

Comunicação Gráfica Futurista e Seus Reflexos no Brasil

Vanessa Beatriz Bortulucce

As vanguardas artísticas da primeira metade do século XX desenvolveram uma nova forma de perceber as palavras, as letras e as frases, chamando atenção para o seu aspecto eminentemente visual, dando continuidade e aprofundando as experiências gráficas surgidas no século anterior. Não se tratava somente de entender uma palavra, os seus significados, seus fonemas. O alfabeto, mais do que formar palavras, formaria desenhos. As palavras tinham de ser percebidas como imagens, o que significava uma transformação contundente na percepção do espaço de uma página de jornal, de livro, de panfleto.

O Futurismo, ao defender seu projeto de “revolução tipográfica”, associando-o intimamente com o desejo de renovação literária, alterou o significado de termos como narrativa, sintaxe, livro, assim como os conceitos de *layout*, composição e tipografia. Com o movimento italiano, a literatura e o design gráfico estreitaram-se cada vez mais, e em alguns casos foram vistos como uma única coisa, pois o texto – e a apreensão de seu significado – era inseparável do seu *layout*. O Futurismo desenvolveu uma filosofia específica da tipografia, em consonância com a poética do moderno e do urbano, ao mobilizar poetas e artistas na revitalização da escrita, da leitura e da gráfica, através de recursos como onomatopeias, uso de redes de analogias, exploração do poder sugestivo das fontes, do itálico, do negrito e da caixa alta, subvertendo a sintaxe tradicional, alargando o campo da experiência literária e fundando uma poética da linguagem onde a máquina tipográfica e a experiência pessoal do leitor possuem a mesma importância.

A renovação gráfica futurista possui suas raízes na poesia e a partir daí projetou seu programa de renovação da linguagem. Desde 1905 a revista *Poesia*, fundada por Marinetti, defendia o uso do verso livre, que pretendia romper com a uniformidade sintática da literatura do passado. A ideia do verso livre evoluiu para a concepção das *parole in libertà*, cuja metodologia foi apresentada no manifesto *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, de 1913. Algumas considerações deste manifesto já haviam sido expressas um ano antes no *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, que reivindicava a abolição da pontuação, bem como dos adjetivos, advérbios e conjunções.

Embora Mallarmé já tivesse abolido a pontuação no seu *Un coup de dés*, em 1897, na revista *Cosmopolis* (e publicado em formato de livro em 1914) o alcance

de seu texto foi menor do que aqueles exaustivamente divulgados pelo poeta italiano a partir de 1912. Mallarmé libertou a palavra impressa dos limites tradicionais de editoração das páginas de um livro. *Un coup de dés* foi pioneiro ao mostrar uma nova forma de expressão visual. Mallarmé construiu sua poesia com o uso de diferentes famílias de fonte; a abertura dos espaços na folha, realizada de forma nova, cria na página uma estética bastante próxima das gravuras japonesas, onde os espaços vazios são tão cheios de significado quanto aqueles preenchidos por desenho. As frases assumiram uma qualidade de linha, deslizando na folha em branco: não mais uma partitura, mas a própria música, impressa.

Os futuristas foram mais adiante no projeto de Mallarmé, e defenderam a ideia de que as palavras possuíam uma expressão visual para além de seu significado literal; isto significava usar a palavra de uma forma visual para expressar ideias além das palavras. Contudo, as mudanças de layout realizadas pelos futuristas foram possíveis graças aos avanços tecnológicos que aconteciam na época. É necessário lembrar que tais inovações tipográficas têm as máquinas como principais protagonistas, que proporcionaram aos escritores um novo formato tipográfico, tirado do mundo dos cartazes de publicidade e dos jornais. Além das máquinas, deve-se ressaltar a importante tarefa do impressor, que realiza o ato heroico de tornar visíveis as ideias futuristas.

A cruzada contra os elementos tradicionais da sintaxe e do design gráfico tem em Marinetti um dos seus líderes mais importantes. O poeta, teórico e fundador do Futurismo concebeu poemas que subverteram a lógica tipográfica usual, combinando diferentes famílias tipográficas, com tamanhos variados, bem como possibilitando que as linhas de texto ultrapassassem as linhas da página. Ao manipular o processo de impressão, Marinetti explorava os limites da prensa tipográfica, deixando o processo da estrutura tecnológica na superfície, um exoesqueleto que homenageia o mecânico. A invenção da Linotype Machine, nos Estados Unidos, e da Monotypecaster, na Inglaterra, possibilitariam a criação de um novo entendimento do espaço gráfico.

A tipografia futurista tem a sua força na junção das linguagens visual e literária. Os elementos visuais nas páginas impressas estão de acordo com as ideias tão caras aos futuristas, de dinamismo e velocidade, ao transmitir para a folha de papel (e mais tarde, para a folha de metal) as experiências e o ritmo da vida moderna. A ortodoxia da linguagem e a tipografia clássica são abandonadas a favor de uma nova forma gráfica, que enxerga de forma igual a arte e o design, e estabelece assim uma nova forma de comunicação, em afinidade com a linguagem publicitária tão em voga desde o século XIX. A comunicação não mais dependia somente do significado da palavra, mas também da sua aparição, rápida e dinâmica, nas superfícies e volumes utilizados para informação.

Os futuristas italianos construíram uma “poesia tipográfica”, onde o texto comunica diversos significados, relacionados entre si; engatilha no leitor uma reminiscência de sons, cheiros e imagens: ao expor-se como uma carne estourada, dispara memórias. A proposta desta poesia tipográfica vira do avesso os valores poéticos e materiais: a poesia assume uma materialidade, uma textura, uma tangibilidade, livre dos seus aspectos simbólicos e transcendentais, ao

passo que a tipografia avança para além de seus valores técnicos e práticos e transforma-se numa tipografia lírica, revitalizada e pulsante. Portanto, poesia e tipografia transformam-se em algo único, o que significa que o texto pode ser lido como um poema e observado como uma pintura, pois a função artística se torna mais uma das funções várias que o texto apresenta.

A busca por uma nova visualização das palavras transformou a página num campo experimental prenhe de possibilidades, levada aos limites da lógica e do *layout*. Nos poemas de palavras em liberdade, de fato, as palavras, livres das correntes das preposições e sentenças, começam a movimentar-se pela página. Elas formam constelações de arabescos caligráficos, mostram sua liberdade e independência de um sistema de coordenadas, vivem sua própria vida sem hierarquias ou limitações. Chamadas para representar ações ou objetos, elas tomam formas análogas, imitando uma espiral, um trem em velocidade, o sol, uma explosão, uma montanha, a fumaça de um cigarro. Seguindo quase uma ideia plástica, que rejeita os métodos tradicionais de impressão, as diferentes famílias de tipos dão forma às imagens que usam processos não ortodoxos para comunicar uma sensação visual. O resultado é uma visão simultânea onde o leitor entende o significado geral do poema à primeira vista. Ele identifica-o com a imagem principal da mesma forma que ele faz com um pôster de propaganda.

A origem deste projeto de renovação tipográfica pode ser encontrada nos manifestos do movimento. Desde o primeiro manifesto do Futurismo, em 1909, Marinetti já declarava sua aversão a uma literatura marcada por valores conservadores e esteticamente atrelados em excesso ao simbolismo. O *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, de 11 de maio de 1912 apresentou os elementos desta nova poética literária e tipográfica: abolir o uso de pontuação, adjetivos, advérbios e conjunções, e privilegiar o adjetivo semafórico, o lirismo multilinear, a ortografia expressiva e livre, o que significaria utilizar uma diagramação nova, enfim, a reconstrução do espaço gráfico. Também a literatura deve possuir como características: 1. O RÚÍDO (manifestação do dinamismo dos objetos); 2. O PESO (faculdade de vôo dos objetos); 3. O CHEIRO (faculdade de espalhamento dos objetos). Estes elementos seriam construídos no texto graças a uma interpretação, pelo autor da obra, do espaço tipográfico, da diagramação (que romperia com a grelha tradicional) e pela exploração do potencial visual das famílias de fontes.

No manifesto *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*, de 11 de maio de 1913, Marinetti expõe seu projeto de transformação radical da tipografia:

Revolução tipográfica

Eu inicio uma revolução tipográfica dirigida ao nauseante, estúpido conceito de livro dos passadistas e do verso de D'Annunzio, do papel feito à mão do século XVII bordado com elmos, Minervas, Apolos, elaboradas iniciais vermelhas, vegetais, laços mitológicos dos missais, epígrafes e numerais romanos. O livro deve ser a expressão Futurista de nosso pensamento Futurista. Não somente isso. Minha revolução é dirigida à chamada harmonia tipográfica da página, que é contrária

às marés e fluxos, às ascensões e quedas de estilo que ocorrem na página. Na mesma página, portanto, nós usaremos três ou quatro cores de tinta, ou mesmo vinte tipos diferentes se necessário. Por exemplo: *itálico* para uma série de sensações similares ou rápidas, *negrito* para onomatopeias violentas, e assim por diante. Com esta revolução tipográfica e esta variedade multicolorida nas letras eu desejo dobrar a força expressiva das palavras (...) (tradução minha).

Algumas das propostas acima não chegaram a ser formalizadas, como por exemplo o uso de três ou mais cores na folha de papel. Mas também temos de considerar a possibilidade de compreender por “cores” as diferentes tonalidades e intensidades da cor negra no espaço gráfico; a variação tonal seria responsável na transmissão de ideias de peso, volume, grito, silêncio, etc. Tratava-se, afinal, de uma declaração a favor de uma poesia gráfica condicionada e inspirada pela imprensa, pela multiplicidade dos tipos e o design industrial da informação escrita – uma poesia rápida, telegráfica, simultânea, ligada à publicidade.

Outro trecho do mesmo manifesto afirma a necessidade de criar uma literatura veloz, marcada pelo dinamismo:

(...) *Eu combato a estética decorativa e preciosa de Mallarmé e as suas pesquisas por uma palavra rara, pelo adjetivo único e insubstituível, elegante, sugestivo, saboroso. Não desejo sugerir uma ideia ou uma sensação com as graças e afetações passadista: ao invés disso prefiro agarrá-las brutalmente e jogá-las no peito do leitor. Combato também o ideal estático de Mallarmé, com esta revolução tipográfica que me permite imprimir às palavras (estas já livres e dinâmicas) toda a velocidade, aquelas dos astros, das nuvens, dos aviões, dos trens, das ondas, dos explosivos, dos glóbulos da espuma do mar, das moléculas, e dos átomos. Desta forma aplico o quarto princípio do meu Primeiro manifesto do Futurismo (20 de fevereiro de 1909): 'Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade' (...) (tradução minha).*

Os manifestos traziam a teoria tipográfica e ao mesmo tempo mostravam o resultado visual deste programa. Lawrence Rainey observa¹:

Muitos manifestos foram originalmente publicados como panfletos independentes de duas a quatro páginas, e desde o início eles eram bastante diferentes no seu display tipográfico. Sublinhados atravessavam a página, tipos em negrito gritavam comandos, enquanto os itálicos contorciam-se com urgência. Tais características acentuaram-se com o tempo, especialmente após 1912. Cada vez mais os manifestos eram impressos com múltiplos tamanhos de letras; manchetes subiam a página em colunas, ou inclinavam-se em vertiginosas diagonais. A visualidade, em geral, tornou-se mais pronunciada, e as ilustrações passaram a ser cada vez mais incluídas.

O manifesto *Il teatro di varietà*, escrito por Marinetti em 1913, é um exemplo emblemático ao apresentar o uso de vários recursos tipográficos: diferentes tipologias, letras em caixa alta, listagem com números em negrito, slogans publi-

¹ RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (orgs). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, pp. 45-46.

citários, onomatopeias, enfim, uma “imagem gráfica das teses de Marinetti”, conforme nota Perloff, assim como uma estreita ligação com a linguagem publicitária dos fins do século XIX e início do XX: uso de cabeçalhos em negrito, letras em caixa alta, aforismos destacados no texto, uso de numeração nos pontos programáticos. A poética gráfica futurista assume, assim, como características essenciais o uso de letras sem serifas, a variação do tamanho da fonte para dar a ideia de volume e de som, uso de onomatopeias para acentuar a sonorização do texto, cores nas letras (embora numa carta de cores reduzida), palavras colocadas em ângulos não-habituais, o que dificultava a impressão.

O uso variado de famílias de tipos é um elemento marcante da tipografia futurista. Enquanto no século XIX os impressores preferiam o uso de um tipo humanista, bastante próximo à caligrafia e ao movimento da mão, as fontes modernas são mais abstratas, sem aquele caráter orgânico, de referências históricas e tradicionais de um ofício. A crescente industrialização que proporciona o desenvolvimento da sociedade de consumo de massas permite o pleno desenvolvimento da propaganda, que, por sua vez, necessita, além de muitos outros recursos e ferramentas gráficas, da criação de novas famílias tipográficas.

No que concerne à diagramação, novas experiências do diagrama já estavam ocorrendo através das páginas dos jornais desde o século XIX, que, contrariamente ao livro, expunham várias colunas próximas umas às outras. Trata-se de uma diagramação fortemente marcada por linhas verticais e horizontais, uma grade rígida. Os artistas e poetas de vanguarda atacaram as barreiras que separavam a arte do cotidiano, criando novos objetos e práticas que se misturavam à experiência urbana. Os diagramas mecânicos da tipografia foram expostos pelos futuristas e dadaístas, que atacaram as limitações lineares dos tipos de metal. Eles se transformaram em evidentes ferramentas teóricas, e assim, toda aquela estrutura tipográfica criada para permanecer nos bastidores, ocupava, desta vez, a superfície da página. O processo lógico tipográfico, o raciocínio da máquina, enfim, o ofício em seu fazer-se, agora estavam no centro da gráfica futurista: técnica e poética passaram a ser vistas como uma única coisa. Todo este programa voltava-se para a criação de uma arte que estivesse incrustada na vida, participante na experiência cotidiana, algo que, dois anos mais tarde, seria reforçado no importante manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, de Balla e Depero.

Os periódicos foram o suporte mais importante na divulgação da poesia futurista; em alguns casos, coletâneas de poemas foram publicadas em formato de livro. Além de *Poesia*, periódicos importantes foram *Lacerba*, *Noi*, de Enrico Prampolini, *Dinamo Futurista*, de Fortunato Depero, e *Stile Futurista*. Os poemas futuristas são um engenhoso híbrido literário-visual: o conteúdo gráfico reforça o conteúdo literário, social, político. Os conceitos de Arte e Design são tão próximos que a própria poesia também pode ser vista como obra gráfica, como trabalho plástico, para além da literatura. Neste sentido, destacamos os poemas *Battaglia*, *peso+odore* (1912), *Les mots en liberté futuristes: lettre d'une Jolie femme à un monsieur passéiste*, (1912), *CHAIRrrrrrrRR* (1912), todos poemas de Marinetti.

A teoria das *parole in libertà* de Marinetti foi decisiva para a renovação tipográfica do século XX. Seu livro *Zang Tumb Tumb*, de 1914, que agrupa poemas

anteriormente publicados em jornais, com seu layout agressivo e totalmente inédito, é uma das obras mais importantes da tipografia e da literatura modernas. O título em si é uma onomatopeia e faz referência a Guerra dos Balcãs (1912); os elementos tipográficos assumem um caráter telegráfico, tal qual a comunicação militar, onde as fragmentações, interrupções bruscas e mesclas de sentimentos variados acentuam a sensação caótica e complexa do conflito. Trata-se de uma rede de analogias (onde palavras-bomba destroem edifícios de texto justificado) entre guerra e as palavras em liberdade. Tais experiências gráficas de Marinetti tornaram-se o *starting point* para nomes como El Lissitzky, para os dadaístas, para Apollinaire, Blaise Cendrars, e muitos outros. Os pesados negritos de caixa alta usados para enfatizar sensações e acontecimentos, junto com a variedade tipológica, são elementos que, de acordo com Perloff, constroem um texto-colagem experimental, que nega a separação entre poema e pintura.

As analogias entre guerra e palavras em liberdade também podem ser encontradas em *Guerrapittura*, livro de Carrà de 1915. O poema *Sintese futurista della Guerra* é um dos mais conhecidos desta obra. Outras obras que merecem destaque neste sentido são: *Ponti sull'oceano* (1914), de Luciano Folgore; *Baionette*, (1915), de Auro D'Alba; *Rarefazioni e parole in libertà* (1915), de Corrado Govoni; *L'élisse e la spirale (Film + parole in libertà)* (1915), de Paolo Buzzi; *Equatore notturno* (1916), de Francesco Meriano; *Archi voltaici* (1916), de Volt (Vincenzo Fani-Ciotti); *Firmamento* (1920), de Armando Mazza; *Piedigrotta* (1916) e *Caffeconcerto* (1919), de Francesco Cangiullo; *BIFŞZF + 18 simultaneità e chimismi lirici* (1919), de Ardengo Soffici. Nestes exemplos, a linguagem desintegrada da poesia futurista visualiza imagens e pensamentos, alegorias e metáforas, sons e cheiros, bombardeamentos e eventos usando elementos tipográficos e datilográficos, que seguem linhas inusuais, mas mesmo assim perceptíveis.

A palavra torna-se imagem e dois exemplos importantes neste sentido são as obras de Cangiullo *Piedigrotta*, que traduz visualmente a turba, a sonoridade e o dinamismo das festas carnavalescas napolitanas, e *Caffeconcerto – Alfabeto a sorpresa*, concluído em 1915, mas publicado em 1919. Esta obra de Cangiullo realiza uma simbiose entre poema e grafismo, com o uso de palavras, letras e números, em diversos tipos de fontes, que formam imagens de cenário, paisagens, e até corpos humanos, atribuindo a vida moderna qualidades lúdicas e dramáticas. A forma de um “teatro livre”, o uso de páginas coloridas, tudo contribui para a ideia de um teatro de variedades. O sistema de *alfabeto a sorpresa* origina-se da montagem de letras de impressão: cada artista tem sua silhueta formada unicamente por sinais tipográficos, e o desenrolar de uma cena identifica-se com o folhear de uma página. As “letras em liberdade” criaram uma poesia expressiva, pictórica, que viria a influenciar escritores portugueses como Almada Negreiros e Fernando Pessoa, principalmente seu heterônimo Álvaro de Campos; esta influência, contudo, é mais perceptível no conteúdo do que pela forma, e, mais tarde, Alexandre O'Neill, fundador do movimento surrealista de Lisboa.

Já a obra de Soffici *BIFŞZF + 18 simultaneità e chimismi lirici*, de 1915, manifesta a teoria da libertação da letra. O livro, cujo título, resultado de um conjunto de caracteres tipográficos encontrados ao acaso numa gráfica, assemelha-se aos grandes jornais da época, pois Soffici retoma as dimensões, o

tipo de papel, o brilho e status efêmero daquele suporte. A obra foi impressa no formato de um jornal (45,8 x 34,8 cm).

A tipografia futurista, contudo, não se limitou às páginas de livros e revistas, aos poemas e aos panfletos, integrando frequentemente outros suportes. Na pintura, temos o *Manifestazione interventista* (1914) de Carrà; no mesmo ano, no teatro, Balla propôs a Diaghilev a encenação do balé *Macchina Tipografica*, uma visualização de um linótipo em movimento, realizado por seis dançarinas-engrenagens. Em *Máquina tipográfica*, a única coisa que aparece no palco é a palavra “Tipografia”, em letras gigantescas, onde os atores, dentro delas, criam barulhos e onomatopeias. Fortunato Depero aplica o letrismo futurista na pesquisa arquitetônica, e em 1927, para a III Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza, criou o Padiglione del Libro, para os editores Bestetti-Tumminelli e Treves; nele, o volume e a plástica de letras gigantes de impressão transformaram-se em material de arquitetura. Angelo Rognoni preconiza a criação de esculturas de letras tipográficas. Todos estes exemplos manifestam o projeto futurista de uma arte total, inserida e participante da vivência humana, liberta das categorizações limitadoras. A “revolução tipografia” estaria, de fato, imersa no cotidiano, onde o conceito de *palavras de liberdade* ampliar-se-ia para além do livro e do texto; trata-se de deslocamentos dinâmicos do espaço tipográfico.

Retornando à questão específica da plástica gráfica futurista nos seus suportes mais tradicionais, não podemos deixar de destacar as transformações ocorridas no suporte livro, onde experiências extremamente interessantes ocorreram. Os livros futuristas – em toda a contradição que este termo pode provocar na vanguarda italiana – foram emblemas do progresso técnico e cultural do país, e aproveitaram todas as mídias possíveis de produção em série, transformando-se em verdadeiras obras de arte interativas, midiáticas e profundamente criativas. Se durante a década de 1910, os livros futuristas concentravam-se nos experimentos tipográficos das *parole in libertà* (experimentos estes recolhidos e publicados por Marinetti no livro de 1919, *Les mots en liberté futuristes*), na década de 20 a vanguarda redirecionou seu projeto para um contato mais íntimo com a estética da máquina, que deu novo fôlego ao movimento. Neste período, os futuristas, em particular Depero, Panaggi, Paladini, aprofundam o seu interesse pela publicidade nos mais variados suportes. Esta década testemunhou a ampliação da experiência tipográfica para além dos jornais, manifestos e periódicos, para concentrar-se em outras experiências.

O modelo da máquina foi usado na valorização da plástica do livro. Na década anterior, o lugar por excelência da revolução tipográfica era no interior do livro, no “miolo”, naquilo que precisa ser aberto para ser descoberto. As capas também são espaço para brincadeiras tipográficas. O próximo passo seria mudar o livro em seu aspecto essencialmente material: material da capa, folhas, encadernação, pigmentos: logo, “(...) é a *physis* que domina a segunda fase das palavras em liberdade futuristas”². As transformações iniciais ocorrem no âmbito do papel; mais tarde ele foi substituído pelo metal, pois para o Futurismo a página impressa é uma espécie de “placa”, ou “mesa”, onde o

2 LISTA, Giovanni. *Le futurisme: création et avant-garde*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2000, p. 272.

alimento poético e as imagens visuais podem ser rapidamente consumidos. Surge então o que Perloff chama de Livro de artista, que “(...) põe em questão a estabilidade do gênero (...)”³. A rejeição das formas tradicionais de alinhamento de palavras está ligada a uma nova fluidez da linguagem, que acentua a intensidade das emoções. Ignorando todo padrão de composição, palavras e fonemas, sílabas e vogais são absorvidas pela superfície das páginas, deslizam como negativos fotográficos na superfície das folhas de metal, exploram o espaço e deixam-se fixar em locais inesperados. A relação do livro – entendido cada vez mais pelos futuristas em seu valor de objeto, ou seja, sua fisicalidade seria valorizada em igual medida a seu conteúdo – com o leitor tornar-se-ia simbiótica, transformada, pois ambos testemunhariam a visão unitária e global do mundo estético futurista.

Uma obra importante deste período é o *libro bullonato* (livro aparafusado), como ficou conhecido o livro *Depero Futurista*, de 1927. A obra, editada pelo também futurista Fedele Azari, é tida como o primeiro livro-objeto, com capas duras encadernadas com dois parafusos e duas porcas: é a celebração da vida industrial e a defesa da estética da máquina, assim como uma estratégia inovadora de marketing e objeto de design. Apresenta a trajetória criativa de Depero, o futurista mais próximo do conceito de designer gráfico. Cada página do livro possui uma diagramação diferente, onde imagens dividem espaço com textos, palavras constroem imagens, e ilustrações dialogam ativamente com a escrita. *Depero Futurista* é um exemplo de integração entre palavras em liberdade e estética mecânica, obra que resume a pesquisa multidisciplinar de Depero como pintor, escultor, poeta, arquiteto. Praticamente todas as inovações gráficas futuristas estão presentes: folhas dobradas, papéis coloridos, impressão cromática do texto, jogos tipográficos, todo tipo de surpresas criadas a partir de uma experiência lúdica. Segundo Azari, o livro é “aparafusado como um motor”⁴, o que torna possível desmontar a estrutura para trocar as folhas, ou reorganizá-las. O processo de reordenação das páginas, afinal, reflete a mesma práxis realizada com as palavras. Este processo contribuiu para a destruição de qualquer idealização da obra, ao explorá-la como um objeto. É o livro-máquina, uma nova ontologização destinada a celebrar as categorias mentais e espirituais inerentes ao pensamento e à criação estética do homem moderno.

Já os exemplos de livros futuristas produzidos na década de 30 refletem a estética de outra máquina idolatrada pelos futuristas: o avião. A celebração dos materiais e metais leves utilizados no fabrico desta e de outras máquinas, como estanho, folha de flandres, e outras ligas, ganhou largo espaço no movimento, que produziu a partir destas matérias primas convites, cartazes, telas, poemas em pranchas, calendários, cartões postais, programas e folhetos.

Em 1930, Oscar Fusetti e Nicolay Diulgheroff publicaram o livro *Programma Almanaco Italia veloce*. As páginas eram impressas em serigrafia e ilustradas com composições de Munari, Balla, Dottori, Prampolini, Diulgheroff, Pozzo, dife-

3 PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 21.

4 LISTA, op. cit., p. 274.

rentes umas das outras devido ao uso de oito variedades de papel colorido, com espessuras diferentes. Os textos estão apresentados na sua forma impressa, manuscrita, e foram impressos com tinta vermelha, prateada, sépia, violeta, verde e azul. A capa apresenta o logo da editora impresso em ouro em papel de alumínio, mais exatamente sobre papelão coberto de alpax, uma liga metálica. A novidade mais singular do livro é uma folha de celofane transparente, parcialmente impressa, presa entre duas páginas, de modo a realizar um efeito de sobreposição cinematográfica.

Em 1932, Marinetti publica *Parole in libertà futuriste, tattili, termiche, olfative*, obra impressa em um processo litográfico em muitas cores e folhas de metal, com fechos também em metal. A obra foi inteiramente realizada em folha de flandres, com uma capa formulada por Diulgheroff e uma organização gráfica realizada por D'Albisola. A sucessão das pranchas metálicas do livro, um dos exemplos mais representativos da vanguarda da primeira metade do século XX, dá lugar a uma série rítmica, já que cada página comporta um poema de Marinetti e no verso uma “síntese plástica colorida”, concebida como transposição abstrata do poema.

Também desta época é *L'anguria lirica*, de Tullio D'Albisola ilustrada por Bruno Munari, um ponto alto nas experimentações literárias, poéticas e tipográficas do futurismo. Feito em folha de flandres, possui um formato mais reduzido, o que não impede que nele se perceba uma declaração escancarada do esplendor autossignificante da matéria. A poesia é concebida como instrumento de comunicação fisiológica e tecnológica, enfim, a ideia de uma exploração contínua das palavras como possibilidade de uma comunicação total, característica marcante da poesia moderna. Estas obras expressam uma ideia de design que está sempre aberto para novas possibilidades de trabalho. Folhear as páginas impressas, para os futuristas, seria como o desenrolar de um filme. Poesia e pintura, livro, teatro, cinema, tempo, forma e conteúdo: todos estes elementos foram significativos na criação das palavras em liberdade.

No caso brasileiro, é necessário destacar um senso de ousadia experimental que pode se encontrado já no século XIX, num sentido bastante moderno. Exemplos são as capas de *Os ferrões* (1875, número 3, tipografia de João Paulo Hildebrandt) e *O escândalo* (livro de Valentim Magalhães e Lucio de Mendonça, tipografia Reis, 1888) que, como Steven Heller (2011) nota⁵, “alcançam um nível equivalente ao de qualquer uma das travessuras concebidas, décadas depois, pelos futuristas italianos e dadaístas alemães”. Nestes exemplos, o interesse concentra-se na palavra-ilustração, tratada como um desenho, sugerindo perspectiva, no primeiro caso, ou desafiando a ortogonalidade de verticais e horizontais que é característica da tipografia de chumbo. Os nomes dos autores interrompem o título da obra, numa gráfica bastante moderna.

O projeto gráfico da revista Klaxon está bastante próximo da tipografia futurista, embora muitos estudiosos insistam em relacionar a gráfica modernista

5 Apud MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.) *Linha do tempo do Design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 08.

com o dadaísmo, esquecendo-se que este bebe de águas inegavelmente futuristas. Estão lá as fontes diversas, a imensa letra “A” vermelha que, soberana, consegue integrar todas as palavras no espaço da página, números deitados, um verdadeiro manifesto visual que permaneceu inalterado ao longo dos seus nove números. Aliás, negar o Futurismo seria um passatempo de alguns escritores modernistas como Mario de Andrade, que publica, em 1922, pela Casa Mayença, *Paulicéia Desvairada*, de que consta o "Prefácio Interessantíssimo", com capa do autor, inspirada na capa de *Arlecchino* (1921), de Ardengo Soffici.

Também destacamos a edição número 1 da RASM (Revista Anual do Salão de Maio), de 1939, cuja capa foi confeccionada em alumínio por Flávio de Carvalho (um dos nomes brasileiros que mais declaradamente interessou-se pela estética do Futurismo italiano) e remete diretamente ao *libro bullonato* (Depero/Azari), de 1927, e do *Libro di latta* (Marinetti/Albissola, 1932). Os livros táteis de Lygia Clark, produzidos décadas mais tarde, seriam um dos muitos desdobramentos que a gráfica futurista, profundamente associada com as palavras em liberdade, no país.

Bibliografia

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “Dois manifestos inéditos de Fedele Azari”. Revista de História da Arte e Arqueologia do IFCH/UNICAMP, n 13, jan-jul 2010.

LISTA, Giovanni. *Le futurisme: création et avant-garde*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2000.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.) *Linha do tempo do Design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.

RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (orgs.) *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.