

## Uma fonte moderna no contexto editorial vanguardista português (1929-1938)

Cristiana Serejo<sup>1</sup>; Olinda Martins<sup>2</sup>

<sup>1</sup>IPCA – Instituto Politécnico do Cávado e do Ave; <sup>2</sup>DeCA-UA – Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

<sup>1</sup>[cserejo@ipca.pt](mailto:cserejo@ipca.pt); <sup>2</sup>[olinda.martins@ua.pt](mailto:olinda.martins@ua.pt)

### TÓPICOS

Design de Comunicação (DC), Design Editorial (DE), História e Crítica (HC)

### PALAVRAS-CHAVE

Revista Presença, Fonte Futura, Modernismo, Vanguardismo, Identidade Cultural, Experimentalismo Tipográfico

### RESUMO

Num contexto europeu em que o Futurismo e outros movimentos vanguardistas assumem um papel fundamental nas artes e literatura, encontramos em Portugal um exemplo sólido da utilização de um ícone da tipografia moderna na paginação de uma revista. A Futura, reconhecida como uma das fontes geométricas mais comercializadas do século XX, foi utilizada no contexto da revista Presença, reforçando o programa editorial idealizado por José Régio, o seu editor.

Neste artigo foi estudada a fonte e a forma como esta foi explorada ao longo de 30 números ajudando a reforçar o conteúdo literário e a identidade vanguardista da revista. Num primeiro momento foi elaborado um enquadramento histórico e a caracterização da fonte, seguido da contextualização e caracterização gráfica da revista e por último investigou-se o enquadramento da Futura dentro dos ideais modernistas de José Régio e da identidade da Presença.

Neste contexto, concluímos que a fonte utilizada era a Futura na sua segunda edição (com exceção dos corpos maiores que 56 pontos); que ao ser utilizada na capa (associada ao nome da revista) ganha projecção como elemento determinante na identidade da Presença; e que os caracteres da Futura são utilizados como alicerces na construção dos experimentalismos tipográficos (característicos do modernismo literário) existentes nesta revista.

## Introdução

Num contexto europeu em que o Futurismo e outros movimentos vanguardistas assumem um papel fundamental nas artes e literatura, encontramos em Portugal um exemplo sólido da utilização de um ícone da tipografia moderna na paginação de uma revista. A Futura, reconhecida como uma das fontes geométricas mais comercializadas do século XX, foi utilizada no contexto da revista *Presença*, reforçando o programa editorial idealizado por José Régio, o seu editor.

Neste artigo foi estudada a fonte Futura e como esta foi explorada ao longo de 30 números ajudando a reforçar o conteúdo – ao nível da crítica social, política, artística e literária – e a identidade vanguardista da revista. Num primeiro momento foi elaborado um enquadramento histórico e caracterização (desenho) da fonte. Seguiu-se a apresentação, contextualização (política, social, artística e literária) e caracterização gráfica da revista e por último investigou-se o enquadramento da Futura (em termos de potencialidade do seu desenho) dentro dos ideais modernistas de José Régio, analisando os exemplos mais relevantes dessa aplicação prática na revista e na construção da sua identidade.

## Futura, uma fonte modernista

### Contexto

Desenhada por Paul Renner e disponibilizada em 1927, a fonte Futura é fruto, entre outras coisas, de uma procura por parte deste autor para encontrar *a verdadeira fonte germânica*, capaz de identificar e caracterizar a identidade alemã.

Renner defendia que as letras góticas não eram verdadeiramente germânicas. Esta teoria baseava-se no facto do centro do império de Carlos Magno se situar no que é hoje a atual Alemanha, e sendo este imperador o responsável pela padronização das letras romanas (minúscula carolíngia), seriam essas as verdadeiramente germânicas. Em contraponto, e por uma razão igualmente geográfica, as góticas originárias do norte de França não poderiam ser legitimamente apelidadas de alemãs.

“Carlos Magno, o primeiro unificador da Europa desde os Romanos, emitiu um decreto em 789 para estandardizar todos os textos eclesiásticos. Confiou essa tarefa a Alcuin de York, Abade de St. Martin de Tours entre 796 e 804 (...) As suas ‘impressões’ – maiúsculas

1. No original “Charlemagne, the first unifier of Europe since the Romans, issued an edit in 789 to standardize all ecclesiastical texts. He entrusted this task to Alcuin of York, Abbot of St. Martin of Tours from 796 to 804, under whose supervision a large group of monks rewrote virtually all the ecclesiastical and, subsequently, secular texts then in existence. Their ‘print’—including both majuscules (upper case) and miniscules (lower case)—set the standard for calligraphy for a century, including capitalization and punctuation.” KANE - A type primer, p. 19

2. No original “(...) In 1928, fifty-seven per cent of books published in Germany were typeset in fraktur, a situation that changed little for one hundred years. (...)” BURKE - Paul Renner – The Arte of Typography, p. 80

3. Fractura – Variação da letra gótica e cujo termo alemão *Fraktur* significa “partido” ou “partir”.

4. Grotescas – Nome pejorativo dado às fontes não serifadas no séc. XIX.



Fig. 1 – Alfabeto “universal” de Herbert Bayer, 1926.

(caixa alta) e minúsculas (caixa baixa) incluídas – definiram o padrão da caligrafia durante um século, incluindo capitulares e pontuação.”<sup>1</sup> (KANE, 2002, p. 19)

Esta discussão surge no início do século XX, num contexto de isolamento da Alemanha no que respeita à utilização das letras góticas. Enquanto quase toda a Europa utilizava já plenamente as letras romanas no seu material impresso, a Alemanha continuava a utilizar maioritariamente as góticas no sistema de ensino e na edição de livros, elevando-se assim ao estatuto de último reduto da letra gótica.

“Em 1928, 57% dos livros editados na Alemanha eram compostos em *Fraktur*, situação que pouco se alterou ao longo de cem anos.”<sup>2</sup> (BURKE, 2008, p. 80)

Mas não foi apenas a necessidade de evolução das góticas para as romanas que ditou a configuração da Futura. Renner renunciou à *Fraktur*<sup>3</sup>, aceitando as grotescas<sup>4</sup> como suas substitutas, sob a condição de que fossem aperfeiçoadas de forma a responder às novas necessidades e tendências no plano internacional. Não bastava seguir um modelo de letra romana clássica. Ela teria de ser desenvolvida de forma a integrar o espírito moderno intimamente relacionado com a evolução técnica e a reprodução mecânica. Ele pretendia harmonizar a relação entre caixas alta e baixa e conseguiu-o aplicando os princípios de construção das capitulares romanas às minúsculas. Esta abordagem era inovadora pois até então nenhuma grotesca tinha incluído os fundamentos clássicos, patentes nas inscrições romanas, na sua estrutura e no seu ritmo.

## Desenho

Apesar de Renner nunca ter estado em contacto direto com a Bauhaus e os seus fundadores e estudantes, é consensual que existem relações formais entre a Futura e o trabalho tipográfico desenvolvido no contexto desta escola, em particular com o trabalho de Herbert Bayer (Figura 1). Ambos se basearam na utilização de formas geométricas simples (quadrado, triângulo e círculo) para o desenvolvimento conceptual e de projeto, materializando-se em fontes geométricas, não serifadas.

“Os artistas vanguardistas do início do século XX rejeitaram formas históricas adoptando o modelo crítico

dissidente externo. Membros do grupo holandês De Stijl reduziram o alfabeto a elementos perpendiculares. Na Bauhaus, Herbert Bayer e Josef Albers construíram alfabetos a partir de formas geométricas básicas – o círculo, quadrado e triângulo – que eles viam como sendo elementos de uma visão universal da linguagem.

Tais experiências fizeram uma aproximação ao alfabeto como um sistema de relações abstratas. Tal como os populares impressores do século dezanove, os designers vanguardistas deixaram de procurar um alfabeto indispensável, com uma forma perfeita, oferecendo alternativas austeras e teóricas em vez da novidade solícita oferecida pela publicidade *mainstream*”<sup>5</sup> (cit. LUPTON, 2004, p. 25) (Figura 2)



Fig. 2 – Theo van Doesburg desenhou em 1917 um alfabeto apenas com elementos perpendiculares, nesta imagem aplicada ao cabeçalho da União Revolucionária Socialista.

5. No original “The avant-garde artists of the early twentieth century rejected historical forms but adopted the model of the critical outsider. Members of the De Stijl group in the Netherlands reduced the alphabet to perpendicular elements. At the Bauhaus, Herbert Bayer and Josef Albers constructed alphabets from basic geometric forms – the circle, square, and triangle – which they viewed as elements of a universal language vision. Such experiments approached the alphabet as a system of abstract relationships. Like the popular printers of the nineteenth century, avant-garde designers abandoned the quest for an essential, perfectly shaped alphabet, but they offered austere, theoretical alternatives in place of the solicitous novelty of mainstream advertising.” LUPTON - Thinking with type, p. 25

O desenho original da fonte Futura, baseia-se assim nas três formas geométricas básicas anteriormente referidas: o quadrado, o círculo e o triângulo. Após 3 anos de desenhos, ensaios e decisões, a versão lançada em 1927 é bastante mais complexa do que o primeiro desenho datado do verão de 1924 (Figura 3). Todas essas formas geométricas foram apuradas e compensadas opticamente para que quando impressas, percepcionássemos formas geométricas perfeitas. São exemplo disso letras triangulares ou com vértices e/ou ápices – A, M, N, V, W – e redondas – C, G, O, Q – desenhadas ligeiramente mais altas para que quando compostas com letras quadradas – B, E, H, P, R, X, Z – não parecessem ter menor altura (Figura 4). Também as minúsculas cujo desenho é composto pela junção de uma haste e uma curva – a, b, d, g, m, n, p, q, r, – viram o seu desenho aprimorado, não só pela questão ótica, mas também para evitar o entupimento de tinta no ponto de intercepção das duas linhas. (Figura 5)



Fig. 3 – Desenhos iniciais da fonte Futura, 1924.



Fig. 4 – Relação entre caracteres redondos e quadrados da fonte Futura.

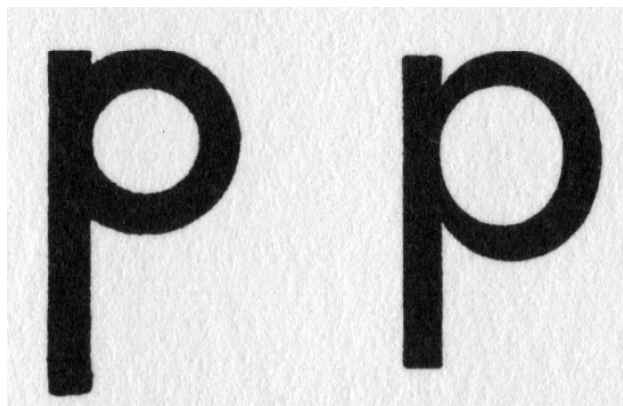


Fig. 5 – O p da esquerda é um dos desenhos iniciais da Futura. O p da direita pertence à fonte disponibilizada na segunda edição da Futura, com a haste já devidamente compensada a nível da altura, e a junção entre as curvas e a haste afiladas para evitar o engrossamento.

6. Nestas duas primeiras versões foram disponibilizados três pesos – Light, Regular e Bold – complementados com um novo peso – Black – em 1929.

Um ano apenas separa a primeira da segunda (Figura 6) versão da Futura<sup>6</sup>, mas foram várias as alterações efectuadas. Na segunda edição (1928) alguns caracteres minúsculos viram as suas proporções ligeiramente alteradas – b, d, g, p, q, & –, e outros com um desenho mais excêntrico – a, g, m, n, r –, foram extintos e substituídos por versões mais convencionais. Sendo a Futura uma fonte especialmente concebida para texto, a existência de tais caracteres quebrava o ritmo e a mancha cinzenta do escrito. O resultado desta atualização foi uma fonte sem contraste, de mancha cinzenta e regular, sem qualquer reminiscência da caligrafia – particularmente nas letras minúsculas que segundo Renner eram a grande inovação da Futura.



Fig. 6 – Primeira (1927) e segunda (1928) versões Futura.



“As formas suaves e abstráctas desses novos tipos de letra que dispensam os movimentos da caligrafia oferecem ao tipógrafo novas formas de valor tonal harmonizando-as de uma forma muito pura.” Paul Renner, 1931”<sup>7</sup> (LUPTON, 2004, p. 25)

7 No original “The calming, abstráct forms of those new typefaces that dispense with handwritten movement offer the typographer new shapes of tonal value that are very purely attuned. These types can be used in light, semi-bold, or in saturated black forms. Paul Renner, 1931” LUPTON - Thinking with type, p. 25

## A Revista *Presença*, um exemplo do modernismo artístico literário português

### Apresentação

A revista *Presença*, “Folha de Arte e Crítica”, foi publicada em 1927, em Coimbra, sendo os seus diretores José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, na altura estudantes nessa mesma cidade.

Foi uma revista de arte e crítica por onde passaram mais de cento e trinta autores ligados à crítica literária, ao romance, ao teatro, à poesia e às artes plásticas e que assumiram posições muito diversas dentro dos movimentos artísticos e literários, vanguardistas<sup>8</sup> e modernistas<sup>9</sup>, que surgiam neste início de século.

Tal como refere Moisés, “(...) uma revista que representasse os ideais da sua geração e lhe veiculasse a criação literária. Em suma, que fosse o testemunho da sua *Presença*.” (MOISÉS, 2002, p. 122)

8. “O termo ‘avant-garde’ significa a vanguarda de ideias pouco convencionais especialmente nas artes, embora não divorciados da política ou da sociedade.” No original “The term ‘avant-garde’ means the advance guard of unconventional ideas, especially in the arts, though not divorced from politics or society.” HELLER - Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century, p. 6

### Contextualização Social, Política, Artística e Literária.

Nos anos de duração desta revista (1ª série de 1927 a 1939 e 2ª série de 1939 a 1940), sentiam-se os efeitos de uma Primeira Guerra Mundial e as aflições próprias do clima de agitação que levou ao deflagrar da Segunda. Em Portugal vivia-se uma grande instabilidade política devido às sucessivas revoluções contra a ditadura militar e à perseguição e punição dos revoltosos e suas organizações. Durante este período o Estado Novo cresceu e o peso da sua censura também. Aumentava também a consciência do atraso em que o país vivia, consciência essa que se digladiava num cenário de convicções políticas materializadas em princípios estético-artísticos.

9. “Primeiro modernismo movimento literário português, surgido em 1915 com a revista «Orpheu», que revelou Fernando Pessoa, Sá Carneiro e Almada Negreiros; designação genérica de movimentos literários e artísticos das primeiras décadas do século XX, como o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo, o super-realismo, etc.; segundo modernismo movimento literário português iniciado em 1927 com a revista «Presença», dirigido por João Gaspar Simões, José Régio, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca.” INFOPEDIA - Modernismo

Na sua vertente vanguardista/modernista, a *Presença* tem ligações e influências diretas a autores não só relacionados com a revista *Orpheu* (1915 – Fernando Pessoa, Ronald de Carvalho, Mário de Sá-Carneiro) (Figura 7), bem como com a revista *Portugal Futurista* (1917 – José Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso e Santa Rita Pintor) (Figura 8). Neste sentido, Pimentel, considera que a *Orpheu* e a *Presença* são “duas faces do mesmo movimento” (PIMENTEL, 2001, p. 157).



Fig. 7 – Revista Orpheu nº2, 1915.



Fig. 8 – Revista Portugal Futurista, 1917.

10. No original “(...) some of these modern movements (...) cubism and futurism, Dada and surrealism, de Stijl, Suprematism, constructivism, and expressionism – directly influenced the graphic design language of form and visual communications in this century.” meggs - History of Graphic Design., p. 231

Uma das características dos movimentos artísticos ligados à criação do modernismo em Portugal foi a preocupação de manter uma independência dos valores intelectuais face aos interesses de ordem moral e religiosa, política, económica e social. Existia um olhar atento sobre o que se passava no resto da Europa e uma procura por novas referências e ideais que seriam o rosto do modernismo europeu.

Romantismo, academismo, impressionismo, simbolismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo... ligam poetas, ensaístas, escritores e pintores. Neste sentido Meggs afirma que “(...) alguns destes movimentos modernistas (...) cubismo e futurismo, dadaísmo e surrealismo, De Stijl, suprematismo, construtivismo e expressionismo – influenciaram diretamente a linguagem do design gráfico ao nível da forma e da comunicação visual neste século.”<sup>10</sup> (MEGGS, 1998, p. 231)



Fig. 9 – Edições Futuristas de Marinetti, 1914.

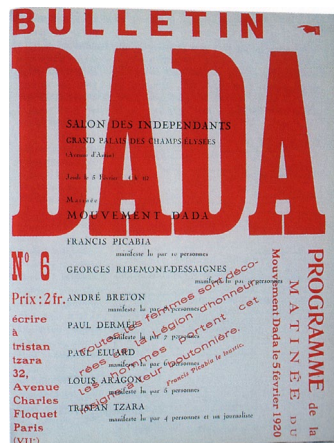


Fig. 10 – Os jornais DADA (Zurique – 1917 – e posteriormente em Paris).



Fig. 11 – Revista G, 1924.



Ao referir-se à geração da *Presença*, Rodrigues diz que “(...) todos eles tiveram o olhar voltado para Paris, para a obra de Proust, grande continuador do Flaubert da *Éducation Sentimentale*, para Gide, para Roger Martin du Gard, para Romain Rolland (...)” (RODRIGUES, 1994, p. 63)

O facto é que, de uma forma ou de outra, vários dos *presenciistas* contactaram com o que de mais atual se produzia no campo artístico e literário, mas também no campo das ciências do homem, nomeadamente no desenvolvimento da psicologia e no aprofundamento dos níveis de consciência.

Pelo que atrás se expôs, poderá inferir-se que o ideário da *Presença* não corresponde apenas a aspectos estritamente literários. Na realidade, as artes em geral e as humanidades, fizeram parte das preocupações e das ações dos responsáveis da revista, o que se reflete de modo bastante óbvio na sua imagem.

### Caracterização

A edição da revista *Presença* consta de duas séries: a primeira com cinquenta e quatro números (Março de 1927 a Novembro de 1938) e a segunda com dois números (Novembro de 1939 e Fevereiro de 1940).

Em termos de local de impressão, podemos referir que todos os números da primeira série foram produzidos em Coimbra. No entanto, as oficinas gráficas não foram sempre as mesmas: os primeiros dezoito números foram impressos nas Oficinas da Editora ATLANTIDA; os números dezanove, vinte e vinte e um, nas oficinas da Imprensa da Universidade de Coimbra e os restantes novamente na ATLANTIDA. Sendo uma edição experimental e independente, da autoria de estudantes com poucos recursos económicos, os primeiros números foram impressos em papel de embrulho e os restantes em papel com maior gramagem e de melhor qualidade.

O número de páginas mudou ao longo de toda a edição, sendo o mínimo de oito e o máximo de trinta e duas (na primeira série) e de setenta e duas páginas nos dois únicos números da segunda série. Verificou-se que na maior parte das revistas eram utilizadas as doze ou dezasseis páginas.

Em termos cromáticos podemos afirmar que nos dois primeiros números e no número treze (Figura 12) foi utilizada apenas uma cor (preto) e nos restantes números (Figura 13) a impressão foi alargada a duas cores (preto e outra).

O formato adotado para os cinquenta e quatro números da primeira série foi de 37,4 centímetros de altura por 29 centímetros

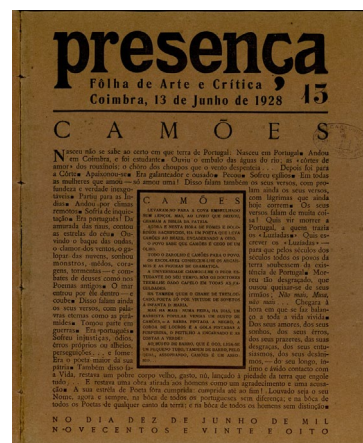


Fig. 12 – Revista *Presença* nº13, Julho de 1928. A capa presta homenagem a Camões.

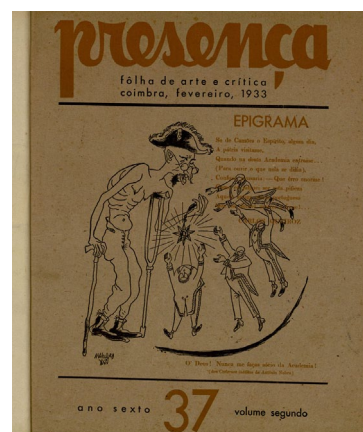


Fig. 13 – Revista *Presença* nº37, Fevereiro de 1933.

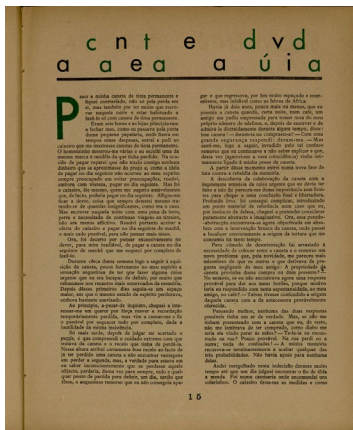


Fig. 14 – Revista *Presença* nº31-32, Março-Junho de 1931, p. 15.

11. No original “(...) Because of its interdisciplinary character, the treatment of typography within critical interpretation can be used to trace the transformation in the premises on which it is evaluated are symptomatic of the developments in criticism in the course of the twentieth century.” DRUCKER - *The Visible World – Experimental typography and modern art*, 1909-1923, p. 1

de largura. A segunda série foi modificada para 27 centímetros por 20,5 centímetros com o claro objectivo de uma aproximação ao formato livro.

Em termos de formatação e hierarquia de texto, foram utilizadas fontes tipográficas serifadas e não serifadas para os títulos, subtítulos, informação de destaque e capitulares. No corpo do texto a tipografia escolhida foi serifada.

Para este artigo, a característica mais relevante nestes números, principalmente na primeira série, são as animações tipográficas (Figura 14) que eram utilizadas nos títulos de alguns textos e a preocupação visível de uma aproximação à nova abordagem tipográfica, muito própria do vanguardismo e modernismo europeu.

## A Futura na revista *Presença*

Neste ponto pretendemos analisar a forma como a tipografia Futura foi utilizada na Revista *Presença*, para ajudar a reforçar o conteúdo – ao nível da crítica social, política, artística e literária – e como contribuiu para a criação de uma imagem modernista desta revista.

“(…) Devido ao seu carácter interdisciplinar, o tratamento da tipografia no âmbito da interpretação crítica pode ser utilizado para encontrar a transformação nas premissas pela qual é avaliada e que são sintomáticas do desenvolvimento da crítica no decorrer do século XX.”<sup>11</sup> (DRUCKER, 1994, p. 1)

## O editor, os seus ideais e a linha editorial

Embora o corpo das ideias *presencistas* esteja muito marcado por José Régio, não é necessária uma análise detalhada, para perceber que há um espaço aberto onde muitos refletem de uma forma pessoal. Por isso, ali se espelham as grandes inquietações relacionadas com as questões que a arte punha a si própria, nesta época, sobretudo no que diz respeito às questões estéticas.

José Régio foi quem mais artigos escreveu. Se algum movimento especificamente *presencista* existiu, Régio é sem dúvida o seu mais importante ideólogo. No entanto, também são dados lugares de destaque a Almada Negreiros e a Fernando Pessoa.

Em José Régio, dois aspectos houve que se consideram básicos da sua participação, a saber: a sua admissão de colaboradores nem sempre “afinados com as suas diretrizes estéticas” e, também,

o seu profundo empenhamento no exercício e criação de uma personalidade própria; disto mesmo nos dá conta Sena: “O desprezo de José Régio por modas e cartilhas era genuíno e, direi mesmo, quase espetacular. Nada enfurecia tanto aquele homem de uma grande serenidade aparente, como ver diante de si um papagaio debitando, numa justaposição à ‘la page’ e sem nexos, todos os ‘mots du jour’ aceites sem crítica nem esforço interpretativo.” (SENA, 1988, p. 42)

Muitos entendem que estes pontos de partida são contraditórios, mas não há dúvida que é graças a eles que a *Presença*, tal como é referido em *Estudos do Século XX*, não só tem um “carácter libérrimo” (VÁRIOS, 2001, p. 14) como consegue manter, durante muito tempo, tantos colaboradores.

Foi essa procura de “personalidade própria”, acima referida por Sena, que motivou Régio a encontrar novas ferramentas que possibilitassem inovações na forma de visualizar o texto, e uma delas foi, certamente, a escolha de uma tipografia moderna... A Futura.

Em termos de estrutura editorial, esta nova tipografia vai ganhando pouco a pouco lugar de destaque ao longo das trinta edições em que é utilizada. Assume logo no seu número de estreia (nº22) (Figura 15) um lugar de relevo, pois é utilizada nos separadores de secção, títulos, subtítulos e capitulares. No seu segundo número (nº23) encontramos-na na capa como capitular aplicada no corpo do texto, e nos seguintes (nº24 a nº54) por toda a revista, na identificação e autoria de ilustrações e legendagem das mesmas, na autoria de poemas e textos, na publicidade, obituários, secções de correspondência, informações e avisos editoriais. Das poucas utilizações desta fonte em corpo de texto destacamos uma carta de Almada Negreiros (Figura 16).

No nº28 (Figura 17), ao ser utilizada na capa e mais concretamente associada ao logo, “(...) a representação gráfica do nome (...)”<sup>12</sup> (ZAPPATERRA, 2007, p. 44), a Futura passa a ser assumida como elemento identitário desta revista.

### Ensaio tipográfico como reforço do conteúdo

Tal como Almada, José Régio utiliza o humor e a ironia como instrumentos do despertar de consciências e de provocação, mas de uma forma mais camuflada. Como revela Berger “a ‘provocação velada’ ao leitor é, com efeito, uma das características mais curiosas e mais permanentes, ao longo de toda a obra de José Régio e um dos índices mais típicos desta singular Ironia, oriunda de complexidade e de conflito de adversas riquezas” (BERGER, 1976, p. 13)

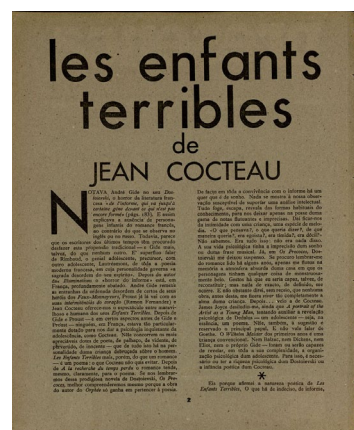


Fig. 15 – Revista *Presença* nº22, Setembro- Novembro de 1929, p. 2. Primeira utilização da Futura na revista *Presença*.

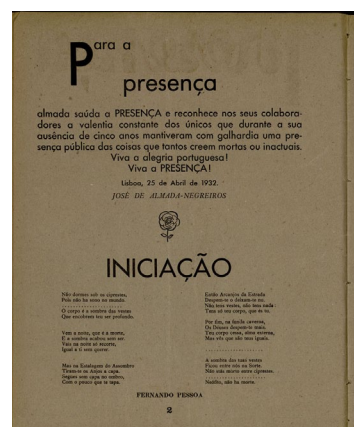


Fig. 16 – Revista *Presença* nº35, Março-Maio de 1933, p. 2. Carta de Almada Negreiros.

12. No original “(...) the graphical representation of its title (...)” ZAPPATERRA - Editorial Design, p. 44



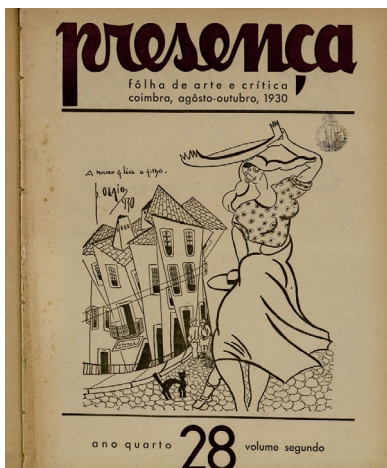


Fig. 17 – Revista *Presença* nº28, Agosto-Outubro de 1930. Primeiro número onde a Futura é utilizada na capa (cabecalho e rodapé).

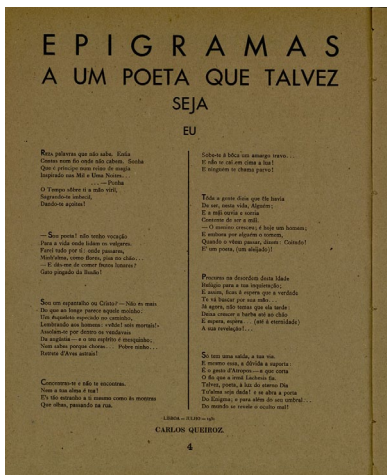


Fig. 18 – Revista *Presença* nº34, Novembro-Fevereiro de 1932, p. 4.

12. No original “The words replaced images in the same way that the pictures of silences movies were interrupted and exchanged for words on the screen that continue the narrative – ‘Our hero arrives’ – or substitutes for the sound as the heroine screams” HOLLIS - *Graphic Design – A concise History*, p. 38

13. No original “(...) the free expressive potential of language (...)” BIERUT [et al.] - *Looking Closer*, p. 6

Esta forma de abordagem ao texto é característica suprema do futurismo e de um dos seus mentores, Filippo Tommaso Marinetti. A este propósito, Hollis refere-nos que “As palavras substituíram as imagens da mesma forma que imagens do cinema mudo eram interrompidas e trocadas por palavras no ecrã continuando a narrativa – ‘O nosso herói chega’ – ou substituindo o som quando a heroína gritava.”<sup>12</sup> (HOLLIS, 1994, p. 38)

É neste contexto, com o intuito de explorar “(...) o potencial de livre expressão da linguagem (...)”<sup>13</sup> (BIERUT et al., 1999, p. 6), que o alfabeto e o objecto deste estudo, a Futura, é utilizado na *Presença*.

Ainda que inicialmente utilizada de forma tímida e através de alguns ensaios tipográficos pouco relevantes, a Futura é gradualmente explorada nas composições espaciais, recorrendo-se para isso à manipulação das escalas (Figura 18), à utilização de caixas altas e baixas (Figura 19), espaçamento entre caracteres (Figura 20), ao uso da cor (Figura 21) e experimentalismos de impressão (Figura 22). Estas animações maioritariamente aplicadas a títulos davam o mote, ou se preferirem o tom, para o conteúdo do corpo do texto.

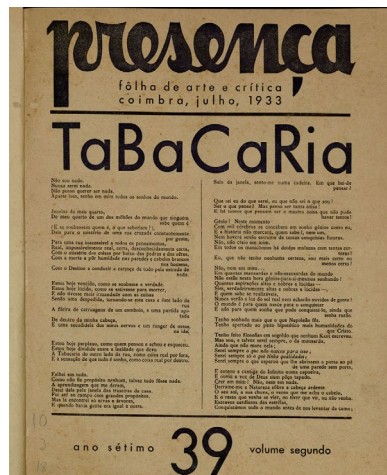


Fig. 19 – Revista *Presença* nº39, Julho de 1933, p. 1.

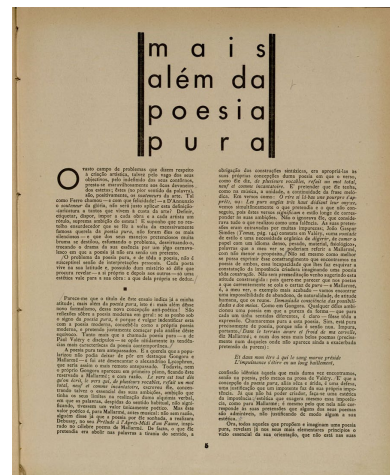


Fig. 20 – Revista *Presença* nº28, Agosto-Outubro de 1930, p.5.

Para além dos exemplos anteriormente referidos, observam-se ainda algumas situações em que ensaios tipográficos mais elaborados desafiavam o sentido habitual da leitura (Figura 23). Contrariamente outros jogos existiam que a direccionam (Figura 24).

Em termos técnicos é necessário referir que no processo de impressão foram utilizados tipos de chumbo até aproximadamente ao corpo 56, verificando-se que a fonte utilizada em corpos



Fig. 21 – Revista Presença nº38, Abril de 1933, p. 4.



Fig. 22 – Revista Presença nº37, Fevereiro de 1933, p. 4.

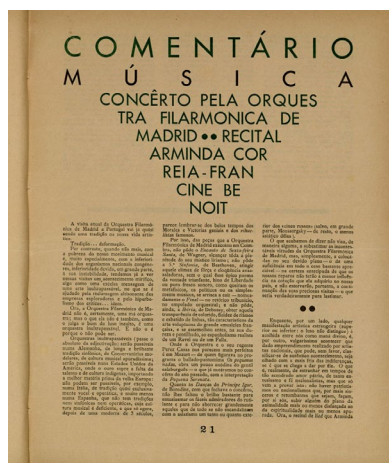


Fig. 23 – Revista Presença nº41-42, Maio de 1934, p. 9.

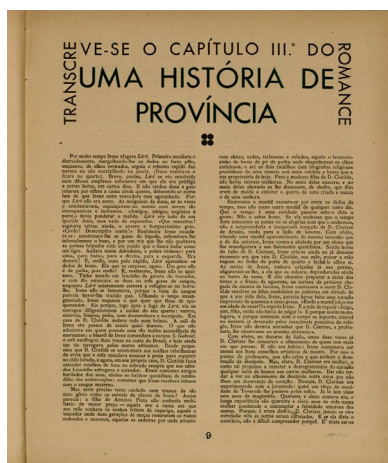


Fig. 24 – Revista Presença nº41-42, Maio de 1934, p. 21.



Fig. 25 – Revista Presença nº45, Junho de 1935. Pormenor da capa.

maiores não era a Futura mas sim uma tentativa de simulação da mesma, recorrendo-se nestes casos à impressão com tipos de madeira<sup>14</sup> (Figura 25). Nessa tentativa de simulação da fonte é possível detectar pormenores de desenho que revelam uma intenção de mimetizar a Futura, que não é conseguido na sua plenitude.

Para a nossa análise o facto de existirem estas simulações não é considerado um factor negativo mas sim uma tentativa, por parte do editor e do compositor, de explorar a plasticidade da fonte nos mais variados níveis, enriquecendo assim o conteúdo textual da *Presença*.

14. Esta conclusão resultou da observação da textura que essas letras têm impressas e que são características da impressão com caracteres de madeira. A ausência de relevo no papel, propriedade da impressão com tipos em chumbo, apoiam igualmente esta teoria.

## Algumas considerações finais

Após a análise dos 30 números onde se supunha ser utilizada a Futura, concluímos que:

A fonte utilizada era a segunda edição da Futura (1928), tendo-se chegado a esta conclusão comparando os espécimes da fonte (primeira e segunda edição) com as edições originais da revista *Presença*. Caracteres como o “r”, cujo desenho na primeira edição era muito peculiar, não aparecem representados nestes exemplos;

Em corpos maiores que 56 pontos, recorria-se a caracteres de madeira. Esses tipos eram contrafações da fonte Futura, sendo clara a tentativa de aproximação ao desenho original, mas perceptível a um olhar mais atento;

Ao ser utilizada na capa – cabeçalho e rodapé – e por consequência associada ao elemento identitário mais importante da publicação – nome da revista – a fonte Futura ganha projeção, funcionando de igual forma como elemento determinante na identidade da *Presença*;

Os caracteres da Futura são utilizados como alicerces na construção de experimentalismos tipográficos, característicos do modernismo literário.

“Dêste já longo entrechocar de correntes e contra-correntes que é a nossa época (será lícito perguntar-se) – ¿o que resulta?, o que ficará? E poder-se-ia responder: Resultam as próprias Obras em que directa ou indirectamente esas correntes e contra-correntes se exprimem. Ficarão... as Obras-Primas da nossa época.”  
(RÉGIO, 1929, p. 1)

## Referências

### Documentos impressos

- BERGER, JOHN - **Voir le voir**. Paris: Éditions Alain Moreau, 1976.  
 BIERUT, MICHAEL [et al.] - **Looking Closer 3**. New York: Allworth Press, 1999. ISBN 1-58115-022-9.  
 BURKE, CHRISTOPHER - **Paul Renner – The Arte of Typography**. London: Hyphen, 2008. ISBN 0 907259 12 x.  
 DRUCKER, JOHANNA - **The Visible World – Experimental typography and modern art, 1909-1923**. london: The University of Chicago Press, Ltd, 1994. ISBN 0-226-16502-7



- HELLER, STEVEN - **Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century**. London: Phaidon Press Limited, 2003. ISBN 0 7148 3927 2.
- HOLLIS, RICHARD - **Graphic Design – A concise History**. London: Thames and Hudson Ltd, 1994. ISBN 0-500-20270-2.
- KANE, JOHN - **A type primer**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2002. ISBN 1856692914.
- LUPTON, ELLEN - **Thinking with type**. New York: Princeton Architectural Press, 2004. ISBN 1-56898-448-0.
- MEGGS, PHILIP B. - **History of Graphic Design**. 3ª edição. New Jersey: John Wiley & Sons, 1998. ISBN 0-471-29198-6.
- MOISÉS, MASSAUD - **As Estéticas Literárias em Portugal. Volume III. Século XX**. Lisboa: Ed. Caminho, 2002. ISBN 9722115162
- PIMENTEL, F. J. VIEIRA - **Literatura Portuguesa e Modernidade - Teoria, Crítica, Ensino**. Coimbra: Angelus Novos Editora, 2001. ISBN 972-8115-73-3
- RÉGIO, JOSÉ - **Ainda uma interpretação de Modernismo: Presença**. Coimbra, 1929.
- RODRIGUES, URBANO TAVARES - **Tradição e ruptura. Ensaios**. Lisboa: Editorial Presença, 1994. ISBN 972-23-1797-0
- SENA, JORGE - **Estudos de Literatura Portuguesa. Vol. II**. Viseu: Edições 70, 1988. ISBN 9789724402574
- VÁRIOS - **Estudos do séc.XX. Estéticas do século XX. Nº1**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001. ISSN 1645-3530
- ZAPPATERRA, YOLANDA - **Editorial Design**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2007. ISBN 978-1-85669-433-9.

### Documentos electrónicos

- BIBLIOTECA GERAL DIGITAL UC – Presença: folha de Arte e Crítica [em linha]. [Consult. Disponível em [https://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1\\_3/UCBG-RP-1-5-s1\\_3\\_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1\\_item1/P1.html](https://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P1.html)]
- INFOPEDIA - **Modernismo** [em linha]. [Consult. Disponível em WWW:<URL:<<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-ao/modernismo%3E>