

## A “geração de Orpheu” e os vestígios de uma “rivoluzione” tipográfica futurista em Portugal

Luís Miguel Marques Ferreira

*Bolseiro de doutoramento na Fundação para a Ciência e Tecnologia –  
Universidade de Barcelona*

[marquesferreira1@gmail.com](mailto:marquesferreira1@gmail.com)

### TÓPICOS

História e Crítica (HC)

### PALAVRAS-CHAVE

Tipografia, Vanguardas,  
Futurismo, Revolução  
Tipográfica, Portugal, Orpheu

### RESUMO

Na década de 1910-1920, os artistas da vanguarda histórica portuguesa, inspirados pelas influências que chegavam de fora, tentaram criar uma estética que desafiava a tradição e procurava definir um novo papel da arte na sociedade. Nesse percurso, a vanguarda nacional seguiu princípios gerais comuns aos diferentes movimentos de vanguarda internacionais tão importantes quanto os que existiam em França, Itália ou Rússia, entre outros países, e dos quais partiram relevantes ondas de influência do experimentalismo nas artes, na experimentação gráfica e tipográfica do meio impresso. Um contexto onde o meio impresso periódico mostrou ser o instrumento ideal pelo qual as vanguardas históricas tentaram conectar ideias e/ou práticas com audiências específicas, procurando atrair novos aderentes às suas ideologias, impor as suas ideias, inovar e expressar a sua individualidade.

Entendendo a importância do movimento de vanguarda histórica no contexto nacional como ponto de transição e de reforma

cultural, a observação analítica de um exclusivo grupo de revistas e folhetos produzidos pela vanguarda nacional, pretende verificar se a tentativa de ruptura da tradição sociocultural por ela protagonizada foi acompanhada por uma revolução tipográfica no meio impresso português. Pretende-se ainda identificar os paradigmas expressivos da vanguarda nacional, verificando se a sua expressão tipográfica apresenta uma manutenção dos padrões tradicionais, se rompe com os modelos pré-estabelecidos tornando-as num caso específico e original, conferindo ainda as possíveis analogias com os exemplos internacionais.

## 1. A vanguarda nacional, seus agentes e supostos teóricos

As primeiras manifestações da vanguarda cultural portuguesa apareceram radicadas em práticas artístico-literárias, em circunstâncias e com características que determinaram que a vanguarda nacional fosse um caso específico. Estas foram registadas num período que pode ser identificado segundo duas linhas de pensamento:

1) Numa abordagem meramente cronológica (LOPES, 2003), esse período define-se entre o início da Primeira Guerra Mundial, que promove o regresso de alguns artistas a território nacional, e o colapso da Primeira República democrática portuguesa (1926);

2) Sob uma abordagem que denota mais do que um limite temporal, esse período enquadra-se entre o início da publicação da revista *Orpheu* (1915) e o fim da revista *Contemporânea* (1915; 1922-26). Esta hipótese (QUADROS, 1989) fundamenta-se no facto de terem sido as publicações literárias o principal suporte material para a apresentação e divulgação dos diversos textos críticos e manifestos, que favoreceram a constituição de uma consciência programática e doutrinária da vanguarda artística portuguesa.<sup>1</sup>

As primeiras tentativas de fixação de um conjunto de ideias teóricas, fundamentadoras da vanguarda portuguesa, foram protagonizadas por um grupo de poetas e artistas plásticos da mesma geração (entre os 20 e os 30 anos à data de publicação da *Orpheu*). Estes sentiam-se atraídos pela mesma vontade de integração num determinado espaço ideológico de ruptura com a tradição cultural e artística, sendo influenciados em grande medida pelas novas estéticas vanguardistas procedentes de Paris, Londres e Berlim. Alguns desses artistas encontravam-se a estudar ou a trabalhar no estrangeiro, regressando então a Portugal devido ao início da Primeira Guerra Mundial, onde juntaram a sua energia e influências aos que haviam já iniciado o processo de modernização da arte nacional. O seu primeiro local de encontro e expressão seria a revista *Orpheu*, onde procuraram demarcar-se do panorama cultural geral e “expressar o modo do tempo, o moderno, a vanguarda” (QUADROS, 1989). Por essa razão e pela sua qualidade literária intrínseca, a revista *Orpheu* tornar-se-ia o “símbolo, e até uma designação frequentemente usada com referência à geração que por ele se anuncia” (MONTEIRO, 2003) – a “geração de *Orpheu*”. Desse grupo distinguimos aqui apenas os que mais se destacaram na “geração” pelas suas propostas teóricas, plásticas ou gráficas: Mário de Sá-Carneiro (1890–1916), Fernando Pessoa (1888–1935), Almada Negreiros (1893–1970), Santa-Rita Pintor (1889–1918), Amadeo de

1. No conjunto de publicações literárias da vanguarda portuguesa deve-se ainda referir as revistas *Exílio* (1916), *Centaurio* (1916), *Portugal Futurista* (1917) e *Athena* (1924–25), e os folhetos *Manifesto anti-Dantas* (1915) e *K4 quadrado azul* (1917).

2. A primeira pretendia a eliminação da tradição, recorrendo, para tal, à destruição das imagens e símbolos tradicionais, nascendo sobretudo pela via do Decadentismo (Baudelaire) e do Simbolismo (Mallarmé), passando ainda pelo Fauvismo, o Cubismo, o Expressionismo ou o Abstraccionismo. A segunda, com o desejo de transpor o passado, transcender o presente e criar o futuro, tomou a sua revolta e o seu inconformismo do Futurismo e desembocou na publicação “virtual” da revista *Portugal Futurista*.

3. Cit. por QUADROS, António – *O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição*, p. 17

Souza-Cardoso (1888–1918), José Pacheco (1885–1934) e António Ferro (1895–1956).

Os artistas da “geração” distinguiram-se dos demais, no contexto artístico e literário, apresentando como principal fundamento teórico a renovação e revitalização da cultura nacional, constituindo uma aventura que tinha como objectivo a ruptura com a tradição que não ia além das formas do naturalismo de Zola (MAIOR, 1996). Era uma proposta de inovação que passava pela reclamação da abertura do meio cultural português às novas e/ou diferentes estéticas que se reconheciam nos principais centros culturais europeus. O discurso da “geração” iniciou assim sem uma directriz estética unívoca, apresentando um ecletismo estético relacionado com as influências aportadas pelos seus protagonistas (GALHOZ, 1984), podendo-se dividir em duas vertentes: uma anti-tradicionista e iconoclasta, e outra futurista (QUADROS, 1989).<sup>2</sup> Apesar de a primeira vertente ter sido muito influente na obra da “geração de *Orpheu*” – marcou o carácter das revistas *Exílio* e *Centauro* –, seria na vertente futurista que a vanguarda nacional verdadeiramente se afirmaria.

Os novos padrões estéticos e literários propostos pela “geração” ficariam definidos com a edição da *Orpheu* n.º 2, manifestando-se através do desenvolvimento de um programa geral de ideias inerente ao grupo, no qual os artistas partilhavam já semelhantes referências culturais e artísticas, políticas e ideológicas, míticas e simbólicas. Neste contexto, a revista *Orpheu* afirmou-se como a primeira e clara manifestação de uma nova consciência da modernidade nacional (GONÇALVES, 1993), tornando-se a charneira do processo de ruptura com a tradição e conquistando à posteriori um valor de destaque na vida cultural do país. A aventura vanguardista manifestar-se-ia posteriormente de forma mais agressiva e inovadora com a publicação da revista *Portugal Futurista* (1917) e dos folhetos *Manifesto anti-Dantas* (1915) e *K4 quadrado azul* (1917).

Após essa fase caracterizada pela indagação e afirmação da linguagem de vanguarda, assistiu-se a um claro declínio nas actividades de renovação estética e social, sem que isso tenha implicado o abandono da linguagem de vanguarda. Portugal assistiria então a um progressivo retorno aos valores tradicionais ou, a uma actualização da tradição, que levaria o pensador francês André Coyné a afirmar, “a vanguarda portuguesa foi a única, de todas as vanguardas europeias, que ulteriormente reencontrou a tradição, no sentido ultra-religioso do termo.”<sup>3</sup> Confirma-se desta forma a ideia, apresentada por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, de que

as revoluções falhadas acabam sempre por reforçar o que procuravam transformar.

## 2. O meio impresso como espaço de afirmação e experiência

À semelhança do que os paralelos movimentos de vanguarda internacionais faziam então na Europa, a linguagem da “geração de Orpheu” ficou marcada pela agressividade discursiva (JÚDICE, 1981). Era um atributo expressivo característico do experimentalismo vanguardista, com o qual procuravam alcançar o maior número possível de pessoas. Esse objectivo foi normalmente alcançado através da exposição das suas ideias em reuniões e apresentações públicas em cafés ou clubes, e da utilização do meio impresso (normalmente revistas literárias) para a manifestação das suas diferentes expressões, entre as quais se destacaram os textos programáticos que formaram a sua base teórica. Esta era uma metodologia de “aproximação” ao público apresentada por diversos casos internacionais de movimentos de Pré-Vanguarda e Vanguarda, e sem o qual muitas das críticas, propostas ou manifestos poderiam não ter chegado à audiência pretendida (HELLER, 2003).<sup>4</sup> Ou seja, foi sobretudo pelo meio impresso que os futuristas procuraram “impor” os seus princípios, onde teorizaram e apresentaram as suas inovadoras propostas estéticas, efectuando conjuntamente experiências de expressão poética e visual, promovendo rupturas com a tradição gráfica que, mais tarde, viriam a influenciar a linguagem das formas, da comunicação e a evolução do design gráfico (HELLER, 2003).

A escolha das revistas relacionava-se com a maior liberdade que estas ofereciam relativamente ao peso simbólico das normas e regulamentações própria da edição de livros. Uma autonomia que permitia que a revista se tornasse um lugar ideal para a experimentação, para a argumentação de ideias, e que abria diferentes possibilidades relativamente à sua formalização material e gráfica. A revista, como produto de conteúdo não definitivo, permitia que as ideias nela apresentadas e/ou debatidas se pudessem retomar ou reconfigurar, facilitando assim a possibilidade para transgressões, questionamentos, experimentalismos, discussão e argumentação de ideias. Ou seja, constituía um meio de comunicação ideal para a crítica, o debate, o ensaio e a formação de conceitos, afirmando-se como um agente de relevância cultural. Ainda que os movimentos de vanguarda tivessem atacado o *status quo* através de diferentes formas de arte, conclui-se que foi nas publicações periódicas que

4. A ideia de que a “página impressa” constituiu o meio mais capaz para a produção e promoção para as suas inovações formais, é também defendida por Drucker (DRUCKER, 1994). A listagem de um importante conjunto de movimentos que apresentaram essa metodologia de aproximação ao público é apresentada por Heller.

5. Para outros casos que, fugindo a um padrão de normalidade, apresentam conteúdos editoriais e composições gráficas experimentais ou radicais, propõe-se o uso do termo “experimental” (MARGOLIN, 2003).

6. Enquanto método de proclamação iconoclasta, o “manifesto”, com as suas declarações radicais e absolutas, foi usado pelos futuristas como um novo género literário para comunicar com as massas usando uma linguagem que se aproximava das características da publicidade (sintética e persuasiva). Esse desejo futurista em comunicar com audiências em massa, conduziu a uma intensa edição de manifestos, numa velocidade e frequência que demandava não só um meio que se adaptasse à ideia de velocidade e dinamismo de acção (CELANT, 1986), mas também um meio com uma dinâmica distinta do livro, com um público exclusivo em mente (a leitura de um livro literário é um acto fundamentalmente privado, enquanto o manifesto intervém ao nível do pensamento geral e colectivo).

encontraram um lugar de afirmação, transformando-se este num meio ideal para atingir dois factores vitais para a sua existência: a) assinalar uma posição cultural através do seu conteúdo e formalização, e b) atrair novos aderentes para a causa (HELLER, 2003).

Saliente-se, contudo, que o que converte uma revista num elemento de expressão da vanguarda, e verdadeiramente importante do ponto de vista da criação, é o conjunto de metatextos que as conforma. São estes que aclararam o carácter das diferentes publicações, surgindo no caso da vanguarda sob a forma de manifestos, ensaios, textos críticos ou notas explicativas. Seria por isso um erro julgar o carácter de uma publicação apenas pelo seu valor conotativo. Isto é, seria um equívoco considerar “de vanguarda” uma revista apenas porque apresenta um conteúdo e/ou uma composição gráfica divergente dos modelos tradicionais, que se apresente com uma face singular, radical, ou que conote radicalismo. Assim, uma revista (ou publicação) é “de vanguarda” unicamente quando apresenta um conteúdo objectivamente definido com essa intenção (HELLER, 2003).<sup>5</sup>

### 3. Princípios da “rivoluzione” tipográfica futurista

Como referimos, a tentativa de ruptura com a tradição levada a cabo pela “geração de Orpheu” seguiu de perto o modelo do Futurismo de Marinetti. De origem literária, o Futurismo explorou as ideias teóricas antes de qualquer outro tipo de manifestação artística, adoptando para esse fim o “manifesto” como um instrumento colectivo de intervenção pública e de obtenção dos seus propósitos, transformando esse modelo discursivo num instrumento literário (PERLOFF, 1993).<sup>6</sup> Nesse contexto, foi nos meios impressos periódicos (a revista, o jornal e o folheto) que a “geração” encontrou a fonte primeira da sua identificação e das suas lealdades, pois era o espaço primordial onde eles faziam o exercício da sua individualidade, a revisão crítica da realidade nacional, (CANELO, 2002). Tal como os seus congéneres italianos, pretendiam ser “subversivos e disruptivos” (BARTRAM, 2005), reagindo contra os valores burgueses estabelecidos que consideravam anacrónicos.

Esses princípios estavam patentes na crítica que seria feita, entre outras, ao meio impresso, onde o “estaticismo” extemporâneo do livro se opunha ao dinamismo da vida moderna. Contudo, a intensa produção editorial/gráfica dos futuristas italianos, ainda que cheios de novas e visionárias ideias, manteve-se nos primeiros

tempos ainda presa à tradição gráfica – refira-se a título de exemplo a revista *Poesia*, que na edição de 1909 republicava o “Manifesto do Futurismo”, mantinha um estilo gráfico de carácter simbolista desde o seu início (DRUCKER, 1994). Uma situação semelhante ao que sucedeu no primeiro número da *Orpheu*, que apresentou nas páginas uma composição gráfica clássica e uma capa de carácter simbolista da autoria de José Pacheco (figura 1).

Centrando-nos nas questões visuais/tipográficas, a teorização de um conjunto de normas moldado à “sensibilidade futurista” foi realizado por Marinetti, surgindo em três manifestos: a) o *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [MTL] (Milão, 11 de Maio de 1912), complementado posteriormente com o *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* [SMTL] (Milão, 11 de Agosto de 1912), b) o *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà* [ISF] (Milão, 11 de Maio de 1913), c) e finalmente o *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* [SGM] (Milão, 18 de Março de 1914).<sup>7</sup>

Observando resumidamente esses textos no contexto tipográfico, Marinetti declara em MTL a “necessidade furiosa de libertação da palavra”, propõe uma radical reorganização da linguagem, procurando uma forma apropriada ao processo de percepção dinâmico da verdadeira sensibilidade futurista. Refere ainda uma necessidade da “destruição” da estrutura rígida e lógica da expressão literária tradicional, vista como limitadora da liberdade criativa.

Em ISF surgem indicações tipográficas objectivas, criticando as práticas historicistas no design do livro herdadas de Morris e do movimento Arts & Crafts (DRUCKER, 1994). Assim, propõe a destruição “brutal” da sintaxis, teoriza a dimensão visual da literatura futurista anunciando “uma revolução tipográfica contra a bestial e nauseabunda concepção do livro de versos tradicionalista”, afirmando que “o livro deve ser a expressão futurista do [nosso] pensamento futurista.” Apelando a uma “revolução tipográfica”, pede uma “revolução” contra a “harmonia da página”, recorrendo à variedade cromática e ao uso diversificado de estilos de letras, intencionando redobrar a força expressiva das palavras. Pretendia atingir assim uma poética gráfica condicionada e inspirada pela máquina de impressão, veloz, influenciada pela publicidade; onde as palavras podiam representar acções ou objectos, transfigurando-se em formas e quebrando o valor semântico das letras ou palavras (figura 2).



Fig. 1 – *Orpheu*, n.1, Lisboa, Março de 1915.

<sup>7</sup> As citações destes manifestos (traduzidas por nós) tiveram como base os textos em: HULTEN, Pontus – Futurismo & Futurismi.



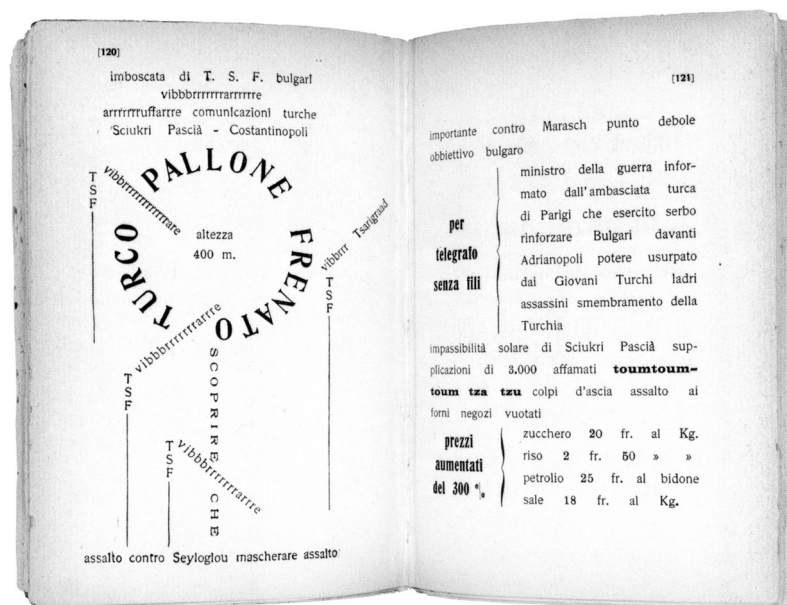


Fig. 2 – Filippo Marinetti: *Zang Tumb Tumb*. Milão, 1914.

Ainda que o objectivo daqueles três manifestos se relacionasse com a expressão literária, Marinetti definiu indirectamente nas suas “diruptivas” propostas futuristas um papel de protagonismo para a tipografia. Contudo, esta revolução da estética poética e gráfica futuristas surge num contexto que não pode ser olvidado. O ano de 1912 marcou profundamente o devir da arte tipográfica do século XX tendo as relações entre a criação literária e a imprensa sofrido metamorfoses profundas (LEMAIRE, 1986). Para isso contribuíram outros desenvolvimentos nos planos da linguística, poética e artes que, não apresentando uma relação de causa efeito, se terão possivelmente influenciado mutuamente.

Um deles relaciona-se com as *collages*<sup>8</sup> cubistas e o interesse no uso de texto impresso colado como elemento pictórico. Em 1912, Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) realizaram as primeiras<sup>9</sup> *collages* ao inserir objectos reais numa tela, figurando uma subversão das “relações convencionais de figura-fundo”, onde o uso de texto retirado de páginas de jornais é protagonista. Não partilhando o Cubismo e Futurismo os mesmos princípios estéticos, a conexão existia no princípio metodológico, no qual se redefinía um novo código (sistema organizacional) e sintaxe pictórica, transformando a obra num “desafio intelectual para o contemplador”, onde a *collage* nos desafia a ler os signos e decodificar os símbolos, pegando nas pistas desordenadas e colocando-as numa sequência mais organizada (PERLOFF, 1993). Deve-se contudo salientar que,

8. O uso do termo *collage*, do francês *coller* (colar, afixar, pregar), é defendido por Perloff neste contexto em detrimento de *assemblage*, pois este último denota “a junção de partes e de pedaços” (defendido por William Steiz em *Art of Assemblage*), pois relativamente aos textos literários “qualquer poema ou romance poderia chamado de *assemblage* no sentido de ‘junção das partes e de pedaços’”. Partilhando desta ideia, decidimos adoptar o uso do termo *collage* como referência à “inovação formal na representação artística”, tendo em conta que este termo enfatiza a ideia de fragmentação (PERLOFF, 1993).

9. *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso; *Compotier et verre* de Braque.



no caso da poesia futurista raramente houve inclusão de elementos para além dos tipográficos. Ideia que cremos justificar-se no facto das intenções futuristas, elencadas nos manifestos supracitados, terem um fim exclusivamente relacionado com a expressão literária.

Outro factor relaciona-se com a experimentação tipográfica originada na criação dos *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.<sup>10</sup> Ainda que este não perseguisse a tentativa de criar um novo programa estético, nem de uma pretensão de criar uma nova ordem visual para a expressão poética, a manipulação tipográfica operada por Apollinaire nos seus poemas surgia como resultado da sua disposição interdisciplinar, do seu envolvimento com a definição e defesa de inovadoras formas artísticas e poéticas (DRUCKER, 1994). Assim, os seus *calligrammes* foram criados como uma espécie de justaposição de distintos discursos, procurando uma nova expressão ajustada às formulações artísticas dos seus textos.

Estes factores devem ainda ser tidos em conta no contexto das transformações das artes tipográficas ocorridas na transição do século XIX para o XX. Um período no qual emergiu a publicidade artística e comercial, associando-se às recentes inovações tipográficas, denominadamente, as liberdades criativas promovidas pela litografia e a possibilidade da sua produção em massa. A distinção entre impressão de livros e impressão comercial dera lugar a uma nova estética dos meios e dos seus signos (tipos de letra). Se por um lado houve um envolvimento dos artistas visuais no meio das artes gráficas; por outro, com o intuito do uso publicitário, os impressores e desenhadores litográficos ampliaram o repertório do desenho das letras até aos limites impostos pela criatividade do artista e, consequentemente, assistiu-se a uma proliferação de novas famílias tipográficas, das suas variantes e corpos.<sup>11</sup>

São esses trabalhos gráficos de âmbito comercial e publicitário (anúncios, marcas e cartazes, entre outros) que vão influenciar as opções tipográficas das vanguardas, particularmente dos futuristas. A publicidade e a sinalética comercial conformavam uma linguagem de rua que se adaptava conceptualmente ao enunciado futurista de oposição ao estaticismo dos museus, bibliotecas e academias. Ou seja, os recursos da expressão tipográfica usados na publicidade comercial desde finais do século XIX (utilização de diferentes tipos de letra e diversos corpos num mesmo texto), adaptavam-se aos objectivos dos futuristas da comunicação em massa, sendo absorvidos por Marinetti na teorização visual do seu ISF. Eram opções de comunicação que não só rompiam com a tradicional forma de compor textos literários, mas

10. Ainda que a publicação do seu primeiro *Idéogramme Lyrique*, “Lettre-Océan”, tenha ocorrido somente em 1914 na revista *Les Soirées de Paris*, e *Calligrammes* fosse apenas publicado em 1918 pela revista literária *Mercur de France*, é provável que as ideias tenham sido maturadas nos primeiros anos dessa década. Na década de 1910 este poeta era bastante conhecido no círculo cultural e artístico parisiense – relacionando-se, entre outros, com alguns futuristas –, tendo desempenhado um importante papel na discussão da “nova estética”, articulada através da publicação de diversos artigos críticos nas páginas de pequenas revistas e publicações independentes (DRUCKER, 1994).

11. Curiosamente, não se nota que as potencialidades litográficas tenham sido aproveitadas directamente nas explorações gráficas dos poetas vanguardistas (exceptuando a vanguarda russa).

12. Esta análise está fundamentada num estudo comparativo mais alargado, parte da elaboração da tese doutoral em curso, *Artes gráficas en Portugal en el periodo de las vanguardias históricas (1909-1926)*, dirigida pela Dra. Anna Calvera do Department de Disseny i Imatge da Universidade de Barcelona, Espanha.

que possibilitavam também a transformação dos valores semânticos do texto através da manipulação tipográfica e visual (DRUCKER, 1994). Estas eram, em si, opções subversivas aos códigos e modelos que regiam a tradição da comunicação literária, e que se adaptavam às intenções de ruptura dos movimentos de vanguarda.

#### 4. Artes gráficas em Portugal na época da “geração”

Reconhecendo a importância de Orpheu – revista e “geração” –, no contexto nacional, como ponto de transição e de reforma cultural, a análise das publicações de vanguarda produzidas pela “geração” no período das vanguardas históricas,<sup>12</sup> pretende verificar se a sua tentativa de ruptura da tradição se limitou aos valores artístico-literários e sócio-culturais, ou motivou – pela intervenção activa no grafismo das publicações pelas quais se expressou – uma renovação dos arquétipos do Design Gráfico nacional.

Nos inícios do século XX, a composição das publicações era normalmente da responsabilidade das oficinas tipográficas onde eram impressas (SILVA, 1908) ou, em casos excepcionais, responsabilidade de um director artístico escolhido pela direcção/autor(es) das publicações, permitindo-nos retirar algumas conclusões sobre o estado da situação na época.

A observação de diferentes publicações permitiu-nos constatar que os modelos gráficos da época se determinavam num arco estilístico que se pode definir entre o neoclassicismo e a influência do *Art Nouveau* – estilos que procediam de França, país que se impunha nacionalmente como modelo de referência cultural, e com quem Portugal mantinha o maior número de relações comerciais (incluindo a indústria gráfica/tipográfica nacional). Mas se o estilo neoclássico Didot se implementara no país na sua plenitude, o *Art Nouveau* encontrou um país e um meio artístico que não estava preparado para as transformações que o estilo promovia internacionalmente. Assim, sofreria nacionalmente uma interpretação activa e específica caracterizada pelo culto eclético da fachada/ornamentação meramente decorativa, nunca se afirmando nem atingindo a criatividade da sua congénere francesa.

Contudo, a presença do estilo *Art Nouveau* no panorama artístico português provocaria uma deformação do vocabulário das Artes Gráficas nacionais, pautada pela presença de elementos próprios da sua linguagem (tipos de letra, composição gráfica, imagens, ornamentação e cores), conduzindo a uma fragilização do estilo neoclássico, mas não sendo suficiente para desencadear uma renovação abrangente do panorama gráfico/tipográfico.<sup>13</sup>

13. As influências notar-se-iam sobretudo nos magazines populares que, juntamente com os Armazéns do Chiado (Lisboa), foram os principais agentes de promoção do estilo *Art Nouveau* em Portugal.

O panorama tipográfico nacional apresentava assim uma debilidade de afirmação estilística (SILVA, 1908) que se deveu ainda aos seguintes factores: a) falta de formação técnico-profissional e cultural da maioria dos impressores e funcionários das oficinas tipográficas; b) uma crise na indústria gráfica que condiciona a modernização das oficinas e as conduz à aquisição e utilização de material sem qualidade ou de segunda-mão;<sup>14</sup> c) um mercado consumidor interno reduzido, com pouca capacidade aquisitiva e qualitativamente pouco exigente. A estes factos deve-se somar a pouca capacidade económica que muitos dos projectos editoriais detinham (a falta de sucesso de muitos é disso prova), e que originava a procura de oficinas tipográficas por uma questão de orçamento em detrimento da qualidade. Esta situação foi uma das principais razões apontadas por Libânio da Silva para que a tipografia portuguesa não atingisse o grau de perfeição requerido, afectando, num curto prazo, a qualidade estética dos objectos impressos.

14. O crescimento da indústria das artes gráficas em Portugal, registado desde meados do século XIX, originara a proliferação de pequenas oficinas tipográficas e litografias que, vendo na tipografia uma forma de enriquecimento fácil, foram fundadas com material barato e de qualidade duvidosa.

## 5. Vestígios de uma “rivoluzione” tipográfica em Portugal

Centraremos agora a nossa atenção nas publicações da “geração” que se caracterizam pela apresentação de soluções gráficas/tipográficas inovadoras no contexto nacional. Estas encontram-se num reduzido conjunto de publicações, nomeadamente nas seguintes publicações: *Orpheu* (nº 2), *Portugal Futurista*, e nos dois folhetos/manifestos da autoria exclusiva de José de Almada-Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* e *K4 Quadrado Azul*.

### *Orpheu* 2 (1915)

A aproximação estética-literária ao Futurismo efectuada no segundo número da revista *Orpheu*, afastando-se do Simbolismo, foi acompanhada por algumas modificações do tratamento gráfico da revista. Alterações que foram intencionais<sup>15</sup> e com as quais o “comité redactorial” pretendeu assinalar a divergência estética (literária).

15. Conforme surge escrito na nota “Serviço da Redacção” nas páginas iniciais (não numeradas) do segundo número da *Orpheu*.

Assim, desviando-se da característica artística/simbolista manifesta na capa do primeiro número, a opção passou pela elaboração de uma capa exclusivamente tipográfica (figura 3), onde aplicação de um fundo negro e elementos tipográficos a branco marcam uma clara diferença com a capa do primeiro número. Neste renovado grafismo o título *Orpheu* é composto num tipo Romano *Clarendon* de expressão assertiva, onde o número “2” de grandes proporções composto com uma variante condensada, permitia o uso de um corpo maior sem comprometer a “libertação” e valorização do espaço vazio.

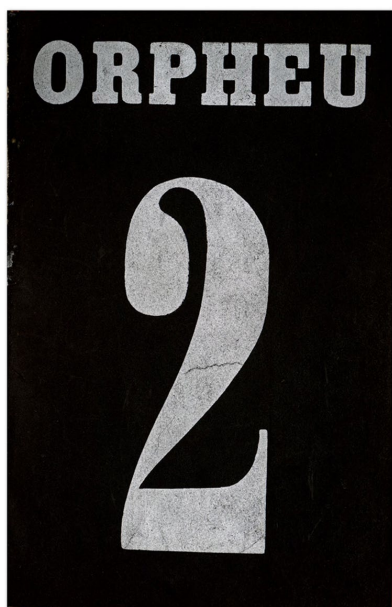


Fig. 3 – Capa da *Orpheu*, n.2, Lisboa, Junho de 1915.

Sendo a *Orpheu* uma revista essencialmente de poesia, a composição tipográfica das suas páginas ficaram marcadas visualmente pelo ritmo próprio dos textos poéticos. A exceção a esse tratamento dos textos verificou-se num poema futurista de Mário de Sá-Carneiro, “Manucure” (figuras 4 a 7). Um texto no qual a ruptura da tradição literária foi acompanhada por uma manipulação da composição tipográfica, ampliando dessa forma o seu valor semântico. Um poema futurista modelado pelo fascínio que aquele poeta sentia pelas metrópoles, o ambiente do café, e pelos trabalhos gráficos de âmbito comercial e publicitário (anúncios, marcas e cartazes, entre outros), e onde as explorações tipográficas usadas (uso de diferentes tipos de letra e de diversos corpos num mesmo texto) alinham pelos princípios visuais definidos por Marinetti na teorização do seu “ISF – Rivoluzione tipográfica”.

Olhando de uma forma global para a paginação da *Orpheu*, esta abordagem tipográfica deixa uma sensação de acção epidérmica, frente à uniformidade do resto da revista, pois este é o único exemplo de manipulação tipográfica e visual onde os códigos e modelos que regiam a tradição da comunicação literária foram subvertidos, adaptando-se às intenções futuristas de ruptura.

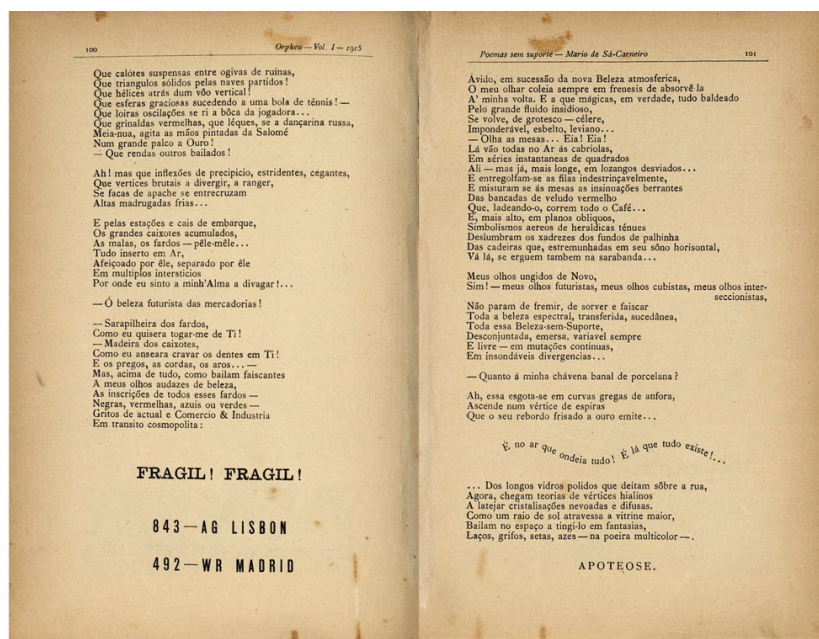


Fig. 4 – *Orpheu*, n.2, Lisboa, Junho de 1915: pp. 100-101.





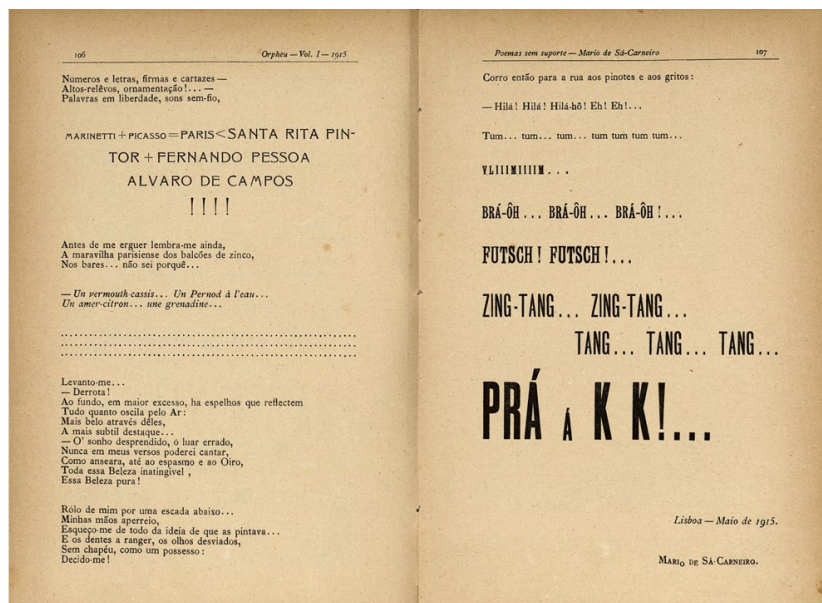


Fig. 7. – *Orpheu*, n.2, Lisboa, Junho de 1915: pp. 106-107.

Surgindo esta ruptura tipográfica apenas no texto de Sá-Carneiro, acreditamos que esta terá sido uma opção daquele autor, influenciado seguramente pelos exemplos internacionais, e não uma metodologia adoptada pelo corpo editorial da revista.

### **Manifesto Anti-Dantas e por extenso (1915)**

Este manifesto de Almada-Negreiros, publicado no mesmo ano da revista *Orpheu*, é considerado o primeiro manifesto da vanguarda nacional (MAIOR, 1996), apresentando com “um certo grau de violência verbal” uma crítica às instituições que corporizavam o academismo e o tradicionalismo, simbolizado na personalidade de Júlio Dantas.

Publicado em forma de folheto, mostra uma composição tipográfica (figura 8) irreverente e reforçadora do carácter imperativo do discurso literário. O texto é todo composto em caixa alta, transmitindo uma forte carga emotiva, sendo algumas onomatopeias – BASTA PUM BASTA – compostas num corpo maior num tipo Fantasia condensado e variante negra, pretendendo simular e reforçar a ideia do som. Estas opções de composição do texto conjugam ainda com o uso de ornamentos tipográficos – mão negra indicando –, usados metaforicamente como reforço visual para assinalar a necessidade de “matar” Júlio Dantas.

Na última página do *Manifesto* Almada-Negreiros assina como “poeta d’Orpheu futurista e tudo”, sendo o texto composto à imagem



do que estava definido em “ISF – Rivoluzione tipográfica”, com diferentes tipos de letra e variações de corpos. Também aqui há uma tentativa de transformação dos valores semânticos do texto através da manipulação tipográfica e visual, rematando um folheto onde a composição tipográfica se afastava dos tradicionais modelos da época.

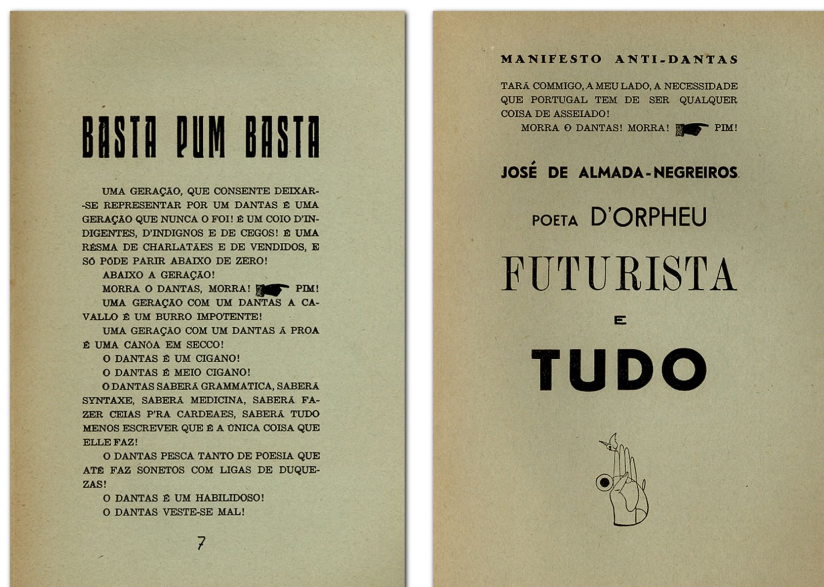


Fig. 8 – José de Almada-Negreiros: *Manifesto Anti-Dantas*. Lisboa, 1915.

#### *K4 Quadrado Azul, poesia terminus diz-se aqui o segredo do génio intransmissível (1917)*

A importância deste folheto reside fundamentalmente no “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, escrito por Almada-Negreiros na sequência das exposições de Amadeo no Porto e Lisboa em 1916, que geraram violentas críticas negativas por parte do público.

Esta publicação de Almada-Negreiros apresentou características literárias futuristas, seguindo os princípios definidos por Marinetti em MTL e ISF, notando-se uma clara intenção de destruição da sintaxe e redefinição de uma nova semântica.

A capa (figura 9) distingue-se pelo uso de diversos tipos de letra de diferentes estilos conjugados com letras Litográficas, em diferentes cores, uma composição ortogonal que varia entre a organização vertical e horizontal dos elementos, e uma invulgar aplicação de um (papel) “quadrado azul” e um selo com a designação “virgo” que fechava a publicação, obrigando à sua “violação” para a abertura do folheto.



Fig. 9 – Capa da *K4 Quadrado Azul*. Lisboa, 1917.

A abertura do folheto (figura 10) mostra nas primeiras páginas uma composição tipográfica incomum, onde a criação de assimetrias, o uso de tipos de letras diferentes e de variações de corpos criam ritmos e níveis de leitura diferenciados. As páginas de texto apresentam uma normal sequência linear de leitura, onde a manipulação da expressão poética e visual dos textos é alterada através de variações tipográficas (figura 11 e 13), uso de iconografia (figura 11) ou de signos matemáticos (figura 12), conformando uma linguagem poética de ruptura.

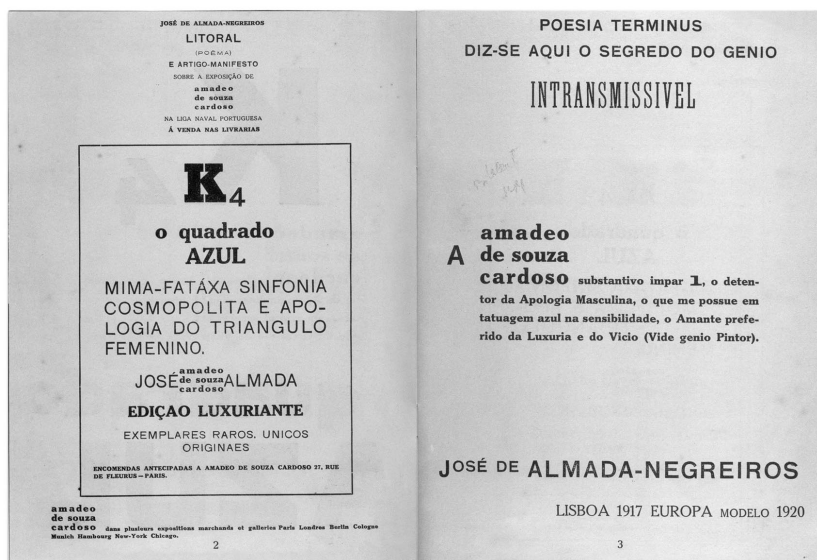


Fig. 10 – *K4 Quadrado Azul*. Lisboa, 1917: p. 2-3.

Mas a característica gráfica mais distinta neste texto é o tratamento da composição da mancha tipográfica. Esta rompe claramente com os modelos tradicionais estabelecidos no círculo das publicações literárias daquela época, apresentando uma diminuta (quase nula) presença de margens entre o texto e os limites da página. Uma alteração que transforma a dupla página num plano único, um “palco” onde o texto se apresenta como um intenso “provocador de sensações”. Esta é intercalada pela introdução de elementos gráficos publicitários e de referência a uma viagem efectuada (figura 11), provocando pausas no linear processo de leitura. Este texto configura uma ruptura mais evidente com a tradição gráfica, surgindo como uma manifestação mais acabada dessa inovadora expressão poética e das concepções visuais-gráficas futuristas. Uma forma de expressar adequada ao processo de percepção dinâmica da verdadeira sensibilidade futurista, definida por Marinetti, e característica da experiência moderna.

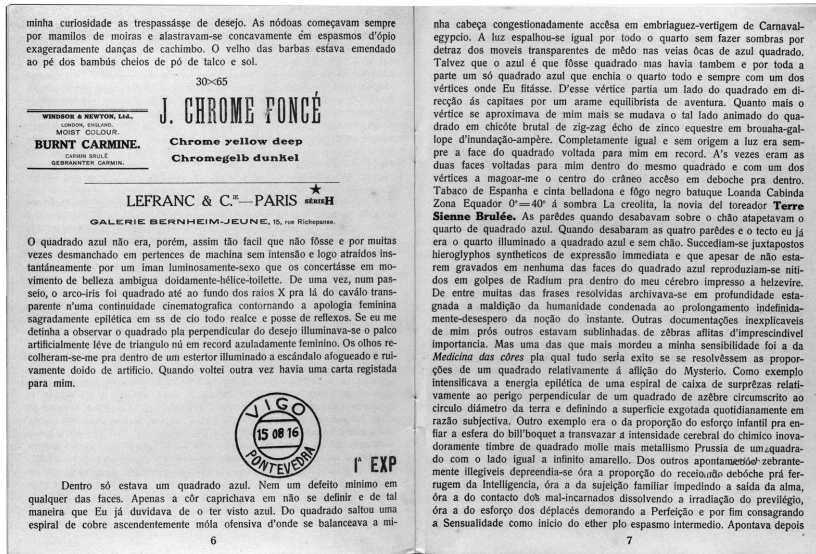


Fig. 11 – K4 Quadrado Azul. Lisboa, 1917.

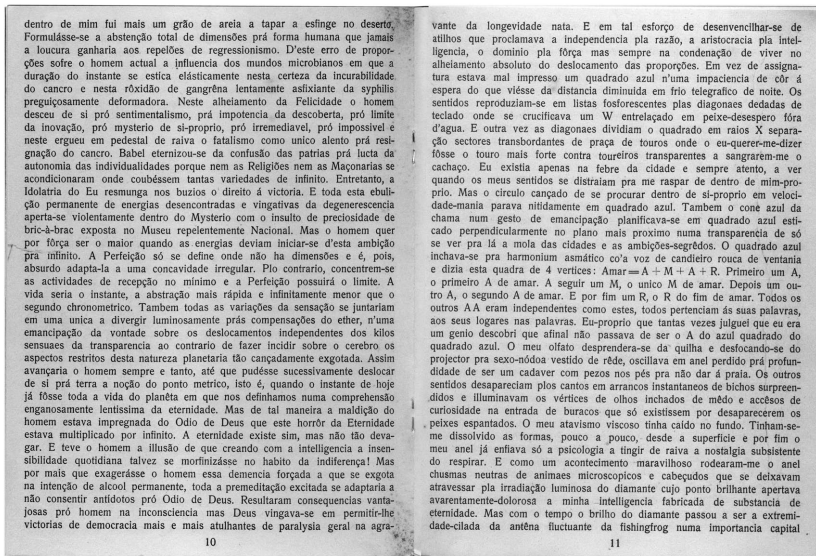


Fig. 12 – K4 Quadrado Azul. Lisboa, 1917: p. 10-11.



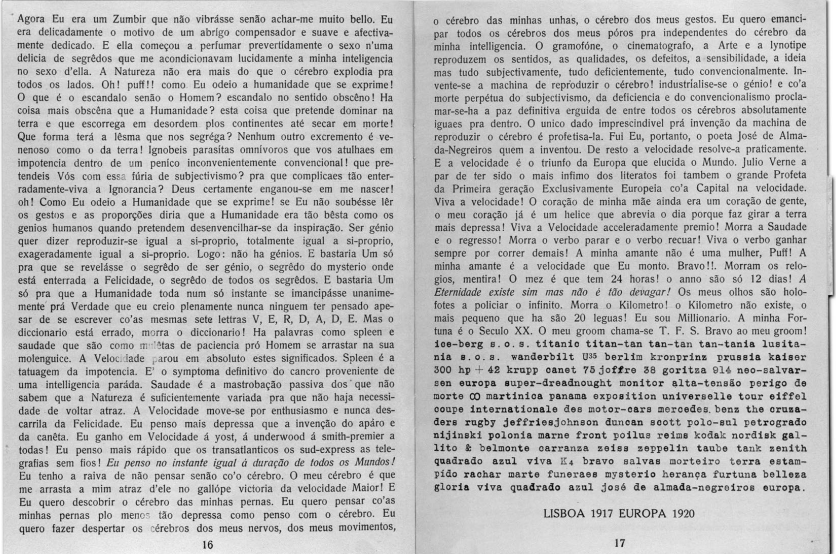


Fig. 13 – K4 Quadrado Azul. Lisboa, 1917: p. 16-17.



Fig. 14 – Capa da *Portugal Futurista*, n.1, Lisboa, Novembro de 1917.

## Portugal Futurista (1917)

A revista *Portugal Futurista* foi publicada em Lisboa em Novembro de 1917, tendo saído um número único que foi apreendido pela polícia por ordem do poder político – na base da sua apreensão, que impediu a sua circulação, terá estado a agressividade linguística patente em alguns textos ali publicados. Ainda assim esta revista é considerada como o auge da expressão literária e plástica (no sentido teórico e prático) do Futurismo em Portugal.

A capa desta publicação (figura 14) apresenta uma abordagem original, surgindo como uma “declaração” manifestada exclusivamente através de elementos textuais/tipográficos – uma afirmação inequívoca do que os autores da publicação pretendiam apresentar: o Futurismo nacional e os nomes que o suportavam. É uma expressão afirmativa reforçada através de um intenso uso da cor vermelha, funcionando o grande formato da capa e do texto (composto em tipos de madeira) como um grito, uma voz de tom impositivo de características panfletárias, adaptado à forma de expressão ideológica e estética do Futurismo.

Nas suas páginas interiores destacam-se apenas dois textos de Almada-Negreiros, “Saltimbancos” e “Mima-Fatáxa”, onde a composição tipográfica rompe com os modelos tradicionais. No primeiro texto (figura 15) foi adoptado um recurso de composição que vimos em *K4 Quadrado Azul*, com o texto formando uma densa mancha e a aproximar-se das margens. Neste caso é, contudo, limitado verticalmente pelo título corrente da publicação, impedindo o

intenso efeito visual da outra publicação. A intenção de “provocar de sensações” permanece, sendo agora as pausas criadas com a divisão numérica das partes do texto.

No segundo texto (figura 16 e 17) voltam a ser usados os recursos tipográficos enunciados em IST: a alteração do corpo de letra, as variações de tipos e alternância do sentido vertical/horizontal da composição. São contudo opções timidamente concretizadas, vestígios de uma ruptura gráfica-tipográfica que se diluem no conjunto do corpo da revista.

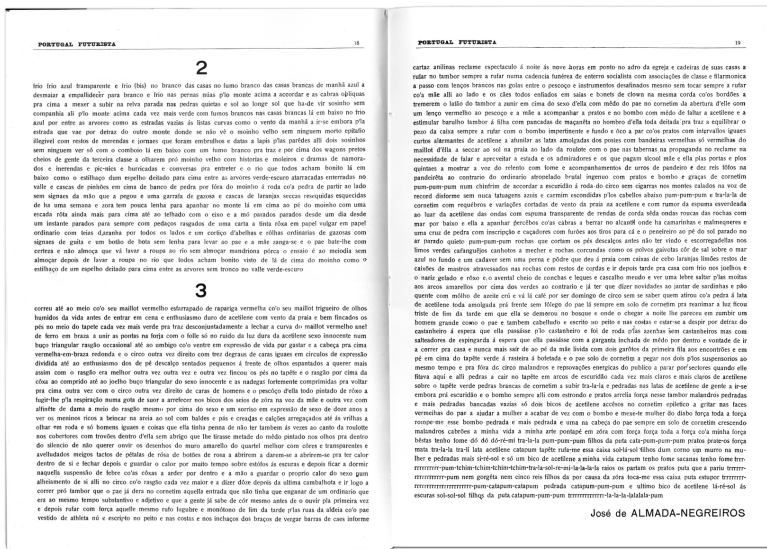


Fig. 15 – *Portugal Futurista*, n.1, Lisboa, Novembro de 1917: p. 18-19

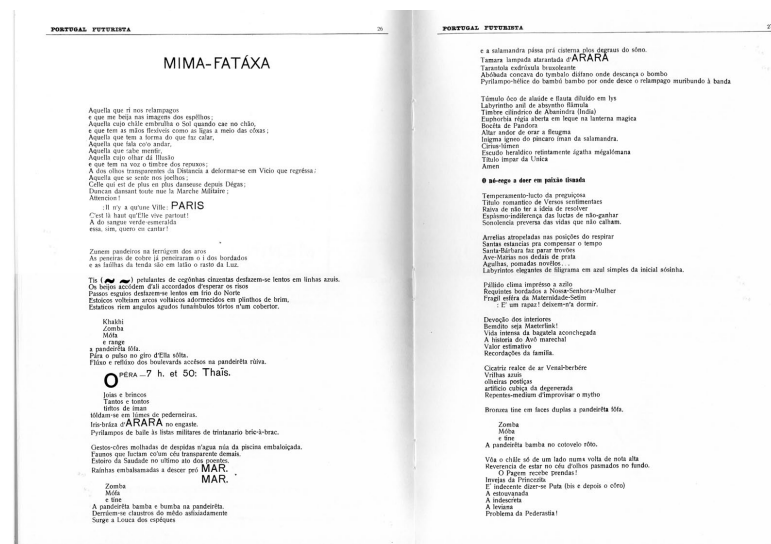


Fig. 16 – *Portugal Futurista*, n.1, Lisboa, Novembro de 1917: p. 26-27

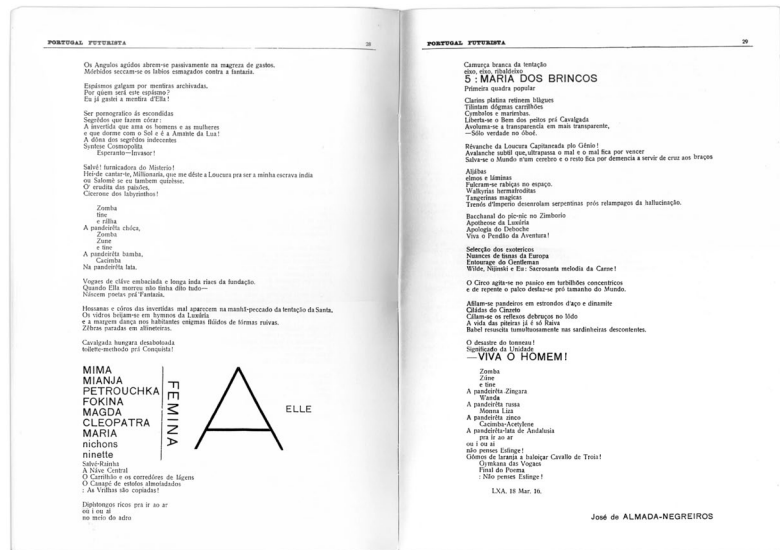


Fig. 17 – *Portugal Futurista*, n.1, Lisboa, Novembro de 1917: p. 28-29

## 6. Apontamentos finais

Estas publicações aqui analisadas apresentaram algumas soluções gráficas/tipográficas inovadoras no contexto nacional da época, resultando do envolvimento dos artistas de vanguarda nos seus conteúdos literários e na sua apresentação gráfica, mostrando duas claras tendências de tratamento tipográfico: uma com preocupações apenas centradas no conteúdo literário, que não apresenta um investimento gráfico relevante; outra com um enfoque mais visual, pretendendo através do trabalho tipográfico aumentar o significado das palavras, tentando criar uma comunicação literária mais intensa, expressiva e de ruptura.

Estes quatro exemplos apresentados denunciam uma influência directa das publicações dos futuristas italianos, mas, ainda que a dimensão visual da poética futurista de Marinetti tenha estabelecido uma via pela qual a revolução tipográfica haveria de trilhar caminho, em Portugal assistiu-se a uma acção superficial onde escassamente se verificou a presença de vestígios da “rivoluzione” tipográfica futurista, sem que esta tivesse transformado radicalmente o panorama artístico e tipográfico nacional – a morte de alguns artistas da “geração” e o declínio das acções vanguardistas dos outros abrandariam definitivamente essas acções.

Além disso, o meio gráfico/tipográfico nacional tampouco estava tecnicamente preparado para a revolução tipográfica. A abertura necessária àquelas ideias de ruptura dos modelos tradicionais exigia maior capacidade técnica dos compositores



tipográficos e dos meios de reprodução – obstáculos que afectavam objectivamente a qualidade do meio gráfico e tipográfico português naquela época (SILVA, 1908), e essa seria também uma opção que tornaria os projectos editoriais mais dispendiosos, situação que sempre foi uma forte condicionante das publicações periódicas nacionais (ROCHA, 1985).

## Bibliografia

- BARTRAM, Alan – **Futurist typography and the liberated text**. London: British Library, 2005. ISBN 0-7123-4886-7
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993. ISBN 972-699-331-8
- CANELO, Maria – Nações em revista(s). As revistas literárias e a reconstrução da identidade nacional nos modernismos brasileiro, português e norte-americano. **Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos de identidade**. Porto: Afrontamento, 2002. ISBN 972-36-0576-7. p. 437-471.
- CELANT, Germano – **Manifesti. Futurismo & Futurismi**. Milano: Bompiani, 1986. ISBN 0000. p. 505-506.
- DRUCKER, Johanna – **The visible word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923**. Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-226-16502-7
- GALHOZ, Maria – **Orpheu 2**. 3ª ed. Lisboa: Ática, 1984. ISBN 0000. p. XXI-LXVIII.
- GONÇALVES, Rui – **História da Arte em Portugal: pioneiros da modernidade**. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. ISBN 0000. Vol. 12.
- HELLER, Steven – **Merz to Émigré and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twenty Century**. London: Phaidon, 2003. ISBN 0-7148-3972-2
- HULTEN, Pontus – **Futurismo & Futurismi**. Milano: Bompiani, 1986. ISBN 0000
- JÚDICE, Nuno; NOBRE, Gustavo – **O Futurismo em Portugal. Portugal Futurista**. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto, 1981. ISBN 972-575-087-X. sp.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. **Les Mots en Liberte Futuristes**. Paris: Jacques Damase, 1986. ISBN 2-904632-11-5
- LOPES, Óscar – **Outras personalidades do primeiro Modernismo. As primeiras Vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica**. Madrid: Iberoamericana, 2003. ISBN 84-8489-089-9. p. 235-256.

- MAIOR, Dionísio. **Introdução ao Modernismo**. Coimbra: Almedina, 1996. ISBN 972-40-0811-8.
- MARGOLIN, Vítor – Avant-Garde Book Design, 1900-1950. **Design Issues**. ISSN 0747-9360. 19:4 (2003) 97-99.
- MONTEIRO, Adolfo – O Orpheu como símbolo e realidade. **As primeiras Vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica**. Madrid: Iberoamericana, 2003. ISBN 84-8489-089-9. p. 323-326.
- PERLOFF, Marjorie – **O Momento Futurista**. São Paulo: EUSP, 1993. ISBN 85-314-0099-6
- QUADROS, António – **O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989. ISBN 972-1-02653-0
- ROCHA, Clara – **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985. ISBN 0000
- SILVA, Libânio da – **Manual do typographo**. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, 1908