seja, editorialmente interpretados, pelo autor da presente
dissertação no projecto *desiderat* (2012).

Inicia-se com um excerto da interpretação editorial
de *Cântico* (1946) da autoria
de Vinicius de Moraes (1913 - 1980)

Não,

tu não és um sonho,

és a existência

tens carne, tens fadiga

e tens pudor no calmo

peito teu.

Tu

és a estrela

sem nome,

és a morada

és a cantiga

do amor,

és luz,

és lírio, namorada!

Tu

és

todo o esplendor,

o último claustro da elegia

sem fim, anjo!

mendiga

do triste verso meu.

[exemplo 5]

interpretação editorial de um excerto do texto *da solidão*,
presente em *Para viver um grande amor* (1962)
de Vinicius de Moraes

Não, a maior

solidão

não ama a usenta defende fecha recusa
encerrado que não dá

medo

de amar

ferir
ferir-se

o ser casto do mundo que queima

triste

entristece angústia angústia angústia

(angústia)

(fria)

(desolada)

[exemplo 6]

interpretação editorial de *Duas canções de silêncio* (1962)
de Vinicius de Moraes

Ouve como o silêncio

se fez de repente
para o nosso amor

horizontalmente...

crê apenas no amor
 e em mais nada

cala; escuta o silêncio
 que nos fala

mais intimamente
 ouve
 sossegada

o amor que despetala

o silêncio...

deixa as palavras à poesia...

II

da Leitura:

olhar, percepção
e performance oral.

* exemplo proporcional a um
intervalo de 4ªP (quarta Perfeita)

3 : 4

“Os intervalos perfeitos (de quarta e quinta)
coincidem, exactamente, com os formatos de página
de uso favorito na Idade Média Europeia.”
(Bringham, 2008)

Após este primeiro momento de aproximação entre o exercício editorial da notação musical e da literária, surge a pertinência de um breve entendimento do processo de leitura do olhar no contexto de percepção do conteúdo textual. A compreensão da estrutura perceptiva no processo de leitura encontra pertinência na validação quer das conclusões anteriores relativas ao movimento horizontal como ao vertical. Do mesmo modo, só com a compreensão dos movimentos perceptivos do olhar poder-se-á alicerçar as deduções editoriais concretizadas ao longo das explanações da presente dissertação. Neste ponto, é imediata a evocação das preocupações estruturais e formais sob as quais se desenvolve o desenho tipográfico, visíveis na preocupação constante entre mancha e espaço branco/negativo em prol da qualidade e eficácia de legibilidade. Para tal, requiere-se um conhecimento prévio do comportamento físico do que poderemos designar de gesto do olhar: a forma como os olhos assimilam e processam a informação gráfica na sua manifestação textual — o que lemos e como o lemos.

Encontramos uma resposta a estas questões na confluência do conhecimento próprio do universo neurológico aos hábitos quotidianos de leitura, relação esta que constitui o principal mote dos diversos estudos do campo da psicologia aplicada e associada ao design. Uma análise sobre a estrutura física e psicológica do processo de leitura conduz a uma validação para os anteriores e posteriores esboços especulativos de manipulação editorial presente ao longo desta investigação. Ao compreendermos a forma como o nosso olhar trata a informação podemos consequentemente questionar os meios através dos quais o gesto editorial a poderá moldar. Acima de tudo, não interessa, no presente contexto, focar exclusivamente a micro-estrutura de leitura (tipografia em si) mas sim verter o conhecimento perceptivo para o âmbito da condição espacial da macro-estrutura — validação da importância das relações dos objectos gráficos entre si, com o espaço branco da página e com a totalidade do objecto editorial.

1.

o gesto do Olhar:

— leitura e percepção visual.

Sendo o ambiente visual rico em informação, qualquer tentativa no sentido de perceber o conceito de percepção visual deve reconhecer que apenas parte desta é potencial e realmente usada.¹ O eixo de visão direcciona-se para uma série de localizações do campo visual com uma consequente panóplia de imagens a cair sobre a fóvea.² Neste processo daquilo que podemos chamar de leitura do campo visual ocorre simultaneamente uma selecção do conteúdo deste mediada pelo sistema nervoso central. Os processos neurológicos que envolvem o conceito de percepção visual encontram-se fora do âmbito do presente capítulo – concentrar-nos-emos antes nos processos cognitivos que regulam o acto de leitura, ou, por outras palavras, no gesto do olhar.

No conceito de percepção visual encontra-se subentendido o de movimentos sacádicos, compreendendo este todo o tipo de movimentos rápidos e balísticos do olho no sentido de redireccionar o olhar para que uma nova imagem caia na fóvea, o chamado processo de fixação do olhar. Os movimentos normais do olho são compostos, assim, por movimentos sacádicos que precedem e relocalizam os pontos de fixação do olhar – momento em que o leitor retira a informação visual.³ No contexto desta dissertação serão apenas discutidas as situações em que estes processos se relacionam com os elementos linguísticos escritos — palavras e frases.

No sentido de leitura ocidental — da esquerda para a direita — os movimentos sacádicos possuem uma dimensão espacial de 7-9 caracteres — ou seja, o olhar salta para um novo ponto de fixação mais à direita após a leitura dos 7-9 caracteres. No entanto, o tamanho destes pode variar desde um carácter até a uma dimensão tão extensa quanto a de uma frase (por exemplo, quando fazemos um movimento rápido da direita para a esquerda com o intuito de fixar uma nova linha de texto no eixo da fóvea). Habitualmente, os leitores tendem a relocalizar o ponto de fixação em palavras que reflectem o conteúdo do que é lido — frequentemente de longa extensão — ao invés de o fazer em palavras funcionais — articuladores de discurso, tendencialmente de curta extensão. Estes pontos de fixação tendem a ocorrer entre o início e o eixo central de uma palavra, sendo a extensão visual do ponto de fixação o número de caracteres que o leitor consegue fixar e a perceptual o número de caracteres que este, como o próprio nome indica, percebe/processa nessa etapa do gesto do olhar. A extensão perceptual torna-se, naturalmente, assimétrica em relação ao ponto de fixação, na medida em que tende a ocorrer na direcção em que o leitor progride no texto — no sentido ocidental, esta compreende, assim, aproximadamente 4 caracteres para a esquerda e 15 para a direita do ponto de fixação.⁴

Relativamente à dimensão temporal do processo de fixação no acto de leitura, a duração deste varia com as propriedades intrínsecas a uma determinada palavra, como é o caso da sua frequência de utilização (por exemplo, a frequência de utilização da palavra “triste” não é a mesma de “taciturno”) e o seu tamanho. Deste modo, palavras pouco frequentes são fixadas por um período de tempo mais longo e quanto maior a extensão

(1), (4), (5), (6) (Liversedge e Findlay, 2000)

(2) Estrutura do olho na região macular da retina responsável pelo detalhe visual, sendo de importância central em actividades como a leitura. (Nolte, 2009, p. 668)

(3) (Nolte, 2009, p. 529-536)

da palavra maior a probabilidade de um determinado indivíduo que a lê de relocalizar o ponto de fixação, com um aumento consequente do tempo de percepção visual da mesma. É de relevo referir que o comportamento de percepção visual é influenciado não apenas pelas propriedades intrínsecas à palavra lida mas de modo análogo pela relação que a mesma tem com o texto precedente. Por exemplo, uma palavra com significado ambíguo possui uma duração de fixação maior do que uma palavra com a mesma frequência de utilização e tamanho mas sem ambiguidade intrínseca; no entanto, quando o contexto envolvente da palavra ambígua favorece a interpretação do seu significado, os tempos de fixação serão de menor duração do que quando a mesma palavra se encontra numa frase neutra passível de dotar a palavra com os potenciais significados que esta pode assumir. Outra propriedade que assume particular interesse é a respeitante ao conjunto de palavras que diferem em apenas um ou poucos caracteres e a sua influência na percepção visual — estas fazem com que os tempos de fixação durante o acto de leitura durem mais em comparação com aquelas que têm poucas *vizinhas* lexicais.⁵

Até a este ponto, assistimos a uma discussão dos movimentos sacádicos aquando do acto de leitura, nomeadamente no que diz respeito à localização e duração dos pontos de fixação. No sentido de leitura ocidental, torna-se pertinente perceber o que é que acontece ao texto à direita do ponto de fixação sobretudo no que concerne ao pré-processamento do mesmo e ao tipo de informação que extraímos deste. Aqui faz-se um parêntesis de natureza anatómica para ressaltar que o ponto de fixação encontra-se no eixo da fóvea e o texto que se encontra à direita deste na região da para-fóvea que, como o próprio nome indica, circunscreve a primeira. A palavra que se encontra à direita do ponto de fixação aparece-nos quase como se de uma mancha se tratasse, numa forma corrompida; no entanto, quando o ponto de fixação transpõe um limite invisível, tipicamente de 2-3 caracteres à esquerda dessa mesma palavra, esta assume uma forma nítida — podemos assim afirmar que, quando ultrapassamos esse limite invisível, transpomos o limite anatómico entre a fóvea e a para-fóvea com a nova palavra a localizar-se no eixo da primeira estrutura. O que o ser humano pré-processa e extrai visualmente na região da para-fóvea — ainda antes de fixar a nova palavra e com o ponto de fixação na palavra à esquerda desta — concerne particularmente propriedades relacionadas com o tamanho da palavra e o desenho das letras (a fonte tipográfica); a informação relativa à morfologia (por exemplo, palavras compostas por prefixação e/ou sufixação) é apenas adquirida na região da fóvea. A questão relativa à extracção de informação semântica é ainda controversa, não se sabendo com certeza se a para-fóvea desempenha algum papel neste processo e se o tempo de fixação de uma palavra é ainda influenciado pela relação semântica que esta mantém com aquela que se encontra no eixo da para-fóvea.⁶

Traçando um paralelo com a leitura de uma partitura musical, a percepção visual é analogamente guiada por movimentos sacádicos e pontos de fixação. Não obstante, a duração e a dimensão espacial de cada movimento sacádico é, contrariamente à da leitura de um livro, influenciada por questões relacionadas com o tempo de performance de uma peça (*andamento*). O tempo de execução de um movimento sacádico não se encontra directamente relacionado com o *andamento* — à medida que o último aumenta, o tempo médio entre os movimentos sacádicos diminui mas a sua amplitude/dimensão espacial aumenta. Os olhos não fixam apenas uma nota de cada vez, sendo a duração dos pontos de fixação influenciada quer pela velocidade de interpretação indicada numa partitura quer pelo grau de complexidade das sequências presentes — a performance de uma partitura de sequências simples a uma maior velocidade implica, como mencionado anteriormente, menos movimentos sacádicos e pontos de fixação compreendendo uma maior amplitude de notas. O tempo de interpretação de uma partitura é assim o factor mais fulcral que guia a duração e a dimensão dos movimentos sacádicos, sendo a relação entre o padrão espacial ocupado pelas notas e o número ou duração das fixações feitas pouco linear. Apesar deste padrão estocástico presente nos movimentos sacádicos feitos na leitura de uma partitura musical, é importante referir que os pontos de fixação tendem a ocorrer em detalhes visíveis como as figuras musicais ou as linhas de uma pauta ao invés do espaço branco que rodeia estes elementos.⁷

(7) (Kinsler e Carpenter, 1994)

2. Qualidade, Carácter e Ambiente: — conotação expressiva da Verticalidade.

2.1. da Notação Tradicional: a harmonia como *cor* do texto musical.

Em associação à expressão rítmica e temporal que caracteriza o plano de leitura horizontal, a dimensão vertical num sistema de escrita musical encontra-se essencialmente relacionada com questões estruturais da harmonia, qualidade e carácter sonoros da peça musical.⁸ As variações de frequência sonora reflectem-se visualmente nas correspondentes posições verticais das figuras musicais na pauta. Assim, as consequentes diferenças e relações de altura que se vão criando ao longo da mesma, juntamente com as variações rítmicas anteriormente expostas dão forma, carácter e identidade à peça musical — à música, como usualmente designamos. Tradicionalmente quantifica-se em sete o número possível de notas musicais elementares,⁹ e estas definem-se como expressão do elemento mínimo de um som. Visualmente, cada nota ocupa uma posição própria na pauta directamente relacionada com o valor da sua frequência num eixo

vertical entre graves (posições baixas) e agudos (posições altas) — as referidas variações de altura. No entanto, a sua qualidade sonora pode variar de acordo com a clave¹⁰ utilizada, apesar de este símbolo musical não ter interferência relevante na presente linha de raciocínio desta dissertação na pertinência de uma transposição para o universo editorial. Relativamente, uma nota de frequência menor estará sempre representada abaixo de uma com frequência maior. Tais diferenças de altitude entre as diversas notas conduzem-nos ao conceito de intervalo musical — a distância vertical entre dois sons, passível de classificação qualitativa e conotação emotiva. A própria denominação dos intervalos reforça a essência vertical visual, pois deriva directamente da quantificação da diferença de altura entre dois pontos — dois sons: duas notas.¹¹

Desde logo foram estabelecidas associações ao universo gráfico e visual, como é exemplo claro o caso da cor ou mesmo da composição editorial renascentista cujo formato da página se pensava de acordo com os intervalos musicais e a sua respectiva conotação no contexto cultural da época.¹² No entanto, no estudo que desenvolvemos no presente artigo, o pensamento da estrutura vertical de escrita musical encontra-se direccionado para características mais específicas e próprias da composição editorial e das ferramentas de edição: da organização, disposição, densidade da informação textual, entrelinhamento e *cor*¹³ da mancha tipográfica — a densidade da textura de uma página. Comparemos os elementos básicos constituintes desta direcção:

— no contexto da micro-estrutura da página, estabelecemos uma correspondência entre intervalos musicais e entrelinhamento;

— no da macro-estrutura, entre a conjugação do *andamento* com estado de espírito (o *mood* ou carácter musical) e o formato da página ou da moldura perceptiva que delimita a conteúdo visual de informação.

(8) *vide* Capítulo I (2. manifestações Visuais da Notação Musical)

(9) A escala diatónica constitui a estrutura acústica básica da tradição musical europeia e ocidental (no seu contexto variável). Constrói-se segundo a sucessão de oito notas, entre as quais se produzem cinco intervalos de um tom e dois intervalos de semi-tons. (Grove, 1910)

(10) A clave, do latim *clavis* ou seja chave, é o símbolo musical que permite descodificar a leitura da pauta através da associação da frequência fundamental de cada som (o tom) a uma respectiva posição vertical (altura). Em termos gráficos, podemos considerar a clave como uma âncora visual da leitura relativa dos símbolos musicais. (Grove, 1910, vol.1)

(11) (Grove, 1910)

Permeabilizando para o exercício editorial, em termos da micro-estrutura de leitura, retiramos as seguintes conclusões:

- (1) os intervalos e respectiva construção tonal (especificamente a harmonia) na notação musical equivalem ao entrelinhamento e à densidade textual;
- (2) o carácter musical dos intervalos (estado de espírito ou *mood*) reflecte-se na densidade textual na macro-estrutura da composição editorial;
- (3) as dissonâncias visuais através da sobreposição de elementos textuais equivalem aos intervalos de segunda no contexto musical;
- (4) a legibilidade, elegância formal e o conforto visual no contexto editorial equivale à estrutura visual dos intervalos intermédios;

Neste ponto, retomemos a algumas questões específicas da qualidade e estrutura dos intervalos musicais. Visualmente, a altura entre as notas, traduzidas graficamente na variação de posições das figuras musicais, é

-
- (12) Historicamente, o formato da página obedeceu a determinadas razões de proporção acordadas em relações de várias naturezas — geométricas, matemáticas, etc. O caso citado exemplifica a relação presente na Idade Média — continuada pelo pensamento do Renascimento Europeu — entre os formatos da página ou spread (contexto do design) e os intervalos da escala diatónica (contexto musical). Segundo Bringhurst, “a página, tal como um edifício ou compartimento, pode assumir qualquer tamanho ou proporção, mas algumas são distintamente mais agradáveis do que outras, e algumas até têm conotações bem específicas a elas associadas (...). As proporções de uma página são como um intervalo na música. Num determinado contexto, umas são harmoniosas, outras dissonantes. Algumas são familiares, outras inevitáveis, devido à sua presença nas estruturas naturais assim como no mundo do Homem.” É curioso e pertinente compreender a conotação de cada formato como espelho do valor emotivo e cultural de cada intervalo associado — “os intervalos perfeitos (de quinta e quarta) coincidem exactamente com os formatos de página preferidos na Idade Média Europeia, ainda em uso na actualidade (...). Os tipógrafos renascentistas utilizaram extensivamente formatos mais estreitos, correspondentes aos intervalos impuros mais largos (sextas e sétimas maiores e menores).” (Bringhurst, 2008)
 - (13) Quando nos referimos à *cor* de um texto, compreendemos um valor visual associado à densidade da mancha de texto (maior ou menor densidades, maior ou menor valor negro). Do mesmo modo, não nos podemos esquecer da influência da tipografia na construção deste valor cromático-psicológico da página: “uma outra metáfora antiga: a densidade da textura de uma página escrita é a sua cor. Este conceito não se refere ao facto de a tinta ser vermelha ou verde; refere-se apenas à escala de cinza das formas tipográficas em massa.” (Bringhurst, 2008)

verticalmente proporcional ao valor da distância que forma o intervalo (altura). Um intervalo de segunda colocará as suas duas figuras bastante próximas quando comparado com um de sétima, por exemplo, no qual as notas respiram num maior conforto espacial [fig.24a]. Por outro lado, ao representarmos o intervalo de segunda, a proximidade dos dois símbolos será tão significativa que estes se irão sobrepor, o que cria um assumido e eficaz desconforto visual associado a um consequente incremento significativo da dificuldade de leitura na perspectiva do pensamento do design editorial (segundo os cânones clássicos — quer em termos musicais como editoriais — pois o conceito de desconforto a que nos referimos poderá variar de acordo com o contexto cultural, social e temporal a ele associado). Um intervalo de terceira, por seu turno, será um exemplo da elegância visual associada a uma simetria equilibrada, na qual as figuras se tocam somente nos seus limites, em tangência e em perfeito alinhamento no vertical [fig.24b]. No caso dos intervalos de sexta e de sétima [fig.24c], a distância é tão considerável que obriga as figuras a um afastamento excessivo, o que, de acordo com a perspectiva editorial, se revela prejudicial à eficácia da leitura uniforme do corpo da informação.

Ao longo da História da Música, foram vários os movimentos cujos seguidores se debruçaram sobre a compreensão da sinestesia musical no campo harmónico e tonal dos intervalos, desde a *Teoria (ou doutrina) dos Afectos*¹⁴ (de essência grega e apropriação barroca) aos mais recentes estudos da *Psicologia da Música*.¹⁵ Deste modo, ao finalizar a questão dos intervalos musicais, é pertinente formular a hipótese de uma futura investigação sobre a possível existência de pontos comuns entre o carácter emotivo e valor sensorial dos intervalos (da *sinestesia musical*¹⁶) e a respectiva absorção e interpretação pelos formatos e relações espaciais e estruturais no universo editorial.

-
- (14) A doutrina dos afectos — em alemão *Affektenlehre* — constitui uma teoria musical própria do pensamento Barroco. Os seus teóricos e compositores abraçaram uma maior capacidade expressiva do conteúdo musical no contexto qualitativo da sua absorção pelo ouvinte. Segundo estes, a música é capaz de transmitir uma variedade específica de emoções, através de determinados aspectos dos seus elementos sonoros, àqueles que a ouvem. (Bukofzer, 1947)
- (15) A Psicologia da Música agrega em si a confluência de conhecimento do universo da psicologia e da musicologia, de forma a compreender as estruturas físicas e perceptivas que envolvem a experiência musical. (Tan, Pfordresher e Harré, 2010)
- (16) “A sinestesia é uma condição em que os indivíduos experienciam respostas atípicas a determinados estímulos, em adição às respostas típicas normalmente evocadas por estes mesmos estímulos. Por exemplo, uma pessoa com sinestesia tem sensações gustativas quando vê determinadas formas, ou pode ter sensações cromáticas quando observa letras acromáticas. A sinestesia pode assim assumir várias formas, cobrindo uma série de interações sensoriais.” (Nylopoulos e Ro, 2013) Sobre uma contextualização de sinestesia musical no universo cromático *vide* Basbaum, 2002.

2.2. espaço psicológico da Página:
— a densidade textual e os estados de espírito musicais.

Com o objectivo de proporcionar à velocidade do movimento do *andamento* um ambiente sensorial, a notação musical utiliza uma completar série de termos (continuamente em italiano, pela tradição do uso) indicadores do carácter emotivo que a performance da obra deve adquirir e, assim, transmitir.¹⁷ Em determinados casos, essa sugestão sensorial encontra-se inerente à própria denominação do andamento. O *allegro*, por exemplo, concretiza um exemplo claro dessa dualidade sugestiva. Se, quando aplicado a um trecho ou movimento musical, este transporta a execução musical para um movimento rápido, dificilmente nos conseguimos distanciar do carácter alegre implícito no mesmo. No seu contexto de utilização inicial, o *allegro* definia-se exactamente nesse sentido dual de alegre rapidez.¹⁸ Porém, outros elementos podem ser acrescentados aos restantes movimentos como textura sonora e emotiva complementar

à rapidez ou lentidão da sua execução. Definem-se usualmente como indicadores da qualidade do *andamento*, o *mood* (ou estado de espírito) inerente à obra, o que a eleva para uma dimensão singular, expressiva, capaz de exprimir ou intensificar a qualidade sensorial que adjectiva o corpo sonoro da peça — um processo conotativo do conteúdo visual. Se anteriormente nos referíamos às qualidades visuais e psicológicas dos intervalos musicais numa perspectiva da micro-estrutura do espaço editorial, então a sua conceptualização na dimensão vertical da macro-estrutura concretiza a transposição editorial do *mood* musical. Retomando o contexto da horizontalidade, quando analisámos os andamentos segundo a perspectiva visual e textual, enquadramo-los no contexto da macro-estrutura da página. Seria portanto expectável encontrar a materialização e percepção deste ambiente sensorial no suporte da mesma estrutura editorial. Tendo ainda em conta a influência da *cor* textual em termos de mancha visual na percepção interpretativa presente no movimento de leitura, poderemos retirar as seguintes conclusões comparativas entre o contexto musical e editorial:

— na macro-estrutura de leitura:

(5) intervalos pequenos resultam numa maior
concentração visual — sensações de asfixia, peso, gravidade
— o que nos remete para os seguintes exemplos de indicações
de carácter musical: ... *grave*, ... *mesto*, ... *pesante*.

(6) intervalos grandes resultam numa maior
dispersão visual — sensações de liberdade, desenvoltura
— o que nos remete para os seguintes exemplos de
indicações de carácter musical: ... *saltando*, ... *subito*,
... *dolce*, ... *scherzando*.

Se, no entanto, nos referimos à textura visual como o elemento sugestivo de um carácter ou ambiente emotivo associado ao respectivo conteúdo, não poderemos esquecer a natureza tipográfica que reveste este último. O desenho das formas tipográficas constitui uma influência sobre o valor do conteúdo textual¹⁹ — o grafismo que reveste e concretiza um conteúdo cognitivo. A escolha da fonte tipográfica, consequentemente, concretizará uma influência visual na interpretação do valor expressivo de

(17) (Read, 1979) (Stone, 1980)

(18) (Read, 1979, p. 276-7)

cada conteúdo textual e do respectivo sentido e contexto editorial. Do mesmo modo, o peso tipográfico do texto encontra um paralelo visual aos indicadores musicais de *mood* musical. Se anteriormente referimos a densidade editorial como expressão emotiva, então teremos de colocar o uso do *bold*, por exemplo, na mesma dimensão editorial sensorial — neste caso, uma intensificação da mancha textual e, consequentemente, da sensação de gravidade e peso no ambiente editorial.

-
- (19) Tomemos em consideração, por exemplo, as linhas orientadoras de Enric Jardí quanto às regras (ou sugestões) de paginação no que toca à escolha da tipografia: “escolhe a fonte tipográfica que vais usar cuidadosamente, pois, mesmo que essa não seja a tua intenção, irás sempre transmitir algo mais do que aquilo que o texto contém. Mesmo ao compores um texto falso, transmites uma mensagem; uma fonte neutra transmite neutralidade e isso é uma mensagem por si só.” (Jardí, 2007) Do mesmo modo, podemos recorrer a Bringhurst quando considera que as “formas de uma letra têm carácter, espírito e personalidade. Os tipógrafos aprendem a discernir estas características através de anos a trabalhar, em primeira mão, com as formas, e ao estudar e comparar o trabalho de outros designers da actualidade ou passado. Numa inspecção cuidada, as fontes tipográficas revelam muitas pistas sobre os tempos de um designer ou do seu carácter, e até mesmo sobre as sua nacionalidade e crenças religiosas. Fontes escolhidas nestes termos dão provavelmente origem a resultados mais interessantes do que aquelas escolhidas através da mera conveniência de disponibilidade ou coincidência de nome.” (Bringhurst, 2008)

III

dos Sentidos:

expressão, dinâmica
e articulação.

*exemplo proporcional a um
intervalo de 5ªP (quinta Perfeita)

2 : 3

“Os intervalos perfeitos (de quarta e quinta)
coincidem, exactamente, com os formatos de página
de uso favorito na Idade Média Europeia.”
(Bringhurst, 2008)

1. da Personalidade Musical: — o intrínseco carácter emotivo da linguagem musical.

“O propósito de toda a boa música é afectar a alma”
Claudio Monteverdi¹

O valor expressivo e emotivo constitui uma qualidade indissociável de qualquer discurso musical. Independentemente da capacidade de domínio por parte do compositor sobre os elementos fundamentais da notação musical (em termos de tradução rítmica, melódica e de timbre) esta encontrar-se-á continuamente incompleta sem a compreensão das possibilidades expressivas e emotivas do conteúdo sonoro.² Deste modo, a linguagem musical é um dos meios privilegiados de comunicação e transposição visual do carácter emotivo e expressivo de um texto. Colocando-se a notação musical como estrutura de pensamento entre a materialização escrita e a respectiva performance oral do texto musical— ao adquirir uma forma sonora apreendida pela audição — esta permitiu-se conceber um conjunto de elementos e ferramentas gráficas que lhe permitem traduzir a identidade, textura oral e conotação expressiva das diversas partes do seu conteúdo sonoro. Esta afirmação sustenta-se de forma automática e

natural pela própria forma como a notação musical tradicional (e mesmo em sentido evolutivo e histórico) se estrutura e dispõe ao compositor, tendo por base tanto as necessidades denotativas como conotativas da sua expressão — escalas de tempo, expressão, dinâmica e articulação. Para o presente caso de estudo, torna-se pertinente enquadrar os elementos de manipulação expressiva textual de acordo com a identidade conjunta que esta afecta e nos quais se manifesta entre a macro e micro-estrutura de composição.

A exposição final do capítulo anterior constitui um primeiro momento de análise no referido contexto de representação sensorial e conotação psicologia do conteúdo e processo editorial. Nele evidenciamos os exemplos de uma manipulação rítmica global, ou seja, os andamentos e os seus respectivos complementos identificativos das suas qualidades emotivas e do respectivo ambiente musical — o *mood*, ou por outras palavras, a dimensão emotiva passível de ser associada a um *andamento*. Num segundo momento, concretizado nas próximas explanações, estabeleceremos uma comparação directa entre escalas de intensidade — a variação do volume — e a escala tipográfica e editorial entre o espaço de edição da macro e micro-estruturas. Esta comparação não passará somente pela tradição clássica da notação musical, mas encontrará exemplos claros em soluções procedentes tanto da manipulação gráfica no universo da notação visual da música experimental como da especulação tipográfica da poesia concreta. Continuamente, entraremos em questões concretas da micro-estrutura de paginação no tratamento específico da expressão de cada elemento textual individual ou em sentido conjunto: da palavra à frase.

A linguagem musical oferece uma série de possibilidades expressivas em termos de articulação e acentuação dos elementos que a constituem. Em contexto comparativo com o design editorial, aplicado ao universo literário, encontraremos concordância nas possibilidades de manipulação dos elementos tipográficos que alteram directamente o peso da palavra escrita no processo perceptivo da leitura.

-
- (1) Claudio Montverdi (Cremosa, 1567 — Veneza, 1643), compositor italiano do período renascentista. Destacou-se como impulsionador da criação do conceito de Ópera, e legou relevantes contributos para a evolução da tradição polifónica do mesmo período. (Grove, 1910, vol.3)
 - (2) Um compositor “deve ser capaz de inserir todas notas ou combinações destas desejadas. Mesmo assim, o resultado não será o de total expressão musical sem todas as indicações de uma conotação emocional, uma vez que este não pode almejar que até os melhores intérpretes do mundo sejam dotados de tal clarividência.” (Read, 1979)

2. uma Edição Sensorial: entre a materialização visual e a interpretação/conotação emotiva.

Retomemos a citação de abertura deste capítulo: “o propósito de toda a boa música é afectar a alma”. É certo que Claudio Montverdi não foi o único a preocupar-se com o conteúdo expressivo, emotivo e sensorial (o carácter e a sinestesia) das suas composições musicais.³ Uma alma da música será algo intrínseco e indissociável da mesma. A própria notação musical reflecte de forma bastante clara a premissa anterior ao assumir no seu corpo de conteúdos e ferramentas uma vasta série de termos e símbolos gráficos indicadores do sentimento, carácter e qualidade — concretizada na posterior textura oral — a associar à performance musical. Ao longo desta dissertação já perspectivamos variados exemplos desta preocupação expressiva, como é o caso da relação entre a densidade textual, a estrutura e formato da página e a conotação emotiva do ambiente sonoro e visual. A intenção de condicionar o carácter do som encontra igual lugar no conceito de *dinâmica musical*.⁴ Tomemos como exemplo o volume e a intensidade: um *pp* (*pianissimo*) é interpretado num registo murmurado, por sua vez um *ff* (*fortissimo*) apela ao grito e à força.

As características da dinâmica musical podem ser directamente associadas à interpretação oral no contexto literário face à capacidade da voz falada de suportar alterações de volume e intensidade, articulação e acentuação, do mesmo modo como é possível a um intérprete controlar o volume dos sons, a forma de os tocar e produzir, a velocidade e os sentimentos a eles associados. Na contextualização da dinâmica musical em termos literários, concentremo-nos na clara concordância entre intensidade (volume) e corpo tipográfico (tamanho/ponto). Num contexto editorial, basta pensar num dado conteúdo tipográfico com elevado grau de intensidade no seu tamanho de corpo para imediatamente o associar, no contexto conotativo oral, a um grito ou som de volume considerável. Um texto em 5pt surge-nos como um sussurro na página — equivalente a um *pp* (*pianissimo*) —, à medida que vamos aumento o corpo aumentamos respectivamente o valor do seu volume visual (e consequentemente oral), passando por valores medianos — os *mezzo*, ou seja: *mezzo-piano*, *mezzo-forte*, — até aos mais elevados — *f* (*forte*), *ff* (*fortissimo*). Encontramos, assim, um paralelo claro entre a escala dinâmica musical e a escala tipográfica. Segundo as regras clássicas de composição editorial, um texto corrido deverá ter um corpo com valores próximos de 10-11pt para conforto e eficácia da sua leitura⁵, isto equivale a algo próximo do *p* (*piano*) ou *mp* (*mezzo-piano*) na intensidade da sua presença sobre a página. No entanto, não é possível colocar de parte a possível influência do espaço branco (livre) — o ambiente editorial — sobre o carácter da presença dos elementos textuais na estrutura da página: a sua envolvimento e posição relativa a outros elementos da página poderão alterar ou alargar o contexto do seu significado principal [ex.7].

No contexto visual da música experimental característica do século xx, encontramos um método notacional de referência no paralelo uso de escalas gráficas como tradução visual da variação de volume do conteúdo

-
- (3) A indicação de qualidades dinâmicas sobre um conteúdo musical surgiu primariamente no início do século xvii, "quando prevalecia uma técnica de composição (...) que sugeria um paralelo realce do contraste de volume. As primeiras indicações concebiam somente os termos italianos *piano* e *forte*. Depois, quando todas as implicações derivadas da escrita sinfónica começaram a surgir nas obras do século xviii de Haydn e Mozart, as marcações de dinâmica começaram a ser classificadas em relação ao grau: *forte* era por vezes *mezzo-forte*; *piano* poderia também ser um *pianissimo*." (Read, 1979)
- (4) Com origem num termo grego que significa *poder*, "as marcações dinâmicas referem-se a todas as indicações de poder desejadas na performance de uma música - às palavras usadas, e suas abreviações e símbolos. Este poder pode ser descrito cientificamente, como na frase que define volume como sendo a 'amplitude das vibrações tonais', por uma palavra tão emotiva quanto 'intensidade', ou de forma particularmente adequada por termos simples como 'elevado volume' ou 'baixo volume'." (Read, 1979)

representado. Compositores *avant-garde* como Berio⁶ e Stockhausen⁷ equacionaram uma relação visual proporcional entre a força sonora do som e a dimensão gráfica da sua representação — *note-size dynamics*. Independentemente do grau de precisão matemática utilizado por cada um na tradução das relações do formato visual das respectivas notas, importa aqui reconhecer a clara relevância do poder expressivo de uma manipulação visual consciente, em termos do uso de uma escala visual como ferramenta para concretização de uma dinâmica editorial, espelho de respectivos movimentos sonoros em contexto oral — tal como no uso de uma escala tipográfica para colocar em confronto relativo valores de volume distintos. Neste sistema de notação, a dimensão do corpo das cabeças das figuras musicais adquire um tamanho proporcional ao valor concreto do volume e intensidade da materialização sonora dos respectivos elementos — uma sugestão visual da dinâmica musical presente no carácter físico da matéria na sua concretização auditiva.

Se a transposição editorial do conceito de dinâmica musical — em termos de escalas de volume — se manifesta directamente numa paralela escala do corpo tipográfico, então as questões específicas da acentuação e articulação⁸ — como o *legato* (ligado), o *staccato* (destacado), a *fermata* (suspensão), o *sforzando* (reforçando), etc. — afectam claramente os valores de *tracking*, *Kerning*,⁹ peso e força, ou seja: as modulações tipográficas que alteram directamente a percepção da palavra escrita.

Do mesmo modo que a composição literária recorre a uma série de elementos visuais representativos quer das possíveis inflexões orais como da enfatização intencional de determinados sons,¹⁰ também a notação musical se munuiu de uma variedade de possibilidades no processo de acentuação dos seus conteúdos sonoros. Ao longo do seu corpo metodológico, encontramos um série de técnicas disponíveis ao compositor como meio de condicionar a qualidade expressiva da execução de uma frase ou elemento sonoros. A articulação musical afecta não somente o carácter auditivo de um elemento isolado como a sua transição no processo de sucessão sonora próprio da composição rítmico-melódica de uma música.

(5) Citando Unger: “bem acima do limite inferior do nosso poder de resolução, os elementos a preto e branco alternam numa resolução que reconhecemos como sendo agradável: uma sucessão particularmente rítmica de elementos verticais - rectos, curvos e angulados - que facilitam o processo de leitura por parte dos olhos. A maioria das famílias tipográficas funcionam adequadamente nos tamanhos normalmente usados (9, 10 e 11 pt.)” (Unger, 2007)

(6), (7) Luciano Berio (Itália, 1925 - 2003) e Karlheinz Stockhausen (Alemanha, 1928 - 2007) — para uma contextualização biográfica *vide* Griffiths, 2011.

Retomando o paralelo à performance literária, a acentuação tanto pode ocorrer de forma natural e intrínseca ao conteúdo textual — consequência da métrica — como, por outro lado, de forma propositada de acordo com os objectivos expressivos do escritor. No contexto da notação musical, encontramos três categorias principais em termos de acentuação expressiva do seu conteúdo textual de acordo com a respectiva qualidade alterada — o volume e a intensidade, a natureza (frequência ou altura — *pitch*) e a duração.¹¹ Esta concretiza assim três possíveis qualificações no enquadramento global dos diversos acentos, respectivamente de ordem dinâmica, tónica ou agógica. Aproveitemos a ordem anterior como linha de organização da contextualização de um conjunto representativo de diversos recursos de acentuação da notação musical, consagrando na explanação das respectivas definições um paralelo directo às técnicas editoriais e tipográficas do contexto literário.

O *marcato*, como primeiro exemplo, proporciona uma variação do volume de um determinado elemento ou passagem sonora e, consequentemente, de uma maior força no gesto de execução das mesmas — de uma forma marcada, como gesto diferenciador entre dois sentidos opostos mas próximos. Em termos editoriais, a leitura marcada de um conteúdo textual tanto poderá surgir da sugestão visual do uso de uma maior dimensão no corpo tipográfico, como da preponderante solidez gráfica inerente a um *bold* sobre o mesmo. Em determinados contextos, de forma a indiciar um mesmo ênfase visual na demarcação de um conteúdo específico, poderemos recorrer ao uso de caixa-alta como, do mesmo modo, a uma acepção de maior valor estético como o recurso simultâneo a um limitado código cromático, potencializador de uma clara e imediata distinção entre diferentes elementos. No entanto, qualquer uma das últimas hipóteses mencionadas pressupõe o uso paralelo da primeira — o confronto de distintas escalas tipográficas — como consequência da

(8) (Grove, 1910)

(9) O *kerning* constitui uma das ferramentas de manipulação espacial tipográfica, diz respeito a uma ‘modificação do espaço entre pares de letras seleccionados.’ Assim, o *kerning* “pode aumentar a consistência do espaçamento em palavras como ‘Washington’ ou ‘Toronto’, onde as combinações ‘Wa’ e ‘To’ se encontram são alvo de kerning. No entanto, nomes como ‘Wiscosin’, ‘Tübingen’, ‘Tbilisi’ e ‘Los Alamos’, assim como palavras de uso comum como ‘The’ e ‘This’ permanecem mais ou menos imunes a estas modificações.” (Bringhurst, 2008)

(10) Referimo-nos quer à pontuação como às ferramentas de acentuação próprias do contexto de composição literária.

(11) (Grove, 1910)

alteração de volume e intensidade contextualizada pela natureza da respectiva técnica de acentuação. Devido à estreita proximidade em termos de distinção da qualidade enfático de algumas técnicas de acentuação, poderemos colocar em semelhante dimensão editorial quer o *sforzando* (reforçando o som) como o *tenuto* enquanto técnicas de igual valor conceptual em termos de ênfase visual. Embora este último, por exemplo, se assuma como acentuação de valor temporal — na performance marcada do valor total de um som — podemos concretizar a sua execução gráfica através dos mesmos elementos e processos editoriais e tipográficos descritos para o marcato.

Apesar da ausência de um definido carácter tonal na dimensão da voz falada, no que diz respeito às escalas e códigos sonoros próprios da linguagem musical, é possível traçar um paralelo de contextualização do seu valor conceptual ao universo literário. Quando tratamos da qualidade tonal (*pitch*) de um som referimo-nos à sua natureza, ou seja, à qualidade que lhe concede um corpo singular, uma presença própria e distinta, quer em termos da sua materialização sonora real como inteligível através da sua manifestação gráfica no plano visual. Se o *pitch* constitui o elemento chave na equação que adjectiva a sua natureza musical, então, no universo editorial, a tipografia constitui a própria equação. A complexidade intelectual e o cuidado grau de detalhe das estruturas formais e visuais que caracterizam a tipografia como disciplina autónoma encontram sentido na constante preocupação com a sua ressonância em termos perceptivos, enquanto principais responsáveis pela qualidade denotativa e conotativa do basilar nível perceptivo do processo de leitura. As fontes tipográficas contam histórias, não somente no seu propósito enquanto agentes da materialização tangível do conteúdo linguístico como, de igual modo, na influência das suas formas e do seu desenho como ressonância expressiva de um determinado contexto e ambiente criativo. Deste modo, se a notação musical adjectiva um determinado elemento ou passagem sonora através de uma acentuação tonal, o pensamento editorial serve-se de uma variação da fonte tipográfica como representativa de um novo valor estético no ambiente sonoro ou de uma nova influência na imagética inerente ao acto de leitura.¹²

(12) Em termos tipográficos, “a simplicidade é boa, mas também o é a pluralidade. A principal (mas não única) função da tipografia é a de comunicação e a pior ameaça à comunicação não é a diferença mas sim a similitude. A comunicação cessa quando um ser é igual a outro: quando não existe algo estranho para contemplar e nenhuma informação nova para partilhar. Por esta razão, entre outras, a tipografia e os tipógrafos devem honrar a variedade e complexidade da linguagem humana, do pensamento e da entidade, ao invés de os homogeneizar ou esconder.” (Brighurst, 2008)

O último contexto de acentuação mencionado concretiza um recurso à manipulação da cinética sonora, especificamente no que diz respeito ao ênfase através do intervalo temporal de duração auditiva do respectivo conteúdo sonoro. Em termos editoriais, o mesmo será dizer que a acentuação agógica de um determinado conteúdo textual passará pela manipulação temporal do processo de leitura. Ao considerarmos, no processo tradicional de leitura, o espaço horizontal como frequente protagonista da dimensão temporal, concretizamos a natureza deste género de acentuação através de uma manipulação visual do mesmo. O recurso ao *staccato*, por exemplo, providencia, em termos da notação musical, uma execução destacada das diversas notas em termos de uma redução do valor da sua duração sonora num proporcional aumento do silêncio entre os elementos sucessivos. O *staccato* evidencia um gesto saltado, um movimento expressivamente dinâmico apesar de suportar opostas velocidades. Contrário ao *legato*, esta técnica de acentuação representa-se, em notação musical, através de um pequeno ponto acima do elemento visual afectado. A primeira sugestão de transposição editorial para o contexto literário ocorre através da gestão dos diversos elementos isolados numa espaçada composição horizontal. Se nos referimos a um conteúdo tipográfico elementar — uma palavra, por exemplo — a manipulação espacial decorre directamente no espectro de valores do *Kerning*, no entanto, num contexto mais abrangente — uma frase — a acentuação decorre na gestão do *tracking*. Quando separamos elementos que partilham um sentido de leitura uno segundo o ideal de um *staccato editorial* — com maior espaçamento horizontal (silêncio) entre os caracteres (som) — a composição visual resultante tanto nos conduz numa sensação imagética de salto como proporciona um considerável destaque perceptivo sobre os mesmos. Esta forma de tradução do *staccato* sob um conteúdo literário transporta, no entanto, uma consequente alteração na velocidade de leitura: como já referimos em contextos anteriores, um maior espaçamento horizontal proporciona um maior grau de lentidão em termos da leitura da totalidade do conteúdo. Isto representará, em termos editoriais, uma proximidade à conjugação do *staccato* com um *andamento* lento.

Por outro lado, de forma a mantermos a velocidade própria do contexto natural de leitura da palavra falada, a divisão do seu conteúdo elementar — os caracteres — deverá ocorrer, por exemplo, com recurso a uma intervenção directa sob a forma ou desenho tipográfico em detrimento de um alargamento espacial. Neste contexto, poderemos aplicar esta técnica de acentuação cortando um plano vertical visual de cada carácter, mantendo, no entanto, um conteúdo identitário suficiente na sua forma resultante para a percepção do valor alfabético ou sonoro em questão¹³ — uma possibilidade que nos remete de imediato para os diversos estudos de legibilidade tipográfica (dos seus limites) e do seu contexto perceptivo pelo leitor. Deste modo, conseguimos manter fixas as posições de ordem

natural de cada elemento na dimensão temporal de leitura da palavra — um indirecto e manipulado aumento dos valores de *kerning* sem aparente consequência espacial nos pontos de fixação do movimento usual do gesto do olhar no processo de leitura.

Ainda no contexto de acentuação agógica, podemos trazer para o conjunto de exemplos da notação musical um elemento de marcada índole temporal: a *fermata*. A sua representação gráfica assenta na conjugação vertical de um parêntesis deitado (uma rotação de noventa graus) sobre um ponto final. Se este último elemento nos remete para uma dimensão temporal, então a sua conjugação com o espelho visual de uma ligadura (quer em termos de expressão como de prolongamento) origina uma poderosa sugestão visual de suspensão, seja de conotação temporal como emotiva (em termos de uma suspensão expressiva do sentido de uma ideia ou assunto). Na sua definição em notação musical, a *fermata* indica uma duração sonora (ou silenciosa) distendida em relação ao seu valor natural. Existe uma clara proximidade conceptual entre o valor de alongamento temporal próprio da *fermata* e o recurso à repetição contínua de um elemento tipográfico como extensão da duração sonora de leitura do mesmo. No entanto, este recurso poderá, de igual modo, conduzir à leitura isolada e sequencial de cada elemento repetido.¹⁴ No entanto, como forma de sugerir o seu carácter de leitura temporal homogénea, poderemos recorrer ao pensamento tipográfico no que diz respeito à aplicação de um *legato editorial* adaptado, neste contexto, para um *legato visual*.

De forma a intensificar o valor expressivo de uma frase sonora, a notação musical utiliza o *legato* enquanto técnica que define a sua execução. Como é sugerido pela própria denominação, a aplicação deste conceito em termos de acentuação transporta o processo de materialização sonora para um contexto editorial de expressão homogénea — visualmente ligado. Uma aproximação horizontal dos diversos elementos tipográficos até ao limite da forma exterior das suas margens poderá condicionar a interpretação no sentido de perspectivar um conteúdo único no processo visual e oral de leitura. Num outro contexto de composição visual com maior valor conceptual, poderemos reconhecer a sugestão do prolongamento suspenso de uma ideia quer através do uso psicológico do espaço branco envolvente como, em simultâneo, das técnicas de pontuação próprias da composição literária.

(13) *vide* Unger, 2007, p. 71-78.

(14) Veja-se a sua proximidade gramatical a uma onomatopeia.

Criemos um exemplo concreto [ex.8]. No espaço editorial livre de uma página ao alto, inserimos um texto hipotético, justificado e cuja leitura se dê em sentido ocidental, que termine no limite final do eixo médio entres as margens superior e inferior. Tomemos agora os dois elementos visuais que finalizam o seu conteúdo: a última palavra e o seu complemento de pontuação (um ponto final, por exemplo). Se, em termos espaciais, separarmos este último elemento da palavra à qual se associa — dentro da estrutura editorial que conduz a leitura — e o colocarmos no outro extremo visual — ou seja, alinhado no lado oposto (à direita) e no limite da margem inferior da estrutura — concebemos um novo contexto visual perceptivo e conotativo em termos de conteúdo editorial: a leitura do espaço branco compreendido entre o último elemento da massa textual (a última palavra) e o elemento visual que lhe confere o sentido de conclusão e cessação: o ponto final. Deste modo, criamos um hiato visual sugestivo da suspensão da ideia contida ao longo do conteúdo textual, cuja finalização só ocorre aquando da presença do ponto final. Se o nosso olhar vai criando uma rotina de leitura ao longo dos diversos eixos horizontais de conteúdo informativo textual — as linhas base — então a posição do ponto final deverá ocorrer na posição editorial correspondente ao último momento do respectivo processo, mesmo encontrando pelo seu caminho um largo espaço isento de conteúdo físico visível — de leitura silenciosa.

Em gesto de finalização da contextualização da dimensão editorial da fermata enquanto técnica de acentuação musical, possibilitamos ainda o recurso à extensão gráfica e espacial da linha que concede representação visual à técnica editorial do sublinhado. Coloquemos um novo contexto editorial hipotético no qual se aplica uma suspensão ao valor da letra final da última palavra do conteúdo textual. Se a sublinharmos através de uma linha horizontal inferior transversal à respectiva dimensão espacial da sua representação gráfica, poderemos distendê-la longitudinalmente pelo espaço branco contínuo como sugestão visual da continuidade expressiva do respectivo conteúdo.

O conjunto de exposições comparativas que concretizam o sentido do pensamento editorial proposto neste capítulo, na compreensão das ferramentas editoriais de tradução de valores emotivos e sensoriais da notação musical, encontra assim um eco conceptual e visual no universo da edição literária. Ressalve-se, no entanto, que nenhum destes processos é estanque ou exclusivo quer em termos de categorização do seu contexto de acção, como em termos de eficácia no condicionamento da interpretação no processo de leitura ou da consequente postura oral. O paralelo que estabelecemos entre os recursos musicais e literários apenas constitui uma linha sugestiva de maior preponderância no sentido da tradução e conotação expressiva aproximada de um determinado conteúdo visual

ou textual. Muitas outras conjugações e comparações poderiam ser estudadas através da compreensão exaustiva do vasto contributo de grandes autores nos diversos estudos de legibilidade tipográfica. No entanto, a complexidade dessa abrangência não cabe nos limites deste capítulo enquanto esboço editorial de problemas globais de uma primária aproximação entre o universo musical e literário. Quer a anterior exposição como a considerável parte do conteúdo presente na linha de pensamento desta dissertação assenta numa dimensão formulativa, na consolidação de perguntas e problemas como mote impulsionador de um novo prisma na condução e procura de soluções no exercício editorial.

3. o híbrido literário-musical: — a notação sensorial de Cangiullo.

Se nos capítulos anteriores destacamos Mallarmé como o precursor e exemplo máximo da manipulação do espaço branco para condicionamento do processo de leitura, então Francesco Cangiullo¹⁵ concretiza o expoente de referência nesta dissertação no que diz respeito ao uso colectivo e conciliatório de elementos musicais e literários como linha sugestiva para a interpretação do mesmo. No contexto específico da matéria editorial abordada neste capítulo, Cangiullo, como relevante e pioneira figura do movimento Futurista italiano,¹⁶ representa a mutação visual da capacidade emotiva e dinâmica de elementos gráficos estáticos através de uma exploração intensa e constante das potencialidades expressivas da especulação tipográfica.

O sólido respeito pelo conceito de *parole in libertà* (palavras em liberdade)¹⁷ é suficientemente expressivo na sua designação para compreendermos a linha de pensamento que guiou a formulação de processos editoriais ao longo da consolidação do legado visual de Cangiullo. O desejo de uma forte expressão sensorial incorporada na matéria gráfica textual conduziu o autor numa emancipação dos limites impostos pela edição tradicional, encontrando na música uma fonte de ferramentas eficazes para, numa justaposição às tipográficas, efectivar uma exuberante performance editorial.¹⁸ Esta dilatação dos limites editoriais, em termos de um sistema de notação tradicional, encontra um paralelo na ruptura e empreendimento gráficos dos compositores vanguardistas da música experimental. Como já referimos, estes últimos, face ao ressurgir da insatisfação com as possibilidades da notação musical tradicional, protagonizaram uma nova procura de métodos de tradução editorial assentes em processos de especulação gráfica e visual, numa aproximação entre música, pintura e design — a consolidação da notação gráfica/visual. O mesmo paralelo poderá ser traçado com a ruptura concretizada pela poesia concreta em termos da edição tradicional. No entanto, no contexto futurista em questão, os novos processos editoriais procuram uma expressiva teatralidade na composição do espaço visual.¹⁹ Para Cangiullo, o formato impresso e o carácter performativo encontram-se intimamente relacionados. Este

-
- (15) Francesco Cangiullo (Nápoles, 1884 - Livorno, 1977) foi um escritor, poeta, artista plástico e activo impulsionador do movimento Futurista italiano. Sobre o carácter expressivo do seu trabalho poético, escreve Jennifer Buckley: “enquanto alguns Futuristas que trabalharam no suporte impresso aliaram explicitamente as suas composições tipográficas à pintura (...), Cangiullo produziu exemplares daquilo que eu denomino de tipografia teatral. Em várias e importantes *parole in libertà*, assim como num panfleto tão incomum que uma crítica o classificou de *sui generis*, Cangiullo utilizou a tipografia como meio de embeber o excesso sensorial não somente do mundo moderno, como também da performance modernista, empregando meios tipográficos para transformar os leitores em espectadores e ouvintes.” (Buckley, 2011)
- (16) O Futurismo diz respeito ao movimento artístico e literário de génese Italiana entre o fervoroso desenvolvimento tecnológico do final do século XIX e o início do século XX. Filippo Marinetti (Alexandria, 1876 - Bellagio, 1944), poeta italiano, foi o principal responsável pelo nascimento desta nova acepção dos valores artísticos, numa transpiração contínua de conteúdos sensoriais do universo tecnológico e do mundo moderno nos conteúdos visuais e textuais das respectivas obras — *vide* Buckley, 2011.
- (17) Jorge dos Reis faz uma alusão a este contexto quando se refere à estrutura do pensamento futurista: “evitar a complexidade da sintaxe e libertar as palavras, subtraindo-as à sua prisão sintáctica é um conceito audacioso, uma metodologia enérgica, adoptada por Filippo Marinetti.” (Reis, 2012) Para uma completa contextualização deste conceito de *parole in libertà*, *vide* Buckley, 2011.
- (18) Veja-se o claro exemplo das obras de Cangiullo, na utilização simultânea de uma linguagem musical e literária.

reconhece assim o poder da manipulação visual na eficácia da comunicação de valores sensoriais aos respectivos leitores, numa mimetização tipográfica dos elementos envolventes do ambiente físico e psicológico real.

O conjunto de autores contextualizados neste universo literário/musical vanguardista estimula continuamente uma progressiva valorização do carácter imagético concreto do conteúdo literário. O contributo das vanguardas artísticas do século xx para o conhecimento editorial, tipográfico e visual actual é reconhecidamente extenso. Em consciência deste facto, a presente dissertação limita o seu exercício de análise editorial para um conjunto limitado de processos visuais com pertinência relevante na validação do pensamento comparativo global que a alicerça — notação literária e musical. Trazemos assim para um plano de atenção a singularidade metodológica presente no trabalho de Cangiullo, numa análise comparativa ao pensamento editorial consolidado ao longo deste capítulo no que diz respeito ao carácter expressivo do objecto de leitura. Para tal, recorremos a *Canzone Pirotecnica* (canção pirotécnica) — publicada no número 1 da revista *La Balza* (1915) — como exemplo claro da conjugação directa entre códigos musicais e alfabéticos/literários.

Em abril de 1915, Cangiullo publica, no primeiro número da revista futurista italiana *La Balza*, um pertinente exemplo da especulação emotiva e sensorial do espaço e objecto editoriais — em *Canzone Pirotecnica* converge, de forma directa, uma profícua sobreposição de linguagem literária e musical numa profusa exuberância textual e visual [fig.25a]. O recurso contínuo aos elementos expressivos próprios da notação musical como método de conotar o conteúdo textual de força dinâmica, emotiva e sensorial, representa um relevante exemplo de validação da exposição anterior e da totalidade do presente tópico deste capítulo. Uma primeira análise visual ao conteúdo gráfico global revela, de modo imediato, a intrínseca dimensão sonora de todo o conteúdo editorial. Se a leitura do “canzone” (canção) no título nos remete para um plano musical vocal, então a sua associação ao “pirotecnica” (pirotécnica) evidencia de forma clara o marcado carácter performativo que determinou a sua composição. Num claro paralelo ao método da notação musical do género vocal, o autor constrói o espaço de leitura principal assente na percepção paralela de dois planos de leitura contíguos e simultâneos: num eixo horizontal inferior encontramos a matéria que constitui o seu conteúdo literário como poema sonoro através do evidenciado conceito de *parole in libertà*; em simultâneo, e com influência performativa directa sobre

(19) (Buckley, 2011)

mesmo, num eixo paralelo superior, decorre a disposição relativa do conteúdo gráfico musical. Estes dois planos constituem uma dimensão na sucessão temporal do processo de leitura horizontal [fig.25b]. Embora o conteúdo literário ocupe um espaço preponderantemente central na estrutura vertical, Cangiullo reserva uma pequena coluna editorial contígua ao mesmo na qual evidencia, através de expressões relativas aos andamentos musicais, a velocidade de leitura — ou, em termos conceptuais, a velocidade do movimento imagético e sonoro — do conteúdo continuamente representado. Especificamente, o autor sugere um movimento provido de elevada rapidez, justificado pela definição de *prestissimo*²⁰ na escala de andamentos tradicionais da performance musical. As quebras de linha na sucessão vertical dos diversos movimentos traduzem a mudança de um momento particular no contexto da acção total.

Desde logo, no primeiro conjunto textual, dificilmente nos conseguimos distanciar da pressuposição imagética de um espectáculo pirotécnico. Primeiramente, projectamos um momento de lançamento num movimento contínuo e homogéneo (“ujsciujsciujsciujsci”), revelado pela utilização complementar do grafismo que representa simultaneamente uma ligadura de expressão e de prolongamento, que, em termos musicais, se traduz num movimento expressivo ligado (*leggato*, sem perda de som) — no contexto da primeira acepção — e numa dimensão unitária — em termos da segunda definição. Após um brevíssimo momento de silêncio — pressuposto pela quebra vertical — concretiza-se uma explosão (“èppà”) num movimento sonoro gradualmente descendente — um momento de suspensão no final (uso evidenciado da fermata sobre o último “à”) e um desaparecimento visual e sonoro posterior (a representação de um diminuendo através da utilização do seu respectivo glifo musical “>”). O segundo movimento ocorre numa postura semelhante: um lançamento e uma explosão consecutiva, mas que desta vez parece evidenciar uma segunda concretização em forma de eco, separadas por um determinado intervalo de tempo representado na gestão do espaço horizontal. No final deste primeiro momento tripartido, reconhecemos um momento que finaliza o crescendo global do movimento sonoro e visual através do acréscimo de uma terceira explosão composta por pequenos momentos sequenciais — “ppappappà” — antes da sua progressiva extinção.

(20) *Prestissimo* refere-se a um andamento musical de elevada rapidez (um impulso extremamente rápido na execução da obra musical). Em termos de velocidade de pulsação (igual ou acima dos 200 bpm). (Grove, 1910) (Read, 1979)

Pouco mais será necessário acrescentar para a compreensão da força argumentativa de *Canzone Pirotecnica* como relevante exemplo na validação do raciocínio comparativo estabelecido nas exposições iniciais deste capítulo — a compreensão da capacidade de representação emotiva da notação musical em prol da sua transposição no universo editorial literário [vide exemplos 9 e 10 como estruturas editoriais paralelas à de Cangiullo].

(22) *Diminuendo* indica uma progressiva diminuição do volume ou intensidade sonoras. O seu símbolo gráfico corresponde a um ‘>’ ao longo da extensão do conteúdo sonoro que o compositor deseja afectar ou através de uma indicação textual sobre a mesma. (Grove, 1910)

III.
dos Sentidos:
expressão, dinâmica e articulação.

[exemplos]

[exemplo 7]

tradução tipográfica de uma escala dinâmica
através de um elevado contraste no tamanho do corpo textual
(entre *piano* e *forte*)

falo,
grito!
e murmuro...
irritar!

(em segredo)

(texto estático: Adobe Caslon Pro
10pt, 100pt, 7pt e 5pt)

[exemplo 8]

exemplo de uma suspensão
do conteúdo final de um texto hipotético:
(tradução editorial de uma *fermata*)

Fuga. Abori cus, sequiandit la voluptatus, sin ex et, net hillit ad quos ratia velecti assitae ptatibust optam ipsam voluptat faciae pellene catibearibusam sero tet fuga. Soluptas que pore dolore volorepudic to mi, untus nostem quis aligeni simo dollabo ratur? Cum dolupient anda doluptas quis moluptaqui ut lis doluptatibus et aceperc iatus, sim harcid ut quis andae od ut eos molorerit volendanihil in nullamenia quo volupid electias eos maxim el id mos et lab ium velest, omnia quatem am, cum ut rehenesimus ea sed quis pa aut faccus reperup tiusda si te invendi taerit, consed estium nonsedi bere exerrum a in consequerferatem asim harum alit officipsum dolupta temque voluptae con pedit ipsamus cus vollabo riamus rem quam harum et labo. Nihicil incti quas demquas di aut maximint latio. Ferrum que volorryum secus aut et ommo et dem. Ut ut voluptium sinusam, volumque voluptate ab ipsape nos rendit, qui alia cusamus amusdam, te platior eriam, sime non conse non re sum laborendus quuntem faccusae laccus estium della vit el et omnis eos accupta eprattem. Bea dolecte nam velessi nimus eatque minus dolupti aspicip santore rchilis

dus.

[exemplo 9]

Como no exemplo de Cangiullo,
as seguintes composições editoriais assentam no princípio
da confluência de conteúdos musicais e literários (alfabéticos)
de forma complementar.

Esta interpretação editorial do poema
Tarde Vos amei de Aurélio Agostinho (Santo Agostinho, 354 - 430)
foi criada pelo autor da presente dissertação no projecto-esboço
de *Animæ Verbi* em 2013, passível de performance oral.

Foi composta em caracteres Didot, 10pt.

mf
tarde Vos amei

ó beleza tão antiga
e tão nova

pp
tarde
Vos amei

mf
eis

que habitáveis
dentro

de mim
e eu
p

lá fora a procurar-Vos!

pp
disforme

cresc.
lançava-me
sobre estas formosuras que criastes

estáveis comigo e eu

não estava Convosco
dim.

retinha-me longe de Vós

aquilo que não existiria senão existisse
accel. *mp*

em Vós
a tempo

mf
porém
chamaste-me,

ff
com uma voz tão forte que rompestes

a minha surdez

mf
brilhastes cintilastes e logo
afugentastes
a minha cegueira

dolce
exalastes perfume
allarg.
respirei-o
accel.
a plenos pulmões suspirando por Vós
saboreei-Vos
a tempo

mp
e agora
tenho fome e sede
pp
de Vós

cresc.
toca-te-me
e ardi

p
no desejo da Vossa paz

[exemplo 10]

interpretação editorial do poema
O meu desejo de Florbela Espanca (1894 - 1930),
composta em caracteres Didot, 10pt.

mp

vejo-te

só a ti

no azul dos céus,

rall.

olhando

a tempo

a nuvem de oiro

que flutua.

ó minha perfeição
que criou Deus e que

mf

num lindo dia

me fez

^
sua!

p

nos vultos que diviso pela rua, que

cruzam os seus passos

cresc.

com os meus...

f

minha boca tem fome

meus olhos têm sede

mp

só da tua!

só dos teus!

^
sombra da tua sombra,
doce

^

smorz.

e calma,

pp

sou

a grande quimera


da tua alma e,

accel.

sem viver,
ando a viver

contigo...

a tempo

pp

deixa-me

mez. v.

andar assim
no teu caminho


por toda a vida,


amor,

pp

devagarinho,

allarg.

até a morte
me levar consigo...

☺

IV

Polifonia e Dramaturgia:

mímica editorial.

* formato estreito
exemplo proporcional a um
intervalo de 6ªM (sexta Maior)

3 : 5

“Os tipógrafos Renascentistas deram uso extensivo
aos formatos estreitos, correspondentes aos intervalos largos e impuros
(sétima e sexta maiores e menores)”
(Bringhurst, 2008)

1. a Notação da Voz: — entre o literário e o musical.

Como introdução ao presente capítulo, retomamos a contextualização multidisciplinar desenvolvida na exposição histórica inicial que estabelece o prelúdio desta dissertação — a estreita relação entre notação literária e musical. Se a Ópera¹ concretiza uma justaposição do género musical e literário, então o já referido reconhecimento da voz enquanto elemento comum para a construção de ferramentas de tradução textual constitui o elemento chave para a compreensão do seu respectivo método de edição. Como iremos ver, a complexa natureza do estilo operático obriga à consolidação de um sistema de notação multidisciplinar, passível de expressar a diversidade qualitativa dos elementos que formalizam o seu conteúdo. A Ópera concretiza o exemplo clássico de um espaço criativo híbrido entre o universo literário e musical, na aceção da sua dualidade sonora e textual. Continuamente, à sua dualidade literária-musical, acrescenta-se ainda uma preponderante dimensão dramática que agrega ao conteúdo

sonoro e textual uma competência teatral. Em favor da sua heterogénea mas singular natureza, o espaço editorial global de uma obra operática entende um conjunto diverso de opções gráficas e visuais, seja na representação de movimentos gestuais — que encontra lugar no exemplo da composição dramática — como na possível presença de múltiplos personagens quer na sua performance editorial como oral — passível de um paralelo conceptual e apelo editorial ao conceito de *polifonia*² musical, como iremos desenvolver posteriormente. Em consciência das premissas anteriores, torna-se pertinente a compreensão do pensamento editorial que conduziu à consolidação do seu processo dual de notação — o *libretto* enquanto objecto editorial protagonista da edição literária e dramática da Ópera, e a notação musical enquanto veículo complementar do respectivo conteúdo e valores sonoros (vocais e instrumentais).

-
- (1) A Ópera constitui um género musical e teatral, um drama cantado, trágico ou cómico, envolvido por um cenário apropriado à actuação dos seus actores-cantores, instrumentalmente acompanhados por uma orquestra. (Grove, 1910, vol.3) Sobre a sua génese inicial, escreve Grove: “poder-nos-á parecer um pouco estranho referirmo-nos à Ópera como uma das mais antigas instituições existentes; no entanto, a nossa pesquisa pela sua origem leva-nos até um tempo anterior à era Cristã; quem quiser ler a história da sua infância deverá recolher os seus detalhes da história da Grécia antiga, pois ela é tão antiga como o próprio drama.” (Grove, 1910, vol.3) No entanto, em termos do seu reconhecimento e denominação como tal no contexto ocidental, remetemos a sua origem para o início século XVII através das mãos de compositores italianos. (Grout e Williams, 2003)
- (2) Polifonia, do grego *polys* (muitas) mais *phonos* (voz), constitui um termo aplicado a determinados géneros de música vocal *a cappella* (sem acompanhamento) nos quais cada voz é feita para cantar uma melodia própria; as várias partes unem-se obedecendo às leis do contraponto, formando assim um total harmonioso, no qual é impossível de distinguir qual a voz mais importante, visto serem todas igualmente necessárias para a concretização do efeito global pretendido. (Grove, 1910, vol.3) Esta definição de polifonia, embora imbuída num contexto vocal e coral, pode ser conceptualizada para o contexto global instrumental, assim como para determinados exercícios escritos e orais do universo literário, por exemplo (veja-se o seu abrangente uso ao longo desta dissertação).

2. Ópera e edição de texto dramático: — o *libretto* como palco editorial.

Ao colocarmos a Ópera num mesmo plano comparativo entre os diversos géneros de performance artística, tal como o dramático, vocal ou instrumental, rapidamente a destacamos das demais em favor do seu alargado e singular carácter multidisciplinar. A performance operática, em termos tradicionais, exige a convergência de elementos musicais, gestuais, literários e até mesmo visuais num único corpo estrutural. Embora reclamada pelo universo musical, a Ópera não restringe o seu conteúdo a uma natureza sonora vocal e instrumental, mas acrescenta-lhe em simultâneo uma dimensão dramática e literária.³ De certo modo, em termos de tradução gráfica, este género transforma o espaço editorial num palco performativo visual, para o qual convergem elementos tanto de índole literária como musical. No entanto, apesar de se apresentar como um exemplo de elevado relevo em termos da congregação prática e conceptual do género dramático e musical no contexto temático do presente capítulo, o com-

plexo carácter plural dos seus conteúdos conduziu à utilização de distintos formatos editoriais enquanto veículos condutores de conhecimento específico para um determinado contexto de leitura, em detrimento de um formato único e visualmente conciliador da natureza múltipla dos seus elementos estruturais. No contexto da fixação de informação musical, a Ópera faz uso da notação musical tradicional como forma de comunicação directa e eficaz com os respectivos intérpretes. No outro expoente, a sua vertente dramática, esta recorre ao formato tradicional literário para o género em questão. Este suporte textual não se constitui somente familiar aos actores como se revela igualmente próximo de um outro grupo de leitores — o público em geral. Seria natural que, de entre os formatos editoriais utilizados pela Ópera, se destacasse o último como o possuidor de universalidade em termos culturais, o que não acontece, por exemplo, com a notação musical.

Apesar desta variedade editorial, o *libretto* (diminutivo da palavra *libro*) surge assim como formato representativo do estilo operático enquanto sistema de tradução visual do seu conteúdo global. Se, por um lado, a sua natureza musical se sobrepõe à dramática em termos de uma materialização oral de maior prevalência sonora, então, na sua dimensão escrita e textual, revela-se a exclusividade da segunda como detentora da sua ferramenta privilegiada de composição editorial. A sua directa proximidade com o público concedeu ao *libretto* um lugar de destaque enquanto suporte textual representativo da complexa natureza do estilo operático. Como elemento de ligação entre o espaço físico de performance e o processo perceptivo por parte do público, o conteúdo textual do *libretto* constitui assim a legenda, em tempo real, da voz, dos gestos e movimentos de cada músico-actor.

Em termos editoriais, o *libretto* herda a formatação tradicional de um diálogo em contexto literário. O processo de leitura efectua-se na direcção horizontal, enquanto que a dimensão vertical é tida exclusivamente como suporte das quebras de linha, podendo estas ser uma consequência quer do condicionamento das margens do espaço de leitura, como, de similar modo, de elementos característicos do contexto literário — o parágrafo, por exemplo — ou ainda de resposta à cessação do sentido de uma frase ou da mudança de interlocutor. A preponderância da for-

-
- (3) Jorge dos Reis enuncia com uma elogiosa lucidez esta pluralidade disciplinar presente no contexto operático: “a ideia de obra de arte total justapondo trabalho visual, texto, som e performance pode ser encarada como a utopia perfeita. Paradoxalmente, é impossível não reconhecer a ópera como uma clara *joint venture* de diferentes disciplinas do campo criativo” (Reis, 2012)

matação em verso é clara, sobretudo no que diz respeito ao contexto de edição das letras das diversas árias.⁴ Deste modo, a direcção horizontal adquire um carácter temporal, enquanto eixo que guia o sentido de sucessão de informação textual e, consequentemente, o sentido natural da sua posterior leitura. Assim, remete a dimensão vertical para um plano silencioso, apesar da sua reconhecida importância em termos de influência no grau de conforto adquirido no acto de leitura — a relevância do entrelinhamento.⁵

Quanto ao conteúdo, assistimos a uma mutação do espaço visual em algo próximo de um palco editorial, no qual se cruza a totalidade das palavras e das direcções cénicas que condiciona a respectiva performance dramática e vocal. Por norma, o conteúdo literário e musical encontra-se distribuído em dois objectos editoriais paralelos mas distintos. No entanto, surgem alguns exemplos de consolidação entre os dois universos editoriais num mesmo espaço de leitura — a notação musical tradicional surge na página como complemento à compreensão da dimensão textual. Neste contexto, apesar de reunidos num espaço editorial comum, os elementos textuais musicais e literários mantêm a sua identidade através de uma formatação distinta e própria de cada disciplina. Num período histórico recente, a par dos desenvolvimentos do pensamento inerente ao Design Editorial, assistimos a uma variação de determinados processos de edição de um *libretto*, não somente como suporte exclusivo da Ópera como, de igual modo, do género Musical.⁶ Na maioria dos exemplos, reconhecemos uma reformulação da organização espacial no que toca à posição dos distintos elementos que compõem a massa textual, desde a identificação do personagem até à disposição das didascálias em relação ao corpo textual que concretiza o conteúdo substancial do diálogo principal. Estes novos métodos editoriais têm em vista uma maior eficácia na percepção hierárquica da informação no processo de leitura selectiva através da manipulação consciente da gestão espacial das âncoras visuais que identificam a qualidade da informação.

(4) A denominação de ária atribui-se frequentemente a um formato musical bastante ambicioso utilizado nas óperas antigas. Implica uma melodia facilmente reconhecível, tanto simples como elaborada. (Grove, 1910, vol.1)

(5) *vide* Capítulo II (1. o Gesto do Olhar).

Independentemente da sua directa precedência da formatação textual do género dramático, o *libretto*, enquanto objecto editorial representativo de uma Ópera, destacado de entre a pluralidade editorial característica das diversas disciplinas que esta reúne, constitui o primeiro protótipo editorial de um espaço de tradução visual e textual de elementos de natureza distinta, e deste modo, um relevante contributo na contextualização de uma convergência editorial — ainda que discreta — entre Música e Dramaturgia.

(6) para uma contextualização histórica do *libretto* enquanto objecto editorial:
— *vide* Smith, 1976.

3. da Polifonia à Dramaturgia: — a simultaneidade de vozes e um novo formato editorial.

O conceito de Polifonia constitui um dos elementos de maior notabilidade intelectual no conjunto de elementos basilares que integram o universo musical. Ao falar de Polifonia musical referimos a capacidade de concentrar, num espaço temporal uno, uma multiplicidade simultânea de frases sonoras distintas entre si mas coerentes na sua concretização auditiva final. Não referimos somente a possibilidade da performance de um diálogo musical em formato alternado, mas, acima de tudo, da concretização sonora e percepção auditiva de diversos intervenientes num momento ou intervalo temporal único e comum. Se estabelecermos um paralelo ao diálogo entre dois indivíduos, não nos referimos a um esquema semelhante ao de “pergunta-resposta”, com um momento temporal de intervenção alternanda, próprio de cada um, mas a um plano sonoro onde os mesmos intervêm numa sobreposição vocal simultânea. Desta forma, se a música permite a sobreposição temporal de um conjunto distinto de matéria

sonora, então a notação musical, como sistema de fixação visual dos seus movimentos orais, será capaz de projectar, num único suporte e espaço de leitura, a mesma simultaneidade temporal das referidas intervenções vocais. Numa comparação directa, encontramos no contexto literário do género dramático uma semelhante presença do conceito polifónico. A intervenção vocal dos diversos autores é passível de projecção visual na estrutura de fixação escrita dos seus respectivos conteúdos textuais. Nas respectivas composições editoriais diferem os sistemas de tradução utilizados por cada universo para estruturar o espaço de leitura no âmbito de expressão do diálogo musical ou literário.

Em termos da música vocal, a manifestação polifónica protagoniza-se no género Coral — uma performance sincronizada de uma multiplicidade de vozes distintas num único corpo sonoro global dotado de sentido próprio e homogeneidade conceptual.⁷ Do mesmo modo que o género dramático possibilita a interacção simultânea de distintos actores, o contexto coral concede um espaço de acção sonora comum aos respectivos cantores, protagonistas da mímica musical. Como resposta à tradução do possível carácter polifónico de um corpo sonoro, a notação musical serviu-se da fragmentação do espaço editorial em dois planos de leitura, entre o que poderemos considerar a macro e micro-estruturas da página. Deste modo, o sistema de notação pressupõe a compreensão de diferentes tempos de percepção visual de acordo com os respectivos planos de disposição espacial dos elementos passíveis de leitura. Um olhar sobre a macro-estrutura da página revela uma determinada distância do leitor, conduzindo a uma apreensão da matéria global informativa — das formas gerais — enquanto que, por sua vez, a atenção sobre a micro-estrutura do espaço editorial, numa aproximação do olhar aos conteúdos elementares, produz uma nova abrangência perceptiva na compreensão das relações e do comportamento visual dos mesmos. Difere assim o grau de apreensão do conteúdo real do objecto editorial. Ao tomar consciência desta premissa, a notação musical reconsidera o uso do espaço vertical em termos macro-estruturais, o que, como iremos demonstrar em exemplos posteriores, em conjunto com o carácter temporal sequencial próprio do espaço horizontal, providencia um novo contexto perceptivo e conotativo. Retomando o prisma editorial, uma partitura coral consegue traduzir no seu corpo textual musical uma simultaneidade de vozes com posturas rítmicas e sonoras distintas, mas que funcionam homogeneamente na consolidação global da música em questão. Numa perspectiva distanciada e visualmente superficial, deparamo-nos com um único cor-

(7) (Grove, 1910, vol.1)

po musical e sentido sonoro em tempo uno de leitura mas, ao aproximarmos o olhar sobre o pormenor, deparamo-nos com um conjunto variado de vozes com características próprias que, apesar de heterogéneas entre si, se tornam homogéneas tanto no seu sentido e pensamento estrutural, como na sua leitura e posterior materialização oral numa linha temporal comum e sequencial.⁸ Se pensarmos no corpo humano como exemplo, percebemos a olho nu apenas uma forma e massa gerais, mas que na verdade se constituem por inúmeros órgãos e, ainda, por átomos e partículas de menor visibilidade: estruturas dentro da estrutura.

A projecção do exemplo musical da polifonia no contexto editorial é quase directa, o que advém da singular partilha de um elemento comum — a prevalência de um grafismo alfabético que formaliza o conteúdo textual. De forma a traçar um paralelo ao exercício editorial literário, tomemos como exemplo uma possível partitura coral a quatro vozes [ex.11]. Num plano de leitura distanciado, visualizamos um conteúdo gráfico uniforme, uma massa textual percebida como totalidade do corpo de informação sonora a ser produzida num intervalo temporal de duração definida pelo valor da sua extensão visual horizontal. Esse corpo textual corresponde a uma única linha de leitura sequencial constituída por quatro pautas paralelas sobre as quais se distribui a informação textual de quatro frases sonoras distintas perceptíveis numa aproximação do olhar. Ao collocarmos o plano de leitura na micro-estrutura do corpo gráfico global,

-
- (8) Gerard Unger concretiza um pertinente exemplo desta relação entre o processo perceptivo da macro e micro-estruturas: “se pegarmos num quadrado de um centímetro e nele imprimirmos quinze linhas finas, de uma distância de leitura razoável (35-40 cm) estas conseguem ser individualizadas sem problema. Se duplicarmos o número de linhas, esta tarefa torna-se mais difícil. Se desenharmos quarenta e cinco linhas, deparamo-nos com um quadrado cinzento. Por outras palavras, dependendo da distância de visualização ou leitura, há um limite para a capacidade do olho em discernir linhas individuais. Este limite ao nosso poder de resolução natural é explorado na reprodução de fotografias na página impressa. O que vemos é um número infinito de escalas de cinzento que, se olhadas através de uma lupa, são compostas por pequenos pontos pretos, tão densamente juntos ao ponto de não conseguirmos distingui-los a olho nu. (...) Por outras palavras, dependendo da distância de visualização ou leitura, há um limite para a capacidade dos olhos em discernir linhas individuais.” Esta premissa traduz a reacção usual dos leitores quando atentam o contexto global de uma página ou livro — tendem a “olhar para os livros numa perspectiva macro-estrutural, sendo que é aqui que eles vêm conscientemente o espaço, enquanto que, num nível micro-estrutural, estes prestam pouca ou nenhuma atenção ao espaço, simplesmente processando-o de forma automática.” Continuamente, sobre o contexto de aproximação da atenção e do olhar, o autor refere: “parece quase que a sensibilidade dos espaços diminui à medida que se progride da micro para a macro-estrutura, desde o espaço branco dentro e entre caracteres isolados, passando pelos espaços entre palavras, linhas, colunas, até ao espaço que rodeia todo o texto.” (Unger, 2007)

encontramos uma heterogeneidade textual em termos da representação de múltiplos movimentos sonoros — possuidores de características rítmicas e tonais próprias que se tornam exclusivas de acordo com a limitação espacial que o seu contexto frásico define.

Retomemos o prisma da edição dramática: os elementos textuais das frases de cada actor decorrem em espaços fixos e sequencialmente direccionados por um eixo horizontal que se alinham verticalmente a partir de um ponto inicial comum no extremo direito (segundo o sentido de leitura ocidental) da mancha global do conteúdo — as palavras que estruturam a respectiva frase cumprem uma disposição própria da edição literária tradicional. Neste contexto, o fluir textual e temporal decorre numa sucessão e direcção exclusivamente horizontal. Esta fluência horizontal vai sendo quebrada verticalmente de acordo com as necessidades literárias (a concretização de um parágrafo, por exemplo) ou como resposta aos limites do espaço editorial — margens da página, neste caso — como usufruto da totalidade do mesmo, sem, no entanto, alterar a exclusividade do plano horizontal como único condutor temporal do acto de leitura. Neste contexto, se excluirmos as questões relativas à influência do entrelinhamento, o espaço vertical não adquire uma preponderância relevante, em termos de acção directa, na percepção do desenho da sequência temporal de leitura — cada linha constitui-se por uma única dimensão espacial — a horizontal. Em termos da notação musical, esta dimensão espacial encontra-se subdivida em diversos eixos horizontais num espaço conjunto de leitura. No exemplo da partitura coral a quatro vozes mistas, a frase musical global subdivide-se em outras quatro frases simultâneas, consequência de uma composição polifónica. Deste modo, a dimensão temporal do processo de leitura passa a resultar de uma relação contínua entre o plano vertical e horizontal num contexto espacial limitado pela estrutura interna de cada frase. Numa micro-estrutura editorial, o alinhamento vertical adquire um valor temporal no processo de leitura.

Retomando o exemplo coral anterior, ao alinharmos, no contexto da micro-estrutura do corpo musical global, a informação textual elementar de cada um dos quatro intervenientes vocais num mesmo ponto de leitura inicial — a primeira letra da sílaba ou a figura musical correspondente — condicionamos uma concretização oral simultânea das mesmas (os cantores executam as suas respectivas frases em simultâneo). Assim, podemos validar o pensamento editorial anterior como método aplicável ao universo literário. Como já referimos, por diversas vezes nas exposições anteriores, no contexto do corpo textual musical encontramos conteúdo alfabético associado a informação gráfica de índole musical; neste sentido, basta retirar do plano editorial o segundo conjunto de elementos para concretizarmos o reflexo directo de uma aplicação prática do formato visual polifónico a uma correspondente estrutura literária. Porém,

torna-se necessária uma prévia compreensão de um outro conceito musical para posterior exemplificação deste processo na construção metodológica de uma grelha-editorial referência para o contexto em questão — a definição de Fuga.

De origem barroca, esta técnica (ou estilo) de composição contrapontística e imitativa,⁹ baseia-se no consecutivo encadeamento entrelaçado de um tema principal entre as diversas vozes. As vozes vão entrando de um modo sucessivo, apelando à ideia de eco ou de repetição (que, no parecer histórico musical, foi inicialmente pensado no estilo do cânone¹⁰ — um outro exemplo possível em termos gráficos e visuais). A unidade temporal é partilhada mas mantém-se única e una: apesar da singularidade rítmica de cada voz, estas assentam no respeito contínuo do sentido global do fluir da música ou, em termos editoriais, da leitura. No contexto visual, esta variação frásica simultânea só é possível a partir da compreensão da influência do alinhamento vertical enquanto elemento expressivo de valor temporal — na micro-estrutura do respectivo conteúdo total — no processo global de leitura. Em relação ao raciocínio anterior, referente ao alinhamento de quatro frases num mesmo ponto inicial, abrem-se os limites à possível variação das suas posições, cujas relações espaciais lidas em plano vertical resultam numa multiplicidade de pontos de fixação do momento inicial de execução de cada conteúdo [fig.26]. Simultaneamente, agudiza-se a preponderância das relações espaciais criadas entre os diversos elementos, assim como da influência do espaço neutro/branco como expressão de silêncio ou pausa entre os respectivos conjuntos textuais. Na exemplificação para a edição de um possível texto dramático, as relações dependentes entre as posições verticais da primeira letra das palavras respectivas às frases de cada actor, num contexto de fluência temporal horizontal comum, constituem as âncoras visuais para o início da execução oral de cada uma.

Tomemos agora um exemplo concreto do universo da notação musical como objecto propício ao exercício prático da especulação anterior na construção de uma nova metodologia editorial passível de aplicação ao universo dramático [ex.12]. Numa partitura coral comum, cada linha de leitura é constituída, micro-estruturalmente, por quatro pautas respectivamente correspondentes a cada voz: as linhas melódicas. Nestas encon-

(9) (Grove, 1910, vol.2)

O *canon* (cânone) representa o género de imitação musical mais estrito e regular. O princípio de um *canon* baseia-se numa imitação precisa, em forma de eco, de uma voz inicial.

(10) (Grove, 1910, vol.1)

tramos informação musical associada à textual por tradução do exercício escrito de correspondência entre elementos tipográficos do campo editorial e elementos gráficos de simbologia musical. A estes ainda acrescem as possíveis características estudadas nos tópicos anteriores relacionadas com ritmo, tom, qualidade e carácter (o seu comportamento). Retiremos agora — visualmente — o conjunto de elementos gráficos da representação musical: resulta um objecto editorial semelhante a uma partitura textual, com palavras aparentemente soltas e dispersas de forma ocasional, mas que, em verdade, sucedem directa e respectivamente da posição temporal de leitura anteriormente definida na composição e organização da informação musical — ou seja, dotadas de valor rítmico. Se diminuirmos o entrelinhamento entre as quatro linhas de conteúdos tipográficos resultante, aproximamos a informação textual de modo a criar, na perspectiva da macro-estrutura, uma linha de leitura única. Em termos gerais apreendemos um único corpo de informação textual, mas que representa e contém em si um diálogo entre quatro vozes com qualidades e características rítmicas próprias. Cada voz associa-se a uma linha de informação textual em momentos de leitura próprios, mas que se regem num fluir temporal único, sequencial e comum.

Materializando para um exemplo concreto editorial, tomemos um texto dramático hipotético assente na intervenção de dois actores [ex.13]. Seguindo o exemplo da notação musical na edição coral, procedemos à construção de duas dimensões de leitura em termos verticais. A primeira, condutora de uma mancha textual una — o que poderemos considerar como o corpo total a ser lido — percebida de forma distanciada, assente na formatação tradicional da edição literária — ou seja, o uso da verticalidade para as quebras de linha usuais. A segunda, por sua vez, estruturada num plano interno à anterior, numa micro-estrutura da mesma (aproximação do olhar) onde o referido corpo total se subdivide em dois eixos horizontais paralelos e sequenciais para a distribuição da informação textual relativa à performance de cada actor — um eixo para cada interveniente. O processo de leitura inicia-se num ponto temporal comum aos dois planos num extremo direito como regra de um contexto ocidental. A partir desse ponto, o acto de leitura conduz-se de acordo com a linearidade e sucessão da informação na direcção horizontal, num fluir simultâneo aos dois intervenientes mas cuja velocidade de leitura depende da postura oral de cada um. O momento de execução das palavras ou frases depende directamente da posição relativa que estas adquirem em termos de alinhamento vertical.

Concretiza-se assim uma transposição dos conceitos de Polifonia e Fuga do universo musical para o contexto editorial literário, através do esboço de uma grelha-base conceptual para a sua concretização visual segundo a direcção deste novo pensamento editorial, por sua vez apoiado na com-

preensão das diferentes possibilidades perceptivas no processo de leitura hierárquica da macro e micro-estrutura. Como espelho conceptual de um novo pensamento editorial, esta grelha básica para a edição dramática lança directrizes para a concepção da macro-estrutura da página na disposição espacial do seu conteúdo e da importância das relações de tensão visual entre cada um dos seus elementos na dimensão da micro-estrutura. Deste modo, permite uma flutuação e liberdade formal adaptável à especificidade de cada situação, nas relações e no pensamento comum de organização na posição dos diversos elementos textuais entre si — a parte variável da equação, de acordo com o intuito do compositor (ou seja: do editor, designer ou autor) na conotação e denotação das relações sequenciais de leitura e percepção entre as suas partes. Uma grelha rígida em termos macro-estruturais, mas líquida, fluída e moldável em termos micro-estruturais. Esta nova metodologia de edição dramática transforma o espaço editorial da página em algo semelhante a um palco editorial, passível da tradução de diversos movimentos orais em formato escrito e visual — expressão de uma mímica editorial.

IV.
Polifonia e Dramaturgia:
mímica editorial.

[exemplos]

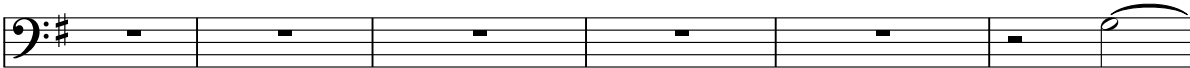
[exemplo 11]

análise editorial de um excerto
do motete *Sicut Cervus* (a quatro vozes mistas)
de Giovanni Pierluigi da Palestrina

S. 
Si - cut cer - vus de -

A. 
Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon -

T. 
Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum, —

B. 
Si -

(partes individuais correspondentes a cada voz:
soprano, alto, tenor e baixo)

[exemplo 12]

análise editorial de um excerto
da Cantata n.140 (a quatro vozes mistas)
de J. S. Bach (1685 - 1750)

S. Wa - chet auf! ruft uns

A. Wa - chet auf! wa - chet auf! ruft

T. Wa - chet auf! wa - chet

B. Wa - chet_

(partitura original para quatro vozes mistas:
soprano, alto, tenor e baixo)

 Wa	-	 chet	 auf!	 ruft	 uns
			 Wa - chet	 auf! wa - chet	 auf! ruft
				 Wa - chet	 auf! wa - chet
					 Wa - chet_

(exclusão da pauta enquanto definição visual concreta do valor de *pitch*,
constitui a primeira aproximação ao contexto da voz falada)

Wa	-	chet	auf!	ruft	uns
			Wa - chet	auf! wa - chet	auf! ruft
				Wa - chet	auf! wa - chet
					Wa - chet_

(exclusão dos elementos gráficos de natureza musical,
o ritmo traduz-se directamente pelas relações espaciais entre
os elementos textuais de cada voz)

[exemplo 13]

I e II

Interpretação editorial de dois poemas no contexto polifónico
exposto ao longo do capítulo. A composição tem por base uma performance simultâ-
nea dos dois textos (como se de um único corpo literário
se tratasse) por dois leitores (correspondentes a duas vozes
iguais em contexto musical).

Cada leitor (actor) possui uma indicação inicial (dois pontos)
respectivando ao plano horizontal (linha base) correspondente
a cada voz (micro-estrutura). Acrescem ainda os elementos gráficos
próprios dos conteúdos da dinâmica musical.

I

Estou tonto de Álvaro de Campos (1890 - 1935)
e *Meu ser evaporei na luta insana* de Bocage (1765 - 1805)
(retirado do projecto-esboço de *Anima Verbi* em 2013,
composto em caracteres Didot, 10pt)

	<i>f</i>		<i>ff</i>
:	estou tonto,		tonto
:	meu ser	evaporei na luta insana	
	<i>p</i>		
	<i>leg.</i>		
:	de tanto dormir ou		
:			
	<i>accel.</i>		<i>mp</i>
:	de tanto pensar,		ou de ambas as coisas.
:	do tropel de paixões,	que me arrastava	
	<i>accel.</i>	<i>ff</i> <i>rall.</i>	
	<i>p</i>	<i>smorz.</i>	
:	o que eu sei	é que estou tonto.	
:			
	<i>cresc. leg.</i>		
:	e não sei bem se me devo levantar da cadeira		
:		ah! cego	
		<i>ff</i>	
	<i>dim.</i>		
:	ou como me levantar dela		
:		eu cria, ah! mísero	
		<i>ff</i> <i>p</i>	
:			
:			
		eu sonhava	
		<i>rall.</i>	

:
:
em mim quase imortal a essência humana!
pp *leg.* *sfz*

:
:
estou tonto.
pp

:
:
afinal
mf

:
:
de que inúmeros sóis a mente ufana
f

:
:
existência falaz me não dourava!
ff

:
:
mais eis que vida fiz eu da vida?
mf *sfz* *mp* *pp*

:
:
sucumbe natureza escrava
f *marc.*

:
:
nada. tudo interstícios, tudo
f *pp* *ff*

:
:
ao mal, que a vida

:
:
aproximações, tudo função do irregular e do absurdo,
accel. *a tempo*

:
:
em sua origem dana.
mp

: *ff* tudo nada.
 : *mf* prazeres, sócios meus,
 : *mp* é por isso, *p* que estou tonto.
 : meus tiranos!
 : *ff* *sfz*
 : agora
 :
 : *dim.* todas as manhãs me levanto *pp* *∩*
 : tonto... sim
 :
 : *rall.* verdadeiramente tonto... sem saber
 :
 : *a tempo* *p*
 : em mim o meu nome, sem saber
 : esta alma, que sedenta,
 : *mf*
 : *f* *pp* onde estou, sem saber *mp* *pp* o que fui, sem saber
 : em si não coube,
 : *mez. v.*

: nada.
 :
 : no abismo vos sumiu dos desenganos,
accel. _____
f
 : mas se isto é assim,
 : Deus, ó Deus!... quando a morte a luz me roube,
ff _____ *sfz* *p*
 :
 : assim,
 : ganhe um momento o que perderam anos,
pp _____ *smorz.*
 :
 :
mf
 : deixo-me estar,
 : saiba morrer,
p
 :
 : o que viver não soube.
pp _____ *smorz.*
 :
 :

mp
: na cadeira, estou tonto. bem,
:

: estou tonto.
: *p*

 *ff*
: fico sentado e tonto, sim
:

: *ff*
: tonto, tonto...
:

: *sfz*
: tonto.
:

II

O teu riso de Pablo de Neruda (1904 - 1973)
e *Retrato ardente* de Eugénio de Andrade (1923 - 2005)
(retirado do projecto-esboço de *Anima Verbi* em 2013,
composto em caracteres Didot, 10pt)

mf *p*
: tira-me o pão, se quiseres
:

mf *p*
: tira-me o ar, mas
: entre
: *p*

mf
: não me tires o teu riso
: os teus lábios
: *mf*

:
:

f
: não me tires a rosa, a lança
:

p
: que desfolhas
:

accel. *sfz*
: a água que de súbito brota
: é que a loucura acode desce à garganta
: *f*

a tempo *mp*
: da tua alegria
:

mf *p*
: a repentina onda de prata que em ti
: invade água
: *mf* *p*

p
: nasce
:

mp

: a minha luta é dura e regresso com os olhos
: no teu peito
-

mp
: cansados
:

pp
: às vezes por ver
: é que o polén do fogo
 mf

 f

: que a terra não muda, mas
:

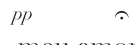
p
: ao entrar no teu riso
: se junta à nascente alastra
 p

 $allarg.$

$accel.$

 $a tempo$
: sobe ao céu a procurar-me e abre-me
: na sombra


sfz
: todas as portas da vida,
:

pp

 f
: meu amor
:

accel.
: nos momentos mais escuros solta o teu riso e se
:

: de súbito
:

a tempo cresc. *sfz*
: vires que o meu sangue manchar as pedras da rua, ri
:

p ,
: porque o teu riso será para as minhas mãos
: nos teus flancos
allarg.

como uma espada fresca
: é que a fonte começa a ser rio de abelhas
cresc. leg.

:
: rumor de tigre
sfz

p
: à beira mar no outono teu riso deve erguer
: da cintura aos joelhos

p
: sua cascata de espuma, e
:

: na primavera amor *p* *∞*
: é que a areia queima
f -

cresc.

: quero o teu riso como a flor que esperava

: o sol é secreto, cego
p *mf*

mp

: a flor azul

:

mf

: a rosa da minha pátria sonora

:

: o silêncio

pp

:

:

:

:

f

: ri-te da noite

: deita-te comigo

ff *p*

accel. *sforz*

: do dia, da lua ri-te

: ilumina meus vidros

p

cresc. *a tempo*

: das ruas tortas da ilha, ri-te

:

dim.
: deste grosseiro rapaz
:

: *p*
: que te ama
:

: *mf* *p* quando abro os olhos e os fecho
: entre lábios e lábios
: *mf* *p*

: quando meus passos vão
:

: quando voltam meus passos
: toda a música
: *f*

: *ff*
: é minha
: *ff*

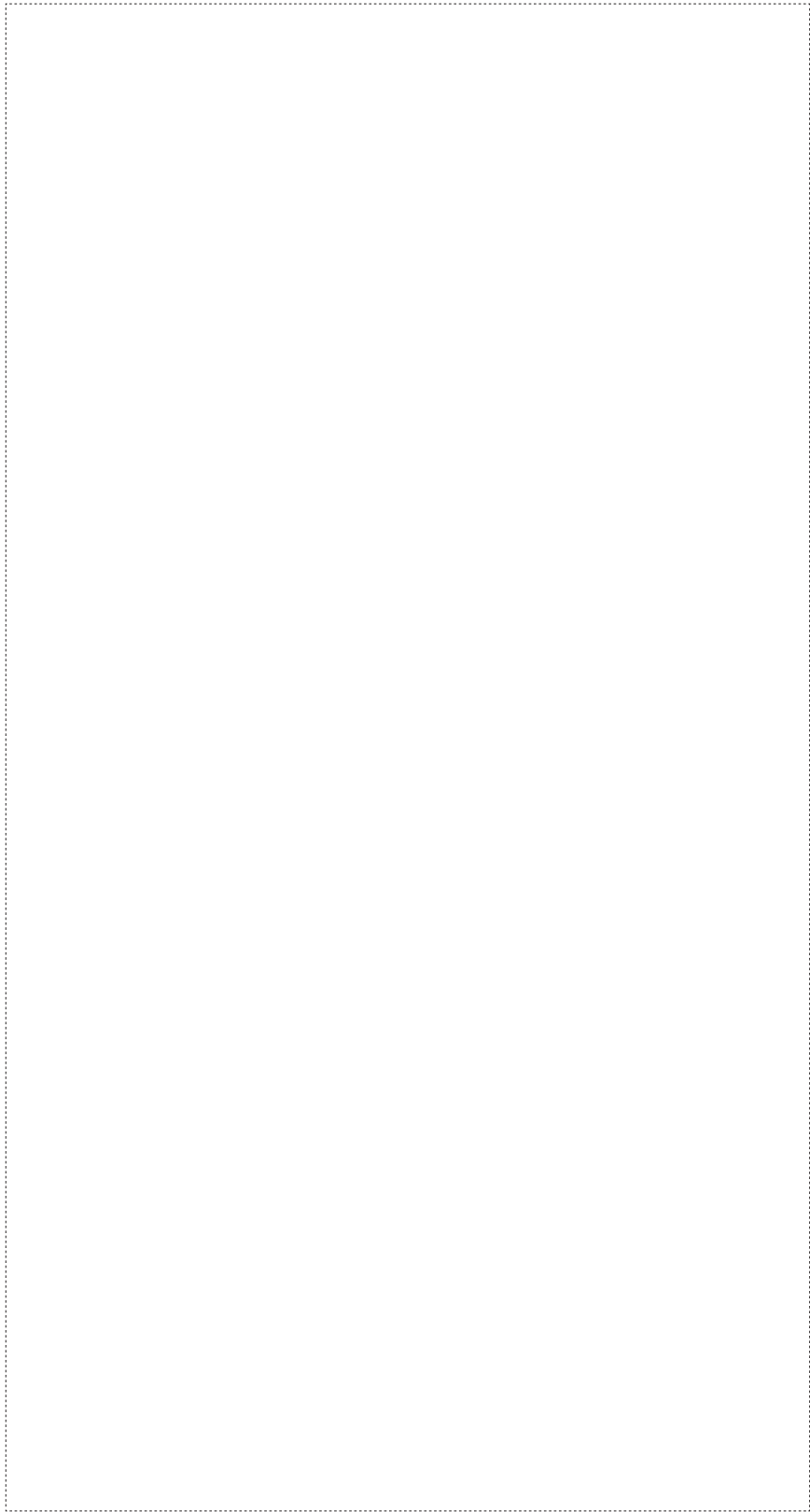
: *ff*
: nega-me
:

: *p accel. a tempo*
: o pão o ar a luz a primavera mas nunca
:

:
:
:
p
o teu riso

:
:
:
pp
porque então morreria.

V



Supremacia Visual.

*formato estreito
exemplo proporcional a um
intervalo de 7ªM (sétima Maior)

8 : 15

“Os tipógrafos Renascentistas deram uso extensivo
aos formatos estreitos, correspondentes aos intervalos largos e impuros
(sétima e sexta maiores e menores)”
(Bringhurst, 2008)

Através do conjunto de conclusões dos capítulos anteriores encontramos já a base e premissa para uma pertinente e universal conclusão: a notação musical transparece de forma clara o poder da manifestação gráfica e visual na eficaz comunicação de informação (neste caso no processo de leitura). A preocupação com a qualidade gráfica dos seus conteúdos constitui um argumento válido para justificar não só o poder e importância do suporte visual como do próprio *gesto editorial*.¹ Mesmo ao revermos alguns dos pontos anteriores nos diversos contextos deste artigo, é possível observarmos uma comparação involuntária entre as regras de boa conduta editorial e a notação musical, como no caso dos andamentos moderados em correspondência ao comprimento de linha para leitura corrente (da horizontalidade) ou mesmo no tamanho de corpo do texto adequado para o mesmo efeito (da dinâmica).

A este conjunto de argumentos em suporte da universal eficácia comunicativa do contexto gráfico e visual, a par da importância do ajuste óptico dos respectivos elementos e da proximidade estrutural das soluções dos dois universos de estudo desta investigação, atribuiremos a designação genérica de supremacia visual.

-
- (1) Por *gesto editorial* entendemos o acto intelectual e gráfico de pensar, desenhar, compor, organizar e estruturar o espaço editorial e os elementos visuais e informativos que formam o seu corpo. Quanto à questão de uma preponderante influência da materialização visual no processo de tradução de conteúdos sonoros, encontramos um dos argumentos possíveis em Reis: “a maioria dos sentidos humanos está activa durante o processo de propagação e recepção da mensagem, sendo a visão e a audição claramente preponderantes nesse processo. Muitas vezes, vemos mais do que ouvimos, prova de que certas estruturas visuais, ao representar o som, permitem revelar esse factor de forma mais sugestiva e efectiva do que a própria audição dos factos.” (Reis, 2012)

1. uma *boa educação visual:* — das regras de composição editorial.

Chegados a este último ponto, permitiremos uma inversão do sentido do prisma: olhemos para a notação musical do ponto de vista do pensamento visual e respectivo gesto gráfico do design, mais especificamente das suas regras clássicas para composição tipográfica e editorial — parafraseando Robert Bringhurst,² pensamos em algo semelhante a uma etiqueta tipográfica ou boa educação visual.

Comecemos na essência: a tipografia. O desenho dos caracteres tem por base o respeito e incremento da legibilidade, o que obriga a um ajustamento da geometria ao contexto óptico e perceptivo.³ Em famílias serifadas, por exemplo, a linha curva do limite superior de um “a” constrói-se num eixo cuja altura é superior ao que contém o segmento de recta que delimita os vértices do “v” ou do “u” — designado de *overshoot*.⁴ O mesmo pensamento se aplica no desenho dos símbolos musicais, desde as figuras às claves, e mesmo à sua rigorosa posição na pauta em ajuste óptico nas respectivas linhas ou espaços entre elas formados.

As figuras musicais constroem-se a partir de um glifo semelhante a um zero inclinado — a cabeça (*note-head*) — e a respectiva haste ou plica (*stem*), a linha que se prolonga na direcção vertical a partir do lado direito da mesma. A semibreve, por exemplo, representa-se unicamente pela cabeça; nas colcheias acrescentam-se os colchetes (*flag*) a partir do topo da haste, cujo número varia conforme a classificação da mesma e da sua respectiva duração (semicolcheia, fusa, semifusa). A cabeça da figura é construída segundo o princípio de ajuste óptico próprio da tipografia, o que se torna claramente visível na sua detalhada e cuidada posição sobre o espaço gráfico correspondente da pauta: as suas extremidades ultrapassam sempre os limites superiores e/ou inferiores das linhas da pauta (o conceito de *overshot* em tipografia), o que permite a percepção ao olhar de um encaixe visual elegante e perfeito sobre a mesma. Quando posicionadas sobre as linhas, as figuras respeitam um alinhamento óptico do seu centro no eixo vertical tendo igualmente em conta a sua conjugação com a presença e peso visual da haste — cumprindo uma das regras bases da percepção visual: o centro geométrico não corresponde ao centro óptico.⁵

Os restantes símbolos musicais obedecem às mesmas regras de construção formal ou ao pensamento estético editorial. O *staccato*, por exemplo, apropria-se do glifo do ponto final; os colchetes variam de forma e posição conforme a sua direcção de modo a tornar a sua representação gráfica mais elegante e legível; o corpo (tamanho) da pauta e consequentemente das figuras musicais assume um valor mediano, não demasiado pequeno nem excessivamente grande, como o corpo tipográfico sugerido para a edição de texto corrido.⁶ O sentido das hastes comporta-se de acordo com o objectivo da leitura. Até à linha mediana da pauta (terceira linha), estas desenham-se voltadas para cima, enquanto que a partir desse ponto se voltam para baixo — justificado pela preocupação com o equilíbrio visual, a elegância estrutural que contribui para o incremento da legibilidade [fig.27]. No caso da polifonia, a preocupação prende-se com a função:

(2) (Bringhurst, 2008)

(3) No contexto tipográfico, leia-se Unger: “as letras, em grande escala, criam ilusões ao invocar nas mentes dos leitores aquilo que os autores descrevem, e numa pequena escala, elas constituem ilusões na medida em que os leitores reconhecem muitos detalhes de forma diferente da sua realidade. As letras encontram-se repletas de correcções ópticas calculadas de forma a contrapor fenómenos ópticos indesejáveis.” (Unger, 2007)

(4) sobre o conceito de *overshoot*:
— vide Kane, 2011.

cada sentido da haste caracteriza a correspondência da figura a uma voz. Numa redução coral da voz de soprano e contralto para uma única pauta, por exemplo, as hastes no sentido ascendente correspondem à melodia das sopranos e a descendente à das contraltos [fig.28].⁷

O exercício da notação musical pensa os grupos de figuras musicais filiais da colcheia (semicolcheia, fusa, semifusa) de acordo com o objectivo da sua leitura. Estas figuras possuem uma particularidade: o seu colchete adapta-se graficamente às necessidades de reprodução sonora de um conjunto com características rítmicas similares ou partilhadas.⁸ A haste pode unir duas colcheias, três, quatro, etc., criando grupos visuais para maior legibilidade e rápida percepção e compreensão por parte do intérprete ou leitor. O mesmo sistema de resolução gráfica é aplicado nos complexos problemas da polimétrica (*polymeters*) — quando se conjugam em simultâneo duas métricas diferentes, assunto exposto no próximo tópico.

As indicações gráficas de determinadas dinâmicas musicais, em particular o *crescendo* e *diminuendo*, manifestam uma correspondência visual directa do seu significado: o aumento de volume corresponde a um conjunto de linhas diagonais — uma ascendente e outra descendente que se tocam num vértice em forma de “<” ou “>” — cujo sentido e extensão do símbolo correspondem directamente ao género de alteração de volume (se crescente ou decrescente) e à duração e sequência progressiva de aplicação do mesmo.

(5) Ao referir-se ao posicionamento da haste no desenho tipográfico, Unger acaba por distinguir os dois conceitos de alinhamento: “(...) a haste pertence ao centro óptico, ligeiramente acima do centro geométrico, e o centro óptico é determinado pelo designer, a olho.” (Unger, 2007)

(6) (Unger, 2007) (Brighurst, 2008)

(7) Gardner Read ao longo das suas exposições sobre as estruturas de notação musical consolida uma norma sobre o comportamento gráfico de cada elemento visual isolado ou no contexto relativo de um conjunto. Encontramo-nos perante um compêndio editorial musical, semelhante a um livro de estilos da notação musical. (Read, 1979)

(8) Este processo traduz-se por beaming, sendo ‘que o melhor método de identificar a pulsação é através do *beaming*.’ Tanto “pulsasões isoladas como em conjunto devem ser ligadas por este processo.” (Stone, 1980)

2. soluções para o Irregular: — a eficácia da manipulação visual na comunicação de valores e qualidades rítmicas.

A forma como associamos graficamente diversos elementos na sequência horizontal caracteriza um sentido e expressão rítmicas próprias do conteúdo representado, de imediato reconhecimento no momento da sua leitura e percepção. Em termos concretos referimo-nos, por exemplo, ao valor expressivo do comportamento gráfico dos colchetes quando associados entre si.

Tomemos um exemplo prático da notação vocal tradicional. O impulso visual que recebemos de cada conjunto rítmico transporta em si uma sugestão directa do sentido, da cadência e do carácter expressivo quer da identidade rítmica do corpo musical como do propósito do conteúdo textual.⁹ Este método adquire uma significativa importância como resposta aos problemas de conjugação visual de conteúdos rítmicos irregulares entre si — métricas distintas associadas no mesmo espaço de

leitura visual e temporal, ou seja, a construção de uma estrutura polimétrica [fig.29]. Como solução a esta pluralidade rítmica, a notação musical dá uso a uma matematização do espaço temporal de leitura para construção de uma detalhada grelha como suporte à disposição sequencial e relativa dos distintos movimentos. Num movimento perceptivo visual da superfície do conteúdo editado, compreendemos uma leitura assente na relatividade entre a posição dos diversos elementos rítmicos e o seu consequente momento de execução. Encontramos uma clara, racional e detalhada manipulação temporal do espaço editorial — algo próximo da concretização de um compasso editorial plural, capaz de suportar num mesmo gesto visual de leitura a apreensão de dois movimentos sonoros paralelos mas distintos.

Torna-se visível aqui uma construção similar ao conceito de polifonia editorial analisada num capítulo anterior, numa subdivisão do plano macro-estrutural de leitura em subdimensões editoriais de comportamento distinto mas paralelo. Acima de tudo, ressalta aqui um claro exemplo da excelência visual no que toca à resolução de problemas comunicativos de conteúdos sonoros de relativa complexidade. Este contexto tradicional, em conjunto com a emancipação gráfica dos sistemas de notação vanguardistas da música experimental, concretiza um argumento relevante para a preponderância de uma essência visual como critério de escolha das ferramentas de composição editorial, quer musical como literária — a sólida supremacia da dimensão visual na eficácia comunicativa de conteúdos imateriais ao olhar, seja som, silêncio ou sensação emotiva.

-
- (9) Segundo Stone, “a notação da música em que as irregularidades métricas não se aplicam equitativamente em toda a textura (por exemplo, a música em que diferentes irregularidades ocorrem simultaneamente em partes diferentes) foi frequentemente feita com a alteração da função das barras (agrupamento de *colchetes* — *beaming*) como indicadoras de divisões métricas em indicadoras de agrupamentos rítmicos e até de frases.” (Stone, 1980) Os *colchetes* transformam-se em linhas horizontais que agrupam visualmente um determinado número de figuras musicais cujos conjuntos, no geral, possuem características rítmicas sequenciais semelhantes. Sobre a simultaneidade de métricas (*polymeters*), servem-nos de exemplo as resoluções gráficas de vários compositores tanto clássicos como modernos: Mozart (3º Movimento do “Oboe Quartet” (K.370) ou no movimento final da ópera “Don Giovanni”) ou mesmo Stravinsky (“Chant du rossignol” No.24) ou Schoenberg (“Five pieces of orchestra” No.1). (Read, 1979)

conclusão:

da Palavra à *Alma*.

* duplo quadrado:
exemplo proporcional a um
intervalo de 8ª (oitava)

1 : 2

(Bringhurst, 2008)

A*nimæ Verbi* eleva a dimensão psicológica do livro para o plano editorial. Enquanto objecto visual condutor de um pensamento humano e sentido intelectual, o livro extravasa os limites de uma mera dimensão física na tradução de um conteúdo cujas qualidades se proporcionam mais vastas. Se dermos um sentido à ideia de ‘il libro non è un libro, ma un uomo che parla attraverso un libro’ (Moravia)¹, então, em *Animæ Verbi*, encontramos a sua validação editorial. A utilização da música como fonte de inspiração para esta concretização sensorial e emotiva editorial seria desde logo expectável, dadas as potencialidades expressivas e sinestésicas próprias da sua linguagem, fixadas através de ferramentas do seu sistema de escrita e composição visual: a notação musical. Literatura e Música: ambas providas de uma linguagem de natureza sonora, ambas instrumentalizadas no uso da voz, ambas com um corpo editorial assente na preponderância textual.

Apesar de a notação musical e a edição literária terem seguido caminhos distintos na consolidação dos seus métodos e estruturas editoriais, tal facto não se mostra redutor mas, bem pelo contrário, potencializador da concepção de uma nova estrutura de pensamento para o universo disciplinar do design enquanto ferramenta editorial. A natureza do processo de composição literária adquire um novo leque de possibilidades, cujo aspecto mais relevante encontramos na emancipação das direcções de leitura: uma leitura multidireccional mas homogéna na dimensão temporal, assente numa compreensão editorial musical. Se a notação musical tradicional já concretiza por si só uma leitura quase simultânea do plano vertical e horizontal, ao acrescentamos a obliquidade possível dos exemplos das estruturas da poesia concreta, proporcionamos uma ambiciosa estrutura espacial ao pensamento editorial — extravasamos assim a barreira de leitura unidireccional tão própria da tradição editorial literária.²

Desde o primeiro até ao quarto capítulo, concebemos uma nova postura do exercício do designer enquanto agente entre a materialização escrita e oral de um texto e, assim, entre o seu autor ou compositor e o respectivo leitor, intérprete ou ouvinte. O primeiro reconhece a importância do detalhe na cuidada gestão estrutural dos elementos sob a página: não são objectos gráficos isolados, relacionam-se quer entre si como com o espaço que os envolve. É neste ponto que encontramos o segundo proeminente aspecto conclusivo de *Anima Verbi*: a forte influência do espaço branco da página, cuja neutralidade se revela somente aparente dada a sua transversal presença quer no plano físico editorial como no oral e performativo.³

A confluência destes dois motes conclusivos concretiza uma nova e abrangente compreensão tanto das potencialidades do espaço editorial como da hierarquia das suas estruturas perceptivas, permitindo assim a metamorfose de uma polifonia musical em polifonia editorial. Este será indubitavelmente um dos mais pertinentes contextos comparativos estabelecidos ao longo desta dissertação — uma nova estrutura para edição do género dramático. O espaço visual transforma-se num palco editorial, a dimensão temporal do diálogo real encontra um espelho visual.⁴ Se acrescentarmos, por fim, a contextualização literária dos métodos de tradução emotiva da notação musical, assistimos a uma libertação editorial do plano bidimensional — o corpo textual adquire agora maior expressão sensorial.⁵ No entanto, o conjunto de conclusões anterior só se torna possível através da análise comparativa elementar entre os conteúdos visuais e as estruturas editoriais próprias de cada universo: desde as figuras musicais ao *kerning*, dos compassos às grelhas editoriais, da dinâmica à escala visual, como até da acentuação à intensidade tipográfica.

Apesar do processo indutivo presente no espectro de conclusões desta dissertação, não as podemos dotar de arrogância dogmática quanto à determinação certa das suas consequências sob o valor interpretativo da leitura, podemos sim tomar como certa a sua poderosa influência sugestiva na condução do processo perceptivo para um determinado sentido, qualidade ou ambiente conotativos.

Animæ Verbi permitiu-nos observar a íntima relação entre música e design editorial, dotou este último de maior abrangência intelectual e disciplinar enquanto ferramenta que pensa não somente o espaço visual, como a sua dimensão e contexto expressivo e comunicativo externa à materialização em papel. Da notação musical ao design: a personificação do objecto editorial — do estático ao dinâmico textual, da letargia à emotividade visual, do comum ao singular; a transparência sensorial: o mais próximo possível do conceito de *Alma* da Palavra.

-
- (1) Alberto Moravia (Roma, 1907 - 1990), escritor e jornalista italiano. As suas obras reflectem um carácter de aberta crítica social, sobretudo no que toca a questões do hedonismo, hipocrisia e comodismo sentidas na época. (Giuliano, 1966)
 - (2) *vide* Prólogo (1.3. Design Editorial, Música e Literatura) e capítulo I (2. manifestações visuais da Notação Musical)
 - (3) *vide* capítulo I (2.2. o privilégio do Espaço Branco)
 - (4) *vide* capítulo IV
 - (5) *vide* capítulos II (2. Qualidade, Carácter e Ambiente) e III

referências

BAJINI, Irina. (1994)
‘Salette Tavares e a poesia
portuguesa de vanguarda’
Revista Colóquio/Letras.
Ensaio n.132/133, p. 111-122.

BASBAUM, Sérgio Roelaw. (2002)
*Sinestesia, arte e tecnologia:
fundamentos da cromossomia*.
São Paulo: Annablume / Fapesp.

BENT, Ian. (1990)
Notation, 1: General. In Stanley Sadie, ed.
— *The New Grove Dictionary of Music*.
London: Playford to Riedt.

BERNSTEIN, David W.
e HATCH, Christopher. (2001)
*Writings Through John Cage's
Music, Poetry and Art*.
University of Chicago Press.

BOLPAGNI, Paolo. (2008)
‘L'elemento verbale nelle partiture della
Nuova Musica tra concettualità e iconismo.’
in «*De Musica*», XII

BRINGHURST, Robert. (2008)
The Elements of Typographic Style.
Canada: Hartley & Marks, Publishers.

BUCKLEY, Jennifer A. (2011)
*Print, Performance, and the European
Avant-gardes, 1905-1948*.
Columbia University.

BUKOZER, Manfred F. (1947)
Music in the Baroque Era.
New York: W. W. Norton & Co.

CAGE, John. (1969)
Notations.
New York: Something Else Press.

CAGE, John. (1973)
Silence: Lectures and Writings.
Middletown: Wesleyan University Press.

CAGE, John. (1979)
Empty Words.
Middletown: Wesleyan University Press.

CANGIULLO, Francesco. (1915)
‘Canzone pirotecnica’
La Balza, n.1, p.14-15.

CASTRO, E. M. de Melo e (1962)
Ideogramas.
Lisboa: Guimarães Editores.

COBUSSEN, Marcel. (2002)
Deconstruction in Music.
Rotterdam: Erasmus University.

CRUMB, George. (1973)
Makrokosmos II
New York: C. F. Peters.

DERRIDA, Jacques (1981)
Dissemination.
London: The Athlone Press.

FÃO, Artur. (2010)
Teoria Musical - 1.ª e 2.ª Partes.
Lisboa: Companhia Nacional de Música.

FELTON, Paul. (2006)
*The Ten Commandments
of Typography: Type Heresy: Breaking
the Ten Commandments of Typography.*
London: Merrell Publishers Ltd.

GIULIANO, Dego. (1966)
Moravia (Writers and Critics Series).
Edinburgh: Oliver & Boyd.

GRIFFITHS, Paul. (2011)
Modern Music and After.
Oxford University Press.

GROUT, Donald J.
e WILLIAMS, Hermine Weigel. (2003)
A Short History of Opera.
Columbia University Press.

GROVE, George. (1910)
Dictionary of Music and Musicians.
London: Macmillan.

HASLAM, Andrew. (2006)
Book Design.
London: Laurence King Publishing.

JARDÍ, Enric. (2007)
*Twenty-two tips on typography
(that some designers will never reveal)
and Twenty-two things you should
never do with typefaces (that some
typographers will never tell you).*
Barcelona: Actar.

KANE, John (2011)
A Type Primer.
London: Hartley & Marks, Publishers.

KARKOSCHKA, Erhard. (1972)
'Notation in New Music'
Journal of Music Theory, vol.17,
n.1, p.168-171.

KINROSS, Robin. (2002)
Unjustified texts. Perspectives on typography.
London: Hyphen Press.

KINROSS, Robin. (2003)
Designing Books: Practice and Theory.
London: Hyphen Press.

KINSLER, Veronica
e CARPENTER, R. H. S. (1994)
'Saccadic Eye Movements while Reading Music.'
Vision Res. vol. 35, n.10, p.1447-1458.

LIVERSEDGE, Simon P.
e FINDLAY, John M. (2000)
'Saccadic eye movements and cognition.'
Trends in Cognitive Sciences, vol.4, n.1.

MALLARMÉ, Stéphane. (1914)
'Un Coup de Dés Jamais
N'Abolira Le Hasard.'
La Nouvelle Revue Française
Paris: Éditions Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane. (2006)
Pour un tombeau d'Anatole.
Paris: Points.

MÜLLER-Brockmann, Josef. (2012)
Sistemas de Grelhas.
Barcelona: Gustavo Gili.

MYLOPOULOS, Myrto I.
e RO, Tony. (2013)
'Synesthesia: a colorful
word with a touching sound?'
in *Frontiers in Psychology*.

NOLTE, John. (2009)
*The Human Brain: an introduction
to its functional anatomy.*
Philadelphia: Mosby Elsevier.

READ, Gardner. (1979)
*Music Notation:
A Manual of Modern Practice.*
New York: Taplinger Publishing.

REIS, Jorge dos. (2012)
*Três movimentos da letra:
o desenho da escrita em Portugal.*
Segunda parte: *Libertação
e experimentação tipográfica.*
Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

SCHENKER, Heinrich. (2012)
Five Graphic Music Analyses.
New York: Dover Publications

SCHERER, J. (1978)
Le Livre de Mallarmé.
Paris: Gallimard..

SMITH, Patrick J. (1970)
*The Thent Muse:
A Historical Study of The Opera Libretto.*
New York: A. A. Kopf.

STONE, Kurt. (1980)
Music Notation in the Twentieth Century.
New York: W. W. Norton & Company.

TAN, Siu-Lan. e Pfordresher, Peter.
e HARRE, Rom. (2010)
*Psychology of Music:
From Sound to Significance.*
Hove: Psychology Press Ltd.

TAVARES, Salette. (1971)
Lex Icon.
Lisboa: Moraes.

TAVARES, Salette. (1992)
Obra Poética.
Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

UNGER, Gerard. (2007)
While You're Reading.
New York: Mark Batty Publisher.

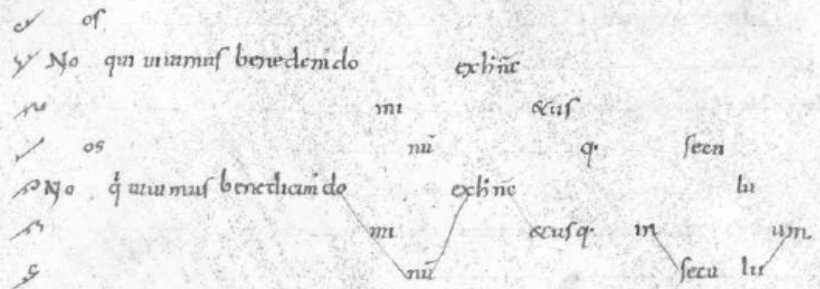
anexos i

[figuras]

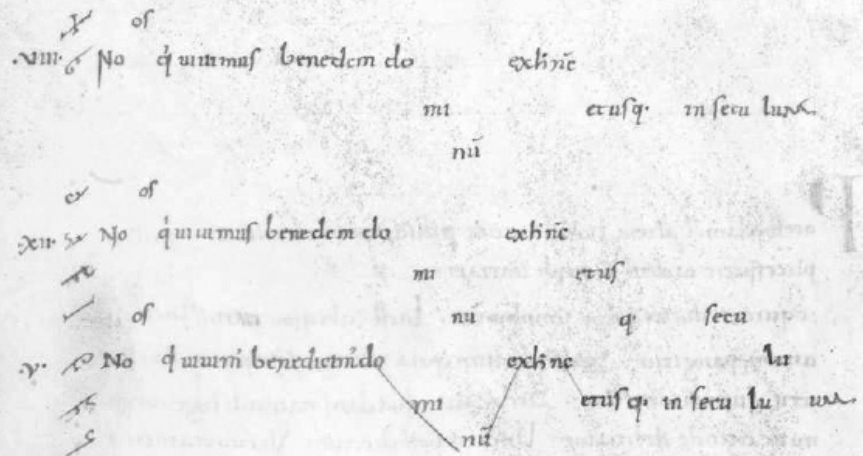
[índice]

[fig.1] tratado teórico musical <i>Musica Enchiriadis</i>	[fig.11] <i>Ursonate</i> (1932) de Kurt Schwitters	[fig.21] <i>Un coup de dés</i> (1897) de Stéphane Mallarmé
[fig.2] <i>Sequentiary of St. Gall</i> (antes de 1507)	[fig.12] <i>Notations</i> (1969) de John Cage	[fig.22] <i>L'Après-midi d'un faune</i> (1876) de Stéphane Mallarmé
[fig.3] <i>Cantatorium of St. Gall</i> (922 - 925)	[fig.13] <i>Aranha</i> (1963) de Salette Tavares	[fig.23] <i>Pour un tombeau d'Anatole</i> (1961) de Stéphane Mallarmé
[fig.4] <i>Graduale</i> (Gradual) (1071)	[fig.14] <i>Pêndulo</i> (1962) de E. M. de Melo e Castro	[fig.24] construção e relação visual de intervalos musicais
[fig.5] <i>Sequentiary of St. Gall</i> (antes de 1507)	[fig.15] <i>Il Pleut</i> (1918) de Guillaume Apollinaire	[fig.25] <i>Canzone Pirotecnica</i> (1915) de Francesco Cangiullo
[fig.6] <i>Liber Usualis</i> (ed. 1913)	[fig.16] transcrição de <i>Entorna</i> (1957) de Salette Tavares	[fig.26] <i>Cantata n.140</i> de J. S. Bach
[fig.7] <i>Twin Suns (Makrokosmos II)</i> (1973) de George Crumb	[fig.17] transcrição de <i>Bebi</i> (1957) de Salette Tavares	[fig.27] comportamento usual das hastes
[fig.8] <i>Consolati e spera!</i> de Domenico Scarlatti	[fig.18] transcrição de <i>Traço</i> (1961) de Salette Tavares	[fig.28] <i>O Bone Jesu</i> de Marco Antonio Ingegneri
[fig.9] <i>Sequenza</i> (1958) de Luciano Berio	[fig.19] <i>Lecture on nothing</i> (1961) de John Cage	[fig.29] exemplo de uma conjugação polimétrica básica
[fig.10] <i>Der Obrenzeuge</i> (2001) de Joseph Klein	[fig.20] <i>The future of music: Credo</i> (1961) de John Cage	[fig.30-31] <i>Sicut Cervus</i> (2013) de Joel Maia

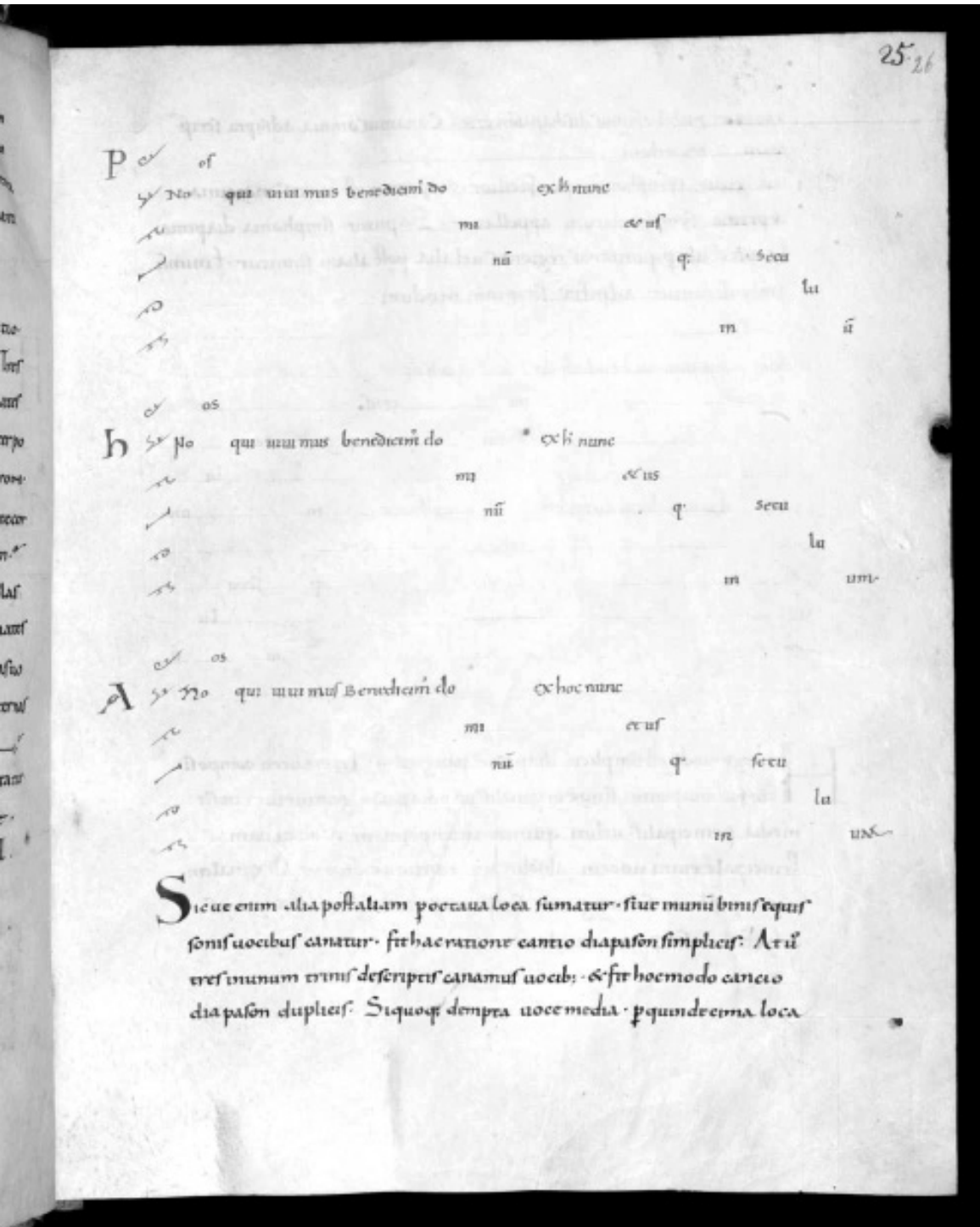
modesta morositate edita. quod suum ē maxime p̄p̄um. & concordī
diligentia procurata. honestissima erit cantionis suauitas. 7



Componitur quoq; diatessaron simpli isdem modis quibus diapen
te. Prima enim eius compositio est; Si uox organalis ita p̄dia
p̄son gemine tur. ut sit media principalis. ueluti quarta inter
primam & octauam. ad infra scriptum modum. 7



[fig.1b]



[fig.2]

página do *Sequentiary of St. Gall* (antes de 1507)
St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 546: Joachim Cuontz:
sequentiary of St. Gall/ Troparion with "Hufnagelnotation"
(<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0546>)

nostra soluas crimina e celo tones
summa voce precamur cernua. **S**ur-
sum erectis cordibus versis in ter-
ram vultibus in trinitatis nomine
te adoramus kirie Amen.

In epiphania domini.

Nostis herodes impius xpm
venire qui times non arripit mo-
talia q regna dat celestia. **E**bant
magi quam viderant stellam se-
quentes precium lumen requirunt
lumine dei facientur munere. **L**a-
uacrum puri gurgitis celestis ag-
nus attingit peccata que no detulit
nos ablucendo sustulit. **D**ominum
gen^o potentie aque rubricat ybrie
vinumq iussa fundere mutavit
unda originem. **S**ummo patris
gloria natoq laus quam maela
cum sancto sit spiramine nunc et
p omne seculi. **A**men. *Ad nocturni.*

Pater unigenit^o ad nos ve-
nit per virginem baptisma cruce
consecras cunctos fideles generas.

Folium 117.

De celo celsus prodicens recepit
formam hominis facturas morte
redimens gaudia vite largiens.

Que redemptor quis illabere pro-
pitius clarumq nostris sensibus
lumen prebe fidelibus. **M**ane no-
biscum domine nocem obscuras
remoue omne delictum abluet pie
medelam tribue. **Q**uem iam ve-
nisse nouimus redire iter credim^o
seperisq tui inclitus tuo desende
elipeo. **S**ummo patris. *Ad laus.*

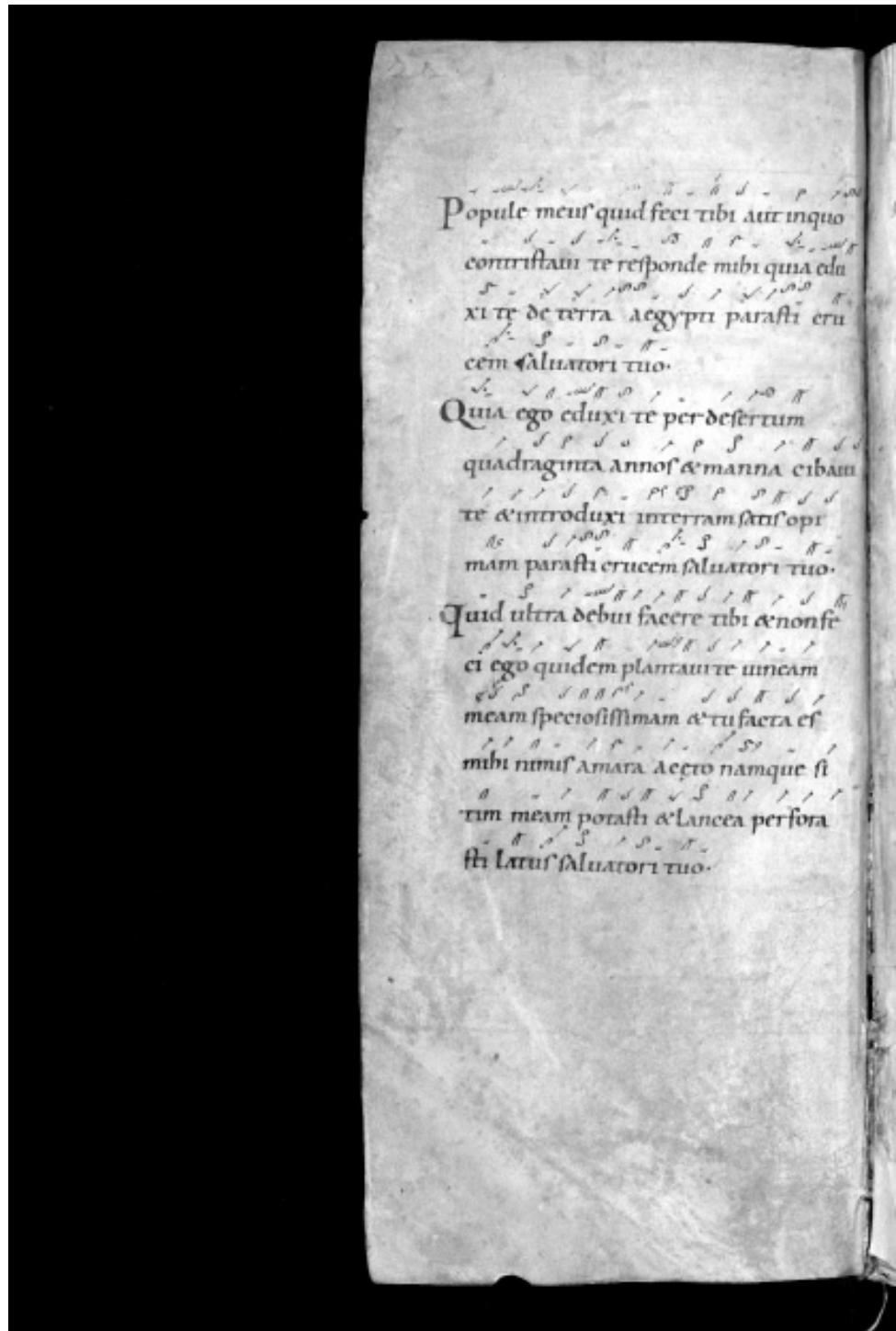
Salutetur omnis caro nato
christo domino qui pro culpa pro-
thoplasti carnem nostra induit ut

saluaret qd plasmavit dei sapientia
Verbum dei caro facti nascitur
te origine non amisit deitatem
serui suscepit ut peccati te peccato
dampnaret omni potes. **M**agnas
nobis imedant per iohanne gra-
tiam baptisatus in iordane lauit
mudi crimina ut credenti purga-
ret gentiu piacula. **Q**ues uox pa-
terna vocauit ecce meus fili^o in q
mhi coplacui celi ecce diu ipsi
qtes obedite regesq subdimiti.

Gloria eterno patri et agno mitali.

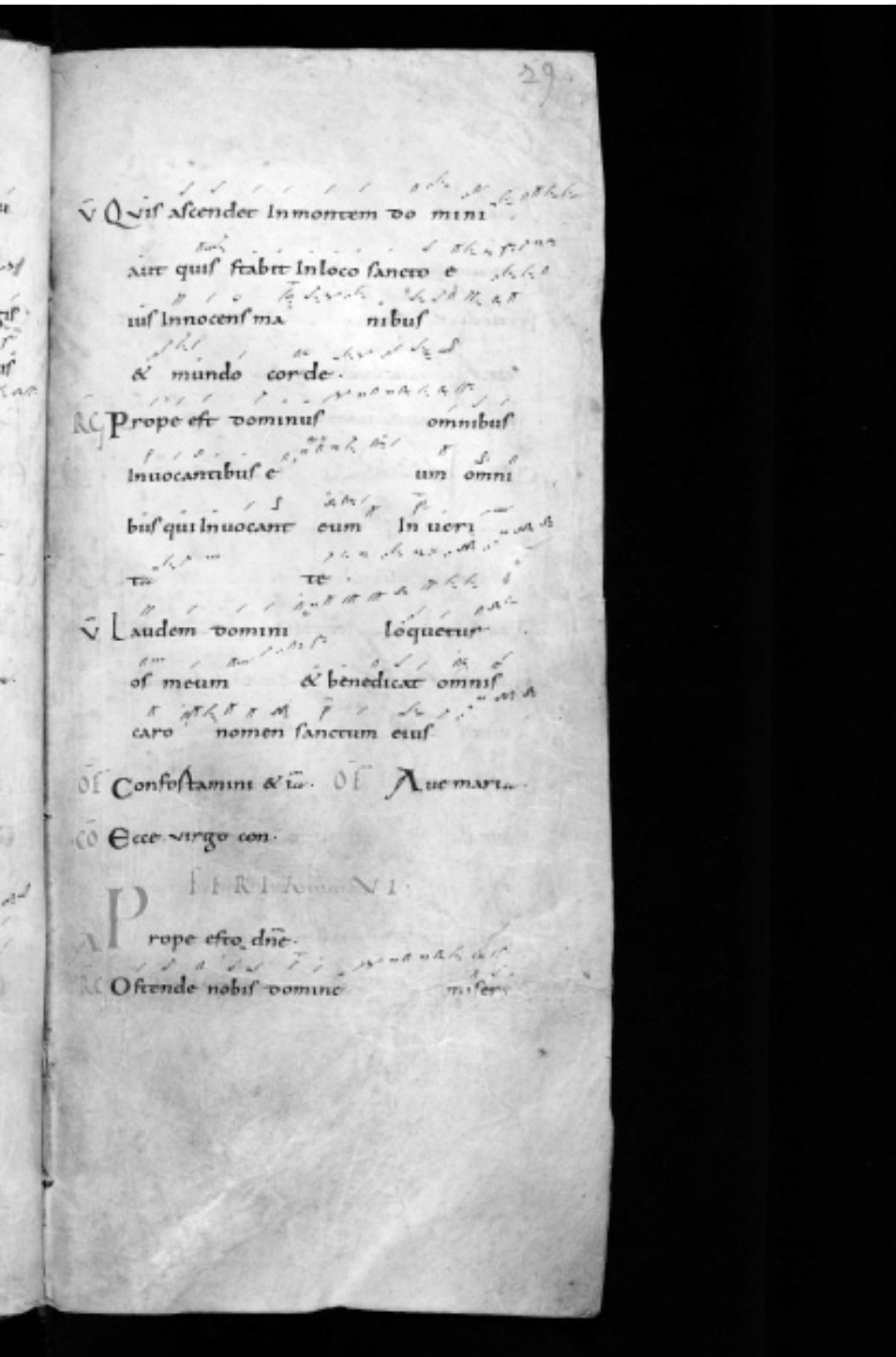
A in

[fig.3a]



páginas do *Cantatorium of St. Gall*,
datado entre 922-925 (St. Gallen, Switzerland)

[fig.3b]



munus salutare suum. Ante conspectu
 gentium. ne uela uis iustitiam suam. **A**llilia
 Os eius sicut fletus. illuxit no- bis ut- nris gentes. et do-
 rate dominum qui hodie descendit. lux ma- gna. septem
Of Tui sunt cele- stia est terra orbem terra rum plenitu-
 dinem ei us- tu fundasti iusti- tia. et iudi- cium prepa-
 ratio se- des- tue. Magni- et metuendus- super om- nes
 quoniam cuncti eius sunt tu domini- ras potestas- maris
 motum autem fluctuum eius- tu domini- mergas- Iustitia
Miseri cor- dia. et uoc- ritas- pre- bunt ante fa-
 cem tu- am. et un- bene- placens- tuus. Et alta- bitur- cor-
 nu- nostrum- Iusti- et Tu humili- asti- sicut- uulnera- tuum- sup-
 bum- et inuirtute- brachii- tui- dispersisti- inimicos- tuos- arme-
 tur- manus- tua- et exalte- tur- de-
 ra- tua- domi- ne- Iustitia. **C**o Uiderunt omnes fines- terre
 saluta- re- dei- nostri. NAT- S- STEPHANI. PTOMAR-
Et cum- sederunt- principes- et aduer- sum- me- loqueban-
 tur- et unqui- persecuti- sunt- me- adiuua- me- domine-
 deus- meus- quia- seruus- tuus- exercebatur- inuicem- iustitia
 et o- nibus- Ps- Beati immaculati-

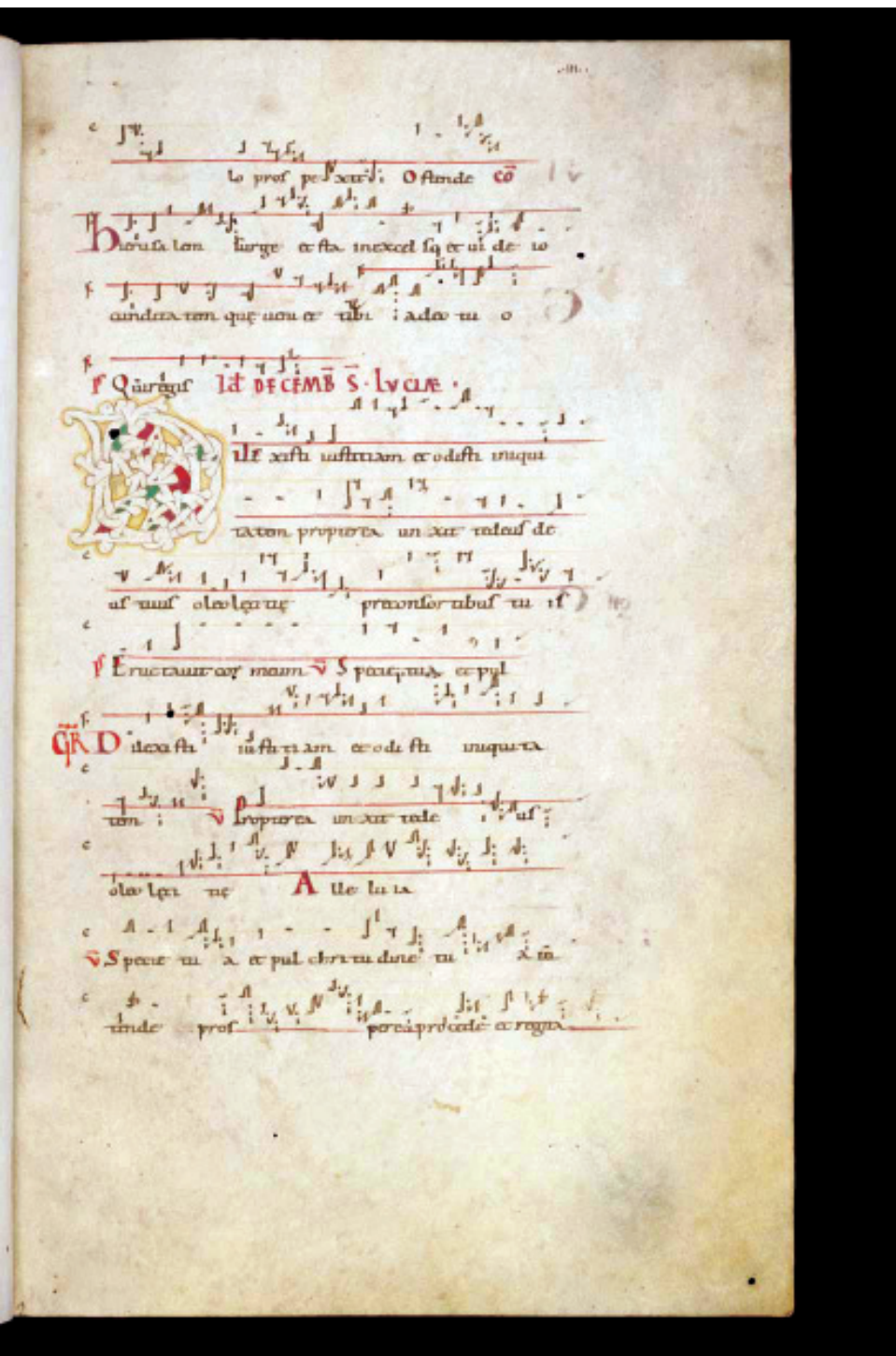
45
Resolte sunt principes aduersum me loquebantur & in
 qui persecuti sunt me. **A**d iuuua me domine
 deus meus. Saluum me fac propter misericordiam tuam.
Alii uia. **U**i deo celos aper- tos & iesum
 stan- tem ad dextris uirtu- tis dei.
Oflege- runt apostoli stephanum le- uitam ple- num fide
 & spiritu sancto quem lapidau- runt uidei orantem
 & dicentem domine in coe- lorum acci- pe spi- ritum meum
 alle- luya. **U**ide runt faciem eius tam quam
 faciem angeli dei & conuer- ten- tes lapida- bant eum
 cum oran- tem & di- cen- tem. **D**ne. fa- ciunt
 u Postus autem genibus stephanus orabat dicens domine
 in coe- lestia mis- ere- re illis hoc peccatum quia ne sciunt quid
Couideo celos apertos & iesum stan- tem ad dextris uirtutis dei
 domine in coe- lorum acci- pe spiritum meum & noli statuas illis hoc
 pecca- tum quia nesciunt quid faci- unt. **A**nnat. s. lohan-
Ego autem sicut oliua fructifera in in domo domi-
 ni speraui in misericor- dia dei mei & ex- pecta- bo
 nomen tuum quoniam bonum est ante conspectu tuum
 to- rum tuo- rum. **P**s. Quid gloria- der

[fig.4a]



páginas de um Graduale (Gradual)
 datado de 1071, original de Roma (agora em Colónia)

[fig.4b]



[fig.5]

página do *Sequentiary of St. Gall* (antes de 1507)
St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 546: Joachim Cuontz:
sequentiary of St. Gall / Troparion with "Hufnagelnotation"
(<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0546>)

[illegible]

[fig.6]

excerto de uma sequência do *Liber Usualis Officii*
(edição de 1913, Tornaci)

2.
B E-nedi-cá-mus Dó-mino.
 R̃. Dé-o grá-ti-as.

In II. Vesperis.

8.
B E-nedi-cá-mus Dó-mino.
 R̃. Dé-o grá-ti-as.

III. — In Vigilia Epiph., in Dom. infra Oct. Nativitatis,
 Epiphaniae et Corporis Christi.

2.
B E-nedi-cá-mus Dó-mino. R̃. Dé-o grá-ti-as.

IV. — In Festis B. Mariae Virginis.

*In Festis B. M. V. cantatur Benedicamus Dómino ut in aliis solemnibus
 Festis vel ut sequitur :*

1.
B E-nedi-cá-mus Dó-mino.

[fig.7]

partitura de *Twin Suns* da peça *Makrokosmos II* (1973)
de George Crumb (n.1929) (edição da C. F. Peters Corporation)

4. Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)

[SYMBOL]

Gemini

[illegible]

[fig.8]

partitura da ária *Consolati e spera!* de Domenico Scarlatti (1685 - 1757)
(*Anthology of Italian song of the seventeenth and eighteenth centuries*
de Alessandro Parisotti, G. Schirmer, 1894)

Consolati e spera!

(Take heart again!)

English Version by
D^r TH. BAKER.

Aria.

DOMENICO SCARLATTI.
(1685 - 1757)

Andantino. ($\text{♩} = 44$)

a piacere. ten. a tempo. p poco rit.

Voice.

Con - so - la - ti! e spe - ra!
Take heart a - gain! ne'er fal - ter!

Piano.

mf col canto. pp poco rit.

a tempo. cresc.

po - trai d'al - tro og - get - to più lie - to go -
Thou'lt find one as charm-ing, Nor need she be

a tempo. p

poco marcato e rit. cresc.

der, — più lie - to go - der. Con - so - la - ti! e
coy, — nor need she be coy. Take heart a - gain! ne'er

rit. col canto. più f p

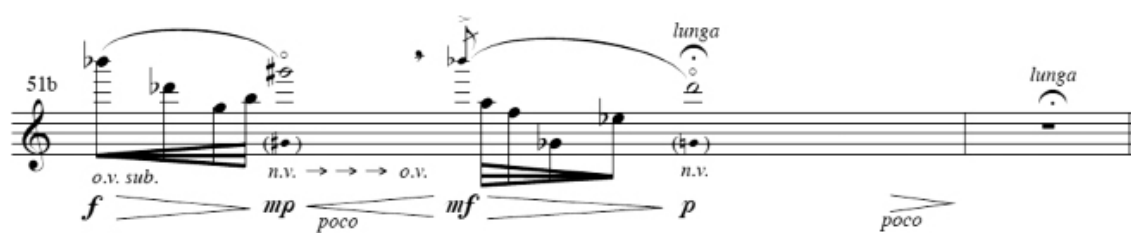
[fig.9]

SEQUENZA
PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

The image shows the first page of the musical score for 'Sequenza' by Luciano Berio, composed in 1958. The title 'SEQUENZA' is prominently displayed in a large, bold, serif font, with 'PER FLAUTO SOLO' written in a smaller font below it. The composer's name 'LUCIANO BERIO' and the year '(1958)' are positioned to the right. The score itself is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of '70 M.M.'. The music is characterized by a series of dynamic markings including *ffz*, *ff*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*, indicating a wide range of volume. The notation includes various note values, rests, and slurs, typical of modernist musical notation. The page is set against a plain white background.

primeira página da partitura de *Sequenza* (1958) de Luciano Berio (1925 - 2003)
(Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1958)



[fig.10]

excerto de *Der Obrenzeuge, for solo bass flute* (2001)
da autoria de Joseph Klein (n.1962)

[fig.11]

fümmsbōwōcāāzāāUu pōgiff
fümmsbōwōcāāzāāUu pōgiff
fümme bō wō tāā zāā Uu,
pōgiff,
kwīee
kwīee
kwīee
kwīee
kwīee
kwīee.
Dedesnn nn rrrrr, (E) 2
li Ee,
mpiff tilff toooo;
Dedesnn nn rrrrr
desnn nn rrrrr
nn nn rrrrr
nn rrrrr
liiii
Eeeee
m
mpe
mpff
mpiffte
mpiff till
mpiff tillff
mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tilll
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tilll, Jūū-Kaa?
(gesungen).
Fümms bō wō tāā zāā Uu, pōgiff, kwīee.
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tilll, Jūū-Kaa.
(gesungen)
Rinnzekere bee bee naz krr mūūūū, zīūū ennze zīūū

excerto de uma página da *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters (1887 - 1948)
(Merzhefte als Faksimilenachdruck, 1975)

[fig.12]

surrounded by her court, flowing down the Nile.) ¶

OZMA over Glinda.

Good!

With musical stares,
her psycho-sexulographs were

STAKEDI As Mombi;

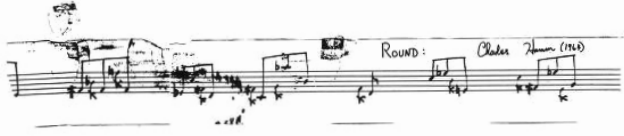
previously her
PLOT was discovered! Hysterically finding the
tampering

HER THEATRE-PIECE

into
magical
things at

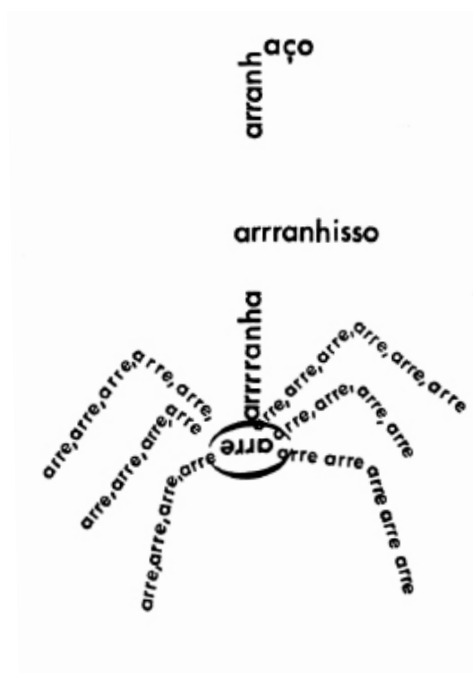
Witch had lamented: "OPERA had!"

Robert Moran.



CHARLES HAMM, Round

excerto de uma partitura de *Notations* (1969) de John Cage (1912 - 1992)
(New York: Something Else Press, Inc.)



[fig.13]

Aranha (1963) de Salette Tavares (1922 - 1994)
(Poesia experimental: 1º caderno antológico, Lisboa, 1964)

P
 P
 P Ê
 P Ê N
 P Ê N D U L O
 P Ê N D U L
 P Ê N D U
 P Ê N D
 P Ê N

[fig.14]

Pêndulo (1962) de E. M. de Melo e Castro (n.1932)
(Ideogramas, Guimarães Editora, 1962)

[fig.15]

Il Pleut (1918) de Guillaume Apollinaire (1880 - 1918)
(*Calligrammes: Poèmes de la Paix et de la Guerre*)

Entorna
 deita
 verte
na minha orelha uma centelha vermelha.

Palavra
 vinho
 brasa
Procissão,
livre, secreta invasão
sob as nossas mãos em asa.

[fig.16]

transcrição de *Entorna* (1957) de Salette Tavares
(*Espelho Cego*, 1957)

Bebi,
 eu te bebi
meu leite vinho destino
meus braços cabelos sonhos
em manhãs de desatino.

[fig.17]

transcrição de *Bebi* (1957) de Salette Tavares
(*Espelho Cego*, 1957)

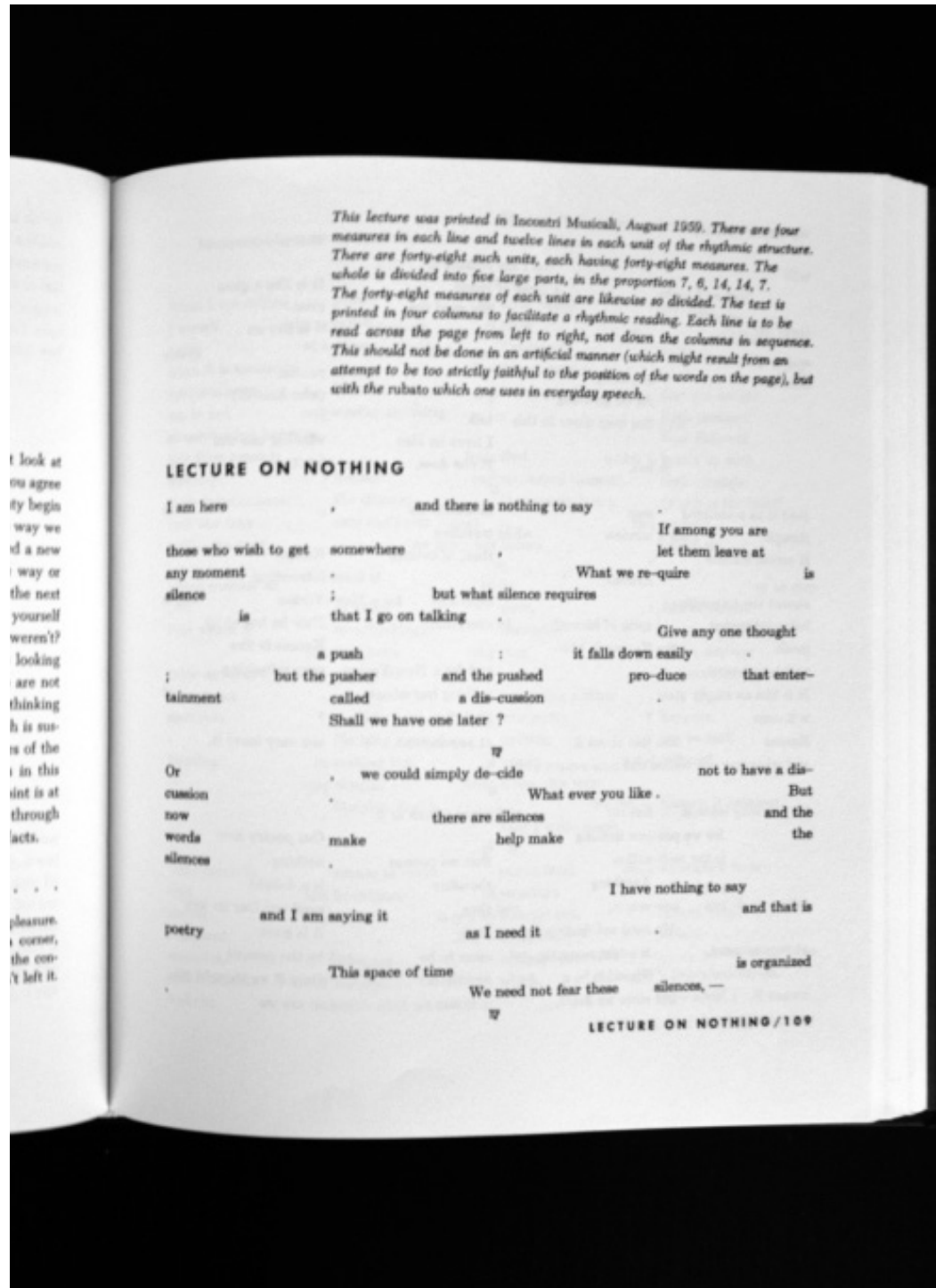
Um rasto de vestido sobre a areia
e eu aqui, só.
A voz que eu ouvi de uma sereia
para mim, só.

Que foi isto?
Quem me colheu assim subitamente
no porque existo?

[fig.18]

transcrição de *Traço* (1961) de Salette Tavares
(*Concerto em mi maior para Clarinete e Bateria*, 1961)

[fig.19]



Lecture on nothing (1961) de John Cage
(Silence: lectures and writings, 1961)

[fig.19a]

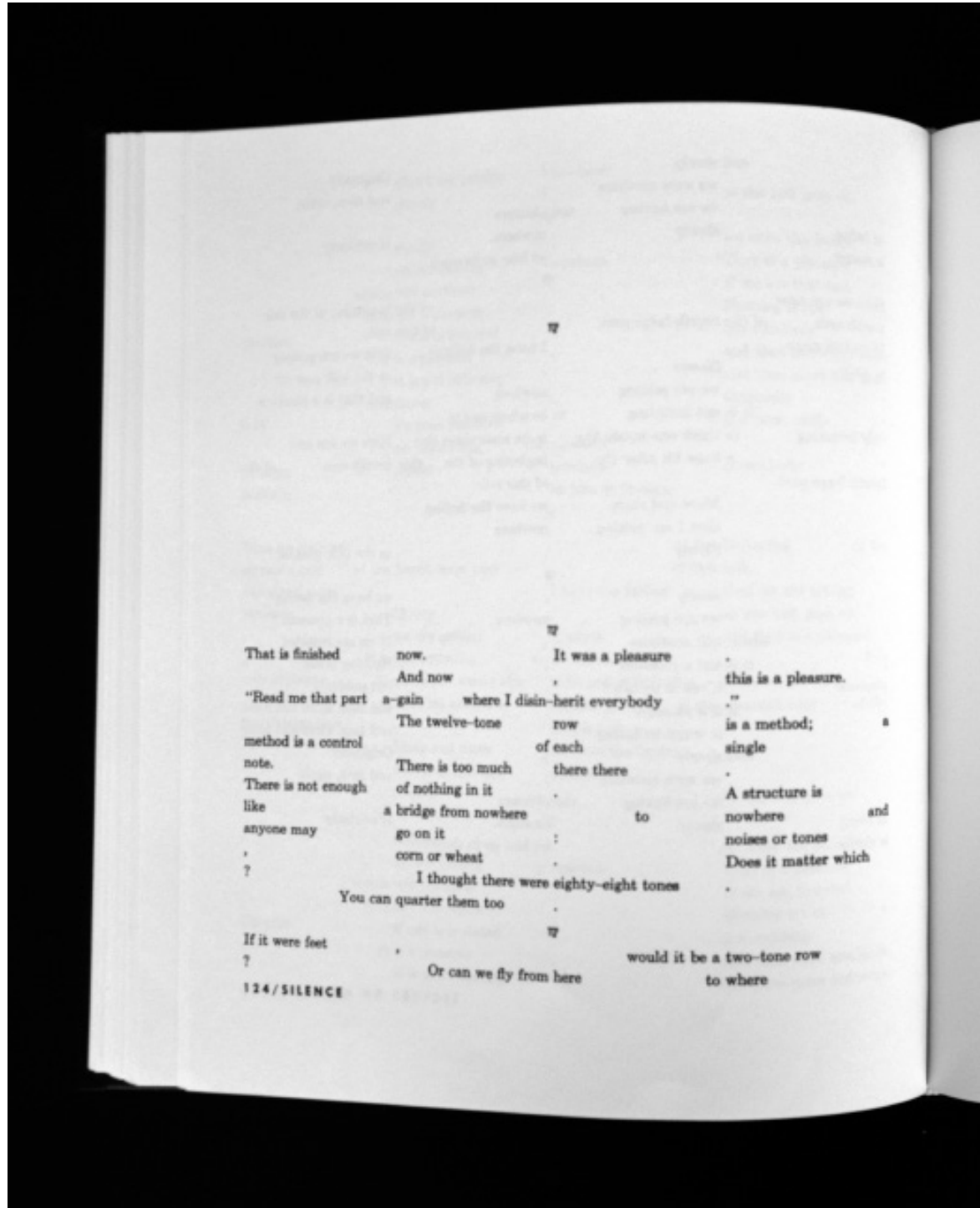
standing on a high elevation. A company of several men who happened to be walking on the road noticed from the distance the man standing on the high place and talked among themselves about this man. One of them said: He must have lost his favorite animal. Another man said: No, it must be his friend whom he is looking for. A third one said: He is just enjoying the cool air up there. The three could not agree and the dis-

cussion
place where the man
asked:
lost your pet animal
?
The second man asked:
No, sir
The third man asked:
No, sir
up there?
I am not
are you standing up there
if you say no
questions
I just stand
no questions,
then, of course,
final answer
whereas the questions,
than the answers
busy
I take all the tones
use all the others
When I was young,
Now I'm fifty
Here we are now
More and more
nowhere.
Slowly
we are getting
118/SILENCE

(Shall we have one
was
O, friend
?
The second man asked:
No, sir
The third man asked:
No, sir
up there?
I am not
are you standing up there
if you say no
questions
I just stand
no questions,
then, of course,
final answer
whereas the questions,
than the answers
busy
I take all the tones
use all the others
When I was young,
Now I'm fifty
Here we are now
More and more
nowhere.
Slowly
we are getting

later?) went on until
standing up there
No, sir,
Have you not lost your friend
I have not lost my friend
The third man asked:
Are you not enjoying
What, then
for
to all our
The man on high said:
If there are
If there are questions
but the
seem absurd
seem more intelligent
Somebody asked De-
He said:
don't want, and
Satie said:
You'll see when
I've seen nothing
at the beginning
of this talk.
I have the feeling
that we are getting
as the talk goes on
and that is a pleasure
nowhere

[fig.19b]



Lecture on nothing (1961, p.124) de John Cage
(*Silence: lectures and writings*, 1961)

[fig.19c]

only irritating	It is not irritating	to be where one is	It is
fourth large part	to think one would like	to be somewhere else.	Here we are now
	a little bit after the	beginning	of the
	More and more	of this talk	
	that I am getting	we have the feeling	
	Slowly	nowhere	as the talk goes on
	slowly		we have the feeling
	we are getting	nowhere.	That is a pleasure
	which will continue		If we are irritated
pleasure	it is not a pleasure		Nothing is not
	if one is irritated		but suddenly
	it is a pleasure		and then more and more
	it is not irritating		(and then more and more
	and slowly	).	Originally
	we were nowhere	;	and now, again
of being	we are having	the pleasure	
is sleepy	slowly	nowhere.	If anybody
		let him go to sleep	
Here we are now		at the beginning	of the
third unit	of the fourth large part	of this talk.	
More and more		I have the feeling	that we are getting
nowhere.	Slowly	,	as the talk goes on
	we are getting	nowhere	and that is a pleasure
	It is not irritating	to be where one is	It is
only irritating	to think one would like	to be somewhere else.	Here we are now
	a little bit after the	beginning	of the third unit
fourth large part		of this talk	of the
	More and more	we have the feeling	
	that I am getting	nowhere	
	Slowly		as the talk goes on
	slowly		we have the feeling
	we are getting	nowhere.	That is a pleasure

LECTURE ON NOTHING/119

[fig.20]

The future of music: Credo (1961) de John Cage
(*Silence: lectures and writings*, 1961)

The following text was delivered as a talk at a meeting of a Seattle arts society organized by Bonnie Bird in 1937. It was printed in the brochure accompanying George Avakian's recording of my twenty-five-year retrospective concert at Town Hall, New York, in 1958.

THE FUTURE OF MUSIC: CREDO

I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.

TO MAKE MUSIC

If this word "music" is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.

WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS

Most inventors of electrical musical instruments have attempted to imitate eighteenth- and nineteenth-century instruments, just as early automobile designers copied the carriage. The Novachord and the

[fig.21]

excertos de

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897) de Stéphane Mallarmé (1842 - 1898)
(editado por La Nouvelle Revue Française, Paris, 1914)

UN COUP DE DÉS

(primeiro *spread*)

(segundo *spread*)

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que
l'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par
avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord

(terceiro*spread*)

(quinto *spread*)

ancestralement à n'ouvrir pas la main
 cristée
 par delà l'inutile tête

legs en la disparition

à quelq'un
 ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant

de contrées nulles
 induit

le vieillard vers cette conjonction suprême par la probabilité

celui
 son ombre puérile

caressée et polie et rendue et lavée
 assoupie par la vague et soustraite
 aux durs os perdus entre les ais

né
d'un ébat

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer
 une chance oiseuse

Fiançailles

dont

le voile d'illusion réjailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera
s'affalera

folie

N'ABOLIRA

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparses d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nîé et clos quand apparu
par quelque production répandue en rareté

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT
pire

non
désavantage ni mais
indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensvelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son delire jusqu'à une cime
stérile
par la neutralité identique du gouffre

(nono *spread*)

» *Que de mes bras, défais par de vagues trépas,*
 » *Cette proie, à jamais ingrate, se détore*
 » *Sans pitié du sanglot dont j'étais encore tre.*

LE FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
 Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
 En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais

Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
 Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
 A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
 Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
 Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.

Je tiens la reine !

O sûr châtement...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps allourdi

[fig.22]

excertos de *L'Après-midi d'un faune* (1876) de Stéphane Mallarmé
 (Chiron-Press, 1882)

(3)

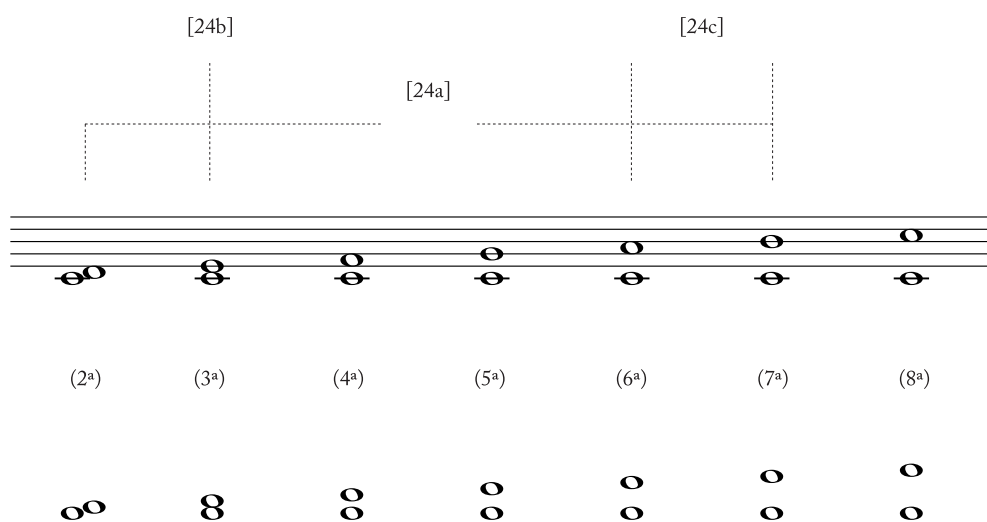
malade au
 printemps
mort en automne
 — c'est le soleil
 — — —
 la vague
idée la toux

(7)

 qui s'est réfugié
ton futur en moi
 devient ma
pureté a travers vie,
à laquelle je ne
 toucherai pas —

[fig.23]

transcrição de excertos de *Pour un tombeau d'Anatole* (1961)
de Stéphane Mallarmé



[fig.24]

construção e relação visual de intervalos musicais
(variações de altura/*pitch*) segundo a notação musical tradicional

[14]

CANZONE PIROTECNICA

(*prestissimo*) ujscìujscìujscìujscì
 èppà ➤

(*prestissimo*) ujscìujscìujscìujscì
 èppà ppà ➤

(*prestissimo*) ujscìujscìujscìujscì
 èppà ppà ppappappà ➤
 ndrscì ndrscì ndrscì
 tra tèrètata ttà ttà
 tftftftftftfun
 frfrfrfrfrfrfrfr
 frscì frscì frscì frscì
 ttrach ttrach ttrach ttrà
 trrrrrrrrr
 mbu mbumbumbumbù mbumbumbù
 mbumbu - pèpè
 mbum mbum pèpèpèin

[15]

bbummètè bbummètè bummètè bbummèt

ptèbbù ptèbbù ptèbbù ptèbbù

sfacin sfacin sfacin sfacè

ndpà - ndeù ndpà - ndeù ndpà - ndeù

ndeù - ndpà ndeù - ndpà ndeù - ndpà

ndpà - à > ndpà - à >

ndeù - ù > ndeù - ù >

ptpum - neù

bumbum - neù

mbbubbuum

MBBUÛ 
7 7 7 mo ren do

Francesco Cangiullo

Futurista

*Questa lirica fu sparata formidabilmente con successo elettrico
dinamico futurista dal parolibero JANNELLI per 3 pomeriggi consecutivi
alla "GALLERIA FUTURISTA", di Napoli.*

n. d. A.

[fig.26]

excerto da *Cantata n.140* (em particular da parte coral)
de J. S. Bach (1685 - 1759)



[fig.27]

comportamento usual das hastes ao longo da posição vertical
(notação musical tradicional)

Cantus
Altus

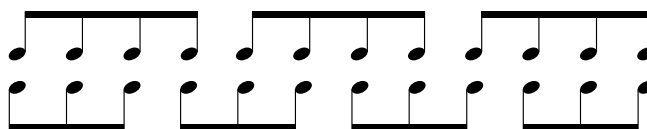
O bo - ne Je - su, mi - se -

Tenor
Bassus

O bo - ne Je - su, mi - se -

[fig.28]

redução coral (de quatro para duas pautas/linhas)
de *O Bone Jesu* de Marco Antonio Ingegneri (1547 - 1592)

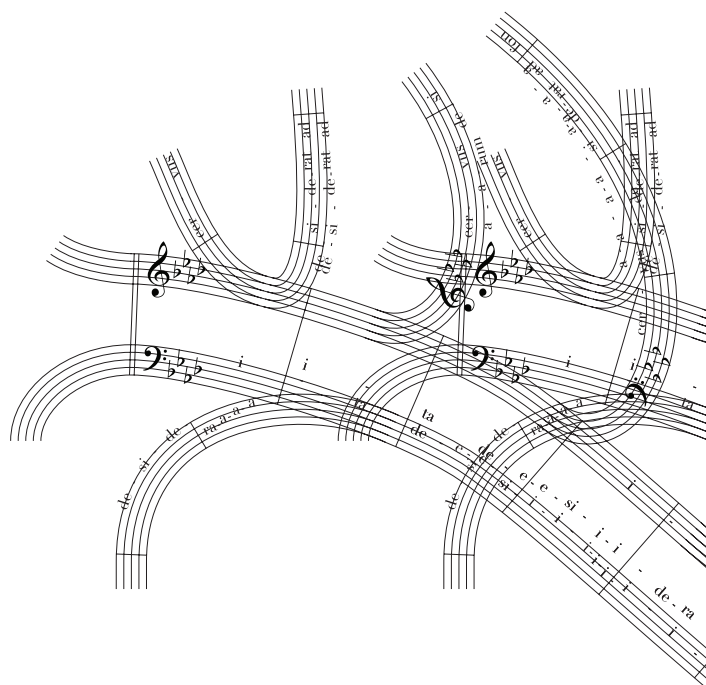


[fig.29]

exemplo de uma conjugação polimétrica básica
(em grupos de colcheias)

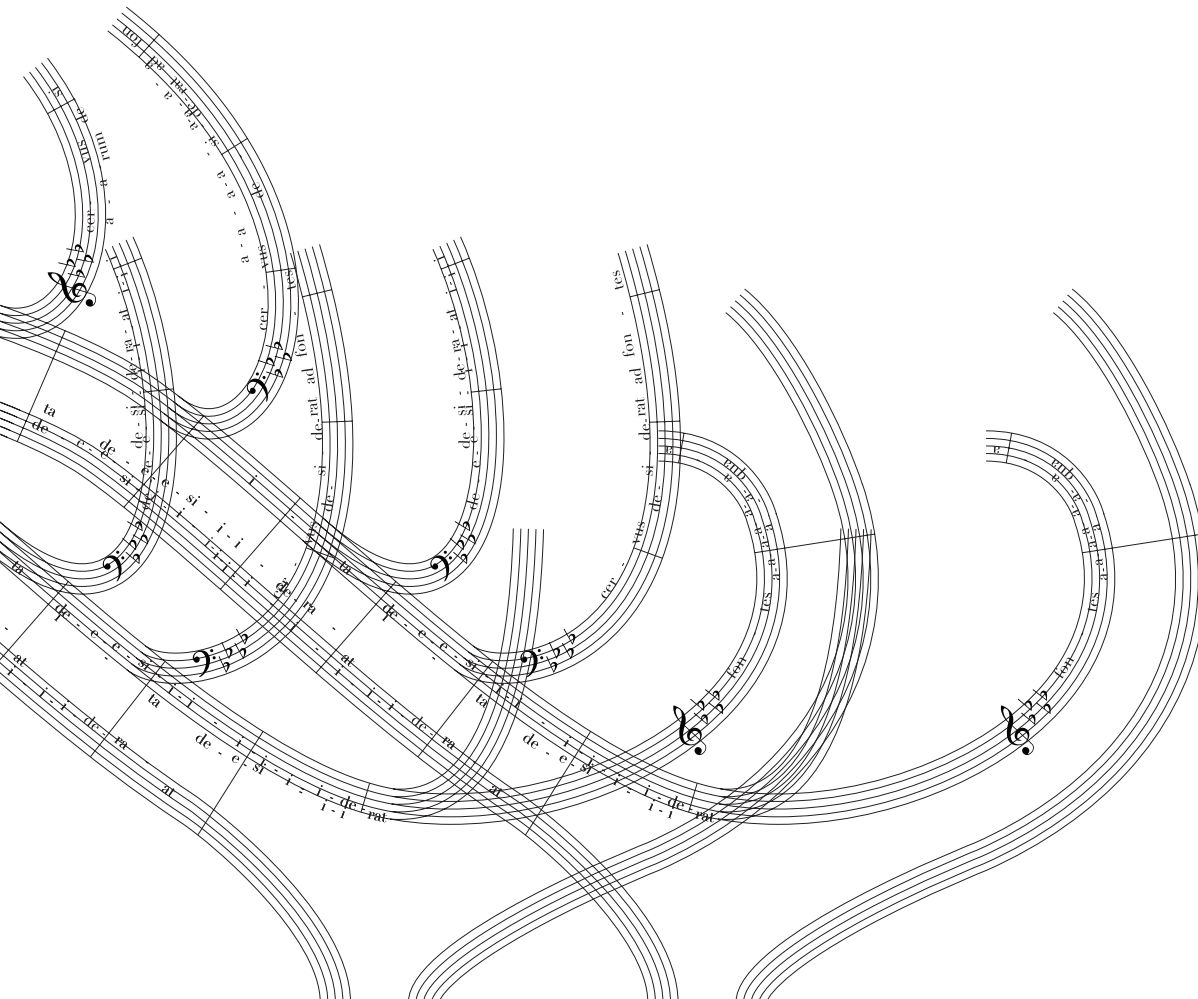
anexos ii

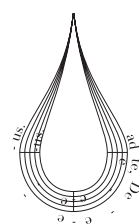
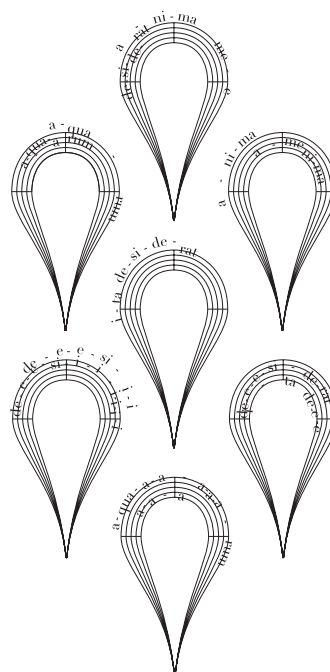
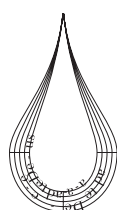
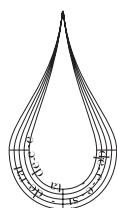
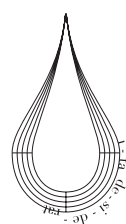
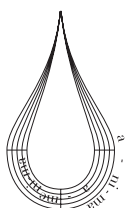
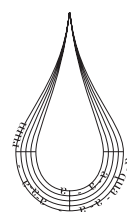
[textos]



[fig.30]

excerto da partitura visual do projecto *Sicut Cervus*,
Joel Maia (2013), unidade curricular de
Contextos e Práticas da Ilustração





[fig.31]

1. ilustração e composição

texto escrito no âmbito do projecto *Sicut Cervus* (2013)
para a unidade curricular de *Contextos e Práticas da Ilustração*,
resumindo o pensamento editorial
inicial de *Anima Verbi*

Joel Maia, 2013

Pensar sobre Notação musical, implica reconhecer um sistema de escrita, uma representação gráfica de um Som (ou do Silêncio) e de um Ritmo. Reconhecemos, como universal, o sistema gráfico ocidental (que poderíamos denominar de sistema clássico de notação) o qual se apropria de uma série de símbolos associados a um espaço de leitura com dupla direção: vertical (ao nível da altura: tonal) e horizontal (transposição do ritmo: duração) Este deriva claro, de um longo processo de adaptação e consolidação histórica, de vários sistemas primários (como o sistema dos Neumas, por exemplo, sensivelmente pelo século VIII. Tal como na escrita, a notação clássica partilha uma composição espacial fixada (ou definida) na horizontalidade, onde os vários e distintos caracteres se vão agrupando sobre uma linha comum (na notação clássica: um conjunto de cinco linhas - pentagrama ou pauta), e que, em ambos os casos e ao nível visual, transmite ao leitor, de certa forma, a sensação própria do

ritmo de leitura, dos tempos de som e de silêncio, como também, da própria velocidade do texto. É clara, neste ponto, a constante presença de elementos visuais como base de criação de ambos os processos e sistemas, um sólido e dependente apoio na percepção do leitor de acordo com os estímulos gráficos que recebe: tanto a escrita como a notação musical ilustram uma (ou várias) característica(s) própria(s) de algo que se quer comunicar. Assim, temos presente um modelo de leitura visual, criado como "meio para...", um veículo e suporte de leitura: um texto que produz um determinado efeito oral, consequente de uma primeira absorção (e sensação) visual.

Tendo este paralelo (entre música e escrita) presente, é fácil compreender o elevado poder que é concedido ao designer editorial, como elemento intermédio entre um autor (ou compositor) e um consequente leitor (ou interprete). O universo da grafia deverá permitir, segundo o pensamento musical, reproduzir e indicar um ritmo de leitura, com momentos pensados (e medidos) de som e silêncio, de presença e ausência, por exemplo. Muitos dos compositores contemporâneos consciencializaram-se, reconheceram e manipularam essa importante e influente presença ilustrativa dos elementos textuais e gráficos, da próxima e íntima relação entre o leitor e o universo percetivo do seu campo visual. John Cage (John Milton Cage Jr. 1912 - 1992) será por ventura o músico mais influente e universalmente conhecido no inusual e incomum uso da notação musical como, consequentemente, dos próprios instrumentos musicais.

Um som, com a sua respetiva duração, representa-se através do uso da ilustração, de uma imagem ou composição visual que leva o leitor (ou músico) a produzir algo físico condicionado pela mesma. O que se cria, em resumo e em sinceridade formal, são conjuntos ilustrativos de métodos viáveis para a produção de um determinado som ou conjunto de sons. Transpoem-se assim, as barreiras próprias dos conceitos e definições de cada e do conjunto de elementos da notação clássica, exteriorizando a ideia e propriedades de som e silêncio, ritmo, velocidade e duração, melodia e harmonia (até mesmo da dinâmica e emotividade musical) através da imagem, do apelo e interpretação direta do músico sobre o Visual, sobre o Gráfico, sobre a concretização de algo físico através de estímulos puramente visuais - ilustrativos.

O campo da Ilustração é vasto, em técnicas, formas e movimentos. Na maior e comum parte das vezes, associamos exclusivamente (e deficitariamente) e confundimos a essência do desenho como essência da Ilustração. Mas logo após um momento de reflexão sobre a sua definição, compreendemos que este, o desenho, serve de ferramenta (uma das várias possíveis) de conceção no processo ilustrativo. Aproximamo-nos claramente da abordagem dos limites do campo da Ilustração, as fronteiras

desta com outras áreas, a diferenciação entre a sua definição e os veículos de construção que esta utiliza e manipula através do ilustrador (como o designer editorial manipula a matéria prima do escritor, e o próprio compositor a tradução e condução física das melodias da sua obra ou peça). Em ambos os casos, se entendermos "desenho" num campo e definição mais aberto, compreendemos que tanto o compositor como o designer utilizam o gesto do desenho: ambos organizam o espaço, ambos distribuem elementos de forma propositada sobre um suporte, seja de forma física como intelectual e mental. Desenhar será assim, por esta percepção, sinónimo de organizar, de construir (desenhar) algo através da disposição de vários elementos (ou de um único elemento único sobre outro elemento).

O ilustrador, apesar de desprovido de um instrumento de tinta ou grafite que produza um traço físico e visível, encontra-se a desenhar no momento em que, através de outros meios, distribui, constrói e forma o espaço. Do mesmo modo podemos pensar os gestos do Compositor e do Designer Editorial. Retomemos por agora uma definição primária de Ilustração, focando de forma claramente esclarecedora e bastante completa na própria etimologia da palavra (que se assume como gesto, como ato de) Ilustração: do latim *illustratione*, ou seja: ação de esclarecer. Ainda sobre a definição encontramos várias referências ao grafismo – imagem, desenho, gravura, fotografia, esquema – arte ou técnica de criação e/ou seleção; breve narrativa e soma de conhecimentos. Em qualquer uma das anteriores sugestões, encontramos um final partilhado: (algo que) complementa um texto, que ajuda a esclarecer ou compreender algo. Isto é a essência ilustrativa: um auxílio à compreensão, à apreensão de algo, ou até mesmo a própria forma comunicativa desse "algo". Assim, como referimos anteriormente, encontra a necessidade de se apropriar de várias ferramentas e veículos percetivos, gráficos e visuais como o caso do desenho, o gesto que organiza.

Compor musicalmente, seja com um pensamento "clássico" ou "experimental" comporta o ato de ilustrar. Mesmo quando não existe uma recorência a um suporte físico, o compositor recorre a uma ilustração mental. O mesmo se poderia considerar para o ato geral de "compor", seja qual o campo a que este se associe. O alfabeto (ou seja, o sistema estabelecido, segundo um conjunto de letras numa ordem convencionada, para representar sons, palavras, etc...) comporta, no caso latino (segundo o padrão ISO, 26 caracteres. Sejam então 26 letras que representam (ilustram) um som correspondente. No universo musical, tomando a escrita por exemplo e comparação, encontramos apenas 7 elementos mínimos de um som denominados de notas musicais: cada nota (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) encontra-se associada a uma frequência que lhe concederá a uma característica no intervalo entre graves e agudos (ou seja: a altura, aquilo que o músico (ou leitor) visualiza na direção vertical. De

forma superficial e direta ao nível da composição, compreendemos as figuras mais altas (acima de terminado eixo médio horizontal) como no espectro agudo (uma relação entre frequência e posição vertical: uma nota mais alta estará, certamente, num ponto acima de uma mais grave, mesmo que não seja reconhecível com precisão direta o valor dessa diferença) e mais baixas como enquadradas num espectro mais grave, com frequências menores. Novamente assistimos ao papel da ilustração no desenho do texto, neste caso do texto musical (da informação musical), que, mesmo sem nos dar certezas acerca de valores concretos, transmite a sensação de distância, de altura e tonalidade. Numa comparação ao gesto da escrita, da composição editorial e da grafia, o gesto ortográfico decorre num mesmo espaço, sem variação de altura (exceto na mudança de linha, compreendemos a leitura guiada por esse único eixo horizontal. Isto acontece pelo propósito usual da escrita: a leitura com voz "falada", ou seja, duas realidades distintas e que requerem suportes e expressões visuais igualmente distintas.

Retomemos a notação musical. Tal como nas letras que compoem o alfabeto, cujas fontes podem assumir variações formais, as notas musicais têm de ser associadas a elementos gráficos físicos e concretos que, como o caso anterior, assumem variadas formas. No caso musical, as notas encontram-se associadas a figuras que determinam a duração das mesmas. Na escrita, tal não acontece, um "a" é imediatamente associado a um curto som, que se adultera conforma a proximidade com os outros sons. O máximo que poderemos condicionar é velocidade da leitura. Mas, como iremos compreender com o exemplo ilustrativo da escrita musical, conseguimos desde logo manipular a perceção dos momentos de som e de silêncio. Na notação musical dita "clássica", a direção horizontal define o ritmo da melodia, dos sons que a incorporam (o mesmo é válido para a escrita). Como referimos, cada nota assume a forma de uma figura que determina a duração da mesma e, com isto, condiciona o espaço horizontal que ocupa na pauta.

Este pensamento é, novamente, igualmente válido na composição editorial de um texto, a distância entre palavras, quando assumida e pensada com um propósito (retiremos da equação, por enquanto, todas as regras de boas práticas de composição editorial) condicionará não somente a forma como lemos o texto, mas como, do mesmo modo, o exteriorizamos. Quanto maior for a duração de uma nota, maior o espaço que esta ocupa horizontalmente. Ao adaptarmos a mesma afirmação para a edição textual, apercebemo-nos de algo de distinto a acontecer: quando maior o espaço entre palavras, maior é o momento de silêncio entre elas. Na notação musical, o silêncio tem uma forma gráfica (pictórica) associada. Quando queremos simbolizar um determinado valor (momento) de silêncio, temos à nossa disposição o mesmo número de figuras cor-

respondentes às que produzem som. Mas no entanto, numa visão global da partitura, concluímos que quanto mais próximas estiverem as figuras, mais rápidas se assumem em ritmo e velocidade (uma concentrada densidade visual), e o resto é igualmente proporcional: quanto mais afastadas estiverem, mais lentas são (uma maior dispersão visual). O próximo passo, será avaliar o mesmo efeito na composição escrita, na forma como, tendo por comparação o universo da notação musical, nos é possível manipular de forma consciente esse espaço "vago" entre as diversas palavras.

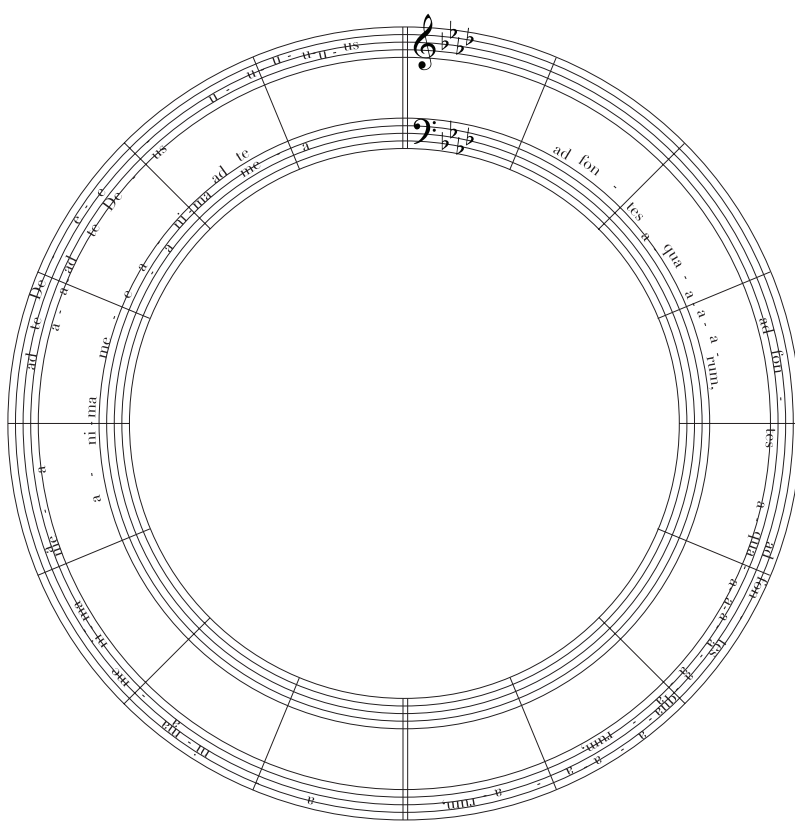
Neste momento, após esta introdutória especulação gráfica e visual sobre os dois universos (musical e textual/editorial), sublinho novamente o poder da ilustração sobre os dois gestos e pensamentos de composição. Os estímulos visuais que recebemos, condicionam claramente a forma como apreendemos e compreendemos o conhecimento e intuito próprio de cada (e do conjunto de) elemento(s). Outro exemplo claro é visível na exploração visual do conceito de polifonia, mais concretamente na composição coral (como é possível compreender através da análise do último projeto ilustrativo/editorial: "Sicut Cervus", na qual são tomados como conceito os elementos, definições, conhecimentos e conclusões anteriormente referidos e apreendidos. O projeto baseia-se, no seu cerne, na concretização de uma partitura visual (experimental) do moteto "Sicut Cervus" do reconhecido compositor renascentista italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina. A pauta assume as formas visuais (como traço, como definição de imagem) dos vários elementos presentes no salmo (tome-se principalmente: "Deus", "fontes", "veado/cervus" e "sede/água"). As figuras musicais são substituídas diretamente pelo texto que lhe é associado, assumindo uma duração própria conforme o espaço que ocupa e que respira na pauta, e uma tonalidade definida pela posição vertical na mesma. Esta transposição corresponde exatamente à peça original, todos os excertos e passagens utilizados para cada elemento gráfico.

Quando referimos a polifonia coral, pensamos num conjunto de vozes que, apesar de possuírem melodias e tempos distintos, se complementam entre si, gerando algo de homogêneo e maior na simultaneidade da mesmas. De forma mais superficial (e visual), encontramos-nos perante um único diálogo, mas que possui vários personagens em coincidente presença. Textualmente, temos uma subdivisão em várias linhas horizontais de leitura, uma por cada "voz", mas que funcionam todas num único eixo global. Esta complexidade visual, permite-nos pensar na composição editorial de um texto em diálogo com um número distinto de vários intervenientes ou narradores, por exemplo, onde estes são ilustrados em cada frase, por cada conjunto de elementos textuais conscientemente pensados na composição do espaço.

Em forma de conclusão, sublinha-se o formato de ensaio deste pequeno e ainda primário estudo. Compreender o papel e consequente poder da Ilustração no campo da escrita (seja ela musical ou ortográfica) constitui um passo de considerável relevo para o desenvolvimento de exercícios tipográficos e editoriais futuros, como frutos conscientes das várias especulações e comparações estabelecidas. O conhecimento das ferramentas e meios da Ilustração permite-nos adquirir não apenas um poderoso controlo sobre a leitura, como um essencial e saudável conhecimento e compreensão tanto do mesmo gesto, como do da escrita (do ato de compor).

Mário Joel Nogueira (fbaup, 2013)

Contextos e Práticas da Ilustração
Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais



2. da Música e do Corpo

texto publicado pelo P3 (Público) com o título:
A música não nos chega, também queremos a embalagem
(Novembro 2013)

Joel Maia, 2013

A pesar do singular saudosismo *vintage* que dá carácter a grande parte da nossa geração , é-nos já completamente difusa a imagem e memória de um CD, quanto mais de uma Cassete ou mesmo de um Vinil. O Tempo já diluiu os períodos em que a música era algo semelhante a um objectivo artístico exposto em restritos "museus"; momentos em que mais do que um adjectivo ou adorno ao ambiente, esta originava rituais, despertava prazeres que de tão improváveis (ou desconhecidos de inocente ignorância) se assemelhavam a milagres facilitados. Por outro lado, é realmente notável a evolução que a música e as sua materialização e disponibilidade física sofreu no fluir da História.

Mas sem enganos puristas: não se trata apenas das conjugações de som e silêncio em singularidade rítmica de algo "informe ao olhar", o algo que apenas se ouve — ela adquire uma forma física, suportável ao tacto, visível ao olhar não somente para sua memória mas para uma simples mas essencial compreensão: ela existe. Em certo tempo, um manuscrito era o seu contemporâneo "ficheiro digital". Este veículo (um dos) que lhe dá forma existe num campo gráfico, aproveita-se do visual para se fazer notar em objecto, em suporte que satisfaça ou quebre o quase cepticismo da sua existência. E esta paralela e dependente evolução é tão notável e revolucionária como a outra. Lá se foi a necessidade de nos sentarmos em Divino Ofício para ouvi-la; não precisamos de um ritual tertuliano ou de um agendado concerto privado com virtuosos ainda vivos; não precisamos sequer do balcão de um teatro ou de outros actores que não nós mesmos para a possuímos. O pesado e moroso fardo de possuir música tornou-se tão leve e rápido como o formulário da vontade ou do desejo. Em olhar retrospectivo, concebemos a ideia de "transportar" música através de um disco de goma-laca de duvidosa ergonomia como comédia ou pura ficção. Neste agora ascendemos à eficácia e possibilidade do imediato: o clique.

O cilindro fonográfico perdeu-se para o Disco e para o Vinil, e estes caíram no obsoleto quando comparadas com as portáteis Cassetes de fita que já se permitiam a ser apêndice humano. Mas mesmo assim, por consequência do mesmo intelecto, lá caíram estas em vergonhosa desgraça ao esfumaram-se para o CD e DVD e com a mesma gula de ligeiro passo tudo isto passa a nevoeiro ficcional de "era uma vez" com o divino Mp3 e inexplicável iPod. Em verdade não falamos aqui de alterações na essência da Música, mas sim o seu valor através da forma como esta se dispõe ao mundo: tão disponível que se torna já numa presença "silenciosa" de tão omnipresente. O pecado e simultânea graça que conduziram tão rápida ascensão é do inquestionável mérito das plataformas virtuais e do novo Olimpo da informação: a Internet.

No entanto, o mesmo olhar retrospectivo esbarra numa simples mas exponencial questão: o que se perdeu? Não é necessário utilizar a iTunes store para o compreender de imediato. Não era somente a necessidade de possuir música que nos levava a empreender o paciente esforço de comprar um CD ou Vinil, não queríamos apenas a sua alma mas também o seu corpo: o suporte, a embalagem, a capa, a arte gráfica e todas as informações (ainda as consideramos palha?) que a tornavam completa — aquilo a que podemos realmente arriscar apelidar de "álbum". A necessidade de obter o objecto é a mesma que nos impele a abdicar de um kindle em prol de um livro. Reduzimos a música somente à sua existência sonora (não que o seja, atenção), mas esquecemo-nos de todas as outras áreas e outra arte que sempre a suportou: a sua materialização

visual. A música confunde-se com um bem comercial, perdida em incontáveis ruas apenas para ser ocamente consumida. Seria toda a informação presente no contexto visual, textual e gráfico do álbum — a sua embalagem e capas, o booklet a conter a letras das faixas, as história e biografias — seria tudo isto apenas um extra ao som? Informação efémera em decadência irreparável? O sentimento do coleccionismo, o vício? A necessidade do contrário é demasiado real. A Arte das Musas requisitou para si ao longo do tempo outras artes, outros gestos, e se o fez não foi por mero capricho mas por necessidade presente e consciente.

Nogueira, Mário Joel Maia. (2013)
A música não nos chega, também queremos a embalagem.
Disponível em <URL:<http://p3.publico.pt/cultura/mp3/10028/musica-nao-nos-chega-tambem-queremos-embalagem>>

[nota biográfica do autor]

Joel Maia Nogueira nasceu a 1 de Fevereiro de 1988 na cidade do Porto, Portugal. Apesar da sua formação académica e profissional especialmente centrada em Design de Comunicação, movimenta-se e trabalha numa linguagem híbrida entre o visual e o musical, esta última adquirida ao longo da sua formação em Piano. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto no ano de 2012. Desenvolveu ao longo do seu percurso académico uma visível inclinação para o desenvolvimento de projectos editoriais, assente no respeito e privilégio da elegância natural da tipografia e do espaço neutro da estrutura visual.

Joel Maia was born on February 1st, 1988, in Oporto, Portugal. Even though his academic and professional formation are centered mainly in Communication Design, he works in a hybrid language that combines the visual and the musical, the latter one acquired with his formation in Piano. He graduated in Communication Design by the Faculty of Fine Arts of Oporto. Along his academic path, Joel developed a strong propensity to develop editorial projects, based on the respect and privilege of the natural elegance of the typography and of the neutral space of the page itself. Lastly, he took an internship at the communication office in the Faculty of Fine Arts of Oporto in 2011.

em nota final, um agradecimento sincero
ao Prof. Dr. Diniz Cayolla Ribeiro pela sua lúcida capacidade crítica e
pela sua abrangência intelectual teórica.

por fim, um extenso obrigado a Cláudio Silva
pela sua contínua presença, firme exigência
e elegância intelectual.