



Doutoramento em Design

“K” é capa: design editorial e pós-modernismo em Portugal no início dos anos 90

Patrícia Cativo Viegas

Orientadores

Doutor João Paulo do Rosário Martins

Professor Auxiliar · Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor Mário Abel dos Santos Moura

Professor Auxiliar · Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Júri

Presidente

Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução

Professora Auxiliar com Agregação · Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Vogais

Doutor Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires

Professor Auxiliar · Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Doutora Susana Martins de Oliveira

Professora Auxiliar · Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor João Paulo do Rosário Martins

Professor Auxiliar · Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor Gonçalo André Moço Falcão

Professor Auxiliar Convocado · Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doctor of Philosophy Manuel Joaquim Soeiro Moreno

Professor Assistente · Departamento de Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa

**“K” é capa:
design editorial e pós-modernismo
em Portugal no início dos anos 90**

Patrícia Cativo Viegas

Apoio financeiro:



Projecto desenvolvido com o apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/81720/2011)

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa por ter acolhido a investigação.

Aos orientadores, Prof. Dr. João Paulo Martins e Prof. Dr. Mário Moura, pelo rigor, confiança e acompanhamento incansáveis.

À Rita Carvalho e à Catarina Madruga pela apoio nas horas mais difíceis.

Ao Joaquim Moreno pela amizade e pela generosidade intelectual.

Aos entrevistados: Luís Miguel Castro, Jorge Silva, Nuno Miguel Guedes, João Botelho, Vasco Rosa e Cândida Teresa Ruivo.

Ao pessoal da sala de leitura da Biblioteca Nacional de Portugal.

À família e aos amigos, por tudo.

À Maria Carlos Cativo, por me ter feito uma leitora da *K* em tenra idade.

Ao Miguel Braga, pela improbabilidade estatística.

RESUMO

A *K* foi uma revista publicada em Portugal, entre 1990 e 1993, com a direcção de Miguel Esteves Cardoso. Fruto de um encontro de gerações e de quadros de referências com interesses diversificados, a revista foi expressão editorial de uma elite cultural que introduziu um discurso livre e diferenciado na imprensa periódica da época. Com um grafismo elegante e arrojado, da autoria de João Botelho e Luís Miguel Castro, a *K* distinguiu-se como um objecto editorial sofisticado e bem impresso.

Esta investigação tem como objectivo realizar o estudo da *K*, no âmbito da história do design editorial produzido em Portugal, no início da década de 90, enquanto expressão visual de uma manifestação cultural geralmente designada como “pós-modernismo”. A filiação da *K* no universo do pós-moderno no design gráfico deve-se ao facto de a revista ter sido fruto da sua época, sendo concebida a partir de outras publicações que, por sua vez, materializavam visualmente esta tendência. Como tal, esta perspectiva temática fornece uma interpretação da revista num contexto mais amplo do que o português.

A temática do design gráfico no pós-modernismo é convocada a partir de vários contributos bibliográficos, os quais nos fornecem as linhas de orientação seguidas na interpretação da revista. O estudo procede ao levantamento exaustivo de todas as edições da *K*, sendo aí aferidos os seus atributos gráficos e editoriais. As publicações que a antecederam são também integradas na investigação, revelando uma rede complexa de autores, de referências gráficas e editoriais que estão presentes na sua genealogia. A recolha de testemunhos dos intervenientes na *K* colmata a ausência de bibliografia sobre a revista e suas antecedentes.

O design editorial da *K* fica caracterizado pela exploração de recursos formais e técnicos heterogéneos. Desse modo, esta publicação distanciava-se criticamente do despojamento formal e da busca de coerência típicos do modernismo internacionalista, que dominara as décadas anteriores enquanto modelo de referência. Manifestou-se na importância atribuída à dimensão estética, na autonomia crescente dos designers na interpretação visual dos textos, na liberdade com que decidiam alguns títulos e, finalmente, no modo como se estabelecia a interacção entre imagem e texto.

PALAVRAS-CHAVE

DESIGN EDITORIAL; PÓS-MODERNISMO; HISTÓRIA DO DESIGN GRÁFICO; PORTUGAL; ANOs 90

ABSTRACT

“K” is the cover: editorial design and postmodernism in Portugal in the early 90s

K was a magazine published in Portugal between 1990 and 1993, under the direction of Miguel Esteves Cardoso. The result of a meeting of generations and reference frame with diversified interests, the magazine was the editorial expression of a cultural elite which introduced a free and differentiated speech in the periodical press of the time. With an elegant and bold graphics, by João Botelho and Luis Miguel Castro, *K* distinguished itself as a sophisticated and well printed editorial object.

This research aims to conduct the study of *K* within the history of editorial design produced in Portugal in the early 90s, as a visual expression of a cultural event commonly referred to as “postmodernism”. The affiliation of the *K* in postmodern graphic design is due to the fact that the magazine was a product of its time, being designed from other publications, which, in turn, visually materialized this trend. As such, this thematic perspective provides an interpretation of the magazine in a broader context than the Portuguese.

The theme of graphic design in postmodernism is summoned from several bibliographic contributions, which provide us with the guidelines followed in the interpretation of the magazine. The study proceeds to the exhaustive survey of all editions of *K*, and then measured their graphics and editorial attributes. The publications that preceded the magazine are also integrated in survey, revealing a complex network of authors, of graphic and editorial references, that are present in its genealogy. The collection of testimonies of those involved in *K* fills the lack of literature about the magazine and its background.

The editorial design of the *K* magazine is characterized by the exploration of heterogeneous formal and technical resources. Thus, this critically distanced the publication of formal simplicity and the search for typical consistency of internationalist modernism, which dominated the previous decades as a reference model. Expressed on the importance attributed to the aesthetic dimension, on increasing autonomy of the designers in the visual interpretation of the texts, the freedom with which decided a few titles and, finally, in the way they established the interaction between image and text.

KEYWORDS

EDITORIAL DESIGN; POSTMODERNISM; HISTORY OF GRAPHIC DESIGN; PORTUGAL; 90s

ÍNDICE

v	RESUMO
vi	ABSTRACT
vii	ÍNDICE
ix	ÍNDICE DAS FIGURAS
1	INTRODUÇÃO
21	1. ESTADO DA ARTE
21	O DESIGN GRÁFICO DO PÓS-MODERNISMO
38	A REVISTAS ILUSTRADA
43	PORTUGAL 1990
49	2 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E ANTECEDENTES
49	2.1 LISBOA 1990-1993
57	2.2 PUBLICAÇÕES ANTECEDENTES DA K
58	<i>COMBATE</i>
65	<i>CONTRASTE</i>
79	<i>CADERNOS POLITIKA!</i>
91	<i>O INDEPENDENTE</i>
99	3 ANÁLISE DA REVISTA K
100	3.1 SUMÁRIO EDITORIAL
100	IDENTIDADE DA REVISTA
102	CONTEÚDOS: GRELHA EDITORIAL
102	A PRIMEIRA ESTRUTURA EDITORIAL (1 À 16)
107	A SEGUNDA ESTRUTURA EDITORIAL (17 À 31)
109	A ÚLTIMA K (N.º 32)
113	3.2 ANÁLISE GRÁFICA
114	N.º 1 (Out. 1990)
138	SÍNTESE
139	N.º 2 – N.º 16 (Nov.1990 – Jan. 1992)
163	SÍNTESE
165	N.º 17 (Fev. 1992)
183	SÍNTESE
185	N.º 18 – N.º 31 (Mar.1992 – Abr. 1993)
245	SÍNTESE
247	N.º 32 (Mai. 1993)
263	SÍNTESE

265	4 COMENTÁRIOS CRÍTICOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS
266	4.1 <i>PARERGON</i>
285	APROPRIAÇÃO DE REFERÊNCIAS HISTÓRICAS
291	4.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS
297	BIBLIOGRAFIA
301	ANEXO I: BROCHURA DE LANÇAMENTO DA REVISTA
303	APÊNDICE I: BIBLIOGRAFIA ANOTADA (EDITORIAIS DA REVISTA)
307	APÊNDICE II: DIAGRAMAS DA K N.º 1, 17 e 32
317	APÊNDICE III: ENTREVISTAS
317	Luís Miguel Castro I
327	Jorge Silva
342	Nuno Miguel Guedes
354	João Botelho
360	Luís Miguel Castro II
CD	APÊNDICE IV: GRELHAS DE ANÁLISE DA REVISTA

ÍNDICE DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

Fig. 0.1: Capa da brochura de lançamento da *K* (reprodução digital da autora).

Fig. 0.2: Miolo da brochura de lançamento da *K* (reprodução digital da autora).

Fig. 0.3: Contracapa da brochura de lançamento da *K* (reprodução digital da autora).

Fig. 0.4: Colagem de Luís Miguel Castro (reprodução digital do autor).

Fig. 0.5: Esboços de planificação da revista (reprodução digital do autor).

2. ANTECEDENTES

Fig. 2.1 e 2.2: Primeira página e página dupla do *Combate Operário*, n.º 10, Janeiro 1980 (reprodução digital da BNP)

Fig. 2.3: Primeira página do *Combate Operário*, n.º 2 da 2ª série, Maio 1980 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.4: Primeira página do *Combate Operário*, n.º 38, Outubro 1982 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.5: Primeira página do suplemento *Contracultura*, n.º 85, Novembro 1985 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.6 e 2.7: Primeira página e página dupla do *Contracultura*, n.º 91, Junho 1986 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.8 e 2.9: Primeira página do *Combate* e dupla página do suplemento *Contracultura* n.º 94, Novembro 1986 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.10: Novo logotipo *Combate* n.º 102, Novembro 1987 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.11 e 2.12: Primeira e última página *Combate* n.º 102, Novembro 1987 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.13 e 2.14: Primeiras páginas *Combate* n.º 103, Dezembro 1987 e n.º 104, Janeiro 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.15 e 2.16: Primeiras páginas *Combate* n.º 135, Outubro 1990 e n.º 150, Janeiro 1992 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.17 e 2.18: Primeira página *Combate* n.º 162, Fevereiro 1992 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.19: Capa *Contraste* n.º 1, Fevereiro 1986 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.20, 2.21 e 2.22: Páginas *Contraste* n.º 1, Fevereiro 1986 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.23: Capa *Contraste* n.º 2, Março 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.24: Página *Contraste* n.º 2, Março 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.25: Página *Contraste* n.º 2, Março 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.26: Contracapa *Contraste* n.º 2, Março 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.27: Capa *Madrid Me Mata*, n.º 3, Dezembro 1984 (reprodução digital da autora).

Fig. 2.28: Página *Madrid Me Mata*, n.º 3, Dezembro 1984 (reprodução digital da autora).

Fig. 2.29: Capa *Contraste* n.º 3, Abril 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.30: Ficha técnica *Contraste* n.º 3, Abril 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.31: Capa *Contraste* n.º 4, Maio 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.32: Página 9 (grafismo de Nuno Franco) *Contraste* n.º 4, Maio 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.33: Página 33 *Madrid Me Mata* n.º 6, Março 1985 (reprodução digital da autora).

Fig. 2.34: Página 13 *Contraste* n.º 4, Maio 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.35: Capa *Contraste* n.º 5, Junho 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.37: Publicidade *Contraste* n.º 6, Julho 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.38: Capa *Contraste* n.º 7 e 8, Agosto/Setembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.39 e 2.40: Ficha técnica e índice *Contraste* n.º 7 e 8, Agosto/Setembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.41 e 2.42: Páginas 24 e 25 *Contraste* n.º 7 e 8, Agosto/Setembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.43: Capa *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.44: Miolo *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.45: Miolo *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986 (reprodução digital da Biblioteca Gulbenkian).

Fig. 2.46: Capa *Contraste* n.º 1/2, 2º série, Outubro 1987 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.47: Página dupla *Contraste* n.º 1/2, 2º série, Outubro 1987 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.48 e 2.49: Páginas *Contraste* n.º 1 e 1, 2º série, de Outubro 1987 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.50 e 2.51: Capa e contracapa *Politika!* n.º 2, Julho 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.52: Sumário *Politika!* n.º 2, Julho 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.53: Página Dupla *Politika!* n.º 2, Julho 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.54: Página Dupla *Politika!* n.º 2, Julho 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.55 e 2.56: Capa e contracapa *Politika!* n.º 3, Maio 1989 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.57: Página dupla *Politika!* n.º 3, Maio 1989 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.58: Capa *Politika!* n.º 4, Novembro 1990 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.59: Página dupla *Politika!* n.º 4, Novembro 1990 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.60 e 2.61: Caderno erótico *Politika!* n.º 4, Novembro 1990 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.62, 2.63 e 2.64: Capa, editorial e publicidade *K*, *Politika!* n.º 5, de 1991 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.65: Separador “Especial pós-guerra” *Politika!* n.º 5, de 1991 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.66 e 2.67: Primeira página e página dupla *O Independente* n.º 0, Maio 1988.

Fig. 2.68: Crónica de Miguel Esteves Cardoso, *O Independente* n.º 0, Maio 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.69: Editorial de Paulo Portas, *O Independente* n.º 1, 22 Maio 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.70 e 2.71: Primeira página do *Caderno 3* e crónica de Agustina Bessa Luís, *O Independente* n.º 1, 22 Maio 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.72: Página dupla do *Caderno 4*, *O Independente* n.º 2, 27 Maio 1988 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.73 e 2.74: Primeira página, crónica de Miguel Esteves Cardoso no *Caderno 3*, *O Independente* n.º 125, 4 Outubro 1990 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.75: Página dupla do *Caderno 3*, *O Independente* n.º 231, 16 Outubro 1992 (reprodução digital da BNP).

Fig. 2.76: Publicidade à *K* do *Caderno 3*, *O Independente* n.º 125, 4 Outubro 1990 (reprodução digital da BNP).

3. ANÁLISE K

Fig 3.1: Capa, *K* n.º 1 (fotografia da autora).

Fig. 3.2: “Capas da K”, *K* n.º 1, p. 6 e 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.3: “Capas da K”, *K* n.º 1, p. 8 e 9 (fotografia da autora).

Fig. 3.4: “Parabéns”, *K* n.º 1, p. 10 e 11 (fotografia da autora).

Fig. 3.5: “Pragas”, *K* n.º 1, p. 14 e 15 (fotografia da autora).

Fig. 3.6: Delírios, *K* n.º 1, p. 18 e 19 (fotografia da autora).

Fig. 3.7: Delírios, *K* n.º 1, p. 20 e 21 (fotografia da autora).

Fig. 3.8: Diagramas das páginas “Delírios” e grelha de 3 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.9: Dimensões da página dupla, margens, área útil e localização de n.º. página e edição da revista (desenho da autora).

Fig. 3.10: “Traduções Selvagens”, *K* n.º 1, p. 24 e 25 (fotografia da autora).

Fig. 3.11: “O Bufo”, *K* n.º 1, p. 28 e 29 (fotografia da autora).

Fig. 3.12: “Sociedade”, *K* n.º 1, p. 34 e 35 (fotografia da autora).

Fig. 3.13: “Sair com”, *K* n.º 1, p. 36 e 37 (fotografia da autora).

Fig. 3.14: Diagrama de “Sair com” e grelhas de 4 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.15: Editorial, *K* n.º 1, p. 40 (fotografia da autora).

Fig. 3.16: : Índice, *K* n.º1, p. 42 (fotografia da autora).

Fig. 3.17: “Sumário”, *K* n.º1, p. 49 (fotografia da autora).

Fig. 3.18: Entrevista a Gérard Castello Lopes, página de entrada, *K* n.º1. p. 50 e 51 (fotografia da autora).

Fig. 3.19: Entrevista a Gérard Castello Lopes, página de continuação, *K* n.º1, p. 52 e 52 (fotografia da autora).

Fig. 3.20: Diagrama de Entrevista e grelha de 4 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.21: Entrada da secção “Experiências”, *K* n.º 1, p. 62 (fotografia da autora).

Fig. 3.22: Página de entrada de artigo “Verdes”, *K* n.º 1, p. 65 (fotografia da autora).

Fig. 3.23: Página de continuação de artigo “Verdes”, *K* n.º 1, p. 66 e 67 (fotografia da autora).

Fig. 3.24 e 3.25: Foto-reportagem Casa do Gaiato, *K* n.º 1, p. 81, 82 e 83 (fotografia da autora).

Fig. 3.26: “Cartas de Lisboa” e “Cartas do Porto”, *K* n.º 1. p. 86 e 87 (fotografia da autora).

Fig. 3.27: Diagrama das “Cartas”, grelha de 3 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.28: Página de entrada de “Casas”, *K* n.º 1, p. 90 e 91 (fotografia da autora).

Fig. 3.29: Página de continuação de “Casas”, *K* n.º 1, p. 92 e 93 (fotografia da autora).

Fig. 3.30: Diagrama “Casas” e grelha de 2 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.31: Secção “Prazeres: Restaurantes” e “Hotéis”, *K* n.º 1, p. 94 e 95 (fotografia da autora).

Fig. 3.32: Diagrama Prazeres e grelha mista de 1 e 2 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.33: Página de entrada da secção “Moda”, *K* n.º 1, p. 103 (fotografia da autora).

Fig. 3.34: “Santa Cruz”, *K* n.º 1, p. 104 e 105 (fotografia da autora).

Fig. 3.35: “Faz de conta”, *K* n.º 1, p. 110 e 111 (fotografia da autora).

Fig. 3.36: “Promoções”, *K* n.º 1, p. 122 e 123 (fotografia da autora).

Fig. 3.37: Secção “Crítica”, página de entrada “Cinema”, *K* n.º 1, p. 130 e 131 (fotografia da autora).

Fig. 3.38: Diagrama de “Crítica: Cinema” e grelhas de 3 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.39: Secção “Crítica”, página de continuação “Cinema” e página de entrada de “Vídeo”, *K* n.º 1, p. 132 e 133 (fotografia da autora).

Fig. 3.40: Secção “Crítica”, página de continuação “Vídeo” e página de entrada de “Música”, *K* n.º 1, p. 134 e 135 (fotografia da autora).

Fig. 3.41: Secção “Crítica”, página de entrada de “Edição”, *K* n.º 1, p. 150 e 151 (fotografia da autora).

Fig. 3.42: Diagrama de “Crítica: Edição” (desenho da autora).

Fig. 3.43: *Portfolio* de Jorge Molder, *K* n.º1, p. 160 e 161 (fotografia da autora).

Fig. 3.44: Crónicas: “Dinheiro” e “Arte”, *K* n.º1, p. 166 e 167 (fotografia da autora).

Fig. 3.45: Diagrama de “Colunas” e grelha de 2 colunas (desenho da autora).

Fig. 3.46: Continuação dos artigos, *K* n.º 1, p. 192 e 193 (fotografia da autora).

Fig. 3.47: Diagrama de páginas de continuação (desenho da autora).

Fig.3.48: Assinatura da revista, *K* n.º 1, p. 197 (fotografia da autora).

Fig. 3.49: Publicidade, *K* n.º 1, p. 198 (fotografia da autora).

Fig. 3.50: *Portfolio* de fotografia de Ralph Gibson, *K* n.º 1, p. 202 e 203 (fotografia da autora).

Fig. 3.51: Capas das *K* n.º 2 à n.º 16 (Outubro 1990 – Janeiro 1992)

Fig. 3.52: Editorial *K* n.º 2, 12 e 16 (fotografia da autora).

Fig. 3.53: Sumário *K* n.º 2, 10 e 11 (fotografia da autora).

Fig. 3.54: “Sair com” *K* n.º 2, 10, 13 e 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.55: “Sociedade” K n.º 2, 3, 5, 6 e 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.56: “Prazeres” K n.º 4 e 12 (fotografia da autora).

Fig. 3.57: “Crítica” K n.º 4 e 5 (fotografia da autora).

Fig. 3.58: “Arquitectura”, K n.º 12 e “Terrorismo urbano”, K n.º 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.59: Crónicas K n.º 4 e 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.60: “Cartas” K n.º 4 e 6 (fotografia da autora).

Fig. 3.61: “Promoções” K n.º 9 e 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.62: “Conversas”, K n.º 5, 6 e 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.63: “Passatempos impossíveis” K n.º 12 (fotografia da autora).

Fig. 3.64: Artigo comum K n.º 9 (fotografia da autora).

Fig. 3.65: Artigo comum K n.º 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.66: Ilustrações de Luís Miguel Castro K n.º 6 e 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.67: Índice K n.º 5, 7 e 11 (fotografia da autora).

Fig. 3.68: “Capas da K”, K n.º 2, 5, 8, 9, 10 e 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.69: “Parabéns e Pragas” K, n.º 2, 6, 7, 11 e 15 (fotografia da autora).

Fig. 3.70: “Delírios” K n.º 2, 3, 5, 7, 11 e 12 (fotografia da autora).

Fig. 3.71: “Traduções selvagens” K n.º 6 e 9 (fotografia da autora).

Fig. 3.72: “Fica para a próxima”, K, n.º 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15 e 16 (fotografia da autora).

Fig. 3.73: “FBI: Fontes bem informadas” K n.º 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 13 (fotografia da autora).

Fig. 3.74: Foto-reportagem K n.º 2, 15 (Cuba e Estrada Nacional) e 16 (fotografia da autora).

Fig. 3.75: *Portfolios* de fotografia. K n.º 2, 3 e 14 (fotografia da autora).

Fig. 3.76: Capa K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.77: Anúncio na K n.º 16 (fotografia da autora).

Fig. 3.78 e 3.79: “Nós, as meninas” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.80: “Sumário” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.81: “Carta de amor” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.82: “Instituição” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.83 e 3.84: “Capas da K” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.85: “Assinatura” e “Conversas” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.86 e 3.87: “Entrevista” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.88, 3.89, 3.90 e 3.91: “Reportagem” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.92 e 3.93: “Futuro” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.94 e 3.95: “Sair com” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.96 e 3.97: “Nós” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.98 e 3.99: “Ciência e Técnica” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.100 e 3.101: “Psicologia Feminina” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.102: “Taras” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.103 e 3.104: “Há gente para tudo” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.105: “Mulheres que nós amamos” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.106: “O que elas dizem de nós” e “Mulheres da nossa terra” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.107 e 3.108: “Ídolos” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.109: “Beleza K” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.110: “Roupa” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.111: “Objectos” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.112: “Prendas para ela” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.113: “Promoções” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.114: “Saúde” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.115: “Direitos” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.116 e 3.117: “Butel!” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.118 e 3.119: “Delírios” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.120: “Fica para a próxima” K n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 3.121: Capas K do n.º 18 ao n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.122, 3.123 e 3.124: Sumário K n.º 18, 30 e 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.125 e 3.126: “Capas da K” K n.º 19 (fotografia da autora).

Fig. 3.127 e 3.128: “Capas da K” K n.º 22 e 23 (fotografia da autora).

Fig. 3.129 e 3.130: “Bute!” K n.º 18 (fotografia da autora).

Fig. 3.131 e 3.132: “Bute!” K n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 3.133 e 3.134: “Bute!” K n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 3.135 e 3.136: “Conversas” K n.º 18 e 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.137 e 3.138: “Conversas” K n.º 25 (fotografia da autora).

Fig. 3.139 e 3.140: “Conversas” K n.º 27 e 29 (fotografia da autora).

Fig. 3.141: “Conversas” K n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 3.142 e 3.143: “Sair com” K n.º 19 (fotografia da autora).

Fig. 3.144: “Sair com” K n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.145: “Sair com” K n.º 21 (fotografia da autora).

Fig. 3.146: “Sair com” K n.º 24 (fotografia da autora).

Fig. 3.147: “Sair com” K n.º 7 (fotografia da autora).

Fig. 3.148 e 3.149: “Sair com” K n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 3.150 e 3.151: “O cão” K n.º 19 e 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.152: “A cadela” K n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 3.153: “O cão democrático” K n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.154 e 3.155: “Clegas” K n.º 22 (fotografia da autora).

Fig. 3.156 e 3.157: “Bolsa de valores” K n.º 23 (fotografia da autora).

Fig. 3.158 e 3.159: “Cartas dos leitores” K n.º 26 e 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.160 e 3.161: “Entrevista” K n.º 18 (fotografia da autora).

Fig. 3.162 e 3.163: “Entrevista” K n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.164 e 3.165: “Entrevista” K n.º 21 (fotografia da autora).

Fig. 3.166 e 3.167: “Entrevista” K n.º 22 (fotografia da autora).

Fig. 3.168 e 3.169: “Entrevista” K n.º 23 (fotografia da autora).

Fig. 3.170 e 3.171: “Entrevista” K n.º 25 (fotografia da autora).

Fig. 3.172 e 3.173: “Entrevista” K n.º 26 (fotografia da autora).

Fig. 3.174 e 3.175: “Entrevista” K n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 3.176 e 3.177: “Entrevista” K n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 3.178 e 3.179: “Entrevista” K n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.180: “Ídolos” K n.º 18 (fotografia da autora).

Fig. 3.181 e 3.182: “Ídolos” K n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.183 e 3.184: “Ídolos” K n.º 25 (fotografia da autora).

Fig. 3.185 e 3.186: “Ídolos” K n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 3.187 e 3.188: “Ídolos” K n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.189 e 3.190: “Visita” K n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.191 e 3.192: “Arco da velha” K n.º 30 e 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.193 e 3.194: Reportagem “Vale do Ave” K n.º 18 (fotografia da autora).

Fig. 3.195 e 3.196: “Memória Malcom X” K n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.197 e 3.198: Reportagem “Haiti” K n.º 28 (fotografia da autora).

Fig. 3.199 e 3.200: Reportagem “Cuba” K n.º 28 (fotografia da autora).

Fig. 3.201: “Promoções” K n.º 26 (fotografia da autora).

Fig. 3.202 e 3.203: “Borlas” e “Montra” *K n.º 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.204 e 3.205: “Fora da moda” *K n.º 27 e 28* (fotografia da autora).

Fig. 3.206 e 3.207: “Fora da moda” *K n.º 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.208 e 3.209: “Fora da moda” *K n.º 31* (fotografia da autora).

Fig. 3.210: “Consumos” *K n.º 26* (fotografia da autora).

Fig. 3.211 e 3.212: “Mantimentos” *K n.º 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.213: “Lolita” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.214: “Moda masculina” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.215: “Beleza *K*” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.215: “Beleza *K*” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.216: “Beleza *K*” *K n.º 23* (fotografia da autora).

Fig. 3.217, 3.218, 3.219, 3.220, 3.221, 3.222 e 3.223: Editorial *K n.º 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 31* (fotografia da autora).

Fig. 3.224 e 3.225: “Apito” *K n.º 26* (fotografia da autora).

Fig. 3.226 e 3.227: “Apito” *K n.º 27* (fotografia da autora).

Fig. 3.228 e 3.229: “Apito” *K n.º 29* (fotografia da autora).

Fig. 3.230 e 3.231: “Apito” *K n.º 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.232 e 3.233: “Arquitectura” *K n.º 18 e 22* (fotografia da autora).

Fig. 3.234 e 3.235: “Arquitectura” *K n.º 29 e 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.236 e 3.237: “Direitos” *K n.º 19* (fotografia da autora).

Fig. 3.238 e 3.239: “Direitos” *K n.º 19 e 23* (fotografia da autora).

Fig. 3.240 e 3.241: “No frio da navalha” *K n.º 18 e 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.242 e 3.243: “Taras” e “Há gente para tudo” *K n.º 18* (fotografia da autora).

Fig. 3.244 e 3.245: “Taras” *K n.º 20 e 22* (fotografia da autora).

Fig. 3.246: “Mulheres” *K n.º 19* (fotografia da autora).

Fig. 3.247 e 3.248: “Perfeitas e veneradas” *K n.º 20* (fotografia da autora).

Fig. 3.249 e 3.250: “Mulheres que nós amamos” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.251: “Mulheres da nossa terra” *K n.º 19* (fotografia da autora).

Fig. 3.252: “Mulheres do Minho” *K n.º 21* (fotografia da autora).

Fig. 3.253 e 3.254: “Álcool” *K n.º 22* (fotografia da autora).

Fig. 3.255, 3.256, 3.257 e 3.258: “Arte” *K n.º 26* (fotografia da autora).

Fig. 3.259 e 3.260: “O Trombeteiro” *K n.º 28* (fotografia da autora).

Fig. 3.261, 3.262, 3.263, 3.264, 3.265 e 3.266: “Mário Cláudio” *K n.º 29* (fotografia da autora).

Fig. 3.267 e 3.268: “RIC” *K n.º 31* (fotografia da autora).

Fig. 3.269, 3.270 e 3.271: “Monstruário” *K n.º 30* (fotografia da autora).

Fig. 3.272 e 3.273: Foto-reportagem “Estónia” *K n.º 18* (fotografia da autora).

Fig. 3.274 e 3.275: Foto-reportagem “Alentejo” *K n.º 19* (fotografia da autora).

Fig. 3.276 e 3.277: Foto-reportagem “O Verão dos Bimbos” *K n.º 23* (fotografia da autora).

Fig. 3.278 e 3.279: Foto-reportagem “Televisão” *K n.º 25* (fotografia da autora).

Fig. 3.280 e 3.281: Foto-reportagem “O Porto de Lisboa” *K n.º 27* (fotografia da autora).

Fig. 3.282 e 3.283: Foto-reportagem “Cuba” *K n.º 28* (fotografia da autora).

Fig. 3.284 e 3.285: Foto-reportagem “China” *K n.º 29* (fotografia da autora).

Fig. 3.286 e 3.287: Foto-reportagem “Ciganos” *K n.º 31* (fotografia da autora).

Fig. 3.288 e 3.289: “Delírios” *K n.º 18 e 19* (fotografia da autora).

Fig. 3.290, 3.291 e 3.292: “Fica para a próxima” *K* n.º 18, 19 e 20 (fotografia da autora).

Fig. 3.293 e 3.294: Especial Censura “Fica para a próxima” *K* n.º 21 (fotografia da autora).

Fig. 3.295, 3.296, 3.297, 3.298, 3.299, 3.300, 3.301, 3.302, 3.303, 3.304 e 3.305 : “Fica para a próxima” *K* n.º 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31 (fotografia da autora).

Fig. 3.306 e 3.307: Portfolio *K* n.º 22 (fotografia da autora).

Fig. 3.308 e 3.309: Portfolio *K* n.º 27 (fotografia da autora).

Fig. 3.310: Capa da “Contemporânea”, n.º 8, 1923 (reprodução digital da Hemeroteca Digital)

Fig. 3.311: Capa *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.312: Editorial e ficha técnica, *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.313 e 3.314: “Sumário”, “Cartas” e página de entrada de “Apito” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.315: “Apito” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.316: “Revista” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.317: “Conversas” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.318 e 3.319: Entrevista *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.320 “Sair com” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.321 e 3.322: “As festas” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.323, 3.324 e 3.325: Foto-reportagem “Fátima” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.326 e 3.327: Foto-reportagem “Kauketu” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.328 e 3.329: Portfolio “O Mês de Lisboa” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.330 e 3.331: “Prazeres *K*” e “A ver fomos” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.332 e 3.333: “Consumos” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.334: Publicidade *K* e “Especial *K*” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.335 e 3.336: “Memória” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.337 e 3.338: Reportagem *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.339 e 3.340: “Arquitectura” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.341 e 3.342: “Memória” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.343: Assinatura e “*K* Nós” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.344, 3.345 e 3.346: “Ídolos” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.347: Ensaio *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.349 e 3.350: “Defesa do consumidor” e página de entrada de “Delírios”, “Bicharada” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.351: “Delírios” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

Fig. 3.352: “Fica para a próxima” *K* n.º 32 (fotografia da autora).

4. COMENTÁRIOS CRÍTICOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fig. 4.1: Página dupla do livro “Deconstruction and Graphic Design” (fotografia da autora).

Fig. 4.2: “Anedotas” *K* n.º 12 (fotografia da autora).

Fig. 4.3, 4.4 e 4.5: Catálogo Cinemateca *Sobre Cinema*, 1988 (reprodução digital da BNP)

Fig. 4.6: “Conversas” *K* n.º 7 (fotografia da autora).

Fig. 4.7: Entrevista *K* n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 4.8: “Futuro” *K* n.º 17 (fotografia da autora).

Fig. 4.9: “Capas da *K*” *K* n.º 23 (fotografia da autora).

Fig. c: “Monstruário” *K* n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 4.11: Foto-reportagem “China” *K* n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 4.12: “Crítica” *K* n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 4.13: “Capas da *K*” *K* n.º 8 (fotografia da autora).

Fig. 4.14: “Mantimentos” *K* n.º 30 (fotografia da autora).

Fig. 4.15: Capa *K* n.º 26 (fotografia da autora).

Fig. 4.16: Capa *K* n.º 4 (fotografia da autora).

Fig. 4.17: Capa *K4 Quadrado azul* (fotografia da autora).

Fig. 4.18: “O Trombeteiro” *K* n.º 28 (fotografia da autora).

Fig. 4.19: “Mário Cláudio” *K* n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 4.20: “RIC” *K* n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 4.21 e 4.22: “FBI” *K* n.º 14 (fotografia da autora).

Fig. 4.23: “Bolsa de valores” *K* n.º 23 (fotografia da autora).

Fig. 4.24: “Clegas” *K* n.º 24 (fotografia da autora).

Fig. 4.25: “Clegas” *K* n.º 29 (fotografia da autora).

Fig. 4.26: Entrevista *K* n.º 20 (fotografia da autora).

Fig. 4.27, 4.28, 4.29 e 4.30: “Parabéns” e “Pragas” *K* n.º 7 (fotografia da autora).

Fig. 4.31 e 4.32: “Experiências” *K* n.º 4 (fotografia da autora).

Fig. 4.33 e 4.34: “Fica para a próxima” *K* n.º 5 e 8 (fotografia da autora).

Fig. 4.35: Título *K* n.º 31 (fotografia da autora).

Fig. 4.36: Imagem distorcidos em meio tom e *duotone* *K* n.º 15 (fotografia da autora).

Fig. 4.37: Imagem e título distorcidos *K* n.º 15 (fotografia da autora).

Fig. 4.38: Páginas duplas *Harper's Bazaar* e páginas duplas *K* n.º 3 (fotografia da autora).

Fig. 4.39: Publicidade *K* n.º *O Independente* (reprodução digital da BNP).

INTRODUÇÃO

“*K* é capa.”¹ O mote repete-se, como um “*mantra*”, ao longo do texto que apresenta a revista na sua brochura promocional. Capa como frontaria, a primeira página de uma publicação que apresenta o melhor do seu miolo. Capa que mostra, que enaltece, que dá nas vistas. A letra *K* para o nome de uma revista editada em Portugal em 1990. Com uma linha editorial generalista e um grafismo sofisticado, a *K* foi o meio expressão para o encontro privilegiado de autores, jornalistas e gráficos, fotógrafos e escritores. É este o objecto de estudo desta investigação, no âmbito do design gráfico e editorial, propondo-se a análise da revista enquanto artefacto visual sintomático de uma época de prosperidade económica no país. A partir da história do design gráfico, a investigação que se segue toma a temática do pós-modernismo como enquadramento visual da *K*, na qual a “capa”, a aparência, a importância da imagem imperam de forma transversal nos seus objectos impressos.

A revista *K*

Publicada entre Outubro de 1990 e Maio de 1993, a revista *K* teve Miguel Esteves Cardoso como director e Pedro Rolo Duarte como editor geral. O projecto gráfico original foi de João Botelho, e Luís Miguel Castro deu continuidade à direcção de arte da revista. Aliando um projecto gráfico elegante com uma orientação editorial ousada, a revista contava com colaboradores como Nuno Miguel Guedes, Carlos Quevedo, Rui Zink, Catarina Portas, Edgar Pêra, Eduardo Cintra Torres, Filipe Alarcão, Graça Lobo, Manuel Hermínio Monteiro, João Bénard da Costa, Nuno Rogeiro, Pedro Ayres de Magalhães e colunistas como Agustina Bessa-Luís, Maria Filomena Molder, Leonardo Ferraz de Carvalho e Vasco Pulido Valente. No campo da fotografia, teve a colaboração de Inês Gonçalves, Pedro Cláudio, Augusto Brázio, Álvaro Rosendo entre outros. Fruto deste encontro de gerações, e de um quadro de referências com interesses diversificados, e mesmo apesar da sua curta existência, a *K* destacou-se no panorama jornalístico e gráfico do início da década de 90 em Portugal.

1. Cf. Transcrição do texto da brochura de lançamento da revista *K*. Ver Anexo I.



Fig. 0.1: Capa da brochura de lançamento da K.



Fig. 0. 2: Miolo da brochura de lançamento da K.

Abrangendo temas tão diversos como política, sociedade, artes plásticas, literatura, cinema, com entrevistas a personalidades marcantes e ensaios fotográficos, a revista foi expressão de uma cultura eminentemente cosmopolita e urbana, com preocupações estéticas, atenta ao que acontecia além-fronteiras e, acima de tudo, com uma noção muito particular de como fazer humor. O seu formato era próximo de publicações estrangeiras como a *The Face* ou a *Harper's Bazaar*, era impressa com qualidade, tinha um grafismo cuidado, distinguindo-se pelo uso de tipografia de referência, uma especial atenção à composição entre texto e imagem, e um destaque diferenciado no tratamento da fotografia.

A *K* nasceu da vontade de Miguel Esteves Cardoso em criar uma nova revista. Uma parte significativa da sua equipa editorial² provinha do suplemento cultural *Caderno 3 – VIDA* do semanário *O Independente*, que Miguel Esteves Cardoso fundara com Paulo Portas em 1988 e onde se manteve como director até 1990, tendo passado a subdirector a partir desta data, para ficar apenas com a direcção do suplemento. O *Caderno 3 – VIDA* pode ser considerado como uma forma embrionária da *K*, onde começara a ser ensaiado um tom de escrita mais ousado e humorado no jornalismo luso, com uma forte preocupação pela qualidade gráfica da publicação, e dedicado à vida mundana que florescia graças ao crescimento económico do início da década de 90. A relação de amizade de Miguel Esteves Cardoso com Francisco de Vasconcelos viabilizou financeiramente o projecto da revista, tornando-se propriedade da EMI-Valentim de Carvalho e da SOCI, propriedade do advogado Luís Nobre Guedes. Para além do capital financeiro, a revista tinha também um importante capital intelectual, devido ao reconhecimento público de algumas das suas figuras como Miguel Esteves Cardoso, Agustina Bessa-Luís, João Bérnard da Costa, Graça Lobo, entre outros.

Começamos pelo início, a brochura de lançamento da *K*. O desdobrável, desenhado por João Botelho e com um texto de Miguel Esteves Cardoso, serve de manifesto da revista, no qual são anunciados os seus princípios editoriais, assim como os seus colaboradores e respectivas contribuições (fig. 0.1 a 0.4). Propomos uma leitura próxima desta declaração de princípios, de modo a compreender a sua dimensão editorial.

“*K* é capa. É bonita. É a Miss Portugal como nunca a viu. É um choque. É a minoria barulhenta e a maioria silenciosa. É uma revista para fazer pensar, fazer e ver fazer rir. É um escândalo, em suma. É uma honra.”³

O já mencionado “*mantra*” «*K* é capa», que, como veremos, se repetirá ao longo deste texto, anuncia a importância da sua aparência. Com recurso ao humor e à ironia, o texto alerta também para o facto de esta vir a ser uma publicação provocadora, um veículo

2. Num capítulo posterior serão aferidas as relações de proximidade dos agentes que colaboraram nestas publicações e noutras: jornalistas, cronistas, fotógrafos e ilustradores. Estas relações sugerem um contexto de trânsito, e de continuidade, entre publicações e agentes envolvidos.

3. Cf. Transcrição do texto da brochura de lançamento da revista *K*. Ver Anexo I.



Fig. 0.3: Contracapa da brochura de lançamento da K.

de choque e de escândalo, cuja dimensão crítica não será poupada. A capa desta brochura (fig. 0.1) é muito próxima da de uma revista de moda, com uma fotografia bem produzida, ao corte e a cores, que mostra uma modelo encarando o leitor, ao mesmo tempo que lhe faz um manguito, uma provocação.

“Elegemos heróis. Derrubamos ídolos. Damos a conhecer os novos nomes. Somos mercenários. Caçamos cabeças inteligentes, caras bonitas e pessoas interessantes. Exploramo-las indecentemente.”⁴

Nuno Miguel Guedes confirma em entrevista⁵ que as matérias editoriais eram da responsabilidade de cada jornalista, sendo que cada um escrevia sobre quem gostava, ou sobre quem não gostava, e que Miguel Esteves Cardoso, enquanto director, nunca exerceu qualquer tipo de censura; pelo contrário, acicatava as discussões entre colaboradores. A *K* nunca foi uma revista de consensos; pelo contrário, estimava as polémicas, inclusive as suas. A equipa editorial era composta por pessoas de diferentes credos, não seguia uma agenda ou um programa definidos, era movida pelos afectos e pelos ódios de estimação dos elementos da redacção.

4. *Ibidem*

5. Cf. Entrevista a Nuno Miguel Guedes (Lisboa, 10 Abril 2015). Ver Apêndice III.

“K é capa. É capaz de ser a grande revista portuguesa do nosso tempos.”⁶

De novo o “*mantra*” que se refere à frontaria, à primeira página, à fachada e que dá o nome à publicação. João Botelho afirma⁷ que o nome da revista foi escolhido por uma questão gráfica: pretendia-se que fosse uma letra apenas. Mais tarde, apareceriam na imprensa portuguesa, suplementos como *Y*, do jornal *Público (P)*, ou o *DNA* do *Diário de Notícias*, que resgatariam este apelo alfabético para os seus títulos. João Botelho lembra ainda que a revista pretendia ser feita de muitas capas, pretendia mostrar muita coisa, queria dar nas vistas. Foi ele, também, quem desenhou à mão o “K”, inspirado na fonte Bodoni. A falta de modéstia e grandiosidade das afirmações desta brochura de lançamento é representativa de uma atitude pouco comum na imprensa daquele momento, sintoma de um narcisismo típico dos tempos pós-modernos, cujo culto do indivíduo reagia ao universalismo do projecto moderno.

“Não podia ser mais bem escrita. AGUSTINA BESSA-LUÍS conta lendas de Lisboa: As glórias são passageiras, mas delas fica um alento que é proveniência doutras. VASCO PULIDO VALENTE conta as memórias: De manhã, eu faltava às aulas para escrever em cadernos quadriculados, na Pastelaria Suprema, coisas incoerentes sobre amor louco por uma menina de boas famílias que andava sempre em festas inacessíveis e me achava, além de ordinário, com «olho de goraz» e «cara de peixe cozido». PAULO PORTAS ataca: O Império desapareceu num ápice e Portugal tornou-se na pequena República para fotógrafos, sociólogos e curiosos barbudos. LEONARDO FERRAZ DE CARVALHO escreve sobre dinheiro e JOÃO BENARD DA COSTA sobre o cinema em cartaz. RUI HENRIQUES COIMBRA dissecava a publicidade. CARLOS QUEVEDO desmonta e desanca a rádio e a televisão portuguesas no BUFO. O director, MIGUEL ESTEVES CARDOSO, anda furioso com a sociedade portuguesa. GRAÇA LOBO, mas suas pessoalíssimas entrevistas, enfrenta os deuses e os demónios do nosso tempo, começando pela conhecida cantiga Ó Lopes Empresta o lápis. K é capa. Vai dar nas vistas. O editor-geral é NUNO MIGUEL GUEDES. Quem mais tem PEDRO ROLO DUARTE a escrever sobre a Imprensa, HERMÍNIO MONTEIRO a falar sobre Portugal, VASCO ROSA a barafustar com o mundo da edição, ALBERTO CASTRO NUNES a sonhar a casa portuguesa, FRANCISCO SANDE E CASTRO a sofrer (com) carros que não estão à altura dele, ANTÓNIO BRAGA a arquitectar contra a arquitectura moderna ao ponto de dizer que o Saldanha já não é Lisboa ou FILIPE ALARCÃO a perguntar porque é que os táxis do continente vão passar a «beige»?”⁸

É-nos deste modo apresentado o espectro temático da revista: sociedade, cinema, política, design, arquitectura, economia, publicidade, edição, etc. Trata-se de um alinhamento

6. Cf. Transcrição do texto da brochura de lançamento da revista *K*. Ver Anexo I.

7. Cf. Entrevista a João Botelho (Lisboa, 28 de Julho 2015). Ver Apêndice III.

8. Cf. Transcrição do texto da brochura de lançamento da revista *K*. Ver Anexo I.

mento editorial generalista, que ao longo das edições será alvo de flutuações, na medida em que as colaborações vão sofrendo mudanças, oscilações, recebendo a participação informal de mais autores. Um aspecto interessante nesta reunião de colaboradores, deve-se ao facto de estarem ligados por laços de amizade e admiração mútua, sendo Miguel Esteves Cardoso a figura centralizadora de um grupo de pessoas muito heterogéneo.

“A *K* é bem escrita e bem fotografada. Uma revista é para se ler e para se ver. Além de publicar, todos os meses, portfólios inéditos dos maiores fotógrafos mundiais, começando pelo JORGE MOLDER no n.º 1, a *K* tem o prazer de publicar o trabalho de fotógrafos como INÊS GONÇALVES, PEDRO CLAÚDIO, AUGUSTO ALVES DA SILVA, ÁLVARO ROSENDO, AUGUSTO BRÁZIO e MARIA TIMÓTEO.”⁹

Novamente, reforça-se a importância do estilo, na escrita e, sobretudo, na imagem. A dimensão estética da revista foi bastante importante desde a sua criação, como podemos comprovar nesta brochura. O investimento da direcção de arte na forma como a *K* era impressa, marcou um momento de viragem na produção gráfica dos periódicos regulares, ao imprimir em processo de quadricromia as fotografias a preto e branco, com as 4 cores (CMYK) das máquinas *offset*, o que conferia a essas fotografias uma grande densidade de cinzentos, podendo reproduzir com bastante mais detalhe as imagens originais. A paginação destes *portfolios* e ensaios fotográficos demonstrava grande respeito pela fotografia, que ocupava um lugar de destaque quer na capa, quer no miolo dos vários números.

“A *K* vai estar na moda. De todos os modos. Tem produções espantosas, sensatas e sensíveis, editadas por PAULO GOMES. Para crianças. Para mulheres. Para homens.”¹⁰

A afinidade da revista com o mundo cosmopolita das revistas de moda esteve presente no investimento constante das suas produções de moda, dedicadas a um público abrangente e diversificado.

“Vai falar de novidades e de clássicos. Vai falar do Mundo antes de toda a gente. Vai mandar postais. Vai provocar por dá-cá-aquela-palha. Dizer asneiras e verdades. Vai contestar ideias recebidas. Vai lembrar e reabilitar. Vai divertir.”¹¹

A *K* era feita sobre o “agora”, sobre o “presente”, era um produto da sua época. Era também expressão de uma determinada geração de jovens autores empenhados em reproduzir uma cultura alternativa à existente, enraizada nos seus gostos e opiniões, nas suas referências e nos seus hábitos mundanos. Tinha a particularidade de se debruçar sobre

9. *Ibidem*

10. *Ibidem*

11. *Ibidem*

muitos assuntos e eventos além-fronteiras, que extravasassem o âmbito do país, contrariando a tendência da maior parte da imprensa nacional, ainda enraizada nalgum “conservadorismo militante”. Aliás, este era um aspecto marcante da revista, o facto de não partilhar o tom pedagógico e funcional da restante imprensa; o recurso a palavrões era comum e as ofensas eram constantes, ninguém estava a salvo do escrutínio impiedoso dos seus colaboradores. A *K* foi profícua em polémicas, algumas das quais resultaram em processos judiciais por difamação. A sua “má-educação” foi sintoma de uma forma de resistência, ideológica mas também cultural, associada a uma atitude *punk*, de mau-comportamento e contracorrente, uma tendência que se generalizou nas décadas de 1980 e 1990.

“Vai promover produtos entusiasticamente. Vai demolir a barreira entre Imprensa e Publicidade.”¹²

Outra novidade da *K* foi estabelecer uma nova relação entre jornalismo e publicidade, presente em secções como as “Promoções” (hoje bastante comum nas revistas de moda) e que consistia num artigo ou crónica que promovia um produto de forma diferenciada. A promoção de bens de consumo e serviços esteve sempre presente na revista, em resultado do aumento do poder de compra da sociedade portuguesa do início da década de 1990.

“Vai dar tudo por tudo. A sério: é provável que seja uma grande revista. *K* é capa. Uma revista para homens e mulheres, para jovens e para crescidos. Para todos os Portugueses que saibam ler, saibam rir, saibam pensar¹³. *K* é uma revista como nunca se viu.”¹⁴

Por fim, assume-se como uma revista generalista, de grande qualidade, pouco modesta, dedicada a um público que se queria sofisticado, que tivesse sentido humor, e que soubesse, ou ousasse, pensar. Autoproclamava-se como uma revista inédita no panorama das publicações periódicas em Portugal.

Não é tarefa fácil circunscrever a *K* enquanto meio de comunicação no contexto português do início da década de 1990. A revista é uma publicação demasiado vasta para ser escrutinada em poucas linhas e a nosso ver, carece de uma análise e crítica literária adequadas, no contexto da teoria dos *media*. Testemunhos como o de Nuno Miguel Guedes e de Luís Miguel Castro descrevem a *K* como um espaço de uma enorme heterogeneidade editorial, onde o valor máximo era a liberdade de expressão e cuja única prioridade era ser feita. A revista não tinha um programa editorial fechado; cada colaborador contribuía de acordo com os seus interesses. Isto resultou num projecto editorial irreverente à épo-

12. *Ibidem*

13. Ver a publicidade do semanário *O Independente*: “Pense”

14. Cf. Transcrição do texto da brochura de lançamento da revista *K*. Ver Anexo I.



Fig. 0.4: Colagem de Luís Miguel Castro.



Fig. 0.5: Esboços de planificação da revista.

ca, servindo de arma de arremesso num meio jornalístico bastante comedido e sério. Na continuidade do projecto editorial d' *O Independente*, a *K* deu forma a uma nova forma de jornalismo, embebido na cultura do consumo e do entretenimento, apologista de um tipo de hedonismo que se vivia na altura, valorizando a opinião sobre a informação, onde o sentido de humor estava ao serviço de uma dimensão crítica, envolta numa certa rebeldia e irreverência.

Uma das suas maiores provocações era provavelmente o facto de ser feita de forma boémia, como uma extensão da amizade que unia os seus colaboradores, dentro e fora da redacção. Era fruto de cumplicidades, não tendo, por isso, uma postura politicamente correta, nem coerente. Pelo contrário, defendia o direito à diferença de opinião e nunca foi comedida nas suas declarações. A convivialidade foi determinante para a sua existência. Grande parte dos seus colaboradores pertencia a uma elite cultural, urbana e noctívaga, cujo ponto de encontro era o bar *Frágil*, no Bairro Alto, propriedade de Manuel Reis, um dos arautos da movida lisboeta desde a primeira metade dos anos 80.

“A *K* era inclassificável”¹⁵ resume António Araújo, no artigo publicado no blog *Malomil* sobre “A cultura de direita em Portugal”. Numa análise bastante extensa às publicações periódicas que deram voz ao ressurgimento da direita em Portugal no pós 25 de Abril, o autor entende a revista *K*, juntamente com *O Independente*, como meios de expressão de uma jovem geração de direita. Embora não possamos subscrever totalmente esta leitura, uma vez que o núcleo editorial da *K* era demasiado heterogéneo para poder partilhar uma única filiação política, convocamos alguns pontos da análise de Araújo, que poderão contribuir para o enquadramento histórico da revista.

O autor reforça a importância da sociabilidade na diluição de limites entre a esquerda e a direita, na movida lisboeta da década de 1980 e 1990. A nova direita, a que Araújo se refere, comunga com a elite cultural e urbana os mesmos hábitos conviviais da vida mundana. O que autor descreve como “bloco de direita” referindo-se “a uma abordagem iconoclasta, narcísica, com um sentido de superioridade intelectual, urbana, relativista nos costumes, liberal na economia, conservadora em política, diletante, hedonista, cosmopolita, terrivelmente snobe” (Araújo, 2014), pode aplicar-se à descrição dessa mesma elite, não necessariamente composta somente por aspirantes políticos mas também por artistas, arquitectos e designers. Serve também para descrever uma atitude geral que reflectia uma certa descrença sobre o ideário modernista, ou seja, o fundamento do pós-modernismo no panorama cultural da época. Conclui António Araújo:

“*O Independente* e a *Kapa* alimentavam-se da expansão acelerada do consumo, da sofisticação da visualidade, da massificação dos hábitos culturais, da pós-modernidade teorizada em França por Lyotard e entre nós absorvida em versão Eduardo Prado Coelho

15. Araújo, António. 2014. *A cultura de direita em Portugal*. <http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>. Acedido em 17 Janeiro 2014

e Manuel Maria Carrilho e aplicada na arquitectura de Tomás Taveira e em diversos movimentos artísticos, assumidamente ‘a-político’ ou, pelo menos, já não apostados ou empenhados na transformação do mundo e na construção de grandes utopias”¹⁶

É precisamente no contexto cultural do pós-modernismo que propomos uma análise da *K*, como produto de uma época marcada pela implementação do modelo neoliberal, cujo optimismo está expresso na sua dimensão visual e gráfica.

“Making of”

A *K* destacava-se claramente das restantes publicações portuguesas daquele momento pela sua qualidade gráfica; apresentava-se como um objecto sofisticado, oriundo do universo das revistas de moda e de estilo urbano, que buscava emular um grupo de periódicos de referência do panorama internacional. A revista tinha um formato de 22,5 cm largura por 28,5 cm de altura, que se manteve ao longo das suas 32 edições. O miolo era impresso em quadricromia em papel *couché* de 100 grs, com uma média de 128 páginas por edição e encadernada a quente. A capa, em papel *couché*, tinha uma maior gramagem e também era impressa a quatro cores.

O projecto gráfico inicial foi da autoria de João Botelho, a convite de Miguel Esteves Cardoso, e de Luís Miguel Castro, que já colaborava com Botelho nos catálogos da Cinemateca Portuguesa desde meados da década de 1980 e que deu continuidade à direcção de arte até ao final da revista.

Quer Botelho, quer Castro são unânimes sobre as influências gráficas reflectidas na *K*: o trabalho de direcção de arte do russo Alexey Brodovitch na revista americana *Harper's Bazaar*. Num formato muito próximo de revistas como *The Face*, *Interview* ou *Vanity Fair*, que já circulavam nas bancas da altura, a *K* apresentava-se como uma revista de forte impacto visual, suportado pela dominância da fotografia na composição das páginas.

Esta filiação histórica do grafismo da revista é a base daquilo que João Botelho¹⁷ designa por “linha clara”: a divisão entre ler e ver, a separação entre texto e imagem. A composição do texto corrido era sóbria e elegante, onde a selecção tipográfica variava entre a Bodoni (fonte serifada) e a Gill Sans e Futura (fonte não serifada), com o texto justificado em ambos os lados e com uma generosa entrelinha, que lhe conferia um conforto na leitura das maiores manchas de texto. A tipografia era mais irreverente e diversificada nos títulos e subtítulos, nos *leading* e nos destaques dos artigos, com uma selecção tipográfica mais ampla. A composição do texto com a ilustração e a fotografia que acompanhavam a matéria editorial era marcada por um dinamismo que contrastava com a sobriedade do texto corrido. A direcção de arte, suportada pela fotografia (com os contributos de vários jovens e talentosos fotógrafos como Inês Gonçalves, Augusto Brázio, Álvaro Rosendo e

16. Araújo, António. 2014. *A cultura de direita em Portugal*. <http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>. Acedido em 17 Janeiro 2014

17. Cf. Entrevista a João Botelho (Lisboa, 28 de Julho 2015). Ver Apêndice III.

Pedro Cláudio) e pelas produções de moda dirigidas por Paulo Gomes, dotava a revista de um espólio imagético sofisticado, onde a ilustração e a fotografia tinham um papel privilegiado na composição gráfica. O espírito gráfico inspirado no Construtivismo Russo estava presente na importância do espaço branco como elemento integrante da composição, no dinamismo das diagonais da fotografia como linhas de força na leitura da página, no enquadramento, na justaposição e no corte da fotografia como forma de potenciar a elegância das páginas, tornando-a num objecto gráfico distinto e elegante, no qual a paginação e a direcção de arte interpretam os conteúdos e os suporta na construção do seu significado.

A influência das vanguardas gráficas do início do séc. XX chegou a Luís Miguel Castro também através do livro de Herbert Spencer: *Pioneers of Modern Typography*, (1969). Reconhece ainda, como outra referência visual, o trabalho de José Pacheco na revista *Contemporânea* (1922-1926). Outra fonte importante para o seu trabalho gráfico na *K* foram as várias revistas estrangeiras como as já referidas *The Face*, *Interview*, *Vanity Fair*, e também *I.D.*, e o jornal *Liberation*. Estas publicações serviam, muitas vezes, de modelo para a composição da *K*.

O processo de montagem da *K* era totalmente feito à mão, recorda Castro em entrevista¹⁸. O editor fazia previamente as maquetes do miolo a partir de recortes de outras publicações, na proporção da revista. Após as reuniões da redacção e consoante o alinhamento editorial, Castro reunia as imagens e os textos adequados para cada artigo e afixava a totalidade das páginas na parede, para que o resto da redacção pudesse ver e fazer sugestões ou alterações à estrutura do miolo da *K*. Castro importou este método, chamado “*chemin de fer*”, do estágio que efectuara na revista *Elle*, e que permitia a visualização completa da revista num único plano. Os textos eram a única coisa editada em computador, um processo feito directamente na gráfica, para onde eram enviadas as maquetes em papel da revista. O resultado final era só visto à saída da máquina, que suscitava sempre imensa expectativa da parte de toda a equipa.

Luís Miguel Castro refere que a revista não vendia tão bem quanto se pensava inicialmente; não se tratava de uma publicação barata, era destinada a um público de classe média alta. Como consequência, o preço de capa apresentou oscilações ao longo da publicação. Enquanto propriedade da C.C.& B. Edições Lda.¹⁹, a revista teve um preço de capa de 400 escudos, desde a data do seu lançamento, Outubro de 1990 até Fevereiro de 1992. A partir desta data, o seu preço começou a aumentar: em Março de 1992 passa a 500 escudos, em Abril do mesmo ano passou a 525 escudos, e em Junho chegou aos 650 escudos. A partir de Novembro de 1992, o preço desceu para os 500 escudos, e após mudar de conselho de administração, para o grupo do Correio da Manhã, com o nome *Alma Minha Publicações*, permaneceu neste valor até ao final. Não foi possível aferir a sua tiragem, por não estar discriminada nas fichas técnicas de cada número.

18. Cf. Entrevista a Luís Miguel Castro (Lisboa, 16 Julho 2011). Ver Apêndice III.

19. Propriedade da EMI – Valentim de Carvalho e da SOCI (do advogado Luís Nobre Guedes)

A publicidade era a principal fonte de financiamento da *K*. No levantamento geral sistemático que apresentamos em apêndice,²⁰ podemos observar que o número de páginas de publicidade apresenta oscilações, algumas delas coincidentes com a mudança de propriedade da publicação. Também nos últimos números a presença da publicidade decresce significativamente. O fim da revista é ditado precisamente pelo conflito entre as imposições comerciais e a insubmissão total a qualquer tipo de censura ou compromisso por parte da direcção da revista. Nuno Miguel Guedes lembra que, já no grupo do *Correio da Manhã*, propriedade de Carlos Barbosa, Miguel Esteves Cardoso foi abordado pela responsável comercial da revista para conter os palavrões nos textos, alegando a dificuldade em vender páginas de publicidade. No número seguinte (n.º 31, Março 1993), Miguel Esteves Cardoso escreveu a habitual crónica, intitulada: “Basta de palavrões, fodasse!” respondendo de forma pública e contundente ao pedido do departamento comercial. A sua crónica tratava da importância dos palavrões na linguagem corrente, como a enriqueciam ao ser usados de forma não literal, apelando ao fim da hipocrisia velada no uso da língua portuguesa. Apesar da provocação radical do seu título, o texto era sincero e educado, e o uso constante de palavrões revelou-se um protesto óbvio a uma imposição do “politicamente correcto” nas matérias da *K*. Nuno Miguel Guedes reafirma que a *K* morreu por excesso de liberdade, por não se ter vergado a qualquer forma de autoridade imposta pela lógica comercial dos anunciantes.

Motivação da investigação

No início desta investigação, a revista *K* estava ainda remetida para uma história de tradição oral do design gráfico em Portugal. Contudo, nos últimos anos e ao longo do trabalho em curso, o trabalho gráfico do seu director de arte, Luís Miguel Castro, tem sido resgatado por algumas publicações sobre a história do design gráfico português, tendo isto aumentado a exposição mediática da revista, sem que tenha sido alvo de um estudo sistemático enquanto objecto gráfico editorial.

O facto de ter sido um projecto editorial de curta duração, entre 1990 e 1993, e ser associada a uma elite cultural provocadora, que se desintegrou no final da revista, remeteu a *K* para uma dimensão nostálgica, pouco ou nada ancorada na história da imprensa portuguesa e do design gráfico. Ainda hoje, a revista está associada a alguma “marginalidade”, na medida em que é entendida como o braço editorial de uma direita intelectualizada, em oposição à esquerda que monopolizaria os meios de comunicação na mesma época. Sabemos, também, que a *K* foi feita num ambiente de boémia, com recurso a drogas e álcool, escrita e pensada, algumas vezes, depois das noites no *Frágil* ou na discoteca *Plateau*, factos que os seus autores não omitem. Na verdade e no decorrer da investigação, muitos intervenientes a quem recorremos não se mostraram disponíveis para entrevistas, apesar da nossa insistência na recolha de testemunhos, fundamentais para colmatar a ausência de fontes escritas sobre a revista. O que nos leva a concluir que a inscrição da revista no

20. Cf. Grelha geral de análise da revista: preço, páginas e publicidade. Ver Apêndice IV.

panorama da imprensa nacional e no design editorial ainda se encontra por fazer, sendo, por isso e enquanto objecto gráfico, alvo de uma descontinuidade e de uma ruptura, que nos propomos, através da presente investigação, recuperar para a história do design gráfico em Portugal.

O saudosismo e a nostalgia com que a revista é lembrada nos dias de hoje remetem-nos para o legado que a *K* deixou: uma comunidade de leitores educada e formada através das suas edições. É preciso lembrar que as revistas e a restante imprensa periódica tinham um papel muito importante na comunicação social e na transmissão de conhecimento antes do advento da internet. A formação de opinião pública estava fundamentalmente concentrada nestes meios de comunicação.

O formato de revista diferencia-se do dos jornais, por uma periodicidade mais alargada e pelo seu carácter menos instantâneo relativamente às efemérides das notícias, permitindo uma edição mais aprofundada de assuntos e temas da actualidade. *Passar em revista* diversos assuntos (por vezes arrumados em rubricas fixas), permite um tipo de leitura fragmentada, não contínua e selectiva. Enquanto lugar de afirmação colectiva no espaço público (e publicado), as revistas são ainda lugares de expressão cultural e servem para produzir e reproduzir cultura. Clara Rocha, na sua tese de doutoramento “Revistas culturais portuguesas no séc. XX” (1985), distingue duas condições na produção de uma revista. A primeira dentro do domínio da *criação*, e que se relaciona com a afirmação de um grupo, tendência ou vanguarda através da publicação da revista. A segunda condição é do domínio da *recepção* e diz respeito à comunidade formada pelo consumo da publicação, que responde “ao preenchimento de uma ‘lacuna’, à satisfação duma necessidade cultural do público”²¹.

É na perspectiva da recepção da *K* que convocamos uma motivação de ordem pessoal. Dado que a autora foi leitora da revista e, tendo frequentado a licenciatura de Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto entre 1996 e 2002, não poderá ser omitida a influência da leitura e fruição da *K* na sua formação académica e profissional, assim como da restante comunidade de estudantes de design da época. Ela era “a bíblia mensal da turma”, assim lhe chama Mário Moura na introdução da monografia sobre Luís Miguel Castro na colecção *D*, editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda em 2014. Recuperar a revista *K* como fonte de referência visual para a comunidade do design gráfico actual parece-nos válido e urgente, pela frescura que introduziu na interpretação visual do seus conteúdos e pela qualidade gráfica que investiu na sua produção, ao serviço de dimensão reflexiva e crítica.

Pertinência da investigação

No decorrer desta investigação (2011-2016) Portugal sofreu um processo de empobrecimento real na população e nas instituições. A crise financeira de 2008 foi sistémica

21. Rocha, Clara. 1985. *Revistas culturais portuguesas no séc. XX*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

e o país teve que recorrer a ajuda externa, tendo formalizado o pedido em 2011 à *Troika* constituída pelo Fundo Monetário Internacional, Banco Central Europeu e Comissão Europeia. Após a demissão do executivo de José Sócrates (PS) em 2011, o PSD ganhava as legislativas sob a direcção de Pedro Passos Coelho, formando um governo em coligação com Paulo Portas, secretário geral do CDS/ PP. Coube a este governo implementar medidas de austeridade severas no país, resultantes da injeção de fundos externos nas finanças do Estado. Os ajustes passaram pela privatização de muitas empresas estatais, pela protecção do capital dos bancos (*to big to fail*) e pelo desaparecimento gradual do Estado Social. Em termos práticos, as medidas traduziram-se no aumento de impostos, na redução dos salários, na perda de direitos laborais, na precarização do emprego, no desinvestimento nas estruturas sociais e da cultura.

Este panorama actual pode ser considerado resultado das políticas neoliberais nos anos 1970 e 1980 (Monbiot 2016), implementadas por Ronald Reagan nos E.U.A. e por Margaret Thatcher no Reino Unido, tendo sido estendidas também à União Europeia, da qual Portugal passou a fazer parte a partir de 1986. Em pleno processo de implementação do modelo neoliberal no país, a revista *K* foi reflexo de um optimismo relativo ao crescimento da economia nos anos 1990, baseado na terciarização do trabalho e nos apoios e fundos europeus. Era uma revista cara, bem impressa, com boas produções editoriais, fotográficas e de moda, que apelava ao consumo e ao entretenimento. Enquanto documento histórico encontra-se nos antípodas dos dias de hoje e, por isso, afirmamos que ela é representativa de uma época de conforto económico e crescente poder de compra, hoje extinta, substituída pelo empobrecimento generalizado da população, decorrente precisamente do modelo económico neoliberal que então se adoptava.

Tendo em conta esta polaridade histórica, que pertinência tem o estudo da revista *K* para história do design gráfico em Portugal? Para que serve, hoje, uma investigação em história do design gráfico?

Partilhamos a visão de Tibor Kalman no texto “Good History/ Bad history” a partir de uma conferência sua, sendo posteriormente revisto em co-autoria com J. Abbott Miller e Karrie Jacobs e publicado na revista *Print*, em 1991.²² O testemunho de Kalman tratou-se de uma reacção crítica à apropriação de referências visuais no design gráfico produzido na década de 1980, que instrumentalizava as imagens históricas dissociadas dos seus contextos originais. Apesar desse texto estar relacionado com a atitude específica da apropriação na prática do design gráfico da época (o pós-modernismo), ele também resgata a pertinência da história do design na prática do presente. Kalman começa por afirmar que o estudo da história é uma forma de filtrar o passado, de seleccionar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, como uma “lente” selectiva que define aquilo que se deve seleccionar, aquilo que é importante para ser lembrado, moldado e classificado.²³

22. John Abbot and Jacobs, K Karrie Kalman Tibor Miller. 2009. “Good History / Bad History.” In *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, 25–33. New York: Allworth Communications Inc.

23. É uma forma de poder, como sugere Michel Foucault, uma forma de inclusão e exclusão. Ver: Moura, Mário. 2011. “O Big Book – Uma Arqueologia Do Autor.” Universidade do Porto.

Esta lente tem um efeito de *zoom*, podendo focar apenas o objecto ou abrir o seu campo de visão para o seu contexto histórico, social ou cultural. A importância da abertura do campo de visão sobre o objecto histórico está relacionada com o modo como vemos os objectos no presente.

O autor define ainda a prática do design como uma forma de agenciamento, onde o processo de comunicação tem vários graus de complexidade, a qual é sintomática de uma série de códigos e valores do meio em que opera. Como tal, a história do design, para além da história da estética, do gosto e das formas, é também a história da audiência, do público, da sua recepção. Deve contar de que modo as imagens políticas foram construídas, como as corporações manipularam as percepções públicas, como os mitos têm sido criados pela publicidade. Esta é a história do design enquanto *medium*, enquanto artefacto de uma história social. Kalman argumenta que depois da descrição do objecto, é necessário que se construa um comentário crítico sobre o objecto, que o coloque em comunicação com o seu meio, com a sua recepção, de modo a evitar uma mera narrativa de artefactos mudos, como uma simples sequência de estilos e formas.

Para o autor, uma boa história do design indaga as suas estratégias, os procedimentos, os métodos, as teorias, as práticas, o modo como as pessoas trabalharam criativamente na sua construção. Uma boa história do design faz as perguntas certas (algumas foram por nós usadas nas entrevistas realizadas nesta investigação). Uma boa história do design está mais interessada no objecto como o culminar de um processo, do que como um ponto de perfeição; deve procurar as margens do design, mas também o design convencional e institucional, deve interessar-se pelos erros assim como pelos sucessos. Resumindo, a história do design é uma história das ideias, que para além de nos mostrar os objectos, deve também mostrar-nos os objectos no seu meio e, a forma como esses objectos foram lidos e recebidos. A história do design é uma história da cultura e deverá servir como catalisador para lidarmos com a prática do presente.

Quando nos debruçamos sobre o contexto histórico da revista *K*, somos confrontados com as suas consequências na actualidade: o domínio económico sobre os estados de direito, com repercussões graves no sistema de igualdade social ao nível das condições e direitos laborais, da saúde e da educação. A actual comunicação social é igualmente dependente deste modelo económico, sendo, na sua maioria, propriedade de grandes grupos empresariais e bancos, o que condiciona, claramente, o seu papel na constituição de um espaço livre para o debate público e posterior exercício da cidadania. Estamos em crer que hoje em dia, um projecto como a *K* seria impossível de existir nas bancas, apesar da presença de muitas revistas especializadas e de qualidade. Hoje, dificilmente haveria financiamento, público ou privado, que subsidiasse um projecto com os contornos desta revista: livre de qualquer compromisso comercial, político ou ideológico, com uma dimensão crítica inabalável e polémica, cujo carácter experimental expressava uma criatividade não condicionada.

Por isso propomos a leitura da *K* enquanto objecto gráfico privilegiado, veículo de um discurso livre, hoje, inexistente na imprensa portuguesa. A nossa intenção em alocar

a revista à expressão gráfica do pós-modernismo está precisamente enraizada na dimensão reflexiva que a caracteriza, com o recurso a uma série de estilos, dispositivos visuais, modos de representação e tecnológicos, enquanto manifestação visual resultante de uma postura crítica face às transformações sociais e culturais de uma época histórica que hoje culmina. Julgamos, portanto, pertinente o estudo das condições de produção de uma publicação periódica como a *K*, na prática actual do design gráfico e editorial.

Objectivos

Esta investigação tem como objectivo geral contribuir para a história do design gráfico, através da inscrição da revista *K* no campo do design editorial produzido no início da década de 1990 em Portugal. Propõe-se a análise da revista enquanto expressão gráfica do pós-modernismo, uma tendência cultural generalizada nas artes visuais, na arquitectura, no design gráfico e de produto da época. A inclusão da *K* no enquadramento temático do pós-modernismo pretende também confrontar a revista com um contexto mais amplo e internacional do design gráfico produzido na mesma altura, proporcionando uma visão mais alargada a este estudo. Assim, outro objectivo deste trabalho é interpretar graficamente a publicação enquanto artefacto pós-moderno, através do levantamento de dispositivos gráficos que respondam aos enunciados deste movimento cultural.

O trabalho tem ainda o objectivo de promover matéria para a reflexão sobre a função do design gráfico na instrumentalização de conteúdos que veiculam discursos críticos (como, em que formatos, com que recepção), tomando como objecto de análise a *K*. A revista deu forma a uma atitude editorial pouco comum no jornalismo da altura, pautada pela humor, pela ironia, pela sátira, pela paródia. Do ponto vista gráfico, esta postura crítica foi interpretada com o recurso a uma série de configurações visuais, a nosso ver, associadas à dimensão reflexiva do design, na medida em que desafiaram as convenções da imprensa periódica, produzindo uma narrativa cultural alternativa. Esta faceta reflexiva do design da *K* parece-nos coincidente com a problemática do pós-modernismo, cuja tendência em questionar o poder estabelecido é reconhecida.

Finalmente, e para responder aos objectivos anteriormente citados, a investigação procura lançar um modelo de análise crítico de uma publicação periódica, com a instrumentalização de ferramentas multidisciplinares oriundas de diversas áreas do conhecimento científico.

Problemas da investigação

Uma das primeiras questões que esta investigação indaga é se a revista *K* foi palco de uma transformação na comunicação gráfica nos anos 1990 em Portugal, como foi a sua recepção na comunidade gráfica e se é, hoje em dia, um objecto relevante para a história do design gráfico em Portugal.

Outra questão está relacionada com a capacidade da revista reproduzir visualmente uma cultura emergente no meio da comunicação visual em Portugal. Referimo-nos à expressão gráfica do pós-modernismo, em voga na altura e em franca disseminação no

contexto cultural português, na arquitectura, nas artes plásticas, na moda. Pretende-se aferir em que medida o seu grafismo foi contaminado por tendências gráficas de outras publicações de referência, nomeadamente as estrangeiras.

Hipótese

A hipótese que propomos validar nesta investigação, defende que a revista *K* marcou um momento de charneira no panorama do design editorial em Portugal no início da década de 1990, como expressão gráfica do pós-modernismo.

A revista foi expressão de um projecto editorial relativamente curto, irreverente e heterogéneo, protagonizado por uma elite cultural que reivindicava uma nova forma de comunicar através da imprensa periódica. A nossa tese argumenta que o grafismo da *K* foi fundamental para viabilizar o projecto editorial, aparentemente caótico, graças ao investimento constante na produção de uma revista sofisticada e com qualidade de impressão ao longo dos seus 32 números. Argumentamos ainda que as opções gráficas presentes na *K*, reproduziram visualmente o discurso da escrita, que era cosmopolita, sofisticada, divertida e provocadora, através do recurso a dispositivos visuais que nos remetem para uma tendência generalizada do design gráfico produzido nessa época, o pós-modernismo.

Desenho da investigação

Convocamos novamente o texto “Good History/ Bad history” de Tibor Kalman, por este fornecer pistas na abordagem da revista *K* enquanto documento histórico, definindo em grande parte, a metodologia usada na investigação. Lembramos que é um texto de 1991, contemporâneo da *K*, no qual o autor propõe uma abordagem da história do design gráfico não apenas sobre os artefactos, as suas formas e estilos, mas sobre os contextos dos objectos, as intenções dos autores, os significados destes discursos, propondo uma história das ideias, em vez de uma história das formas.

Esta investigação tem um objecto muito específico e um arco temporal fechado e circunscrito (1990-1993). Uma leitura e análise crítica da revista *K* não pode omitir o seu contexto histórico, cultural e editorial, bem como os seus antecedentes, nem deve esquecer a recepção de que foi alvo na altura. Caso contrário, falaríamos apenas de estilo e perderíamos algumas componentes essenciais para a compreensão da revista enquanto objecto de comunicação.

Assim, para esta investigação recorreremos a uma metodologia de base qualitativa, não intervencionista, onde foram cruzadas: a revisão literária, a análise de arquivo e as entrevistas exploratórias e semiestruturadas, organizadas em três fases distintas: recolha de dados, cruzamento de dados e resultados.

Num primeiro momento metodológico, a revisão literária foi realizada através da recolha, selecção, análise e síntese crítica de fontes bibliográficas essenciais para delinear o contexto histórico da revista, assim como para caracterizar um enquadramento do pós-modernismo na área do design gráfico e das publicações periódicas. Parte desta revisão incidiu ainda nas referências publicadas acerca da revista *K* e da obra gráfica dos seus au-

tores, tendo sido condensada no estado da arte da investigação, no qual são propostos os conceitos operativos convocados para a discussão da tese.

Na recolha de dados empíricos, a análise de arquivo foi determinante para circunscrever o objecto de estudo. Procedemos ao levantamento exaustivo das 32 edições da *K*, através do seu registo fotográfico e da construção de grelhas de análise, através das quais foram inventariadas e descritas todas as secções editoriais, respectivos autores, ilustradores e fotógrafos de cada edição. Este processo revelou-se determinante para a sistematização dos conteúdos da revista, sendo sido tratados numa fase metodológica posterior, quando foi realizado o seu cruzamento com a crítica literária.

As publicações antecedentes da *K* também foram alvo de análise, cujo objectivo foi determinar o contexto das publicação periódicas onde a revista emergiu e com as quais partilhou colaboradores, jornalistas, ilustradores, fotógrafos e gráficos.

A recolha de testemunhos foi outro meio para reunir de dados. Para colmatar a ausência de fontes bibliográficas sobre a *K*, foram realizadas entrevistas exploratórias, numa primeira fase da investigação, aos intervenientes da publicação, essenciais para o entendimento do processo de trabalho da publicação. Numa fase posterior, recolhemos o testemunho de especialistas em design editorial, na perspectiva da recepção da revista.

A primeira fase metodológica da investigação é relativa à recolha de dados para o desenvolvimento do trabalho. Esta fase culminou na constituição do Estado da Arte, do qual fazem parte os núcleos temáticos que invocamos para o estudo formal da revista, sistematizado nas grelhas de análise e levantamento fotográfico, juntamente com os testemunhos recolhidos junto dos seus autores.

O segundo momento metodológico da investigação debruçou-se sobre o tratamento dos dados recolhidos, procedendo-se então ao cruzamento do corpo teórico que sustenta esta investigação com a análise das grelhas resultantes do levantamento da *K* e respectivo registo fotográfico. Esta triangulação de dados resultou nos comentários críticos à revista, onde integramos a nossa reflexão sobre o material da investigação e procuramos validar a nossa hipótese de partida.

A terceira e última parte da investigação culmina na apresentação dos resultados do trabalho, sob a forma das considerações finais e conclusões, que se espera constituírem um contributo para a história do design gráfico e editorial.

Estrutura da tese

A tese está organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, “Estado da Arte”, é feita a leitura atenta e crítica da literatura existente sobre os tópicos em questão. Reúne as leituras em três núcleos temáticos que se relacionam com o desenvolvimento da investigação: o pós-modernismo no design gráfico; o formato da revista ilustrada e as referências à revista *K* e seus autores gráficos. Constroem-se as relações temáticas e alicerçam-se as categorias de análise a serem utilizadas.

Na segunda parte, o capítulo 2 “Enquadramento histórico e antecedentes”, contextualiza-se o objecto de estudo no enquadramento histórico e cultural do país na década

de 1980, e com a produção gráfica daí resultante e que contextualiza a emergência da revista *K*. Esta parte divide-se então em dois subcapítulos. No primeiro é apresentado o contexto político, económico, social e cultural português depois da revolução de 1974, e ao longo dos anos de 1980. E no segundo faz-se uma resenha aprofundada sobre as várias publicações periódicas que consideramos aqui como antecedentes da revista *K*, desde as várias publicações produzidas no contexto de partidos políticos, aqui analisadas pela primeira vez com uma visão de conjunto; até ao semanário *Independente* que deu origem ao projecto da *K*.

A terceira parte desta dissertação, capítulo 3 “Análise da Revista *K*” é dedicada à análise formal e de conteúdo editorial da revista propriamente dita. Foram assim identificadas duas fases distintas da revista, quer a nível do alinhamento editorial quer a nível gráfico. Esta proposta de sistematização da revista divide-a em duas partes compreendidas em dois intervalos, o primeiro entre o n.º1 e o n.º16; e o segundo entre o n.º17 e o n.º32.

O primeiro subcapítulo “Sumário Editorial” compreende então uma análise com dois momentos. O primeiro sintetiza a revista *K* a partir dos editoriais de Miguel Esteves Cardoso, na tentativa de devidamente enquadrar a publicação a partir da sua própria identidade e da sua declaração de intenções. No segundo, os dois alinhamentos editoriais distintos são analisados por secções, de modo a fornecer uma síntese dos seus conteúdos. A revista *K* continha diferentes secções, de entrevista a personalidades, de reportagens temáticas, de ensaios fotográficos, mas também toda uma estrutura de secções carregadas de ironia e de referências ao próprio jornalismo e à estrutura das publicações periódicas existentes no mercado, que neste capítulo são catalogadas e analisadas uma a uma. O segundo subcapítulo desta parte, “Análise Gráfica”, é dedicado ao exame da estrutura gráfica das 32 edições da revista, em dois níveis de análise. Três subcapítulos analisam individualmente o primeiro número da revista, como modelo inaugural do projecto gráfico; o número de charneira (n.º17) entre as suas duas fases, onde se observou uma mudança no alinhamento editorial e na sua forma gráfica; e, por fim, o último número da revista que apresenta uma proposta gráfica diferenciada por se tratar de uma edição temática. Intercalando estes subcapítulos, outros dois apresentam ainda uma análise dos números dos intervalos entre o n.º2 e o n.º16; e o entre o n.º18 e o n.º31, para clarificar a estrutura gráfica que lhes subjaz. Neste subcapítulo são então apresentados cinco momentos, cada um dedicado a um número específico da revista, ou a um dos dois intervalos identificados.

A quarta e última parte da tese é constituída por dois comentários críticos à revista *K*. Estes dois ensaios resultam do cruzamento dos dados recolhidos a partir da análise gráfica das revistas, das entrevistas e da crítica literária e têm como objectivo fornecer uma camada crítica à análise previamente realizada e apresentada. Propomos dois casos de estudo, nos quais aprofundamos o estudo de dois dispositivos gráficos presentes na *K*, e que são expressão gráfica do pós-modernismo: o *parergon* (moldura), por um lado, e a apropriação de referências históricas, por outro. Com estes textos pretendemos contribuir para uma reflexão mais teórica sobre este objecto de estudo, que só é possível depois do estudo histórico e analítico apresentado nos capítulos anteriores. Seguem-se-lhes as considerações finais, com o que entendemos serem os resultados da investigação e a reflexão sobre este contributo para a história do design gráfico português.

1. ESTADO DA ARTE

Para enquadrar este estudo seguiram-se algumas linhas de análise da expressão do pós-modernismo no design gráfico, em particular no contexto das publicações periódicas. Segue-se uma leitura das principais obras citadas no eixo da história do design gráfico e no eixo da história dos periódicos ilustrados, uma vez que propomos a análise da revista *K* enquanto objecto desta expressão visual. Por último, convocamos as referências relativas à revista e aos seus autores gráficos.

O DESIGN GRÁFICO DO PÓS-MODERNISMO

Editada entre 1990 e 1993, a revista *K* impôs um grafismo que se destacou da restante imprensa periódica portuguesa então publicada. As suas grandes referências visuais, segundo João Botelho (autor do projecto gráfico) e Luís Miguel Castro (director de arte) estavam fortemente enraizadas no trabalho de direcção de arte de Alexey Brodovitch na revista americana *Harper's Bazaar* (1934-1958) e na obra de José Pacheco na revista *Contemporânea* (1922-1926). Apesar destes autores rejeitarem a ideia de terem estado submetidos a um eventual estilo gráfico típico do pós-modernismo, a revista, tal como outros objectos da época, incorporou alguns dos princípios formais, mas também modos de fazer (atitude, métodos, procedimentos, operações) em voga no design editorial. As referências que se seguem têm como principal objectivo lançar uma série de enunciados gráficos, sintomáticos do espírito do design gráfico num contexto global, embora nem todos estejam presentes na *K*.

Esta investigação não é tem como objectivo circunscrever o tema do pós-modernismo no campo da filosofia ou das ciências sociais. No entanto, considera-se indispensável a inclusão de um breve resumo dos seus contornos, com referência a autores-chave, que permita o entendimento do termo e da noção de pós-modernismo na expressão do design gráfico e editorial.

O termo pós-modernismo tem sido aplicado sobre uma ampla variedade de práticas culturais e discursos teóricos associados à experiência da pós-modernidade, como uma reacção de oposição ao modernismo do início do século XX. Juntamente com a teoria da desconstrução, este tornou-se um dos principais temas do pós-estruturalismo. A pós-modernidade refere-se ao período histórico consequente da modernidade, enquanto que o pós-modernismo se relaciona com as manifestações culturais e artísticas do mesmo

período. A transição da modernidade para a pós-modernidade deu-se depois da Segunda Guerra Mundial, com a implementação alargada do modelo capitalista no mundo ocidental, desencadeando a terceira revolução tecnológica, consequência de uma era caracterizada pela fusão, sem precedentes, da ciência, da tecnologia e da produção de bens, na qual as novas tecnologias da energia nuclear e da industrialização computadorizada se estendem a todos os sectores da economia e da sociedade. Estas transformações culminaram no capitalismo tardio, que é considerado o panorama histórico da pós-modernidade, no qual se debatem questões relacionadas com uma nova ordem e um novo modo de entender o conhecimento, o poder, o fluxo de bens e signos, a ciência e tecnologia. É precisamente neste contexto que emerge, nas ciências da comunicação, o estruturalismo como um dos discursos dominante em meados dos anos 60 (Macey 2001).

Com expressão na antropologia, na psicanálise, na linguística, o estruturalismo pode ser definido, de forma lata, como uma tentativa de unificar as ciências humanas através de uma única metodologia, inspirada no modelo linguístico proposto por Ferdinand de Saussure, na obra póstuma “Curso em Linguística Geral”, publicado em 1916, na qual o autor se propunha abordar qualquer língua como um sistema no qual cada um dos elementos só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos, funcionando este conjunto de relações como uma estrutura. A reacção crítica ao estruturalismo foi protagonizada, entre outros autores, por Jaques Derrida com a “desconstrução”, uma metodologia de análise da linguagem, que a entendia não como um sistema esvaziado de contexto e cientificamente limitado, mas antes sujeita à pluralidade e instabilidade do significado. Autores como Baudrillard, Deleuze, Lyotard partilham a desconfiança num sistema científico aplicado à linguagem, numa reacção designada como pós-estruturalismo, que encontra afinidades com o pós-modernismo na recusa de um modelo totalitário do conhecimento.

As referências do pós-modernismo resultaram de discussões iniciadas no campo das artes visuais e da literatura, tendo-se estendido ao campo da arquitectura, onde o seu debate se disseminou nos anos de 1970. Na arquitectura, o termo pós-modernismo esteve originalmente associado à crítica ao Estilo Internacional, em grande medida, a partir das obras de Robert Venturi “Complexity and Contradiction in Architecture, (1966) e “Learning from Las Vegas” (1972) nas quais se reclamava uma prática enraizada na cultura popular e no gosto comum, em oposição ao desenho hermético, purista e funcional do modernismo. Charles Jencks foi outro autor que se debruçou sobre o pós-modernismo na arquitectura numa série de ensaios (“The Language of Post-Modern Architecture, de 1977 e “What is Postmodernism” de 1986). Jencks debruçou-se sobre o tema do *double coding*, a tendência da arquitectura da época em citar e reproduzir vários estilos históricos, combinando a tecnologia do modernismo com a tecnologia tradicional. Para o autor, o retorno à tradição era fruto da herança modernista, depois de assimilada pela cultura das massas e cultura popular¹.

1. Poderia citar-se ainda pela sua relevância: Aldo Rossi, “L’architettura della città”(1966); Paulo Portoghesi, “Dopo l’architettura moderna” (1980)

Em termos filosóficos, o texto-chave de Jean François Lyotard “La condition post-moderne” (1979) define a pós-modernidade como uma atitude de desconfiança face às *grandes narrativas* da modernidade, como o progresso, o socialismo ou o iluminismo. Jürgen Habermas opôs-se à tese de Lyotard no ensaio “Modernity versus Postmodernity” (1981), declarando o pós-modernismo como anti-moderno, por se tratar de uma crítica sem fundamento científico ao modernismo o qual, segundo o autor, era ainda um projecto incompleto. Consensual para os historiadores é a noção de que o pós-modernismo representa a lógica cultural do período do capitalismo tardio.

Em “No more Rules. Graphic Design and Postmodernism”, de 2003, Rick Poynor traça as principais linhas de referência do design gráfico do pós-modernismo. Esta monografia é essencial para caracterizar o contexto de produção do design gráfico produzido na época que circunscreve a revista *K*. Poynor começa por alertar que o pós-modernismo, mais do que um termo consensual no campo do design gráfico, é um sintoma cultural de uma época e que começa a ser debatido e expresso nos meios de comunicação de forma mais sistemática a partir do final dos anos 80.

Começa-se por considerar a relação directa com o projecto do modernismo, que para a discussão se torna inevitável: o prefixo *post* sugere a relação de posterioridade, seguinte ao modernismo, mas também pode assumir uma orientação de oposição, contra as regras modernistas, contra o racionalismo. Os pensadores do pós-modernismo não consideram válida uma leitura unívoca da realidade, e afirmam que não é possível entender o mundo através de verdades absolutas, nem de dogmas ou sistemas totalitários. A forma de ler o mundo é, para os pensadores do pós-modernismo, a aceitação da sua multiplicidade e interdisciplinaridade entre os vários contextos da realidade pós-industrial, com todas as suas contradições e idiosincrasias. Mais importante ainda, sem a assunção tácita de que é possível construir um paradigma racional, puro e justo do mundo. Esta imersão total na sociedade de consumo, na cultura dominante, na cultura popular, na era da informação, do desenvolvimento tecnológico, da cultura global é sintomática do pós-modernismo, que aceita o mundo como ele é, acompanha o seu crescimento, a sua diluição de fronteiras geográficas, económicas e culturais. Ao contrário do modernismo que se empenha na transformação da realidade em função de um programa racionalista contra a cultura dominante, o pós-modernismo propõe o fim das fronteiras entre *high culture* e *low culture*, colocando-as no mesmo plano de igualdade, diluindo a noção de autoridade e de legitimidade.

Fundamental no objecto gráfico pós-moderno é a sua capacidade de problematizar o seu próprio significado, oferecendo visões divergentes do mesmo assunto, tornando-o aberto à interpretação. Conceitos como fragmentação, impureza da forma, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, eclectismo e retorno ao vernacular são característicos dos objectos pós-modernos. O design gráfico, fruto de um contexto cultural e social, torna-se terreno fértil de inclusão e experimentação destas linhas de orientação que, através da sobreposição de várias formas e estilos gráficos, vai produzindo objectos que traduzem

esta complexidade e ambiguidade da experiência (pós-) moderna. Citando Barbara Radice, acerca do grupo Memphis:

“Communication – true communication – is not simply transmission of information... Communication always calls for an exchange of fluids and tensions, for provocation, and a challenge.”² (Radice 1984, 186)

“Vivemos na idade da informação. Nunca foi tão fácil a tantas pessoas estarem tão bem informadas acerca de tantos assuntos. Ótimo. O pior é aceitarmos acriticamente que a informação é sempre boa, útil e formativa. A verdade é que nunca houve tantas bestas bem informadas. É muito mais fácil uma pessoa informar-se sobre um assunto do que pensar acerca dele. A partir de certa altura, um excesso de informação pode prejudicar a compreensão de dado acontecimento. Hoje, muitas pessoas informam-se em vez de tentar compreender. Esta revista vai ser mais comunicativa do que informativa. O nosso objectivo não é sermos respeitados, compreendidos, seguidos, ou representados ou definitivos – é sermos lidos.” (Cardoso 1990, 40)

A existência de afinidades entre estas duas citações é um dos pontos de partida para a contextualização da revista *K* enquanto objecto pós-moderno. A segunda citação, de Miguel Esteves Cardoso, foi extraída do editorial da primeira edição da revista *K*, em Outubro de 1990.

Assim, considera-se que ao objecto pós-moderno interessa muito mais a problematização, interessa mais a questão do que a afirmação objectiva e pacífica. É neste contexto que situamos a *K* e que pretendemos analisá-la, seguindo a leitura que Poynor faz do design gráfico pós-moderno, a partir das linhas de orientação que enunciamos em seguida.

“Desconstrução”

No período pós-moderno todas as manifestações de sistemas totalitários, de delimitação de fronteiras e definição de regras eram desafiadas e postas em causa. Entende-se que a aceitação do erro e do acaso são contingências do progresso e, como tal, deverão ser incluídas nos processos de produção gráfica, tal como a diluição de limites entre uma cultura de elite e outra popular. No início da década de 1970 e até à década de 80, o movimento *punk* na música teve especial expressão no material gráfico que produziu. Expressões de desvio, de não reconhecimento pelo poder instituído, de subversão de ícones ligados à tradição, a não utilização de uma linguagem gráfica clássica foram amplamente usados pelo movimento que se propunha destruir qualquer imagem de autoridade. Esta expressão visual questionava e contrariava a própria produção do design gráfico, enquanto disciplina e prática profissional, onde se repudiava a história não por desconhecimento, mas por tácita convicção que se devia quebrar todas as regras existentes e dominantes.

2. “A Comunicação - a verdadeira comunicação - não é simplesmente a transmissão de informação. A Comunicação apela para uma troca de fluidos e tensões, através da provocação e do desafio”

O termo “desconstrução” não poderá ser abordado sem uma referência à obra de Jacques Derrida (1967) *Gramatologia*, na qual se propõe um modo de crítica da linguagem através de dicotomias estabelecidas pela cultura ocidental: interior/exterior, corpo/mente, natureza/cultura, presença/ausência... A tese de Derrida não pretende destruir estas oposições, mas compreendê-las na medida que podem ser desarticuladas e combinadas de outra forma. É sua intenção entender como a representação habita o significado e, também, desmistificar a valorização de um oposto sobre o outro, isto é, cada extremo precisa do outro para ter sentido e para se completar. No fundo, Derrida apresenta uma proposta de pesquisa, uma forma de questionar a natureza do objecto. Ellen Lupton e Abbot Miller (1996) propõem que esta dialéctica seja aplicada como um processo na metodologia do design, fazendo com que o designer ganhe autoridade no modo como instrumentaliza a palavra, a tipografia, a imagem, podendo agir na construção de um significado mais rico e aberto à interpretação, do que inicialmente lhes estaria destinado.

“Post-structuralism’s emphasis on the openness of meaning has been incorporated by many designers into romantic theory of self-expression: as the argument goes, because signification is not fixed in material forms, designers and readers share in the spontaneous creation of meaning. Interpretations are private and personal, generated by the unique sensibilities of makers and readers” (Lupton e Miller 1996) ³

Se se convocar novamente o texto inaugural da revista *K* neste contexto, pode então afirmar-se que se trata não apenas de um projecto editorial informativo ou jornalístico, de carácter imparcial e denotativo, mas também de um objecto produtor de significados que se sobrepõem aos factos, sendo veículo de opiniões e afinidades dos autores, de carácter mais conotativo.

Apropriação

Poynor sublinha o facto de o design gráfico do pós-modernismo recorrer às linguagens da história do design e da arte para a constituição do seu próprio discurso. O gesto de apropriação de imagens das artes plásticas e da cultura popular é comum neste período, servindo para conceber as suas formas, abusando da história e das suas imagens, apropriando-se delas e propondo novas configurações, voltando a contextualizar estas referências num novo discurso.

Um exemplo ilustrativo e incontornável deste gesto é o trabalho de Peter Saville,

3. Lupton, Ellen e Miller, Abbot. 1994. *Design writing research: Writing on graphic design*. New York. Phaidon. p 9. “O ênfase pós-estruturalista da abertura do significado tem vindo a ser incorporado por muitos designers na teoria romântica da auto-expressão: à medida que debate avança, porque a significação não é fixa na sua forma material, designers e leitores participam na criação espontânea de significados. As interpretações são privadas e pessoais, geradas pela sensibilidade única dos produtores e dos leitores.” (Tradução da autora)

cujas referências ao livro de Herbert Spencer “Pioneers of Modern Typography” de 1969 foi fundamental para a divulgação e apropriação da linguagem gráfica do movimento moderno neste período. Os trabalhos gráficos de El Lissitzky, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, entre outros, foram invocados por uma série de jovens designers, sob a ideia de que nada é nem original nem novo, e que o património visual do passado é totalmente passível de ser recuperado no presente. A recombinação das imagens do passado passou a ser considerada uma nova forma de autenticidade cultural, na qual os significados originais dessas imagens se diluíam em novos contextos.

Poynor refere duas reacções críticas importantes relativas à apropriação de imagens do passado pelo design gráfico. O artigo “The Age of Plunder” de John Savage, publicado na revista *The Face* em 1983, no qual o autor alertava para as intenções ideológicas por detrás da reutilização de formas do passado como sintoma das políticas neoliberais, em exercício na altura, em que tudo era convertido em mercadoria de consumo. Savage afirmava que retirar o sentido histórico aos objectos do passado era uma forma de pilhagem, de furto, de esvaziamento do sentido da história, em prol de uma lógica capitalista, suportada pelo consumo de bens. A segunda é a reacção de Tibor Kalman, que partiu de uma conferência proferida em 1990 e deu origem a um texto com revisão e co-autoria de J. Abbot Miller e Karrie Jacobs: “Good History/ Bad History”, publicado na revista *Print*, em 1991. Kalman alertava, de igual modo, para o uso indiferenciado da história na produção gráfica, como um atalho metodológico cujo risco era produzir objectos sem ideias e ignorar as políticas subjacentes. Tal como Savage, Kalman associava este gesto a uma atitude conservadora e liberal, coincidente com a do governo de Margaret Thatcher no Reino Unido e com a presidência de Ronald Reagan nos E.U.A.

Outras expressões da apropriação no design gráfico foram o *vernacular* e o *retro*, que representavam uma busca pela autenticidade, pelo local, pelas origens, numa tentativa de retorno ao mundo pré-industrial, ao artesanato, à natureza. Estas manifestações correspondiam a uma abordagem à cultura popular e acabavam por estabelecer uma relação de grande proximidade entre *low culture* (o design produzido no quotidiano feito pelo amador) e *high culture* (design produzido pelo profissional), também ela considerada um sintoma do design gráfico do pós-modernismo. Estas tendências gráficas, inicialmente tidas como opostas à lógica do consumo e do capitalismo, acabaram por serem absorvidas pela publicidade e pelo marketing na promoção de bens de consumo e serviços, por apelarem a sentimentos de segurança e tradição dos consumidores.

A dinâmica da apropriação no design pós-moderno era geralmente tomada uma certa nostalgia pelo passado e assumiu-se como uma atitude, primeiro, de uma imensa liberdade na instrumentalização de formas e conteúdos disponibilizados pela história, no processo metodológico do design gráfico e, ao mesmo tempo, de uma capacidade cada vez mais autónoma em problematizar a estrutura dominante do racionalismo, contra uma tendência demasiado impessoal do modernismo. O grafismo da revista *K* teve como grande referência visual o trabalho de direcção de arte de Alexey Brodovitch na *Harper's*

Bazaar, numa invocação directa ao universo das revistas de moda americanas. Esta filiação histórica da direcção de arte da *K* está, assim, ancorada ao gesto da apropriação do design gráfico do pós-modernismo o qual será aprofundado na análise formal da revista, como veremos mais adiante.

“Techno”

Com o advento da era digital na concepção e produção gráfica, com a comercialização dos computadores Macintosh, iniciada em 1984, o processo do design gráfico adquiriu uma série de potencialidades, quer no plano tecnológico, quer no plano dos conteúdos. A nível tecnológico assiste-se ao aparecimento de ferramentas que vão “contaminar” a prática do design, como a tipografia digital e as aplicações de tratamento e manipulação de imagem. Liberto das contingências inerentes ao processo analógico, o designer começou a recorrer à tecnologia digital no processo de comunicação visual, inclusivamente no uso de elementos gráficos potenciados pelo próprio computador, como as imagens “pixelizadas”, as imagens “renderizadas” em 3D (associadas à cultura DJ e à música electrónica). Na mesma lógica da “desconstrução”, o texto foi “descentrado”, deixou de ser o mais importante na página, com camadas várias de informação visual e tipográfica, a imagem deixou de ter uma ordem de leitura, com uma multiplicidade de narrativas visuais que, ao serem sobrepostas, expressam uma das características formais do pós-modernismo. O processo do design passou a ser encarado numa outra perspectiva, passou a ser motivo de análise como parte integrante da disciplina. A revista *K* nunca chegou a ter esta dimensão digital na sua concepção gráfica, tendo sido maquetizada na sua totalidade à mão, onde apenas o texto era composto pelo processo de fotocomposição mecânica.

Autoria

Segundo Poynor, a questão da autoria do designer foi uma das ideias-chave do período pós-moderno, e uma ideia problemática até hoje. A crítica mais directa a esta questão tem a ver com o facto de os designers terem controle na forma como trabalham o texto, mas não no seu conteúdo, na sua edição. Apesar de haver casos de personalidades conhecidas pelo seu trabalho gráfico, só a partir dos anos 80 a sua total autoria é reconhecida porque escrevem sobre design, contribuem para a sua história e crítica, e tomam a escrita como parte integrante do seu trabalho prático. O designer apenas tinha total controlo sobre o texto quando era ele próprio curador, editor ou escritor das obras que produzia. Esta relação de autoria veio trazer uma outra mudança no panorama da prática do design: o facto de depender de um cliente restringe a capacidade de acção do designer como autor. Tornou-se comum a produção de objectos que tinham o intuito de divulgar e promover uma visão consistente e visual do designer, em livros ou revistas. A emergência da questão da autoria no design foi importante por permitir a criação de um espaço público e publicado onde esta discussão pudesse ter lugar, através de exposições, conferências e publicações sobre a prática do design gráfico. No caso da *K*, podemos afirmar que os seus designers participavam activamente nas reuniões da redacção, intervindo na edição dos textos no momento da composição da revista.

Oposição

O modelo teórico do pós-modernismo manteve-se em constante discussão ao longo dos anos 80 e 90, paralelamente à produção do design gráfico e industrial, da arquitectura e da moda. Hal Foster (1983) distinguiu dois tipos de pós-modernismo: pós-modernismo de reacção *neo-conservadora* e um pós-modernismo de resistência *pós-estruturalista*. O primeiro, de reacção, repudiava o modernismo, era o seu crítico radical, via-o como elitista, mas a sua forma era apenas terapêutica e cosmética; reduzia o modernismo a uma série de estilos, reafirmava a importância da tradição, tal como do *status quo* (poder estabelecido). O segundo, de resistência, opunha-se e resistia à cultura oficial do modernismo e ao pós-modernismo neoconservador, podendo ser considerado como uma prática crítica. As manifestações do pós-modernismo de resistência já não estavam ligadas ao mundo da arte mas da publicidade; os designers, politicamente orientados, optavam por formatos habituais para os consumidores, como revistas, panfletos, anúncios, com imagem urgentes e de forte impacto visual, sem ambiguidade para sensibilizarem a opinião pública sobre o HIV, os direitos das mulheres; empenhavam-se em causas humanitárias, ambientais, questionavam a lógica do consumo, etc. Trabalhos como os de Tibor Kalman em *Colors* e na revista *Adbusters*, Barbara Kruger ou Guerrilla Girls são exemplos desta expressão de resistência, nas quais o design gráfico toma papel reivindicativo e interventivo na sociedade, com um forte compromisso político e social a favor de causas fracturantes para a sociedade ocidental.

No caso português, pode observar-se uma extensão deste sintoma na produção gráfica mais arrojada e interessante do final dos anos 80: por um lado, a *K*, com uma forte expressão estética ligada ao mundo das revistas de moda e cultura popular e urbana; por outro lado, nas publicações de orientação política, caracterizadas por um activismo e uma militância de esquerda.

Como se constata, a revista *K* responde a alguns destes enunciados, não só pelo seu grafismo, mas também pelos seus editoriais. Uma das suas particularidades foi o grupo de autores, jornalistas, escritores, fotógrafos, artistas plásticos, que a revista conseguiu reunir em torno das suas edições, podendo considerar-se que se tratou de um encontro privilegiado de agentes que hoje se destacam no contexto da comunicação social e do panorama gráfico e artístico. A contribuição da *K* para um discurso identitário sobre cultura portuguesa torna-a um objecto fundamental no quadro da reflexividade. Isto significa que a *K* tinha a capacidade de intervir, de forma parcial e negociável com as estruturas dominantes, na construção da sua própria narrativa, onde a relação com o material simbólico é maior na apropriação da narrativa identitária do colectivo (Thiesse, 2000). Como objecto editorial, considera-se a *K* um dispositivo pós-moderno, por ter definido uma relação processual com a construção de um “retrato” nacional, dissociado do poder da estrutura, no qual se propõe a elaboração de uma narrativa nacional, fragmentária, imaginária. A estreita relação entre textos, gráficos e imagens na composição da revista, faz dela um produto pós-moderno, pois esta ligação é indissociável dos atributos que Poynor remete para

a caracterização do design pós-moderno: a importância do significado e a convicção que o objecto gráfico absorve as referências que flutuam à sua volta, assumindo-se um produto reflexivo, activo na produção de crítica face ao seu próprio contexto.

Com uma perspectiva alargada, o livro de Johanna Drucker e Emily McVarish, “Graphic Design History. A critical guide” (2003), fornece-nos uma descrição crítica do design gráfico no contexto cultural do pós-modernismo, enquanto sintoma de um contexto histórico complexo, onde começam a ser delineados os traços da cultura contemporânea.

Drucker e McVarish identificam a nova vaga no design gráfico produzido a partir dos anos de 1970 como uma reacção ao modernismo. Tal como Poynor, as autoras referem-se ao prefixo *pós-modernismo* como um eclipse momentâneo do Estilo Internacional e dos seus pressupostos de neutralidade, universalidade e racionalidade, ao mesmo tempo que se encontrava para além da exuberância do movimento *Pop*. O estilo pós-moderno era imediatamente reconhecido pela sua sensibilidade *pastiche*, pela adopção de motivos *retro* e *techno* e também pelo desrespeito pelas grelhas e medidas racionais, ao adoptar elementos decorativos nas suas configurações gráficas. Para além da imersão em culturas gráficas oriundas de tendências como o *punk*, o surf ou o *grunge*, o design do pós-modernismo levantou uma série de questões relacionadas com o conhecimento, a história e o poder, fruto de uma reconfiguração na distribuição dos poderes políticos, económicos e sociais.

Para as autoras, enquanto o movimento moderno propunha soluções estéticas baseadas em princípios universais sem olhar para as condições históricas, o pós-modernismo apropriava-se de associações históricas como referências estilísticas, reconfigurando os seus significados políticos no processo. Questões como a autenticidade e originalidade eram relativizadas. As imagens eram usadas como simulacros – figuras sem ligação à fonte ou ao contexto, funcionando como signos flutuantes. Esta atitude gráfica era reflexo das questões fracturantes que iam sendo levantadas pela globalização, como os direitos de minorias étnicas, a orientação sexual, a S.I.D.A., questões ambientais e ecológicas, entre outras.

Os objectos gráficos do pós-modernismo desafiavam os princípios do Estilo Internacional, ignorando qualquer adesão a uma organização formal ou ordem racional, chegando a desprezar a própria legibilidade. Designers como Paula Scher, April Greiman, Wolfgang Weingart ou Neville Brody tiveram na sua formação as bases do Estilo Internacional; no entanto, os seus trabalhos gráficos subverteram a fórmula “a forma segue a função”. A manipulação formal do design gráfico do pós-modernismo era frequentemente anti-funcional, deliberadamente caótica e avessa à tarefa da transmissão de informação no processo da comunicação. Todos os pressupostos do modernismo gráfico foram questionados no pós-modernismo, como o uso do espaço negativo, as convenções para o uso de caixa alta e caixa baixa, a consistência do tamanho e do corpo das palavras e frases, etc. Em contraste com a elegância severa e conformista do modernismo, o pós-modernismo apresentava-se eclético e divertido.

Outra particularidade do design do pós-modernismo é a falta de compromisso com um único estilo, já que propunha a convivência de uma série de referências culturais de variadas origens, desde a tendência *retro*, ao *pastiche*, ao *techno*, ao punk, à paródia. O estilo *retro*, por exemplo, era superficial na relação com as fontes históricas das imagens que usava, podendo ser entendido como uma apropriação livre das formas, num gesto irónico e desfasado dos significados e conteúdos dessas imagens usadas. A história passava a ser considerada um repositório de imagens e símbolos visuais, aptos a serem reutilizados sem relação aparente com os seus contextos originais, fazendo um uso superficial ou irónico destas imagens, atribuindo-lhes outros significados. Esta apropriação de elementos visuais representava, também, um desafio ao *status quo* da própria história, que os pensadores do pós-modernismo colocaram em causa, com o argumento do final das grandes narrativas (Lyotard 1979).

Como vimos já, uma importante tendência do grafismo do pós-modernismo foi o estilo punk, com origem no Reino Unido. No sentido gráfico, o punk recuperou uma linguagem gráfica próxima do dadaísmo para exprimir um sentido de revolta e de anarquismo, como reacção às políticas liberais e neoconservadoras, cujo impacto social foi devastador para as classes sociais mais fragilizadas. Com uma atitude gráfica anti-design, o punk foi porta-voz de uma subcultura marginal com disseminação na música mas também na moda, marcada pela agressividade e pela ideia de que qualquer um podia ser um agente cultural. Como expressão de uma subcultura marginal, o punk expressou uma frustração relativa aos *mass media* e à política, cada vez mais desfasados da realidade social. O *punk* tomou parte de uma série de subculturas que reagiam violentamente a regimes conservadores de orientações neoliberais, que então procediam ao desmantelamento do Estado Social e procuravam aniquilar o papel regulador do Estado sobre o mercado de capitais.

De facto, as décadas de 1970 e 1980 foram historicamente catalisadoras para a expressão do pós-modernismo, quer no campo das ideias, quer nas artes plásticas, arquitectura, moda e design. A emergência das políticas neoliberais, através de governos conservadores, reduzia o papel do Estado, em prol do capital, e redistribuía os poderes das estruturas sociais no trabalho, na economia, na educação. A dependência das finanças públicas dos mercados internacionais, as medidas de austeridade implementadas nos ciclos de contracção financeira, a lógica do crédito, o fim dos direitos dos trabalhadores são alguns dos indicadores da mudança de paradigma que se operou nos anos 80. A substituição da política pela economia alterou também a estrutura geopolítica, estabelecendo-se um sistema cada vez mais globalizado, no qual o fluxo de capital passava a ditar as regras de uma sociedade marcada pelo capitalismo tardio (ou “selvagem”) e onde questões relacionadas com a autonomia política dos países, com a gestão dos recursos naturais, com as identidades nacionais e étnicas foram profundamente repensadas.

O design gráfico do pós-modernismo foi o espelho destas mudanças de paradigma. Uma vez desacreditado o projecto do modernismo, enquanto resposta universal e optimista relativa ao progresso, o design gráfico do pós-modernismo reflectia algum do descontentamento e desencanto sobre o estado do mundo. Apesar de aparentar ser dominado pela convivência superficial de vários estilos, o design gráfico deste período questionava as convenções sobre a representação e a comunicação desde as origens do design. Esta postura crítica estava muito próxima do pensamento pós-estruturalista quando este defendia que a história faz parte de uma narrativa construída pelas estruturas do poder, com objetivos políticos para assegurar o seu *status quo*. Considerava-se, pois, urgente desconstruir conceitos como “verdade” e “significado”, através da recombinação e da manipulação dos textos e das imagens, tal como estavam estabelecidos pelo sistema semiótico. A análise crítica das condições sociais e os estudos culturais foram determinantes para que o design gráfico se colocasse ao serviço do activismo social e ambiental, sendo determinante para a sensibilização e divulgação de questões fracturantes para a sociedade ocidental.

Do ponto de vista da tecnologia, Drucker e McVarish apontam a introdução dos meios digitais como factor essencial na caracterização do design gráfico do pós-modernismo. A edição digital de imagens através de *scanners* e da fotografia digital, com posterior manipulação e sobreposição destas imagens, permitiria aos designers aumentar o seu léxico gráfico, com uma oferta mais vasta no acesso e na manipulação de textos e imagens. As autoras referem o *pastiche* e a colagem como formas de fragmentação e a paródia como um acto de apropriação e deformação de elementos gráficos, que o meio digital tornou mais acessíveis. A produção gráfica tornou-se mais ornamental, mais complexa, mais maneirista, como se tratasse de uma recusa da ordem e da simplicidade, conceitos próximos do modernismo gráfico. A tarefa da comunicação gráfica era abandonada em função de uma reflexão crítica e de uma quebra pelas regras do jogo, que atribuíam aos trabalhos uma carga de cinismo, de ironia e até de algum cepticismo.

O design gráfico do pós-modernismo foi sintoma de uma época marcada pela mudança de paradigma na sociedade ocidental. Num plano próximo do pós-estruturalismo, os pensadores do pós-modernismo estavam empenhados na problematização de categorias simbólicas como o conhecimento, o poder, a autoridade, a sexualidade, a disciplina. O design gráfico acompanhou de perto esta postura crítica e produziu trabalhos que questionavam o processo de comunicação explorando os limites da representação visual e da legibilidade. Numa sociedade cada vez mais voraz no consumo de bens e imagens, os designers ganhavam consciência da sua função ideológica no processo de comunicação.

Noutro livro de referência, editado em 1989 por Victor Margolin, intitulado “Design Discourse – History, Theory, Criticism”, Jack Williamson analisa a evolução do uso da grelha gráfica ao longo da história do design, como reflexo do entendimento sobre

a representação do mundo.⁴ Como forma de organização, a grelha foi essencial no desenvolvimento e consolidação do movimento moderno no design gráfico do séc. XX. Matriz composicional do design para controlar a disposição da tipografia e das imagens, a grelha modernista não estava presente de um modo visível no design acabado, onde o seu aspecto simbólico não era geralmente reconhecido. Ao contrário, no período do pós-modernismo, a grelha adquire um papel decorativo, sendo total ou parcialmente representada no trabalho final. Para Williamson, a grelha é como um processo de pensamento racional, não representa apenas as leis estruturais e os princípios por detrás das aparências, mas também revela uma forma de entender o mundo, semelhante a uma forma de pensar. O autor descreve os diferentes usos e finalidades da grelha ao longo da história da comunicação visual, desde o período tardo-medieval até ao pós-modernismo. A nossa leitura foi centrada na análise da grelha no período moderno e pós-moderno.

O modernismo resultou do culminar de uma série de eventos históricos, das ciências e da tecnologia, dos movimentos sociais e culturais em curso desde a Revolução Francesa e do Iluminismo do séc. XVII até à Revolução Industrial. O início do séc. XX foi marcado por uma sequência de acontecimentos científicos nas ciências exactas e sociais, e em movimentos artísticos empenhados em propor uma nova ordem racional no entendimento da realidade.

A proposta da teoria da relatividade restrita de Albert Einstein, formulada em 1905, teve expressão na obra de Piet Mondriaan, que usou um sistema cartesiano baseado em linhas, como uma extensão infinita, ligado ao conceito proposto pelo físico, de um universo contínuo. Esta grelha podia ser entendida como um série infinita de módulos, onde se aplicava ao “princípio da continuidade” e foi influente para as obras de Le Corbusier ou Mies van der Rohe na Arquitectura. No campo da Psicologia e da Sociologia, figuras como Sigmund Freud ou Émile Durkheim, descreviam o comportamento humano como determinado por factores ambientais e estatísticos. As políticas sociais, como o Socialismo e o Comunismo, propunham uma visão anti-individualista, associada ao colectivismo, colocavam uma grande ênfase nos grupos sociais e nas relações entre grupos. Escolas como a Bauhaus implementaram estas noções sociais e políticas na prática do design, enquanto ferramenta ao serviço da comunidade e da transformação social.

Williamson toma como exemplo de pensamento modernista o livro de Jan Tschichold, “Die Neue Typographie” de 1928, cujo uso do espaço em branco funcionava como um elemento de composição visual, um elemento activo e no qual a distribuição assimétrica dos elementos tipográficos na página criava uma tensão visual que convertia o espaço negativo do branco num valor activo (em vez de passivo). A tensão criada na página era devida também ao uso de caracteres sem serifas, que diminuía a interacção entre os

4. Williamson, Jack. 1989. “The Grid: History, Use and Meaning” In *Design Discourse - History, Theory, Criticism*, editado por Victor Margolin, 171-96. Chicago: The University of Chicago Press.

diferentes tipos de letra e entre as letras e o espaço branco. Esta falta de interacção entre as letras individuais e aquelas que lhe estavam adjacentes constituía outro exemplo de despersonalização. A recusa em usar letras de caixa alta revelava a disposição anti-hierárquica, que desdenhava a elevação do estatuto individual acima da noção de homogeneidade⁵. A grelha moderna era invisível, estava por baixo da superfície, como o demonstrava o design da Escola Suíça que chegou a ter uma grande influência internacional, nos anos de 1950 e 1960, como a mais forte expressão do modernismo gráfico.

Durante os anos 70, muitos designers começaram a abandonar as convenções do modernismo gráfico e a grelha começou a ser usada para novos fins. A grelha do pós-modernismo deixava de agir como uma “lógica invisível” da composição e era frequentemente exposta e usada como elemento decorativo. Por vezes era inclinada e feita para expressar irracionalidade e acaso, outras vezes era acoplada a outras marcas acidentais ou manuais (assinatura), em contraste com o uso da grelha, racional e impessoal, do modernismo suíço. Após estabelecida, era comum a grelha pós-moderna ser violada, ignorada, fracturada ao longo do plano. A grelha e a sua composição separaram-se da ética funcionalista do modernismo, ao ponto de sacrificar a clareza, a legibilidade e a facilidade na leitura, rompendo o alinhamento da letra ou obscurecendo a letra e as palavras.

Tal como outras manifestações da cultura pós-moderna, e em oposição ao modernismo, a grelha expressava o tema geral da anti-razionalidade e até mesmo da irracionalidade. Este apelo ao irracional estava relacionado com uma resistência ao projecto do modernismo, que se fez sentir ao longo de todo o século XX, desde os movimentos de vanguarda como o Dadaísmo (com o automatismo psíquico, em resposta à devastação e inumanidade da Primeira Grande Guerra Mundial) e o Futurismo (com a aplicação do conceito de linhas de força eléctrica de Faraday), ao “princípio da indeterminação” de Werner Heisenberg, de 1927 (que sustenta a ideia de que por trás das leis mecânicas previsíveis da física, existe outro conjunto de leis que, sem ordem aparente, operam a nível atómico, sobre o qual o mundo é construído), à teoria psicanalítica de Sigmund Freud que revela que a noção de realidade parece racional no seu exterior, mas que na verdade é irracional na sua essência, sendo a libido uma força fundamental que opera debaixo do nível da consciência e do comportamento. No ano em que é fundada a Bauhaus, o marco do modernismo gráfico - em 1919 - é feito pela primeira vez com sucesso o processo de divisão do átomo, dando início à exploração da energia atómica.

O tema era contingente ao séc. XX, defendia o libertar das forças que são a-razionais ou irracionais, e que estão localizadas por baixo do mundo normal da aparência, que ao serem trazidas para o mundo exterior, encontram uma expressão dramática. O culminar da falência do projecto moderno, para alguns pensadores, foram os bombardeamentos nucleares de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial.

5. Este é um dos princípios da fonte Universal, desenhada por Herbert Bayer em 1925, sem maiúsculas e que será citada na *K*, como veremos mais adiante na análise da revista.

É desta corrente anti-racionalista que surge o pós-modernismo que se expressou em duas linhas de orientação: a primeira considera a aparência e a superfície falsas e enganadoras, a segunda, tem um interesse em explorar a camada por baixo da superfície. Robert Venturi no seu manifesto “Learning from Las Vegas” apelava ao fim de relação entre o interior e o exterior (como oposição à máxima modernista da “forma segue a função”), onde a decoração superficial é permitida e a contradição e a descontinuidade resultam desta nova forma de projectar. O seu manifesto foi uma crítica aos exteriores racionais e despojados da arquitectura modernista.

O pós-modernismo, enquanto sintoma cultural, repudiava o racionalismo da arquitectura e na arte encontra a sua contrapartida na linguística do movimento estruturalista francês. A emergência do estruturalismo, apoiado pelo determinismo marxista, veio reforçar este apelo às dinâmicas do inconsciente. Segundo o estruturalismo os processos racionais são tão falaciosos como as aparências, são superficiais e falsos; em consequência, tentou demonstrar que a racionalidade, a consciência de si e o discurso consciente são falsas fachadas para a irracionalidade.

No campo do design gráfico, o uso da grelha inclinada representava a falta de racionalidade e a irracionalidade, porque a grelha, como símbolo do campo da consciência, se tornou desorientada no seu vínculo com o mundo, como sintoma de falta de gravidade e de orientação. A linguagem não representa o consciente, o eu racional, mas o “outro”, o eu sub-racional. (Williamson 1989, 184)

Williamson conclui que apesar das realizações optimistas do pós-modernismo – ao recusar um racionalismo severo que negava as faculdades mais intuitivas, a exploração do simbólico e de valores decorativos, e o reconhecimento e utilização do passado – o movimento estava à partida limitado por um conhecimento insuficiente da imagem do ser humano, uma interpretação que geralmente admite apenas as faculdades racionais e sub-racionais. E como tal, para o autor, o pós-modernismo foi considerado uma espécie de “modernismo tardio”, porque não ultrapassou as limitações-chave do conceito modernista do ser humano (Williamson, 1989). Este texto é um bom resumo acerca da função da grelha como expressão da concepção dominante do homem e do mundo.

O catálogo da exposição patente no Victoria and Albert Museum, em Londres, no ano de 2011, «Postmodernism. Style and Subversion»⁶, fornece-nos o enquadramento geral do pós-modernismo num capítulo introdutório, no qual são apresentados os principais agentes culturais responsáveis pela disseminação do tema nas áreas da arquitectura (e sua teoria), no design de equipamento, gráfico e moda. Os autores resistem à classificação do termo pós-modernismo como um movimento unívoco e convocam antes uma série de objectos e textos representativos das várias tendências e estilos pós-modernos. Voltaremos a convocar esta referência no núcleo temático seguinte, com o contributo de Rick Poynor sobre as revistas do período do pós-modernismo.

6. “Postmodernism. Style and Subversion. 1970-1990”. Ed. Glenn Adamson and Jane Pavitt, 2011

Ellen Lupton e J. Abbott Miller editaram o livro *Design Writing Research: Writing on Graphic Design* (1996) que nos fornece algumas das perspectivas que tomavam lugar no campo da teoria do design gráfico em meados dos anos 90. Recuperando um dos pontos que Poynor atribui ao design gráfico do pós-modernismo, estes designers, que são também autores, escrevem sobre a prática e a teoria do design gráfico. Organizado como uma antologia de textos, estes ensaios sobre design gráfico são escritos como trabalhos académicos, cuja paginação se adapta ao conteúdos, intervindo graficamente na sua interpretação. O ensaio que convocamos em seguida, por exemplo, é paginado como a simulação das páginas um livro.

O ensaio “Deconstruction and Graphic Design” é particularmente pertinente para esta investigação por procurar o contexto de recepção e o uso do termo “desconstrução” na história do design da época, numa leitura paralela entre as ferramentas do design e da tipografia e a teoria proposta por Derrida. Como já foi descrito por Poynor, o design gráfico do pós-modernismo era caracterizado por incorporar nas suas formas a teoria pós-estruturalista da linguagem e este ensaio revela-se elucidativo desta interacção. A desconstrução pertence a um campo crítico mais abrangente conhecido como pós-estruturalismo, cujas figuras-chave incluem Roland Barthes, Michel Foucault e Jean Baudrillard. Cada um destes autores olhou para os meios de representação como tecnologias poderosas que formam e reconstróem o mundo social. A desconstrução ataca a neutralidade dos signos. A ideia de que as formas culturais ajudam a fabricar categorias naturais como raça, sexualidade, classe, valor estético teve uma relevância profunda para os artistas visuais nos anos 70 e 80. O pós-estruturalismo providenciou um encontro crítico com o pós-modernismo, como uma alternativa ao período nostálgico da pintura figurativa e da arquitectura neoclássica.

Derrida descrevia a desconstrução como um modo de questionamento através e sobre as tecnologias, os dispositivos formais, as instituições sociais e as metáforas centrais de representação. A teoria da desconstrução pertence assim à história e à teoria e indaga de que modo a representação habita a realidade. A cultura ocidental, desde Platão, tem sido governada por oposições como realidade/representação, dentro/fora, original/cópia e mente/corpo. As conquistas do Ocidente têm valorizado apenas uma parte destes pares. A desconstrução ataca estas oposições, mostrando que elas valorizam os aspectos negativos em vez dos positivos.

Uma oposição crucial para Derrida é discurso/escrita. A tradição filosófica ocidental desvalorizou a escrita como uma cópia inferior da “palavra dita”. O discurso era visto como consciência interior, mas a escrita seria morta e abstracta. Ao contrário desta visão, a desconstrução olha para a escrita como uma forma activa de representação. A escrita não é meramente uma má cópia, uma transcrição defeituosa da palavra dita; a escrita invade o pensamento e o discurso, transformando os reinos sagrados da memória, do conhecimento e do espírito.

Derrida recorre ao termo “gramatologia” para nomear o estudo da escrita como uma forma distinta de representação. Ele propõe a gramatologia como um campo de inquérito no qual a desconstrução é um modo crucial de pesquisa, uma forma de questionar o que enquadra a natureza do seu objecto. Abrangidos pelo domínio da gramatologia estão as formas materiais e os processos da tipografia e do design gráfico. Se a escrita é mais do que uma cópia da palavra escrita, a tipografia é um modo de representação ainda mais distante da fonte primária do significado na mente do autor.

Katherine McCoy, em entrevista em 1991, afirmou: “A teoria tornou-se parte da cultura na arte e na fotografia. O pós-estruturalismo é uma atitude, não é um estilo.”⁷ Os designers expressaram esta atitude em experiências formais (visuais) que brincavam com as convenções da leitura e em projectos que usavam a teoria como fonte directa, pela colagem de várias citações proveniente de variadas fontes.

Ferdinand de Saussure, na obra póstuma “Curso em Linguística Geral” de 1916, afirmou que o significado dos signos não reside nos signos em si: não há nenhum vínculo natural entre o significante (o aspecto material do signo) e o significado. Em vez disso, o significado de um signo só existe pela sua relação com outros símbolos num sistema. Este princípio é a base do estruturalismo, que se foca em padrões e estruturas que geram significados, em vez do “conteúdo” de um código ou hábito adquirido. A linguagem não era uma janela transparente para conceitos pré-existentes, mas sim, para formas activas no reino das ideias. A base, o corpo material do significante não é uma cópia secundária do reino elevado das ideias, dos conceitos: ambos são massas sem forma, antes de se articularem no trabalho da linguagem que as fatia em partes distintas. Em vez de pensar a linguagem como um código que representa pensamento passivamente, Saussure mostrou que os pensamentos tomam forma pelo corpo material da linguagem.

Derrida discorda de Saussure quando este considerava a escrita tão vazia quanto o núcleo da linguagem, a escrita enquanto sistema de signos criados para formar discurso. Com a teoria da desconstrução, Derrida procurou demonstrar que o discurso é, em última instância, caracterizado pela mesma falha (que a escrita) na reflexão transparente da

7. Katherine McCoy, 1991, continua: “theory had become part of intellectual culture in art and photography. Post-structuralism is an attitude, not a style”... Designers expressed this attitude in formal experiments (visual and formal) that played with conventions of reading, and in projects that used theory as a direct source of content by collaging together quotations from various sources. Theory thus provided both an intellectual background for abstract expression and a subject for research. ... “It was the poetic aspect of Barthes which attracted me, not the Marxist analysis. After all, we’re designers working in a consumer society, and while Marxism is interesting as an idea, I wouldn’t want to put it into practice”. Lupton, Ellen and Miller, Abbot. 1996. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. 2008th ed. New York: Phaidon Press.

realidade, pelo mesmo vazio interno. Lupton e Miller reivindicam neste ensaio que o espaçamento e a pontuação, os limites e as molduras são o território da tipografia e design gráfico, aquelas artes marginais que apresentam textos e imagens legíveis. A substância da tipografia assenta não no alfabeto como tal – formas genéricas de caracteres e os seus usos convencionais –, mas antes no enquadramento, na estrutura visual e em formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. Design e tipografia operam no limite da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, dos espaços entre elas e na sua localização na página. A tipografia, desde a sua posição nas margens da comunicação, afastou a escrita do discurso.

O design gráfico do pós-modernismo coincide na sua prática o entendimento que Derrida apresenta na obra “Gramatologia” sobre o estudo da escrita como um modo distintivo de representação. Entendemos a teoria da desconstrução como parte do desenvolvimento do design e da tipografia, enquanto modos de representação distintos e um sintoma transversal à produção gráfica do pós-modernismo.

O texto de Jaques Derrida “The Parergon” (1979) é fundamental para entendermos o dispositivo gráfico da moldura enquanto elemento visual na área do design. Lupton e Miller resgatam este termo para o design gráfico, cuja função é aparentemente ornamental e que aparece disseminado no grafismo do pós-modernismo, e em particular na revista *K*, como veremos na sua análise. Neste texto, Derrida analisa *parergon* a partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, propondo uma leitura “desconstrutivista” do termo, defendendo que a moldura, mais do que ornamento, comunica com a essência da obra, com o seu interior, sendo essencial para a sua constituição. No contexto do design gráfico no pós-modernismo, o recurso ao uso da moldura é constante e relaciona-se com a ideia da apropriação, da fragmentação, de simulacro, como uma forma de citação a algo exterior ao trabalho em si.

O ensaio de John-Patrick Harnett: “Derrida by Default : Wolfgang Weingart and the Accidental Deconstruction of Swiss Typography” (2002) propõe uma interpretação do trabalho tipográfico de Wolfgang Weingart (1941-) à luz da teoria da desconstrução, que nos interessa como modelo de análise da revista *K*. Weingart é um designer formado na escola de design da Basileia, cujo trabalho gráfico é referência no contexto do pós-modernismo. Harnett debruça-se sobre o modo como a manipulação que Weingart opera na tipografia ilustra, de forma não intencional, a teoria de Derrida. Este ensaio revela-se importante para esta investigação, na medida em que fornece um modo de análise de um trabalho gráfico, sob perspectiva da teoria da linguagem em voga na época da publicação da revista *K*.

A REVISTA ILUSTRADA

Delineado o programa do design gráfico no período que concerne a revista *K*, neste contexto cultural que apontámos para o pós-modernismo, dedicamos a seguinte revisão ao estudo do formato das publicações periódicas, nomeadamente, das revistas. Começamos por invocar a visão histórica da revista ilustrada e do fotojornalismo, inaugurados pela revista *Life* em 1936 na perspectiva de Gisèle Freund, que se baseia no estudo da fotografia como documento social. Em seguida, propomos a visão de Marshall McLuhan sobre a antecipação do final das revistas ilustradas com o advento da televisão e do vídeo e que servirá para actualizar a função das revistas ilustradas, num contexto tecnológico mais próximo da nossa investigação. Convocamos a análise de Steven Heller sobre as revistas de vanguarda e como estas operaram cisões culturais nos seus contextos, para nos concentrarmos, uma vez mais, nas publicações contemporâneas da revista *K*. Rick Poynor contribui com uma resenha dedicada às revistas do período do pós-modernismo, integrada no catálogo já referenciado “Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990”, editado por Glenn Adamson and Jane Pavitt, em 2011.

“To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things – machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see our work – our paintings, towers and discoveries; to see things thousands of miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to: the women that men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed; Thus to see, and to be shown, is now the will and new expectancy of half of humankind.”⁸

Henry R. Luce’s prospectus for *LIFE*, 1936

A carta de intenções da revista *Life* inaugurava o período da revista ilustrada como um dos grandes agentes da mediatização da realidade. A publicação periódica inventara os tempos que mudam e permitia a visão do mundo através de uma janela mecanicamente reproduzida. O capítulo “Mass media magazines en Estados Unidos”, de Gisèle Freund, no livro “La fotografia como documento social” (1974)⁹ relata o aparecimento da *Life* como a grande revista ilustrada do século XX. Editada a partir de 1936, a *Life* foi influenciada pelo fotojornalismo das revistas alemãs do início dos anos 30, cujo estilo consistia em contar histórias apenas com base nas imagens. O progresso tecnológico da fotografia

8. “Ver a vida; ver o mundo; testemunhar visualmente grandes eventos; ver as faces do pobre e os gestos do orgulhoso, ver coisas estranhas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na floresta e na lua; ver o trabalho do homem – as suas pinturas, torres e descobertas; ver coisas a milhares de milhas de distância; coisas escondidas atrás de paredes e dentro de quartos, coisas perigosas de se chegar perto, as mulheres que os homens amam e muitas crianças; ver e ter prazer em ver; ver e maravilhar-se, ver e ser instruído. Ver, e que lhe seja mostrado, é assim agora a vontade e a expectativa de metade da humanidade.”

9. Editada originalmente pelas Éditions du Seuil, Paris.

e da sua reprodução a cores desempenhou um papel preponderante no aparecimento da revista fotográfica moderna, embora um dos factores do seu sucesso fosse o papel onnipotente da publicidade.

Nos E.U.A., a maior parte das revistas ilustradas era financiada pela publicidade, um fenómeno que acompanhou a transformação de uma nação maioritariamente agrícola numa economia industrial e numa sociedade de consumo. Enquanto os jornais eram, na sua maioria, diários e por isso, com uma maior cobertura de eventos locais, as revistas semanais e mensais debruçavam-se sobre assuntos mais transversais ao país e, sendo distribuídas numa rede nacional, eram mais atraentes para a publicidade.

Os fundadores da *Life*, Henry R. Luce e Briton Hadden, procuraram um formato de publicação, que ao contrário dos jornais que “apenas” informavam, pudesse acompanhar o ritmo acelerado do trabalho e colocasse em “revista” os acontecimentos mais importantes da semana. A revista abrangia uma variedade de temas, desde assuntos domésticos, música, livros, natureza, até ao desporto, ciências naturais e moda. Chegou a ter 17 departamentos, e tinha uma extensa equipa que contava com redactores, fotógrafos, editores, documentalistas, paginadores, directores de arte, etc. A revista empregava ainda vários especialistas como psicólogos, historiadores, médicos e educadores para verificar os conteúdos dos artigos. No decorrer da 2ª Grande Guerra a revista sofreu uma grande ampliação: chegou a ter 360 escritórios em todo o mundo, com 6700 empregados.

Fortemente sustentada pela fotografia, a *Life* pretendia abranger o maior número de leitores em todo o país, despertar a sua curiosidade, abordar os problemas que os afectavam, os seus sonhos de triunfo, as suas preocupações sentimentais. Tinha como objectivo ser compreendida por todos, vulgarizar as artes e as ciências, abranger todos os membros de uma família. Afirmava Luce: “Contamos a verdade da melhor maneira que nos permitem o nosso saber e as nossas crenças”¹⁰, com a pretensão de ser um educador das massas. O êxito da revista baseava-se no desenvolvimento de uma abordagem psicológica que acreditava que o Homem se interessava, acima de tudo, por si mesmo e que as condições humanas e sociais que afectam a vida do próprio leitor, o impressionariam. Se estas condições fossem más, a revista teria o papel de lhe dar a esperança de um futuro melhor. Com uma intenção patriótica, a revista desempenhou efectivamente um importante papel na educação das massas, na divulgação da ciência e da arte e teve um enorme sucesso. Era uma publicação familiar, não publicava matérias escandalosas e fazia um uso massivo da fotografia, considerando que se tratava de um meio que não mentia, que proporcionava uma reprodução exacta da vida.

Tal como outras revistas ilustradas, a *Life* começou a perder terreno nos meios de comunicação em massa com a crise da inflação no final anos 60: a subida do preço do papel e os gastos de produção, impressão, expedição e distribuição causavam dificuldades na manutenção da revista. A disseminação da televisão veio retirar a função de reproduzir a vida em directo das revistas ilustradas e *Life* chegou ao fim em 1972.

10. Freund, Gisèle. 2011. “La fotografia como documento social” in *La fotografia como documento social*. Barcelona. Gustavo Gili p.129

Dois anos antes, Marshall McLuhan escreveu precisamente sobre como o advento da televisão tornou obsoletas as revistas ilustradas. O seu artigo “Understanding Magazines” foi publicado na revista *Print* na edição de Julho/Agosto de 1970 com o subtítulo: “Like medieval manuscript, the ‘obsolete’ printed word has been turned into an art form”. McLuhan advogava que quando os meios de comunicação se tornam obsoletos, quando são ultrapassados por novas tecnologias de comunicação, são remetidos para o estatuto de obras de arte. A televisão remeteu o cinema para o campo artístico, tal como as revistas ilustradas, que deixam de reproduzir a vida em directo, uma vez que a televisão o fazia de um modo mais eficaz e mais rápido. O autor lembrava James Joyce, que afirmava que todas as formas de publicação são formas de mimetismo e reprodução dos eventos como processos de catarse e purificação social. O aparecimento dos meios electrónicos no sistema dos meios de comunicação em massa alterou a relação que o público mantinha com a realidade, da mesma maneira que os meios de transporte, como o avião, haviam alterado a noção de distância e de tempo.

As novas tecnologias descartam as operações das tecnologias anteriores, ao mesmo que resgatam operações mais antigas. Isto é, quanto a imprensa escrita é ultrapassada pela televisão, a sua função convencional no processo da comunicação em massa é suprimida, e ela é delegada para outro plano, com um outro estatuto. McLuhan afirma que a velocidade dos novos meios tecnológicos acelerou o processo da comunicação e de transmissão da informação. O reportar “a vida em directo” adquiriu outra velocidade, distinta da imprensa periódica, a velocidade eléctrica da televisão “ao vivo” atribuiu aos eventos e às notícias, um carácter “mítico”, na medida em que a realidade se apresentava com mais transformações e oscilações aos olhos do espectador. No contexto da tecnologia, “mito”, para McLuhan, é um processo acelerado ao ponto do reconhecimento de padrões, que leva o autor a concluir que quando os processos da informação ultrapassam as antigas transacções sociais, a tecnologia supera a natureza, a realidade. O novo paradigma tecnológico no processo da comunicação das massas suprime as antigas convenções estabelecidas, como a noção de audiência ou público, que passa a ser um mero “actor” neste circuito vertiginoso das notícias.

Assim, neste processo tecnológico recente e mais rápido da transmissão da informação, as revistas ilustradas tornam-se irrelevantes e passam a assumir um outro papel na comunicação social: tornam-se especializadas, tornam-se discurso crítico e de reflexão, investem na formação da opinião pública, mas também na qualidade da imagem (*high res*, do papel impresso versus *low res*, da televisão ou do vídeo).

Nesta sequência temática relativa ao papel das revistas ilustradas, prosseguimos para um breve caracterização das revistas de vanguarda, através da visão de Steven Heller para reforçar o argumento de que a revista *K*, não sendo uma revista convencional, introduziu factores de mudança no meio da imprensa periódica em Portugal.

Tomamos como referência a obra: “Merz to Emigre: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century”, editada em 2003, onde Steven Heller começa por definir a fun-

ção mobilizadora das vanguardas artísticas na transformação social através da publicação de periódicos. Heller descreve as vanguardas como agentes ou meios que antecipavam ideias não convencionais, nomeadamente no campo das artes, sempre envolvidas com o meio político e social, cuja intenção era desafiar o poder estabelecido, como armas de arremesso que invocavam obrigatoriamente a necessidade de mudança. Com graus diversos de rebeldia, ao desafiar as normas culturais estabelecidas, atacando as tradições e os valores, as vanguardas foram determinantes para a reavaliação da cultura como um todo, com uma mudança necessária para evitar a estagnação social.

As publicações destes movimentos eram o veículo preferencial na promoção e disseminação das suas ideias e programas ideológicos, sendo comum que a sua linguagem gráfica se revele radical e agressiva, oposta aos estilos em voga. As revistas tinham duas funções primordiais: assinalar a posição cultural através dos conteúdos e do design, e atrair adesão ao movimento. Ao contrário das revistas de comunicação em massa, estas publicações não pretendiam simplesmente informar ou entreter: elas influenciaram acções sociais e culturais, normalmente através da provocação, tinham intenções de produzir a mobilização do público, dos leitores. A sua principal intenção era a disrupção com os sistemas vigentes e, invariavelmente, provocavam ruído, sentido de ruptura, quer na recepção dos conteúdos, quer do grafismo e das imagens. Os periódicos das vanguardas do séc. XX eram os dispositivos da desobediência, desenhados para agrupar os seguidores e ofender os obedientes. O design foi o elemento-chave na materialização desta massa de pensamento e actividade crítica. Na conjugação de tipografia, *layout* e imagem, o design gráfico destas publicações era a ferramenta essencial que expressava as ideias de forma visual, reforçando os conteúdos programáticos das vanguardas.

Apesar da revista *K* não partilhar do “ruído” visual das revistas aqui descritas, ela é veículo de um discurso disruptivo na imprensa periódica. O que a torna especialmente interessante é o facto de ser uma revista elegante, bem paginada, impressa com qualidade e com um forte sentido estético e próxima do universo da moda. A irreverência dos seus textos, artigos, reportagens e editoriais coaduna-se totalmente com a esta fórmula visual, que reivindica um cosmopolitismo ao mesmo tempo que irrompe o espaço do jornalismo e da opinião pública com uma linguagem arrojada, irreverente, humorada e totalmente alheia às convenções jornalísticas da época. O humor impregnado na revista era veículo de uma atitude crítica e desobediente em relação ao contexto da imprensa periódica.

No catálogo já referenciado anteriormente¹¹, Rick Poynor elabora uma síntese das revistas mais emblemáticas do panorama internacional pós-modernismo, com o texto “Big Magazines: Design as the message”, onde nos sugere uma relação entre forma e conteúdo cada vez mais estreita no grafismo destas publicações.

Poynor começa por referir como uma das imagens mais marcantes das publicações

11. “Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990”. Ed. Glenn Adamson and Jane Pavitt, 2011 (p. 214)

do jornalismo visual dos anos 80 foram as revistas de grandes dimensões. O formato A3 (e suas variações próximas) era atractivo para as revistas que se debruçavam sobre o design e a cultura visual, onde as páginas duplas podiam tirar partido das fotografias em grande escala para maior impacto visual. Este grande formato permitia também novas oportunidades na construção das páginas, que sugeriam diferentes formas de leitura.

As revistas de grande formato tiveram origem na imprensa musical, como o *New Musical Express* (1952-) no Reino Unido e a *Rolling Stone* (1967-) nos Estados Unidos da América, que assumiam o formato de jornal (eram dobradas para distribuição postal), apesar de integrarem elementos visuais típicos das revistas. Graficamente, estas publicações propunham *layouts* bastante inventivos, com recurso à fotografia e à ilustração, mas editorialmente eram pouco refinadas, mais próximas dos jornais. Influenciada pelas revistas nova-iorquinas *Interview* (1969-), fundada por Andy Warhol e *WET* (1976-1981), surge em Roterdão a revista *Hard Werken* (1979-1982) que reúne um grupo editorial responsável pelo design da publicação. Era uma revista sobre a cena cultural da cidade, incluía vários temas desde a literatura, teatro, cinema, artes visuais e era impressa com qualidade num bom papel. Em termos gráficos, rejeitava a abordagem controlada do modernismo a favor de propostas mais intuitivas, com montagens de letras desenhadas à mão, tipos de letra distorcidas e sobreposição de fotografias. As duplas eram agitadas e ruidosas, por vezes, próximas do estilo punk, com várias propostas de leitura dos artigos. O design tornou-se a mensagem destas grandes revistas, assim como o seu meio de articulação, tornando-se expressão visual da cultura material da época. À medida que os anos 80 progrediam, as revistas de grande formato e as revista de formato mais convencional, como a *I.D.* (1980-) e *The Face* (1980-2004) aplicavam os princípios de um estilo gráfico próprio de uma cultura cada vez mais enraizada nos objectos e na imagem, impulsionado pelo fenómeno do consumo.

A configuração gráfica destas publicações era marcada pela profusão e sobreposição de elementos visuais e tipográficos que resultavam em várias possibilidades de leitura dos conteúdos, contrapondo uma desordem dinâmica a uma unidade óbvia e regular das páginas, encorajando, desta forma, uma recepção não linear das matérias editoriais. A noção de que o design interferia na forma de apreensão dos conteúdos foi fundamental para que o consumo destas revistas passasse a ser feito, também, pelo seu aspecto gráfico. As revistas foram os principais documentos deste período cultural, a sua crescente fusão entre forma e conteúdo reproduzia a disposição de uma cultura múltipla, incerta e versátil, sintoma do pós-modernismo.

PORTUGAL, 1990

Concentramo-nos, por último, no contexto do design gráfico e editorial em Portugal nos anos 90. Algumas das nossas referências bibliográficas foram publicadas no decorrer desta investigação, nomeadamente, aquelas que são dedicadas ao trabalho gráfico de Luís Miguel Castro, demonstrando como o seu trabalho só muito recentemente tem sido recuperado pelos historiadores e editores da especialidade. Convocamos também algumas referências relacionadas com a revista *K* e com o semanário *O Independente* que se revelaram essenciais para entender o carácter editorial destas publicações.

Em Junho de 1992, a revista *Unidade 3*, propriedade da Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, publicava uma entrevista a Luís Miguel Castro, da autoria de Rui Amador e Madalena Cardoso de Menezes. Assumidamente autodidacta enquanto designer, Castro afirmava que a sua função era hierarquizar a informação fornecida pelo cliente, isto é, assimilava a informação e transformava-a. Esta transformação é o que Castro considera ser o segredo do gráfico: dar forma visual aos textos. Sobre a revista *K*, assumia que, como director de arte, o seu trabalho passava por organizar os conteúdos, ler os artigos e decidir que ilustrações ou fotografias os acompanhariam. O seu trabalho era interpretar graficamente os textos da revista. Afirmava ainda que a revista *K* era demasiado cosmopolita para o público português, uma vez que era feita à imagem de revistas estrangeiras, reconhecendo, à data da entrevista, que a *K* ainda não tinha atingido o grau de maturação gráfica que desejava. Dava como exemplo a revista *The Face*, que só partir do n.º 13 se havia tornado uma revista coerente, “no sentido de ter uma política nova, a ter uma forma nova de organizar, de dispor os textos e organizá-los de forma a torná-los minimamente atractivos para as pessoas” (Rui Amador 1992, 67). No seguimento da conversa sobre a *K*, Castro refere ainda a influência de Alexey Brodovitch no seu trabalho gráfico e na admiração pela revista *Life* e pelo jornal *Liberation*.

Na edição n.º 2/3 da revista *PLI Arte e Design*, de 2012, Luís Miguel Castro é entrevistado por José Bártolo e lembra as suas referências visuais: o livro de Herbert Spencer *Pioneers of Modern Typography* de 1969, cujas influências dadaístas e futuristas foram essenciais para designers como Peter Saville e Malcom Garrett, as revistas *Life* e *Harpers's Bazaar*, Alexey Brodovitch, o colectivo francês de guerrilha gráfica Bazooka. Conta como aprendeu a “importância dos espaços em branco, o sentido do equilíbrio, as características do *lettering*, a sua elegância e a paginar em plano, saber criar tensão entre a diversa informação que compunha um plano, as imagens e o texto.” (Bártolo 2012, 63)

Sobre a *K*, Castro relembra como era feita: as páginas eram montadas previamente de acordo com modelos de revistas estrangeiras, com as proporções da revista. Depois das reuniões e consoante os temas definidos, Castro reunia as imagens e os textos (processados em computador e impressos em fotolitos ou fotocópias) e paginava as páginas predefinidas, que eram colocadas na parede para que toda a equipa acompanhasse o alinhamento do miolo e sugerisse alterações. As maquetes em papel eram então enviadas para impres-

são e apenas depois de impressa era possível ver a revista completa. Luís Miguel Castro recorda ainda para o facto de a *K* imprimir as fotografias a preto e branco em processo de quadricromia, com as 4 cores do *off-set*, o que lhes conferia uma qualidade extraordinária.

Em 2014, na colecção “D” da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, organizada por Jorge Silva, é editado um número sobre o trabalho de Luís Miguel Castro, com um prefácio de Mário Moura e com testemunho em primeira mão de Luís Miguel Castro acerca da revista *K*. Moura começa por declarar a importância da revista para a comunidade de estudantes de design gráfico no início da década de 90, “a bíblia mensal da turma, acompanhando outras bíblias como *O Independente* ou o *Público*, cada uma com o seu estilo, cada uma delas parte do que, para mim, foi uma idade dourada da publicação periódica portuguesa” (Moura 2014). Moura relembra a base formal do trabalho gráfico de Luís Miguel Castro como simples e eficaz: o recurso à fotografia contrastada com grandes superfícies de cor plana, tinha origem nas vanguardas gráficas, cuja edição do livro, já mencionado, de Herbert Spencer se revelou influente para Castro e para muitos designers na época. As ilustrações de Castro são também lembradas por Moura, na proximidade do trabalho gráfico do colectivo francês *Bazooka*, onde a pintura a *gouche* sobre as fotocópia ou fotografia retoma o contraste entre imagem e superfície plana da tinta.

Em 2005, a Experimenta Design realizou uma exposição sobre o design em Portugal na Estação do Rossio, que resultou no catálogo (*P*) *Portugal 1990-2005*, abarcando o arco temporal da revista *K*. Embora o seu contributo se foque no design de equipamento, Rui Afonso Santos fornece-nos um resumo histórico do país na década de 80 e 90, sublinhando o facto de a adesão à, então designada, Comunidade Económica Europeia, em 1986, ter promovido uma fase de crescimento económico e de estabilidade política. Afonso Santos refere-se à “eclosão do “Novo Design”, nos anos 80, na assunção de uma franca condição pós-moderna, foi marcada por uma nova geração, a segunda, de *designers* portugueses, criadores de objectos icónicos, revelados por Manuel Reis através da sua Loja da Atalaia lisboeta – em acção concertada com a abertura (1982) do marcante Bar Frágil, com as suas instalações-decorações e *design* de ambientes periodicamente renovados. Aí se reuniu uma elite de criadores, determinando um impacto considerável na renovação cosmopolita do gosto e dos hábitos.” (Santos 2005). Muitos dos colaboradores da *K* pertenceram a esta elite, partilharam os mesmos hábitos mundanos e reproduziram-nos nas páginas da revista. De facto, a *K* pode ser encarada como o espaço privilegiado para esta geração de autores se expressar, graças ao capital financeiro e liberdade total de expressão da revista.

Neste mesmo catálogo, João Botelho lançava as pistas de leitura sobre o seu trabalho gráfico, no qual se enquadra o projecto gráfico da *K*:

“Sem nenhuma formação especial, apenas a noção de que nasci com olhos para a composição e com a moral necessária para saber que uma folha em branco é qualquer coisa de precioso – é preciso ter muito cuidado para a ‘sujar’ com letras, riscos ou cores –, balancei sempre entre o fascínio pela agressividade e o rigor dos soviéticos, os do vermelho e do preto sobre o branco, e a sofisticação e o rigor do grande Alexey Brodovitch, talvez o maior de todos. E nunca me esqueci do português José Pacheco, amigo de Pessoa e de Almada, e responsável pela extraordinária revista *Contemporânea*, que bom título, muito melhor que *Moderna*. Imune à confusão do pós-modernismo, por formação, convicção e distância, estive perto de um grupo que se designava por ‘Gráficos Perpendiculares’ e de um outro que defendia a ‘linha clara’. Percebem, não é verdade?” (Botelho 1991, 104)

Luís Miguel Castro também figura no mesmo catálogo, com as monografias desenhadas para a *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema*, em parceria com António Rodrigues, onde o seu trabalho gráfico se relaciona, acima de tudo, com o meio do cinema. Nestes catálogos, a composição das fotografias tem uma estreita relação com a edição cinematográfica.

O volume 5 da colecção “Design Português. 1980/1999” coordenada por José Bártolo e editada pelo jornal *Público*, em 2015, propõe uma contextualização do design gráfico e de produto em Portugal, da autoria de Helena Sofia Silva. A autora apresenta uma breve descrição histórica do arco temporal em causa, com especial enfoque na constituição do design enquanto disciplina profissional e institucional, na perspectiva da sua organização enquanto profissão e na evolução do seu ensino, respectivamente.

Apesar de se tratar de uma visão bastante sintética e condensada do panorama nacional do design, este volume revela-se útil na medida que apresenta a *K* no alinhamento de uma série de artefactos gráficos paradigmáticos da década de 90. Jorge Silva é o autor da entrada sobre a *K*, num testemunho curto:

“Momento perfeito do nosso recente passado gráfico, vestiu exemplarmente uma descarada modernidade que se reclamava conservadora e temperamental, patriótica e cosmopolita, abanando a cediça e esquemática cultura dominante de esquerda” (Silva 2015, 80)

Jorge Silva reconhece a sofisticação gráfica da revista, pelas referências às vanguardas artísticas do princípio do séc. XX, na forma como a paginação era feita com recurso à sequência visual das fotografias de uma geração promissora de jovens fotógrafos, como Inês Gonçalves, Álvaro Rosendo ou Pedro Cláudio. O cosmopolitismo visual da *K* estava também presente no uso de tipografia de referência. Fontes tipográficas como a Bodoni ou a Futura foram resgatadas na *K*, graças à oficina de fotocomposição de José Serrano, sendo finalmente usadas para consumo industrial, permitindo o seu acesso a outros desig-

ners, como Henrique Cayatte que as aplicou de forma exemplar nos projectos editoriais do jornal diário *Público* e na revista *Ler*.

De forma mais aprofundada, procederemos mais adiante à análise do semanário *O Independente*, como antecessor directo da revista *K*. No entanto, a próxima referência bibliográfica servirá para delinear o carácter editorial deste jornal que, por proximidade dos seus colaboradores com a revista, será também extensivo aos contornos desta.

Carlos Quevedo editou em 2006 o livro: *Já não me lembrava. Os delírios da K*, onde reedita alguns dos textos que escreveu na revista, a solo ou em colaboração com Miguel Esteves Cardoso, Rui Zink, Nuno Miguel Guedes, entre outros. Miguel Esteves Cardoso, no prefácio, elogia o humor e o risco com que Quevedo escrevia, e que, de certa forma, estavam espelhados nalgumas secções da revista como os “Delírios”. A desobediência e o divertimento eram uma forma de desvio, sintomas de uma forma de resistência ao poder estabelecido, em profundo contraste com a restante imprensa da época, que se tornaram características incontornáveis da *K*.

Na introdução do livro, Quevedo relembra com nostalgia o espírito da revista, cujo investimento arrojado de Francisco Vasconcelos (presidente da EMI – Valentim de Carvalho) e a direcção de Miguel Esteves Cardoso, a tornou livre dos constrangimentos típicos de qualquer jornal ou revista.

“Não tínhamos limites ou pelo menos era isso que queríamos que a Kapa não tivesse. Julgo que em Portugal, fomos os primeiros a submeter-nos à ditadura dos gráficos (João Botelho, no projecto, e logo depois o maravilhosamente obsessivo Luís Miguel Castro)” (Quevedo 2006, 15)

Voltaremos à tirania dos gráficos nas considerações finais. Quevedo lembra que a revista só foi possível porque Miguel Esteves Cardoso conseguiu reunir um grupo variado e talentoso de pessoas, que estavam ligados por laços de amizade, admiração e respeito. O autor refere também que a secção “Delírios” era uma secção singular que expressava distintamente uma parte importante do espírito da revista: “Não tinha regras de nenhum tipo, os temas podiam variar de acordo com a disposição ou as ideias do momento” (Quevedo 2006, 17). Reforça-se mais uma vez a ideia de que a revista era feita de forma espontânea, sobre o presente e apenas fiel às preferências dos seus autores.

O jornal do evento *Lisboa Capital República Popular*, de Abril de 2015, é dedicado ao tema da “Independência”, onde Nuno Miguel Guedes escreve um artigo sobre o semanário *O Independente*, convocando alguns dos princípios do jornal, na secção dedicada à Comunicação Social. O ex-jornalista d’*O Independente* e da *K*, lembra que a maior parte da imprensa nacional da época (finais dos anos 80) replicava tiques do PREC, princípios dogmáticos de esquerda, uma forma de jornalismo antiquada. O projecto d’*O Independente* surge como sendo um jornal assumidamente conservador mas que, nas palavras de

Miguel Esteves Cardoso¹², “era uma coisa moderna, normal. Uma coisa não respeitadora dos respeitinhos, e sem medo. Tinha havido o Estado Novo e a censura. Há esse medo de arrelhar uma pessoa, de magoar pessoas, e nós, talvez inconscientemente, talvez irresponsavelmente, não tínhamos medo. E não tínhamos medo de não ser de esquerda” (Cardoso, 2012).

Quer o jornal, quer a revista *K*, apesar de estarem conotados com uma orientação conservadora, principalmente devido às figuras de Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas (n’*O Independente*), reuniam um vasto grupo de colaboradores que não partilhavam esse credo ideológico. O que os destacava das restantes publicações periódicas da época, era, acima de tudo, um desrespeito por uma concepção totalitária e corporativa de fazer jornalismo, que Nuno Miguel Guedes reconhece como sendo exemplo de uma enorme liberdade de expressão.

12. Numa entrevista ao jornal Expresso de 24 Maio de 2012.

2. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E ANTECEDENTES

2.1 LISBOA 1990-1993

“Mas com uns pós modernos nada complicados
sentimo-nos realizados
Ah! Os pós modernos agarram a angústia
e fazem dela uma outra indústria
com os pós modernos nunca ganhamos
mas também nada investimos”¹

O panorama cultural que enquadra a produção da revista *K*, no início da década de 1990, foi sendo contaminando pela problemática do pós-modernismo nas artes plásticas e performativas, na arquitectura, e mediada pela imprensa periódica da época. Em termos históricos, a década está dividida em dois momentos distintos, marcados pela adesão de Portugal à C.E.E. (Comunidade Económica Europeia) a 1 de Janeiro de 1986. A integração europeia introduz uma série de mudanças num país, cujo regime democrático era uma conquista recente (1974), e que se encontrava numa situação de instabilidade política, agravada pela crise económica do mundo ocidental.

A primeira metade da década de 80 em Portugal é marcada pelo rescaldo da revolução de Abril de 1974, quer em termos políticos, quer em termos económicos. A morte de Francisco Sá Carneiro em 1980 fragilizou a Aliança Democrática (estabelecida entre PSD e CDS) que nesse momento conduzia o governo do país. Sucedeu-lhe o Bloco Central, em 1982, após eleições legislativas das quais resultou a indigitação de Mário Soares como primeiro-ministro, vindo a formar governo em coligação com o PSD, dirigido por Carlos Mota Pinto. O General Ramalho Eanes era então o presidente da República. As finanças do Estado encontravam-se bastante debilitadas pela instabilidade política, pelo descontrolo das contas públicas e pelo aumento do défice. Foram agravadas também pelo aumento internacional do preço do petróleo e por uma economia que já não assentava na estrutura colonial. Em 1983 foi formalizado o pedido de ajuda financeira de Portugal ao Fundo Monetário Internacional, o que remeteu o país para um período de recessão e impôs duras medidas de austeridade. Os apoios e subsídio do Estado foram reduzidos, os salários reais também, as taxas de juro aumentaram, assim como o valor de muitos bens

1. Rui Reininho, “Pós Modernos” in *Psicopátria*, GNR, 1986.

de consumo. A taxa de desemprego rondava os 11% em 1983, o consumo privado era baixo, havia salários em atraso e as greves sucediam-se no sector industrial e dos serviços.

A partir de 1985, as contas públicas foram sendo regularizadas, a indústria ganhou alguma competitividade e assistiu-se a um gradual crescimento económico, o que permitiu finalmente que o país fosse aceite na, então chamada, Comunidade Económica Europeia. O processo de adesão que desse modo se concluía havia sido iniciado em 1977, pela mão de Mário Soares, enquanto Primeiro Ministro.

Assim sendo, a partir de 1986, Portugal passa por um processo de transformação nas esferas da política, da economia, da sociedade e da cultura. Num clima de maior estabilidade política (Aníbal Cavaco Silva – PSD – ganha as legislativas em 1985 e em 1991, com maioria absoluta), o país vê a sua economia reforçada, graças aos apoios comunitários, e as fronteiras abrem-se num espaço europeu de livre circulação. Passou-se de um clima de retracção financeira para um clima de abundância e aumento de capacidade de consumo. Esta expansão económica deveu-se, no entanto, ao investimento, não na indústria, na agricultura ou nas pescas – cujo peso na economia foi sendo cada vez mais reduzido –, mas antes no sector terciário, com o aumento de serviços na banca e noutras actividades financeiras, no comércio, no turismo, na informática, nos meios de comunicação, no ensino, na formação profissional e na função pública. A maior parte do pessoal empregado no sector terciário era já, desde o início dos anos 80, do sexo feminino e esta proporção continuou a crescer com a entrada progressiva de mais mulheres no mercado de trabalho. Assistiu-se consequentemente a um renascimento da vida mundana, agora liberta dos constrangimentos prolongados do salazarismo.

Politicamente, a segunda metade da década de 80 foi marcada pela governação de Aníbal Cavaco Silva, que formou um governo de coligação em 1985 e ganhou uma maioria absoluta em 1991, inaugurando o “cavaquismo”, um estilo de governação que misturou rigor financeiro, competência técnica e autoritarismo. A expansão económica do país deveu-se à estabilidade governativa do Bloco Central, à adesão comunitária e a uma conjuntura internacional favorável, com a descida do preço do petróleo e da cotação do dólar, que se traduziu na subida dos salários reais, no aumento do consumo e na descida da taxa de desemprego. As transferências financeiras da comunidade europeia, sob a forma de fundos e outros apoios, tinham como objectivo promover o desenvolvimento do país de modo a aproximá-lo dos padrões europeus e foram aplicadas em infra-estruturas (fazendo prosperar o sector da construção civil e obras públicas), na formação profissional e no apoio ao sistema produtivo. Em causa estava o Acto Único Europeu, que Portugal assinou em 1986 e que consistia num programa de aprofundamento de coesão económica e social da Europa, antecipando a criação de um Mercado Único Europeu, no início dos anos 90. Esta união monetária europeia foi construída progressivamente e implicou a coordenação e centralização das grandes linhas de política macroeconómica e aproximação do grau de desenvolvimento dos países comunitários. A adesão do país ao grupo europeu fez com que Portugal passasse para outra dimensão geopolítica, cuja autonomia de in-

tervenção económica do Estado praticamente desapareceu e cujas exigências de Bruxelas condicionaram o modelo de desenvolvimento nacional. Sobre este tema, veja-se, entre outros autores, António Reis, José Mattoso e João Medina.

Em termos sociais, a segunda metade da década de 80 foi totalmente condicionada pela adesão europeia e subseqüentes injeções de fundos na modernização do país, nas áreas da saúde, da educação e da formação profissional. Na saúde, houve alterações importantes e indicadores positivos como a descida da taxa de mortalidade infantil para níveis, finalmente, aceitáveis em relação aos padrões europeus. A escolaridade obrigatória aumentou para 9 anos em 1986, o acesso ao ensino superior foi alargado e liberalizou-se com o criação de universidades privadas. As taxas de insucesso e abandono escolar foram combatidas, com a oferta da formação profissional, que se disseminou como alternativa ao ensino regular.

No entanto, foi no campo do consumo onde se assistiu à maior inflexão social da segunda metade da década de 80. A descida das taxas de juro e o aumento dos salários reais estimularam o poder de compra da maioria da população, cujos orçamentos familiares foram reforçados pela presença cada vez mais numerosa das mulheres no mercado de trabalho. O fim das barreiras alfandegárias fez aumentar o volume das importações; no mercado português estavam finalmente disponíveis bens e produtos estrangeiros que durante décadas haviam estado inacessíveis à maioria dos consumidores nacionais. O mercado retalhista acompanhou a recente conjuntura económica e a oferta de novos locais de consumo disparou em estruturas de tipo variado, desde centros comerciais a hipermercados, que proliferaram um pouco por todo o país, com principal incidência nos grandes centros urbanos. O consumo de bens, como o vestuário, o calçado, os electrodomésticos e automóveis, foi ganhando maior peso nos orçamentos familiares, assim como os gastos em férias e na habitação própria, impulsionando o mercado imobiliário e estimulando o recurso ao crédito individual.

O aumento de conforto económico não foi, contudo, igualitário para a totalidade da população. Os assalariados rurais, os agricultores e a população não-activa mantinham indicadores bastante baixos na habitação, na saúde e na educação. As periferias das grandes cidades continuaram a ser terreno para o crescimento de bairros de custos reduzidos, entre os bairros de lata e a habitação social, que acolhiam, por exemplo, os fluxos de emigrantes oriundos das ex-colónias. O país manteve-se dividido entre a faixa costeira, com uma maior densidade demográfica, com maior poder económico, e um interior desertificado. A taxa de natalidade também sofreu uma quebra acentuada e, juntamente com o aumento da esperança média de vida, a população foi envelhecendo. Os novos hábitos de vida urbana foram responsáveis pela descida da taxa de matrimónios e crescimento das uniões de facto, com o consequente aumento de filhos fora do casamento e surgimento de novos modelos de núcleos familiares.

No final dos anos 80, Portugal era um país assimétrico, entre os centros urbanos mais desenvolvidos na indústria e nos serviços, com uma maior densidade demográfica, com maior poder económico e hábitos sociais mais liberais, e as localidades rurais, cujos recursos agrícolas foram abandonados, desertificadas pelo êxodo das camadas mais jovens para as cidades.

A IMPRENSA PERIÓDICA

A imprensa periódica nos anos 80 em Portugal foi também palco das mudanças políticas e sociais consequentes da revolução de Abril de 1974. O golpe de 11 de Março de 1975 reforçou as posições da esquerda radical e determinou o equilíbrio das forças políticas. A banca e os seguros foram nacionalizados e muitos títulos da imprensa diária ficaram sob o controlo do Estado (a maioria dos jornais eram propriedade dos bancos), assistindo-se à subsequente mobilização partidária das redacções editoriais e à sindicalização das classes profissionais ligadas à imprensa.

No início da década de 80, a imprensa nacional atravessava uma crise, devido à diminuição do poder de compra da população mas também pela ausência de hábitos de leitura, em função de uma taxa elevada de analfabetismo e do baixo nível médio de escolaridade. Embora o mercado de leitura se tenha mantido reduzido, no decorrer da década o panorama dos periódicos sofreu algumas alterações: assistiu-se a um aumento da imprensa popular-sensacionalista, à emergência e consolidação dos jornais semanários como principais jornais de referência e ao declínio dos jornais vespertinos. Havia uma polarização nos hábitos de leitura do público, entre o apelo da imprensa populista orientada por motivos comerciais e a oferta de um jornalismo de investigação dos semanários, mais agressivo e relativamente mais livre de compromissos partidários.

Enquanto a imprensa diária sofria pressões de ordem partidária por estar sob a alçada do Estado, de partidos ou de sindicatos, a imprensa semanal ressurgia a partir da iniciativa privada e promovia um jornalismo mais dedicado à informação política e cultural. Jornais como o *Expresso* (1973), *O Jornal* (1980), o *Semanário* (1980) e mais tarde *O Independente* (1988), eram caracterizados como *quality papers*, pela sobriedade estilística (na escrita) e gráfica, com conteúdos de referência relativos à política, economia e cultura, temas importantes para a constituição de uma opinião pública informada. A relativa autonomia financeira (e ideológica) dos semanários permitiu que fosse praticado um tipo de jornalismo de investigação debruçado sobre as “zonas-sombra” da sociedade e das instituições, ou seja, sobre assuntos que as estruturas do poder pretendiam manter fora do olhar público, atribuindo a estes periódicos um tom agressivo. Estes semanários também se empenharam em retomar e desenvolver os temas da cultura, nomeadamente, com resenhas críticas de espectáculos, de exposições, de livros e de música. A economia foi também um tema recuperado pelos semanários, com secções editoriais que, nalguns casos, passaram para suplementos e destacáveis autónomos em relação aos cadernos principais.

As mudanças nos hábitos de consumo, pelo aumento do poder de compra na segunda metade dos anos 80, fizeram surgir nas bancas de jornais uma nova vaga de publicações especializadas. A imprensa periódica acompanhou os hábitos da população, que se foi tornando mais hedonista, com novos hábitos de consumo que se espelham também na área da cultura. O jornal semanal *Se7e* (1978) inaugurou o panorama das publicações dedicadas ao entretenimento, ao universo da música e da cultura pop, que o jornal *Blitz* (1986) veio reforçar. O *Blitz* apelava a um público jovem graças um grafismo diferenciado e arrojado em relação aos seus congéneres e tinha conteúdos dedicados à música pop rock, com agendas de concertos e outros eventos culturais e da vida nocturna, que conquistavam espaço como forma de entretenimento, de expressão e de criatividade, entre as camadas mais jovens da população urbana. Ainda no final da década deu-se o aparecimento das revistas de moda femininas com a *Elle* (1988-), a *Marie Claire* (1988-) e a *Máxima* (1988-) cujo modelo editorial era importado das empresas originais estrangeiras, vindo a aumentar a oferta editorial periódica semanal. Acerca da imprensa periódica, veja-se, entre outros autores, Mário Mesquita e Eduarda Dionísio.

DEPOIS DO MODERNISMO, 1983

O panorama cultural da década de 80 também parece estar dividido em dois tempos. No primeiro, a produção cultural esteve fortemente comprometida com as ideologias da revolução de 1974, num contexto em que era visível de um modo extremado a importância da liberdade de expressão recentemente conquistada. Um segundo tempo é marcado pelo aumento de capital na economia do país e, consequentemente, na área da cultura. Ainda neste alinhamento, a adesão à Comunidade Europeia foi um factor determinante para o investimento de políticas conducentes ao reconhecimento cultural do país no seio da Europa.

Temas ligados ao “património”, à “portugalidade” e à “identidade nacional” foram resgatados e convocados, como forma de afirmação identitária cultural no período pós-25 de Abril e no contexto da independência conquistada pelas antigas colónias e de integração na comunidade europeia. A “XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura” em 1983 em Lisboa, que teve como tema precisamente os Descobrimentos e a expansão Marítima Portuguesa, marcou o início de uma série de eventos importantes para a revisão da história nacional e afirmação cultural do país, determinantes no processo de aproximação de Portugal aos padrões europeus: a “Europália” em 1991, que levou a Bruxelas uma mostra representativa da cultura portuguesa, desde os Descobrimentos à arte contemporânea; a representação de Portugal na “Expo 92” de Sevilha, a realização da “Lisboa 94”, como Capital Europeia da Cultura e, por fim, a “Expo 98”, em Lisboa, culminando na transformação urbanística radical da zona oriental da capital. Estes eventos eram relativos à cultura “institucional”, ou seja, ao uso da cultura por parte do Estado, como forma de fomentar coesão social. No entanto, a temática da portugalidade também contaminou a cultura das massas, nomeadamente a cultura da música pop, com a emergência de bandas

como os “Heróis do Mar” (1980) e os “Madredeus” (1985), ao mesmo tempo que se reconciliou a figura de Amália Rodrigues com o público, ultrapassando o estigma decorrente das afinidades da fadista com o antigo regime.

A integração europeia alterou as políticas culturais, sendo cada vez mais reduzido o papel do Estado no seu financiamento e convocando o investimento privado, através da Lei do Mecenato (1986), numa afirmação de maior liberdade na programação cultural. Ao mesmo tempo que se introduzia uma política liberal na área da cultura, esta gradualmente ganhava distância da esfera política.

Acompanhando o aumento do poder de compra da população, florescia uma cultura urbana, próxima do entretenimento, mais liberal e cada vez mais distante dos temas de Abril e da revolução de 74. A integração europeia veio também permitir a abertura do contexto português a um panorama cultural mais amplo e promoveu o confronto deste com os paradigmas artísticos em voga além-fronteiras. Um destes novos paradigmas foi, justamente, o pós-modernismo que teve uma primeira expressão na exposição *Depois do Modernismo*, patente na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, em Janeiro de 1983.

A exposição *Depois do Modernismo* foi coordenada por Luís Serpa e organizada por António Cerveira Pinto, Leonel Moura, Carlos Zíngaro e Michel Toussaint. A exposição reuniu, no mesmo espaço, obras de arquitectura, artes plásticas, moda, música, teatro e dança. Luís Serpa anuncia no catálogo que a exposição resultava de um ano de trabalho, no qual este grupo de autores discutiu a problemática do pós-moderno: “Era chegado o momento, digamos ‘geracional’ de marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante”.² O programa da exposição organizava-se em torno de cinco questões teóricas típicas do período como, por exemplo, “Saber até onde a ‘modernidade’ esgotou, ou não, a sua energia avassaladora e se resume hoje a um conceito vazio de conteúdo, pronto a ser utilizado para significar tudo e nada”.³

Entre este grupo de agentes culturais, era tomada a consciência de que o modernismo se encontrava num momento distinto e esta exposição serve de ponto de partida para a discussão do pós-modernismo no panorama artístico em Portugal, tema que viria a ser muito explorado na discussão das artes plásticas e da arquitectura, com expressão significativa na imprensa periódica. No *Jornal de Letras*, Alexandre Melo teceu críticas à exposição; Paulo Varela Gomes discorreu sobre o pós-modernismo, acerca de música e cultura pop⁴; Manuel Graça Dias e Alexandre Melo elaboraram um dicionário do pós-modernismo⁵.

2. Serpa, Luís. 1983. *A propósito*. Depois do Modernismo. Lisboa: Depois do Modernismo

3. *Ibidem*

4. Entre vários artigos, destacamos: Gomes, Varela Paulo. 1985. *Factos da descronologização*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 141: 25; Gomes, Varela Paulo. 1985. *Conversa de café acerca da descronologização*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 148: 12; Gomes, Varela Paulo. 1985. *O mundo (e o país) pop em 1985: revivalismo e imagens*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 159: 18.

5. Dias, Manuel Graça, Moura, Leonel e Melo, Alexandre. 1985. *Abcdário factos pós-moderno* in *Jornal de Letras*, n.º 181: 16-18.

O arquitecto Tomás Taveira, responsável pelo projecto do centro comercial das Amoreiras, arauto da arquitectura pós-moderna e primeiro grande espaço comercial na capital, dissertou sobre o tema em várias edições do suplemento cultural do semanário *Expresso*⁶.

Como veremos mais adiante, nas publicações que antecedem a revista *K*, que são contemporâneas deste contexto, a maior parte das pessoas envolvidas no meio cultural, nomeadamente o lisboeta, cruzava-se em projectos comuns, em parecerias, em colaborações regulares. A cultura tornara-se um meio liberto das questões partidárias. Apesar disso, o meio continuava a ser pequeno, assente numa rede de agentes concentrada nos grandes centros urbanos. A vida mundana vibrava com a generalização de novos hábitos consumo e de entretenimento, como o sair à noite, o jantar fora, os concertos ao vivo, a lojas de moda e design. O Bairro Alto, em Lisboa, era o ponto de encontro de muitos destes agentes culturais e, por coincidência, era também onde estavam localizadas muitas redacções de jornais (*O Século*, *O Diário de Lisboa*, *A Capital*, *A Bola*...) e o Conservatório Nacional (escola de música, dança, teatro e cinema), na proximidade do Chiado (o café “A brasileira”, com fortes tradições nas tertúlias intelectuais da cidade; a Escola de Belas-Artes, os teatros de S. Carlos, de S. Luís, da Trindade). Esta geração de jornalistas, artistas e fotógrafos partilhava um espaço de encontro no Bairro Alto, em torno do bar-discoteca *Frágil*, propriedade de Manuel Reis, inaugurado em 1982, na rua da Atalaia, parte de uma rede de locais “obrigatórios”, como os restaurantes *Pap’Açorda* e *Casanostra*. Hoje encerrado, o *Frágil* foi o ponto de encontro da maioria das pessoas envolvidas nas publicações mais vanguardistas, que antecedem a revista *K*.

Esta partilha de locais sobrepõe-se à partilha de ideias desta geração, unida por laços de amizade e pioneirismo cúmplice e militante. O espírito do período dos anos 1980 e 90, em Portugal, ficou encapsulado numa exposição de fotografia de Mário Cabrita Gil, *A Idade de Prata*, que teve lugar no edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 1985, e da qual resultou o catálogo editado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no ano seguinte. A exposição apresenta os retratos de uma série de figuras-chave que agitavam a cultura da capital. Foi fruto de uma encomenda ao fotógrafo, por parte do galerista Luís Serpa, que lhe pediu que retratasse os artistas que iriam expor na sua galeria, os Cómicos. Eduardo Prado Coelho escreve no prefácio do catálogo que todas estas figuras, para além do seu papel na cultura nacional em diversas áreas, se ligavam “pelo sentimento da amizade. Ou melhor, uma certa cumplicidade, difícil de explicar, entre certos gostos, certas deambulações comuns, certos lugares para falar de gostos, certos pudores geracionais, certos temas e afinidades estéticas”⁷. Estes retratos espelhavam assim, uma atitude comum entre os retratados, que Prado Coelho descreveu como:

6. Taveira, Tomás. 1982. *O Movimento Pós-Modernista já começou*. Revista Expresso, 1 Maio 1982.

7. Coelho, Eduardo Prado Coelho. 1986. *A idade da Prata*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

“uma postura perante a modernidade, as vanguardas, a cultura dos nossos dias. Alguns (...) falavam numa vaga de pós-modernidade.”⁸

Mais do que um lugar de afirmação, Coelho descreve esta pós-modernidade como a crise dos nomes decisivos, o espaço da paródia e da ironia, do culto da diferença. E as poses destes retratos condensam as afinidades de uma atitude marcada por “um intenso narcisismo de grupo, uma superficialidade ostensiva, a timidez ameaçadora, o tédio evidente, a distração, a marginalidade, a insignificância.”⁹

8. *Ibidem* p.10

9. *Ibidem* . p.11

2.2 AS PUBLICAÇÕES QUE ANTECEDERAM A REVISTA K

O contexto de produção da revista *K*, para além das suas contingências históricas, sociais e culturais, encontra-se relacionado a uma série de publicações periódicas que serão aqui analisadas como fazendo parte de uma genealogia, tanto em termos culturais como gráficos, da revista *K*. Seleccionamos para esta análise: o jornal *Combate*, a revista *Contraste*, a revista *Cadernos Politika!* e o jornal *O Independente*.

Muitas outras publicações coexistiram em Portugal neste mesmo arco temporal; porém, o nosso critério para esta selecção de periódicos foi baseado nas filiações de ordem gráfica que aproximam estas publicações da *K*, e que, embora sendo umas mais que outras, assumidamente políticas ou partidárias, partilham uma linguagem enraizada na cultura urbana, recorrendo a um grafismo que aparentava uma tentativa de modernidade, mais arrojado e sofisticado do que aqueles que eram então os padrões correntes. Outro critério de selecção deve-se ao facto de alguns dos colaboradores destas publicações terem transitado entre elas, partilhando uma linguagem gráfica nos projectos de paginação e na ilustração, que nos sugere uma continuidade visual dum tipo de jornalismo mais mundano, urbano e cosmopolita.

Não poderemos deixar de contrastar a *K* e *O Independente* com os seus pares mais próximos, como o semanário *Expresso* ou o jornal *Se7e*, cuja inscrição já foi exposta no capítulo anterior¹. A ordem da nossa exposição será cronológica, olhando primeiro para o jornal *Combate Operário* (cujas direcção gráfica de Jorge Silva entre 1978-2003 o conduz à direcção do projecto editorial d'*O Independente* a partir de 1991); a revista *Contraste* (apartidária, abriu caminho para uma imprensa de tom mais hedonista e com sentido de humor, partilha com a *K* e *O Independente* uma série de ilustradores, fotógrafos e jornalistas); os *Cadernos Politika!* (porta-voz da JCP, partilha com *K* e *O Independente* fotógrafos e grafistas, apesar de se encontrar num campo ideológico bem diferente); e terminando a análise com um estudo sobre *O Independente* (o antecessor directo da *K* cujo suplemento *Caderno 3* serviria como projecto embrionário da revista).

A descrição que faremos das seguintes publicações terá diferentes níveis de detalhe, em parte porque se tratam de publicações com durações e periodicidades muito diferentes. O jornal *Combate* durou de 29 anos, de 1978 a 2007; a *Contraste* teve uma periodi-

1. Ver capítulo 2.1: Enquadramento histórico/cultural. Lisboa 1990-1993.

cidade contínua durante apenas um ano, em 1986, e terminou com uma edição final e única em 1987; a *Cadernos Politika!* teve uma periodicidade irregular e só conseguimos aceder a alguns números entre 1988 e 1991; *O Independente* durou 18 anos, de 1988 a 2006, tendo-nos focado nos anos de 1988 a 1993, datas que correspondem ao início deste semanário e ao final da *K*, um período que nos permitirá correlacionar ambas as publicações. Não foi nosso objectivo realizar um levantamento exaustivo de todos os periódicos em causa, mas antes concentrarmo-nos nas características gráficas e editoriais mais sintomáticas, que permitam explorar as filiações do design editorial deste período histórico, de modo a providenciar o contexto do design editorial da *K* e fazer sobressair uma linha de continuidade. O que será relevante observar, no final deste capítulo, é a rede de agentes que circulam entre estas publicações e que partilham uma determinada linguagem gráfica e de direcção de arte, cuja influência irá certamente contaminar o grafismo da *K*, confirmando, assim, que a revista deve ser analisada de forma articulada e não isolada, com a presença destes antecedentes. Para além disso, não podemos deixar de referir que algumas destas publicações sobrevivem à existência da revista *K*, acabando por se tornar suas contemporâneas e, nalguns casos, até tendo perdurado mais tempo nas bancas.

O Combate (1978-1993)

O jornal *Combate* era extensão editorial do jovem partido PSR – Partido Socialista Revolucionário (hoje extinto e transformado em Associação Política Socialista Revolucionária), dirigido por Francisco Louçã, sendo uma actualização do jornal *Combate Operário*, fundado em 1978. Era uma publicação de cariz político, porta-voz de uma esquerda jovem. No entanto, e nos primeiros anos de edição, a sua arquitectura gráfica não espelhava nem o seu carácter “revolucionário” nem jovem, tendo um grafismo pouco diferenciado no contexto dos periódicos da altura. Teve Jorge Silva na direcção do projecto gráfico ao longo de 25 anos (1978 a 2003), sendo alvo de um refinamento e amadurecimento a nível gráfico, principalmente a partir de 1986 com a intervenção de Jorge Silva e José Cerqueira, que contaram com a colaboração de uma série de ilustradores e jovens artistas.

Na consulta realizada, foi possível identificar três fases distintas desta publicação: a primeira fase, de 1978 a 1986 com o nome de *Combate Operário* tinha o formato de jornal; a segunda, a partir de 1986 (n.º 91 de Junho), ainda em formato de jornal, o seu nome passou para *Combate* e a terceira, a partir de 1992 até 2007, com o mesmo nome, a publicação passou a ser produzida como revista. Em termos editoriais, a publicação nunca abandonou o seu pendor partidário, mas a partir de 1987, com a mudança da equipa editorial, dirigida pelos candidatos ao Parlamento Europeu pelo PSR, Eduarda Dionísio e Jorge Silva Melo, o *Combate* passou a dar mais espaço aos conteúdos de ordem cultural, como poderemos constatar com a edição do suplemento *Contracultura* (iniciado em 1985), mais tarde chamado *Actual*, o que se traduziu também num grafismo mais sofisticado. As alterações de natureza gráfica não foram totalmente coincidentes com as fases acima enunciadas, mas foram sendo introduzidas de forma gradual e até experimental, acabando por estabilizar por longos períodos da publicação. A análise que propomos será fundamentalmente concentrada na segunda fase do jornal *Combate*, de 1986 a 1993, pela

proximidade cronológica ao aparecimento da *K*, razão pela qual consideramos o jornal *Combate* um dos seus antecedentes.

Numa primeira série, de 1978 a 1980, o jornal *Combate Operário* era editado quinzenalmente, com um formato de 30,5 cm de largura por 43 cm de altura, era impresso apenas a preto num papel IOR (não couché) de aproximadamente 90 grs. Tratava-se de uma edição de baixo custo, com um preço de capa inicial 7,50 escudos, tendo aumentado para 10 escudos em 1979, com uma média de 12 páginas². Ao longo dos anos, o jornal foi sofrendo alterações de formato, de preço de capa, de número de páginas, sem nunca referenciar a sua tiragem³, sendo uma publicação de porte pago.

Na primeira fase do *Combate Operário*, a primeira página do jornal é pautada por uma falta de hierarquia gráfica, a disposição dos títulos na página não tem pontos de tensão visual, não induzindo um sentido de leitura orientado. Esta primeira versão do logotipo do jornal usa um tipo de letra cujo desenho não é muito rigoroso. As capas tinham informação variada, por vezes incluíam o editorial, mas quase sempre careciam de uma hierarquia nas manchas de texto, nomeadamente nos títulos; as imagens pendiam entre fotomontagens que suportavam as “palavras de ordem” e *cartoons* de carácter humorístico, pouco cuidados ao nível do desenho.

As páginas do miolo eram organizadas numa grelha regular, com texto corrido não serifado que se distribuía numa grelha de 6 colunas, os títulos em fonte não serifada determinavam a composição da página, fazendo com que as ilustrações e as fotografias não tivessem grande destaque na composição gráfica das páginas. Os artigos eram diferenciados entre eles pelo uso de molduras com contornos rectos e contorno redondos, caixas com fundo preto, letras a branco e filetes pretos. A composição gráfica era, por isso, pouco dinâmica, a edição de imagem demasiado utilitária, sem destaque para focos de tensão visual, omitindo qualquer tipo de interacção entre texto e imagem.

Em 1980, o tipo de letra do logotipo mudou passou a ter uma tipografia mais depurada, ainda sem que se consiga identificar a fonte, não era serifada, o logotipo do PSR desapareceu da capa e, a partir do n.º 2 da 2ª série, a primeira página passou a ser impressa a mais uma cor (esta opção foi abandonada poucas edições depois, voltando a ser impresso apenas a preto). O miolo, apesar de não apresentar grandes mudanças de composição, foi alvo de várias melhorias: uso de texto serifado para títulos, espaço para destaques dos textos, as secções no topo das duplas ficaram mais claras, com filetes mais finos e com inclusão de ícones ou do logotipo do jornal. Estas pequenas melhorias na paginação resultaram numa imagem geral muito mais organizada para o sentido da leitura, permitindo a identificação das secções editoriais e um destaque maior para o início dos artigos.

Uma característica interessante desta publicação, é o facto de a partir do n.º 85, de

2. Ao longo dos anos o seu preço foi aumentando: em 1985 passou de 25 escudos para 40 escudos, em 1987 passou para 50 escudos, e com a transição para nova redacção, em Dezembro desse ano, passou para 100 escudos.

3. Não foi possível apurar a tiragem a partir das edições consultadas.

Fig. 2.1 e 2.2: Primeira página e página dupla do *Combate Operário*, n.º 10, Janeiro 1980.Fig. 2.3: Primeira página do *Combate Operário*, n.º 2 da 2ª série, Maio 1980.Fig. 2.4: Primeira página do *Combate Operário*, n.º 38, Outubro 1982.Fig. 2.5: Primeira página do suplemento *Contra-cultura*, n.º 85, Novembro 1985.Fig. 2.6 e 2.7: Primeira página e página dupla do *Contracultura*, n.º 91, Junho 1986

5 de Novembro 1985, ser editado pela primeira vez o suplemento cultural *Contracultura*, um encarte de 4 páginas, que mantinha uma paginação semelhante ao resto do jornal com uma grelha de 5 colunas e texto corrido em fonte serifada. Continha um artigo de fundo, crítica de livros e cinema. No número seguinte, o logotipo do suplemento mudam. O prefixo *Contra*, passa a estar invertido e nas edições seguintes, a sua paginação foi sendo mais exploratória, com mais espaço em branco, uma variedade maior de tipos de letra, e com a adição de ícones usados para adornar as páginas, originando uma leitura mais direccionada, focada em pontos de tensão gráfica.

No decorrer das edições, a partir de Junho de 1986, no n.º 91, o nome do jornal reduziu-se a *Combate* mantendo a sua fonte original mas respirava um novo fôlego: a ilustração ganhava um papel mais dinâmico na composição, quer na capa, quer no miolo. A tipografia foi também adquirindo uma função mais determinante na criação de tensão visual, sendo mais sofisticada, não serifada, condensada e recta, sendo, por vezes, usada como elemento visual na composição de algumas capas, onde texto e imagem começavam a interagir no *layout* das páginas. O uso de filetes e formas geométricas no *layout* deram um dinamismo cada vez maior, atribuindo à publicação um carácter mais arrojado, jovem, irreverente, finalmente mais de acordo com os princípios assumidos pelo partido. É a partir deste número que o suplemento cultural *Contracultura* começou a ser paginado por José Cerqueira, segundo Jorge Silva em entrevista⁴, cuja influência de Neville Brody era notória: a utilização de imagens e ícones para a direcção de arte, o *kerning* forçado dos títulos, as montagens entre fotos de arquivo e desenho, entre outros elementos marcantes desta linha (a sinalização tipográfica que Brody explorava na revista britânica *The Face*, consistia na combinação de formas geométricas e tipografia, semelhante a uma linguagem próxima do design corporativo, sugerindo o desenho de logotipos). Agora o suplemento ganhava um refinamento a nível gráfico, a que já se assistia no resto do jornal.

No final da década de 80, o corpo editorial do *Combate* começou a ser liderado por pessoas fora do aparelho do partido e o jornal deixou de ser uma correia de transmissão do comité central, passando a ter uma orientação mais cultural e menos doutrinária. Em 1987, a colaboração de dois independentes que participaram nas eleições europeias pelo PSR, Eduarda Dionísio e Jorge Silva Melo, levou a uma remodelação do jornal em termos editoriais que se espelham também no seu aspecto gráfico. No n.º 102, de Novembro de 1987, o logotipo foi redesenhado e apresentado com uma composição de uma fonte geométrica, mais elegante. Este número, que se apresentava como um manifesto, tinha apenas 4 páginas e constava da divulgação do novo estatuto do conselho editorial, anunciando as novidades na redacção. O jornal passou então a ser publicado mensalmente. Graficamente, este número pode ser considerado um ensaio, já iniciado dois anos antes por Jorge Silva: com uma grelha de 4 colunas, o texto corrido em fonte serifada e destaque

4. Cf. Entrevista a Jorge Silva (Lisboa, 5 de Novembro de 2013). Ver Apêndice III.



Fig. 2.8 e 2.9: Primeira página do *Combate* e dupla página do suplemento *Contracultura* n.º 94, Novembro 1986.

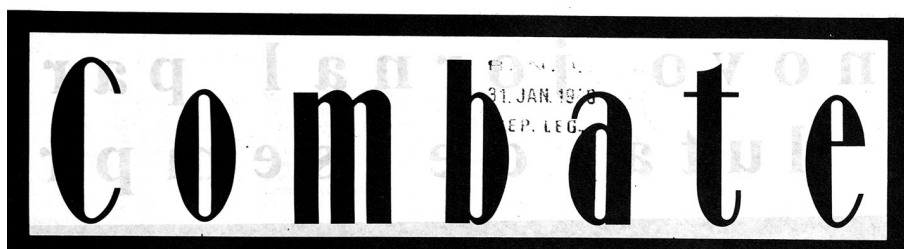


Fig. 2.10: Novo logotipo *Combate* n.º 102, Novembro 1987.



Fig. 2.11 e 2.12: Primeira e última página *Combate* n.º 102, Novembro 1987



Fig. 2.13 e 2.14: Primeiras página *Combate* n.º 103, Dezembro 1987 e n.º 104, Janeiro 1988.

para as zonas da tituleira, através do uso de espaço em branco como elemento de composição, uso de ícones e filetes para adorno das páginas.

Na edição seguinte, o n.º 103, de Dezembro de 1987, o jornal *Combate* iniciava então, uma nova etapa gráfica, fruto das diligências que Jorge Silva e José Cerqueira vinham a introduzir em edições anteriores: a capa tem o novo logo no topo da página, uma ilustração de fundo que serve de suporte para os destaques do jornal, por sua vez, estes blocos de texto abertos a branco, distribuíam-se pelos cantos da imagem, estando o principal destaque no centro, com tipografia serifada e não serifada alinhado ao centro da imagem. O miolo do jornal passou a ter uma grelha de 4 colunas, com texto corrido numa fonte serifada, um pouco condensada, as zonas de tituleira estavam bem definidas e a tipografia usada para os títulos passava a ser mais variada, usando fontes de diversas naturezas no mesmo título; eram usados filetes grossos a preto sobre os textos e formas geométricas para as diferenciações de tipos de texto, como títulos, assinaturas dos artigos, capitulares, etc. O suplemento anteriormente chamado *Contracultura* mudou de nome para *Actual* e passou a ser impresso num papel amarelo que contribuiu para se destacar do resto do jornal. O seu *layout* gráfico também sofreu alterações: passando a ter uma grelha de 3 colunas, com texto corrido numa fonte serifada, o logotipo passou a ser numa fonte com serifas dentro de um rectângulo preto, que se mantém pelo interior e com *kerning* forçado à largura da página; os títulos oscilam entre tipografia serifada e não serifada, com nomes das secções dentro de filetes pretos, com texto aberto a branco (ou amarelo, cor do papel).

No entanto, só partir do n.º 104, em Janeiro de 1988, é que a estrutura da primeira página encontrou uma constante: o logotipo, que mantinha a mesma tipografia passou para o topo do lado direito da primeira página, dentro de uma moldura de contorno preto, do seu lado esquerdo; ainda no topo, estava a informação relativa à edição, data, preço do jornal; numa coluna à esquerda e em baixo, passavam a estar os destaques no jornal, ficando ao centro uma grande ilustração que ocupava a maior parte do espaço da primeira página, dedicada ao artigo de fundo do jornal. Esta estrutura de primeira página manteve-se por vários anos, até 1992. A arquitectura gráfica do miolo manteve-se como no número anterior; o mais marcante foi a integração de ilustração e outros elementos gráficos na composição das duplas, que investiram o aspecto jornal com um grande dinamismo gráfico.

A partir de Julho/Agosto de 1992, as primeiras páginas do jornal mudaram de disposição gráfica, dando cada vez mais espaço à ilustração e à imagem como elemento responsável pela composição das primeiras páginas, tal como, no miolo, os textos não contínuos, como os títulos, que conquistavam cada vez mais protagonismo na composição. O jornal passou a ser agraçado em dois pontos, conferindo-lhe um acabamento mais próximo da revista. Neste período, Jorge Silva contava com uma série de ilustradores, como Luís Félix, João Fonte Santa, Alice Geirinhas, Pedro Amaral, Jorge Varanda, etc... alguns dos quais viriam a ilustrar para o semanário *O Independente* e para a revista *K*.

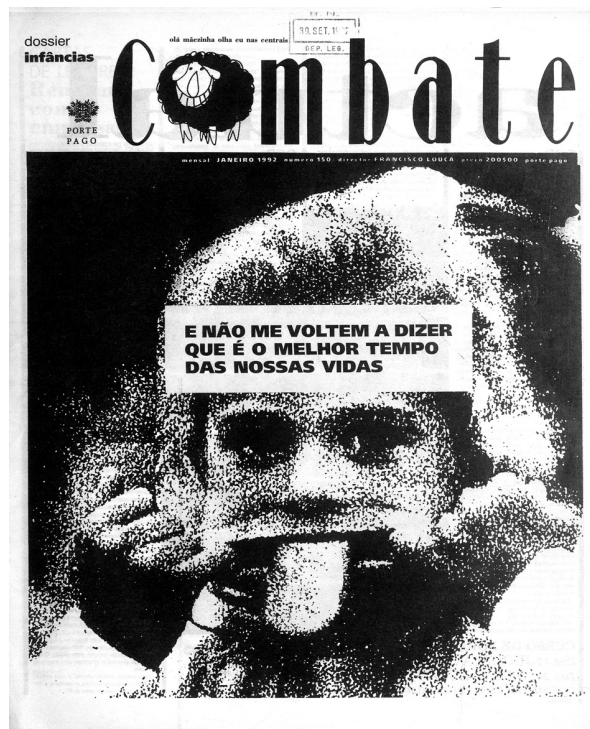


Fig. 2.15 e 2.16: Primeiras página *Combate* n.º 135, Outubro 1990 e n.º 150, Janeiro 1992.

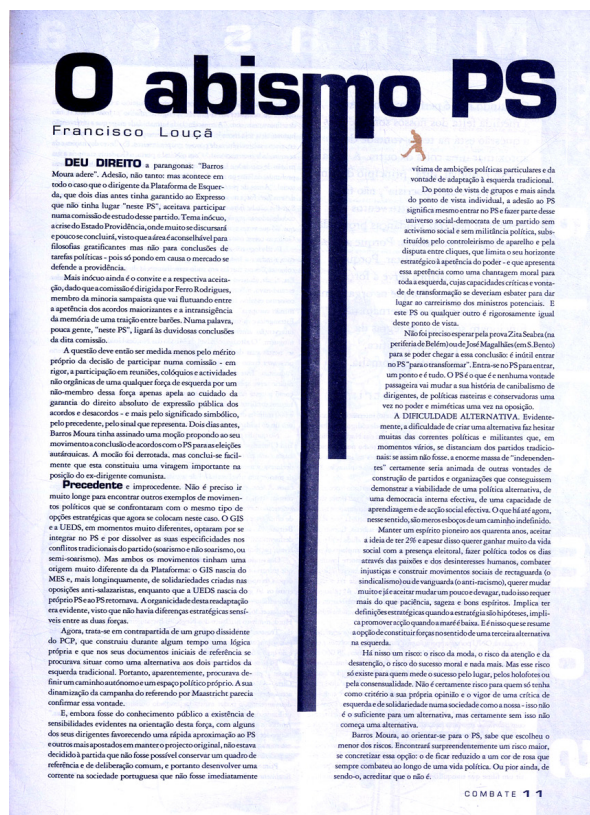


Fig. 2.17 e 2.18: Primeiras página *Combate* n.º 162, Fevereiro 1992

A longevidade do *Combate* permite-nos observar uma série de evoluções no grafismo do periódico, desde 1978 a 1993, data que consideramos chave para a leitura do contexto da *K*; desde um grafismo pouco organizado ao uso de influências gráficas estrangeiras, dos *cartoons* toscos adaptados à ilustração como forte elemento de composição gráfica.

Contraste (1986-1987)

Publicada a primeira vez em Fevereiro de 1986, a revista *Contraste* tinha Miguel Portas como director e pertencia à cooperativa Alto Contraste, CRL. Contava com colaboradores de vários quadrantes da cultura portuguesa, entre eles Paulo Varela Gomes, Rui Zink, Maria Flor Pedroso, Miguel Esteves Cardoso, Alexandre Melo, Jorge Colombo, entre outros. Era uma revista temática, que durou pouco tempo, com apenas 9 edições, mas foi uma publicação importante neste contexto editorial, pela introdução de um discurso irreverente, com humor e ao mesmo tempo atenta ao que se produzia no universo cultural. Pela diversidade do seu corpo editorial, podemos afirmar que se tratava de um grupo de “dissidentes”⁵ de vários quadrantes do panorama político e cultural da época. O facto de quase não ter publicidade, não sendo, por isso, financeiramente muito viável, não seguir uma autoridade editorial, ao mesmo tempo contando com os contributos dos leitores nos conteúdos editoriais, permite que a consideremos uma publicação informal, fruto de uma vontade colectiva e heterogénea em editar um formato editorial livre de agendas políticas ou contingências financeiras.

Todos os seus números, à excepção do primeiro e do último, eram orientados ao baixo (aproximadamente 31,5 cm de largura por 23,5 cm de altura), com capa em papel *couché* impressa a duas cores (preto e uma cor directa) e o miolo não *couché*, impresso apenas a preto. O grafismo de cada artigo tinha diferentes autores, entre eles Henrique Cayatte, Jorge Colombo, Jorge Silva, Álvaro Rosendo, José Cerqueira. A diversidade de autores gráficos fazia com que a revista não tivesse uma linha visual constante e coerente e, de facto, assemelhava-se quase a uma fanzine. A composição das páginas vivia bastante da ilustração, da fotomontagem; o uso do texto era variado, entre a tipografia, letra de decalque e desenho, o miolo da revista respirava uma certa “libertinagem” visual, era dinâmico, divertido, inesperado. Estes números “ao baixo” assemelham-se à revista madrilenha *Madrid Me Mata*, uma publicação de cariz urbano, cosmopolita, sobre a movida da capital espanhola.

5. Cf. Entrevista a Jorge Silva (Lisboa, 5 de Novembro 2013). Ver Apêndice III.



Fig. 2.19: Capa *Contraste* n.º 1, Fevereiro 1986.

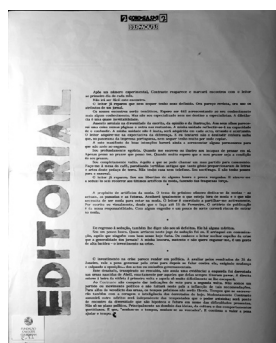


Fig. 2.20, 2.21 e 2.22: Páginas *Contraste* n.º 1, Fevereiro 1986.

Jorge Silva, em entrevista, descreve como era pensada a revista:

“(A) Contraste funcionava da seguinte maneira: a malta juntava-se normalmente num restaurante ali na Bica e fazia-se uma espécie de sorteio, bastante viciado, de artigos pelos ilustradores e grafistas e cada um fazia o que queria. Haviám duas raparigas que teclavam o texto, compunham o texto (não havia computadores na altura), nós recebíamos os linguados em papel do texto e depois a gente fazia que queria, decalcava letras, desenhava-as, fazia as ilustrações, fazia fotomontagem, aquilo era um bocadinho à balda, e nesse aspecto e ao contrário da *Kapa*, a Contraste era um espécie de anarquia, controlada, mas era um anarquia.”⁶

A heterogeneidade gráfica do miolo fica assim explicada, era feita como um *cadavre exquis*, sendo uma soma de contributos distintos e diversos entre si, sem que a unidade gráfica fosse uma condição da redacção.

O primeiro número da revista data de Fevereiro de 1986, tinha preço de capa de 60 escudos, com uma tiragem de 3500 exemplares e 26 páginas. A sua orientação era vertical, com 36,79 cm de altura por 29,17 cm de largura. A capa era impressa a duas cores: preto e azul em papel *couché* e o miolo impresso apenas a preto num papel não *couché*, em duas folhas coloridas de azul claro e as restantes em branco. O tema deste número era o Ciúme, a capa constava de uma grande ilustração de Pedro Morais: uma mulher aponta uma arma para um homem que se encontrava de costas e que segurava um disco em vinil, cujo título é: “Jealous guy”. A ilustração é impressa em *halftone* preto, com realces em azul nas costas e cabeça do homem e na etiqueta do vinil. No topo da capa, o logotipo desenhado a preto ocupava toda a largura da página, com alguns caracteres invertidos (“ntraste”) que reforçam o sentido de oposição da revista, inclinados em relação à linha de base, dando a impressão de movimento. Nalguns caracteres, encontravam-se triângulos abertos a branco. Este logo não sofreu alterações ao longo das 9 edições da revista. Debaixo do logo os dados relativos à edição estavam dactilografadas numa linha apenas. A ilustração tinha uma moldura em azul, e no canto superior direito o título deste número: “O ciúme de dez milhões e não se pode exterminá-lo?”.

O editorial falava de um número experimental (do qual, até agora, não obtivemos nenhuma outra referência) e fazia a sua apresentação: assumia a sua ambiguidade enquanto publicação, ora era revista ora tinha atributos de um jornal, os “encontros” seriam temáticos, não seria uma revista especializada nem se destinava a especialistas. Seria uma publicação baseada na variedade da escrita, da opinião e da ilustração. *A minha unidade reflectir-se-á na capacidade de o confundir*⁷. Ao manifesto de boas intenções, acrescentava alguns pontos: era profundamente egoísta, apenas pensava no prazer que teria (hedonis-

6. *Ibidem*

7. Editorial, *Contraste*, n.º 1, Fevereiro 1986, p. 2

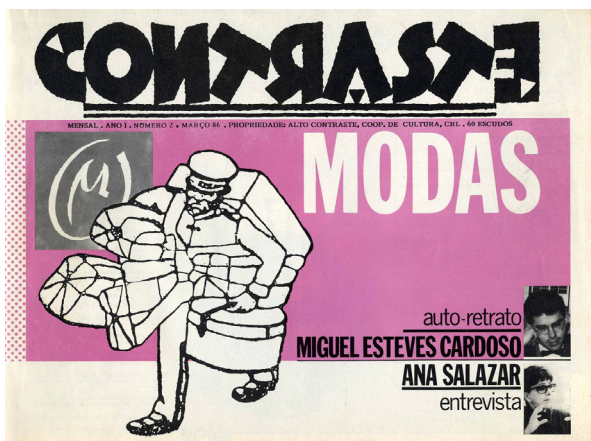


Fig. 2.23: Capa Contraste n.º 2, Março 1986.

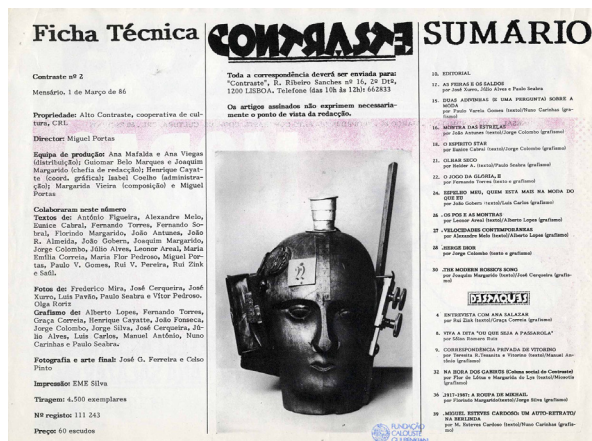


Fig. 2.24: Página Contraste n.º 2, Março 1986.

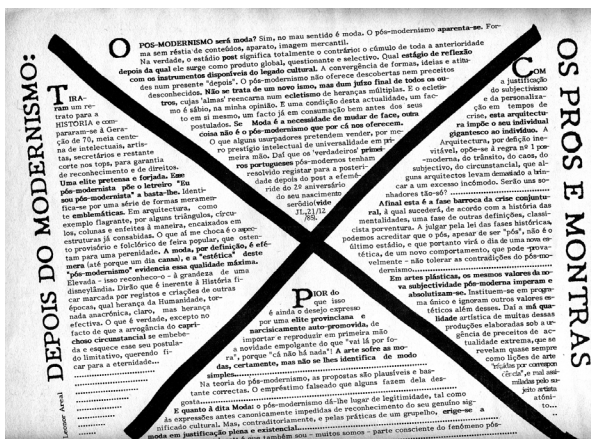


Fig. 2.25: Página Contraste n.º 2, Março 1986.



Fig. 2.26: Contracapa Contraste n.º 2, Março 1986.



Fig. 2.27: Capa Madrid Me Mata, n.º 3, Dezembro 1984.



Fig. 2.28: Página Madrid Me Mata, n.º 3, Dezembro 1984.

mo), era completamente vadia, noctívaga, libertina... a escrita tinha um tom sedutor, como se tratasse da carta de um amante, falava de sedução, do risco de ser louco, ao arriscar esta abordagem na imprensa. Assumia que a loucura era um gesto de alta lucidez, um investimento em altura de crise, e distanciava-se da intenção de ser uma revista partidária, não fazia propaganda, demitindo-se de fazer política e assumindo-se como independente. Apenas se propunha ser um ponto de encontro da diversidade, no campo das ideias, da cultura e dos comportamentos quotidianos. Este editorial é um bom resumo de toda a orientação da revista, desde o tom jocoso e sedutor da escrita ao seu posicionamento ideológico. Anunciava também o tema do próximo número: Modas, o quer estava na moda, o que estava fora de moda...

Na sua ficha técnica constavam: Miguel Portas como director; Rui Zink, Maria Flor Pedroso, Luís Guerreiro, Luís Calhau, entre outros, na redacção; Álvaro Rosendo, Henrique Cayatte, Jorge Silva, Jorge Colombo, Manuel António, entre outros, no grafismo.

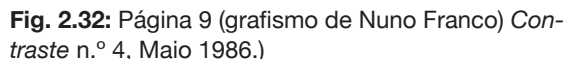
O miolo deste primeiro número da revista, apesar de ser composto por diversas pessoas, não era tão inconsistente como anunciado no editorial. Quase todos os artigos tinham 4 colunas de texto corrido, numa fonte dactilografada (Courier), enquanto a tipografia dos títulos apresentava mais variedade, sendo desenhada ou composta em letras de decalque ou fotocomposição. Os títulos estavam na sua maioria dispostos na ortogonal da página. As imagens que acompanhavam os textos tinham também variadas origens: desde a ilustração, a fotografia, a fotocópia muito ampliada, as fotomontagens, gravuras antigas. Uma nota relativa à publicidade existente na revista, esta era da responsabilidade dos gráficos do colectivo, o que nos leva a reforçar o carácter anarca da revista.

As edições da revista do número 2 ao 8 tiveram a mesma estrutura de capa: logotipo no topo ao centro, a preto e uma ilustração no resto do *layout* a duas cores: preto e uma cor, que dava mote ao tema de cada edição.

O número 2, de Março de 1986, custava 60 escudos, teve um aumento da tiragem para 4500 exemplares e também um aumento do número de páginas, passando para 42. Este aumento do miolo, como foi noticiado na edição anterior, deveu-se ao facto de a revista aceitar publicar textos enviados pelos leitores. Esta foi a primeira edição da revista com orientação ao baixo com 31,5 cm de largura e 23,2 cm de altura. A capa era impressa a duas cores: rosa e preto, tinha como destaque o tema “Modas”. No topo da capa tinha o logo da revista, ao centro estava uma imagem de arquivo antiga de um porteiro carregando uma quantidade de malas, em fundo rosa e em baixo à direita do enquadramento dois destaques: “auto-retrato de Miguel Esteves Cardoso” e “entrevista a Ana Salazar”, com os retratos fotográficos de cada um a preto e branco.

No verso da capa, em 3 colunas, constavam a ficha técnica, os contactos e o sumário. O seu editorial avisava a mudança de formato, anuindo que após *exaustivos estudos de mercado concluíram ser o rectângulo invertido a embalagem ideal para este mensário*⁸. Sobre

8. *Contraste* n.º 2, Lisboa, Março 1986, p. 10



a influência da madrilenha *Madrid Me Mata*, o editorial declarava: *Nós copiamos a diferença europeia*⁹, atitude provocatória que reforçava o tom jocoso com que se dirigia ao leitor. Sobre esta mudança de formato, era apresentado um argumento relativo à economia da produção da revista, o que permitiu o aumento de número de páginas do miolo. Também se refere um outro aspecto prático de produção gráfica, relativo à portabilidade deste novo formato. Em seguida referia-se à ligeireza do tema: a moda, na cultura, nos hábitos de consumo e na produção cultural: a televisão em vez do cinema, os romances cor-de-rosa em lugar dos clássicos... Referia-se também a uma temática que, na época, instigava polémica e que nos importa nesta investigação: o pós-modernismo: “Esta polémica é bestialmente importante – faz correr rios de tinta e aquece a sua singularidade, à conversa, num bar nocturno”¹⁰. O aspecto gráfico do miolo deste número, ao contrário do anterior, era mais heterogéneo, tornando-se mais fácil perceber quando nos encontramos num novo artigo, onde os artistas gráficos assinavam a autoria na primeira página do artigo. Como já foi referido, a publicidade existente na *Contraste*, é da autoria dos colaboradores revista, sendo que Luís Félix era o principal responsável pelos anúncios, que a dada altura se denominavam: *Anti-pub*, sempre pautados pelo humor negro e pela ironia.

O número 3, de Abril de 1986, tinha preço de capa de 60 escudos, uma tiragem de 4800 exemplares e 50 páginas, mantinha formato anterior, e tinha como tema: “Espectáculo”. A capa era impressa em papel *couché* a duas cores: preto e amarelo torrado. Tinha uma distribuição de elementos semelhante à do número anterior, apenas variando a ilustração de fundo: o desenho de um palco de fundo amarelo e traços a preto, e uma fotografia a preto, com uma fila de pessoas sentadas na plateia de uma sala de espectáculo. O apontamento de cor nesta fotografia estava no vestido de padrão tigre da senhora, em amarelo, o nome do tema aberto a branco em tipografia não serifada sobre o fundo amarelo.

A ficha técnica da revista era apresentada como uma ficha técnica de um filme (*parergon*¹¹): os nomes das funções era anunciados como os de um filme: “acção”, “com”, “realizador”, “assistente de realização”, “fotografia”, “efeitos especiais”, “montagem”, “e ainda”. Esta dupla página lia-se na ortogonal, tinha fundo preto, com uma moldura feita de estrelas brancas. Sobre o miolo, mantinha a variedade de *layouts*, de autorias diversas.

O número 4 da revista, datado de Maio de 1986, tinha 50 páginas e o preço de capa aumentou para 75 escudos, como já anunciado no número anterior. A sua tiragem também aumentou para os 4800 exemplares. O seu tema era: “MAIO” e manteve formato ao baixo. A ilustração da capa misturava desenho, as letras “MA” e “O”, geométricas a verde, ocupando toda a largura da capa; o “I” era uma fotomontagem a preto e branco,

9. *Ibidem*

10. *Ibidem*

11. Ver capítulo 4.1: Comentários críticos.

de um homem, de costas, com uma corrente na mão direita e um barco na cabeça. Em baixo, os destaques da revista na mesma letra desenhada, em duas colunas de duas linhas desenhadas a preto. O verso da capa tem ficha técnica, contactos e sumário, em 4 colunas. Na ficha técnica destacamos a direcção gráfica de Henrique Cayatte, a publicidade de Jorge Silva, Luís Félix e Maria Flor Pedroso. Na ilustração: Alberto Lopes, Álvaro Rosendo, Anabela Canas, Fernanda Fragateiro, Fernando Brito, Henrique Cayatte, João Fonseca, Jorge Silva, Jorge Colombo, José de Almeida, José Cerqueira, José Churro, Júlio Alves, Luís Carlos, Luís Félix, Manuel San Payo, Miguel Branco, Nicolau Tudela, Nuno Franco e Paulo Seabra.

O miolo era impresso apenas a preto mas o papel era diferente do usado nas edições anteriores, mais branco, com uma gramagem superior. Dizia-se na página 5 que esse era o motivo do aumento de preço: o papel encomendado tinha ficado retido na alfândega... O editorial era dedicado à fábula da cigarra e da formiga, sobre trabalho sem prazer, mas também dedicado ao mês de Maria, mês de Fátima... Destacamos o grafismo do primeiro artigo, da autoria de Nuno Franco, que tinha algumas semelhanças com o da madrilena *Madrid Me Mata*, com formas geométricas, como recortes, quadrados, filetes, estrelas de diferentes padrões, na vizinhança dos títulos de cada bloco de texto corrido, que, por sua vez, juntam letras de diferentes tamanhos e direcções. Nos artigos seguintes estes padrões voltavam a surgir com formas mais irregulares, como elementos decorativos nas páginas, o que por vezes dificultava leitura, por se sobrepor aos textos.

O número 5, de Junho de 1986, mantém o preço de capa, a estrutura de 50 páginas e o formato; a sua tiragem reduziu-se para o número habitual de 4500 exemplares. A nova temática era “O JOGO”. A capa era semelhante às anteriores, com desenho de dado e cartões de jogo de tabuleiro e o seu miolo mantém a diversidade dos grafismos entre artigos.

No número 6, de Julho de 1986, manteve-se o preço de capa; o número de páginas diminuiu para 34 e a tiragem voltou a descer, para os 3000 exemplares. Esta diminuição, quer de páginas quer de tiragem, podia estar associada ao período de férias, como podemos confirmar pela temática: “Ilhas e oásis”. A capa era impressa em papel *couché* em duas cores: preto e amarelo torrado, com desenho muito elegante de Jorge Colombo: retrato de uma mulher de óculos escuros e ao fundo vista de mar com vários tipos de barcos, aviões, helicópteros, balão de ar quente, etc... O título estava numa tipografia tão elegante quanto o desenho, bastante condensada e em duplicado – batente, a duas cores, preto e amarelo torrado. No miolo volta o papel tipo jornal, mais áspero e amarelado. Este número foi profusamente ilustrado, com muitos desenhos de pendor erótico, cheios de sentido de humor. No verso da contracapa, destacamos o anúncio à TAP por Luís Félix: “Não kaímos desde ’78...! Somos a sua transportadora, de aeroporto em aeroporto quando não dá para o torto”.

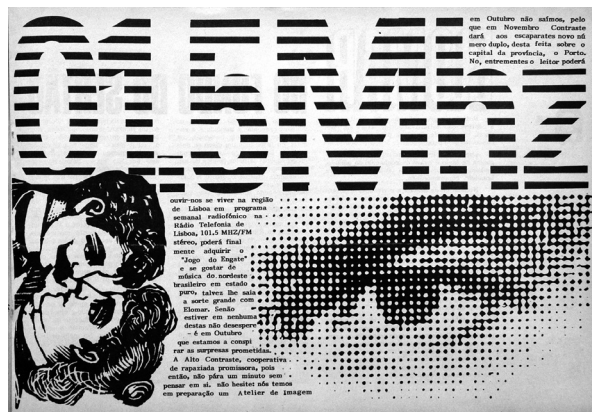
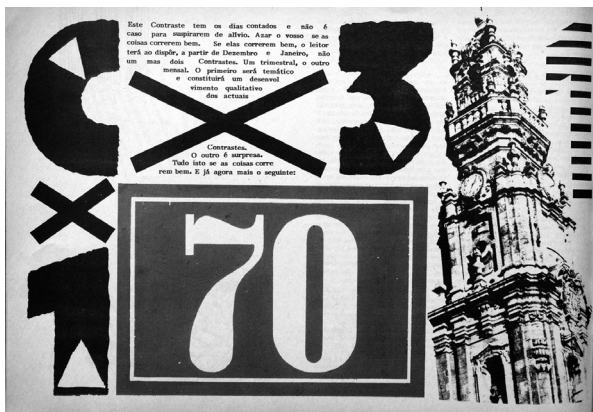


Fig. 2.41 e 2.42: Páginas 24 e 25 *Contraste* n.º 7 e 8, Agosto/Setembro 1986.

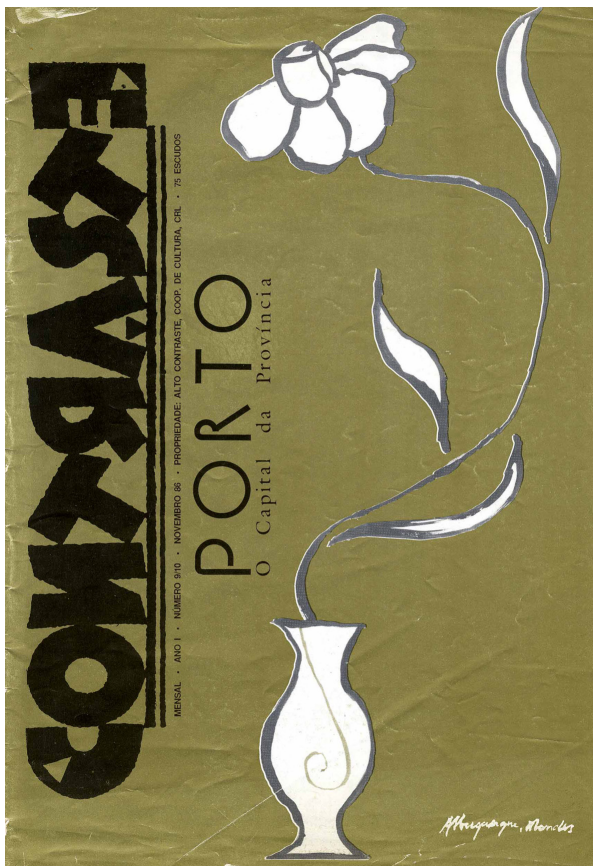


Fig. 2.43: Capa *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986.



Fig. 2.44: Miolo *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986.



Fig. 2.45: Miolo *Contraste* n.º 9 e 10, Novembro 1986.

O número 7/8, de Setembro de 1986, era um número duplo, custava 75 escudos e tinha 50 páginas. O tema desta edição: “Faz-me festas mais avante” estava claramente relacionado com a Festa do Avante, promovida pelo Partido Comunista Português. Segundo Jorge Silva em entrevista, tinha sido feito um acordo com a organização da Festa para se vender a revista no recinto, que na altura se realizava no Alto da Ajuda. A tiragem foi maior do que a habitual (6000 exemplares, em vez dos 4500 habituais), mas a organização da festa voltou atrás, por motivos desconhecidos, provavelmente por desconfiança, e acabou por recusar a venda deste número, ficando a cooperativa um excedente de revistas, o que antecipou o seu fim, por motivos financeiros e pela desmotivação que provocou no colectivo editorial.

A capa era impressa a duas cores num papel *couché*: azul e preto, como uma foto em *halftone* de um homem beijando o pescoço de uma mulher, que tem os lábios pintados de azul; o logo a preto encontra-se em baixo num fundo de padrão de bolinhas azuis. O verso da capa e a terceira página formavam uma dupla, com uma grande ilustração de fundo, onde o texto está integrado no desenho, sendo uma entrada muito dinâmica graficamente.

O miolo voltava a ser impresso em papel de jornal, mais áspero e amarelado. Os temas dos artigos andavam à volta do tema das festas. Na página 12, publicidade à Festa do Avante: “Na festa do avante! A cidade da juventude sem complexos de amoreiras. Visita-nos nos 5-6-7 Setembro”. A página 24 e 25 anunciava mudanças na edição da revista; uma página dupla com elementos gráficos muito variados: fotografia, tipografia, *halftone*, imagens de arquivo¹².

O número 9 e 10 voltava a ser um número duplo (Novembro de 1986), tinha 40 páginas e uma tiragem de 4000 exemplares. Esta edição encerrava o formato horizontal da revista, que voltava a ter uma orientação ao alto, com 21,6 cm de largura por 30,2 cm de altura. Era um número dedicado à cidade do Porto, sendo muitos dos seus colaboradores, na escrita e na ilustração, figuras do panorama cultural desta cidade. Na sua ficha técnica, João Fernandes assegurava a Coordenação Editorial, a Coordenação Gráfica era de Albuquerque Mendes e Fernando Pinto Coelho, com textos de Bernardo Pinto de Almeida, Carlos Tê, Gerardo Burmester, Regina Guimarães, Rui Reininho, entre outros. O grafismo e as ilustrações tinham autoria de Albuquerque Mendes, que também assina a capa, Carlos Carreiro, Fernando Pinto Coelho, João Nunes, Né Santelmo e os habituais colaboradores: Jorge Silva, Jorge Colombo, Henrique Cayatte que se mantinha a direcção gráfica.

A capa era impressa em papel *couché*, a duas cores, uma delas um metalizado dourado/bronze, usado como fundo da capa; o logo da revista mantinha-se igual, mas estava

12. Este número tem ainda um artigo do Paulo Varela Gomes: “Era uma vez as festas”, sobre a vida nocturna pós-moderna, onde se refere ao artigo do Eduardo Prado Coelho: “A jamaiquização da esquerda”, de 1978 (que não conseguimos aceder).

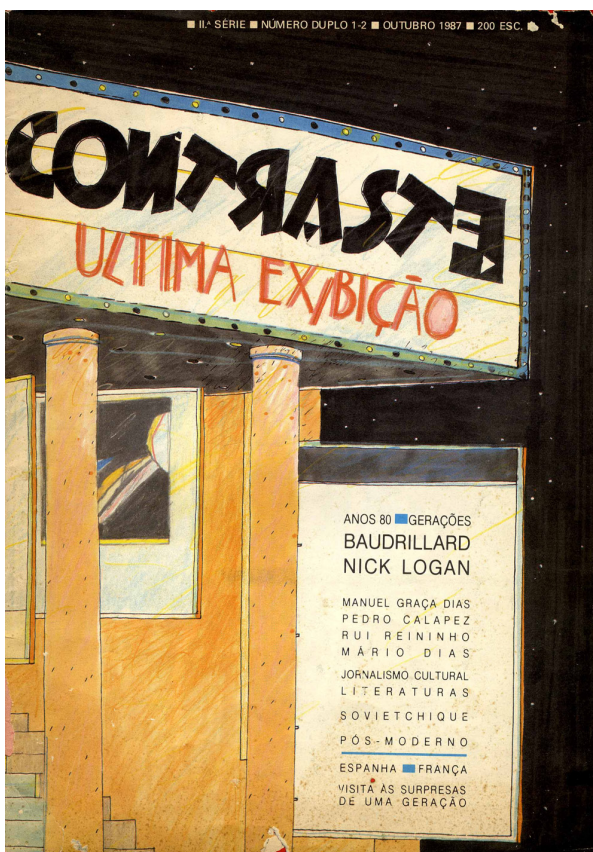


Fig. 2.46: Capa *Contraste* n.º 1/2, 2.ª série, Outubro 1987.



Fig. 2.47: Página dupla *Contraste* n.º 1/2, 2.ª série, Outubro 1987.

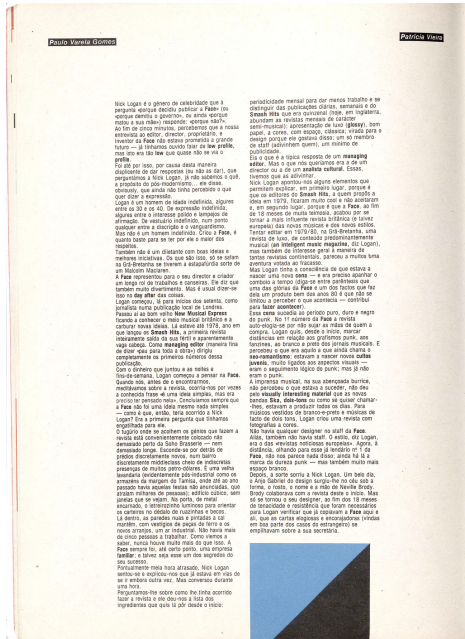
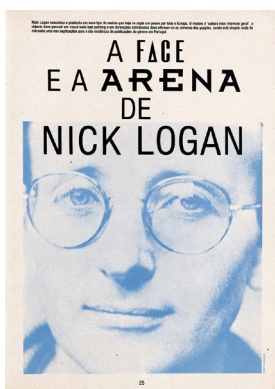


Fig. 2.48 e 2.49: Páginas *Contraste* n.º 1 e 1, 2.ª série, de Outubro 1987.

disposto ao alto, na perpendicular do sentido de leitura, do lado esquerdo, com o título numa fonte não serifada e subtítulo numa fonte serifada. Ao centro, um desenho de Albuquerque Mendes, um vaso com uma flor a branco com contorno cinzento, feito por uma rede tipográfica de preto. Na primeira página um aviso: “Este número é d’ouro”, razão pela qual a segunda cor da capa é o dourado, o que valoriza a publicação no seu aspecto gráfico, embora o seu preço se tenha mantido nos 75 escudos. O alinhamento editorial, como esperado, estava dedicado ao Porto, apelidado como a capital da província, com o aviso de que os colaboradores eram oriundos dessa cidade. Os grafistas regulares da revista deram lugar aos pintores portuenses, que ilustram e compõem o miolo desta edição. Logo a seguir ao editorial, tem uma página dupla com um desenho de Fernando Pinto Coelho, ao alto e com texto de Rui Reininho, era a imagem de uma carta, com texto escrito à mão, um desenho de grande impacto visual. A publicidade continua a ser da autoria de colaboradores regulares, como o anúncio ao bar Anikibóbó, com desenho Jorge Colombo.

O último número da revista foi editado em Outubro de 1987. Era um número duplo, 1 e 2 da 2ª série, custava 200 escudos, com uma tiragem de 5000 exemplares e levou quase um ano para chegar às bancas. A revista que sempre se assemelhou a uma fanzine ganhava aí uma coerência gráfica, cuja direcção pertencia a Henrique Cayatte e a Jorge Silva. O seu formato aumentou para 23,9 cm de largura por 34,4 cm de altura e o seu miolo passou para 66 páginas, encadernada e colada a quente.

No editorial foram convocadas as dificuldades em manter este projecto editorial, em particular, o interesse da equipa em não ficar refém da continuidade da publicação, na sua aposta na metamorfose, gráfica e editorial... Esclarece que apesar ter sido sempre uma revista de enfoque temático, este último número pertence à esfera da cultura geral.

Impressa a 4 cores na capa, a revista anunciava a sua “Última exibição”. Tratava-se de uma ilustração a lápis de cor da autoria de Henrique Cayatte que se estende para a contracapa: a entrada de um cinema, onde no escaparate estava exposto o resumo dos destaques editoriais. O logotipo na revista aparece inalterado (embora integrado na ilustração e oblíquo em relação à geometria da página), na frontaria do edifício que exibia o nome do filme. Este desenho tem semelhanças com o design pós-moderno de tendência neo-clássica, com as colunas “clássicas”, a frontaria, mas também com elementos do *star-system*, do espectáculo, da noite ou da vida nocturna, (céu estrelado no fundo do desenho). Os destaques da revista no escaparate do cinema estavam numa fonte não serifada, ocupavam a mesma largura, fazendo que o espaço entre caracteres não fosse contínuo (a variação de espaço entre caracteres – *kerning* – era um comportamento comum para a diferenciação dos textos, vemos isto em quase todas estas publicações: por exemplo, nas secções dos jornais, os espaços em caracteres é forçado, muitas vezes para ocupar a largura das páginas). A tipografia era também funcional, sendo usada como elemento visual.

O miolo da revista, ao contrário das edições anteriores, foi fruto de um projecto gráfico coerente e planificado: o texto corrido tinha uma tipografia semelhante a Univers condensada e elegante, reflexo de uma atitude mais depurada e sofisticada. A maior

parte das duplas foi impressa a duas cores: preto e azul, ou amarelo, vermelho, verde... a distribuição de cor/preto estava definida pela imposição das páginas. A arquitectura das páginas, apesar de ter uma grelha de 3 colunas de largura, apresentava uma variedade *layouts*, onde eram presentes manchas de texto de 1 a 4 colunas (às vezes inclinadas a 45°), dependendo, provavelmente da extensão dos textos. Esta coerência gráfica era reforçada pelo recurso a apenas um tipo de letra para os textos não contínuos, como os títulos, subtítulos, secções, legendas que eram da mesma família do texto corrido (Univers). As titulares eram compostas através do aumento ou redução da escala do texto, da variação entre o negrito e o itálico da família tipográfica, da variação entre caixa alta e baixa, do uso de formas geométricas nos fundos das letras, da variação do espaço entre caracteres (*kerning*).

Na direcção de arte havia uma prevalência da fotografia sobre a ilustração, contrariando um pouco a herança dos números anteriores, onde a ilustração predominava. A fotografia era usada não apenas a preto, mas a uma ou duas cores, sendo impressa em *monotone* e *duotone*, disposta de forma oblíqua à grelha, variava de escala, era usada em *half-tone*, recortada. O mesmo tipo de opções era usado na ilustração. A tipografia era usada como elemento de composição visual, não tendo sempre um comportamento funcional, mas sim decorativo, sendo ampliada, duplicada, rodada... Havia ainda uma recorrência no uso de formas geométricas, por vezes subtil, como em filetes, ou mais forte, ao longo das duplas, como manchas de cor sólida que interagiam com o texto corrido e com as imagens na composição das páginas, ou em quadros/molduras para a inclusão de texto, como títulos ou nos destaques dos textos.

Este número foi um bom exemplo da aplicação dos princípios do design editorial, onde era clara a existência de uma grelha de paginação bastante versátil, que permitia inúmeras combinações gráficas, não havendo quase nenhuma repetição de *layouts*; a existência de uma folha de estilos tipográfica, em que era usada praticamente uma única família de letra, a Univers; a solução engenhosa da impressão a duas cores, que permitia a combinação de duplas com cores diferentes, pela imposição das páginas, não deixando que a produção fosse demasiado dispendiosa.

A última edição da *Contraste* revelou-se, ao contrário das restantes edições pautadas pela soma de vários grafismos, uma publicação mais sofisticada e graficamente mais coerente. Do ponto vista editorial, é importante pelo menos por dois artigos, ambos da autoria de Paulo Varela Gomes: um sobre o pós-modernismo e outro sobre Nick Logan, editor da revista *The Face* e *Arena*, revistas de referência para Luís Miguel Castro. Do mesmo autor, no final da revista, há um artigo com o título “Soviet chic” que poderá ser útil para descrever a revista *Cadernos Politika*!

Cadernos Politika! (1988-1991)

De tiragem irregular, a revista (*Cadernos*) *Politika!* era propriedade do Editorial “Avante!” e tinha como director Nuno Ramos de Almeida. Assumia-se como uma revista partidária, pertencia à Juventude Comunista Portuguesa. No entanto, permitiu também espaço para a publicação de artigos e entrevistas de cariz cultural, sobre cinema, literatura, arquitectura, moda, fotografia... Acabou por contribuir para a construção de um discurso renovado da juventude partidária do Partido Comunista.

As suas dimensões não eram fixas, as fichas técnicas não eram regulares nem completas, não sendo possível identificar o número de série e respectiva data de edição, nem os autores do grafismo. Os seis números eram pautados por uma inconsistência gráfica, mas sabemos que teve participação de uma série de autores: Alexandre Pereira, João Anjos, João Botelho, Luís Silva, Manuel António, Mário Caeiro, Pedro Ruivo, entre muitos outros. No *site* de um dos autores gráficos, Manuel António Quadros e Costa, ficamos a saber como era feita:

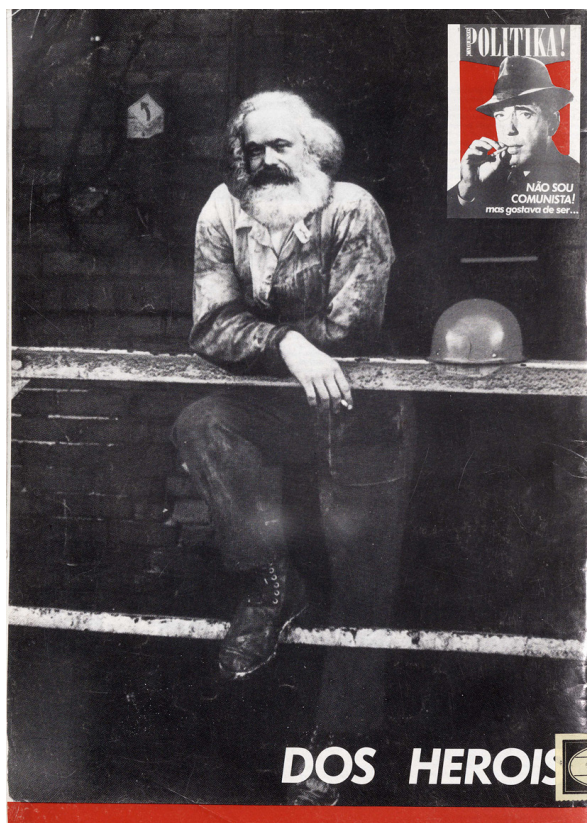
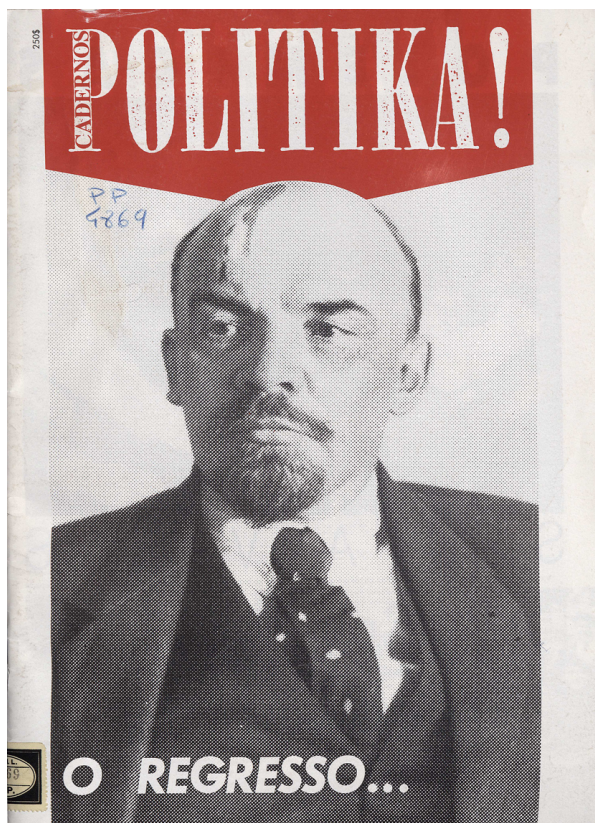
“anteriores à proliferação da edição electrónica, a fotocopiadora foi a ferramenta criativa por excelência durante os primeiros números. catálogos de letras eram assim copiados e ampliados até à exaustão numa tentativa de criar títulos mais apelativos. a incoerência gráfica que acabou por caracterizá-la tinha origem na estrutura heterogénea da equipa que criava a revista: composta por um conjunto muito variado de colaboradores, gráficos, jornalistas, repórteres, escritores, fotógrafos, ilustradores e pintores, a sua participação era apenas recompensada com a liberdade de criação e a notoriedade que este objecto criava”

13

Como podemos constatar, a revista era feita por um variado número de pessoas, de forma totalmente analógica, com recurso à fotocopiadora, não havendo controlo para o desenho de uma matriz constante, na paginação do seu miolo. No entanto, e como veremos um pouco mais à frente, a liberdade de criação (gráfica) não coincidia com a liberdade de expressão escrita, dado que todas as matérias editoriais teriam que ser aprovados pela redacção e pelo partido. De facto, o que é mais revelador nesta publicação, é a sua capacidade de provocar a ortodoxia comunista pelas imagens, mais do que pelos textos. Para além disso, nos últimos números consultados, as imagens deixam de ser eminentemente de índole comunista e passam a estar próximas da cultura visual da época.

Os números acedidos foram identificados pelos títulos presentes nas capas. Títulos como: *O regresso dos heróis*, *Revolução*, *Ainda cá estamos*, *Especial Pós-guerra* davam o mote para a composição das capas que eram impressas em papel *couché*, a preto e uma ou duas cores, normalmente o vermelho e o amarelo (cores saturadas) e fotomontagens com

13. Costa, Manuel Quadros: <http://oficina.grotesca.net/cadernos-politika.html>, acedido em 28-04-2015

Fig. 2.50 e 2.51: Capa e contracapa *Politika!* n.º 2, Julho 1988.Fig. 2.52: Sumário *Politika!* n.º 2, Julho 1988.

iconografia oriunda do imaginário comunista: Lenine, Karl Marx... As capas eram palco de uma expressão gráfica forte e atractiva, pautadas por uma expressão juvenil e por um sentido de humor e irreverência face aos clichés visuais do imaginário comunista. Esta era uma atitude pouco comum numa publicação partidária da esquerda da época: a capacidade de instrumentalizar a iconografia ortodoxa do comunismo através do humor. E esta é também uma característica que consideramos próxima da *K*, pela capacidade de dessacralizar temas sagrados, pelo desafio à autoridade, mesmo que fosse apenas no plano da direcção de arte.

O número 2, de 1988 (deu entrada na Biblioteca Nacional em Julho), tinha um preço de capa de 250 escudos, com 82 páginas e uma tiragem 6000 exemplares. Não tinha publicidade, pelo que supomos que fosse financiada pelo Partido Comunista e suportada pelas vendas. As suas dimensões eram 25 cm de largura por 36 cm de altura. A capa era impressa em papel *couché*, com duas cores na frente, vermelho e preto e apenas preto no verso. No topo, situava-se o logotipo da revista dentro de uma forma geométrica de fundo vermelho (lembra uma bandeira), as letras em fonte serifada (serifas redondas), todas em caixa alta, abertas a branco sobre fundo, tinham ruído que se assemelhava à impressão de um carimbo; na haste do “P” está encaixado na perpendicular do sentido de leitura, o nome “Cadernos” e, no final, um ponto de exclamação “gritava” o nome da revista. Ao centro da capa, uma fotomontagem da imagem de Lenine em *half-tone* com a mancha de Mikhail Gorbatchov na testa, com o título da revista: “O regresso...” numa fonte não serifada em capitulares em itálico, lia-se o resto na contracapa: “Dos heróis”, onde se encontrava uma fotomontagem, a preto e branco, da cabeça de Karl Marx, no corpo de um operário. Ainda nesta contracapa, no canto superior direito, havia uma imagem de Humphrey Bogart fumando um cigarro, sublinhado com a frase: “Não sou comunista, mas gostava de ser...”, alusiva à capa do primeiro número da revista, à qual não tivemos acesso. Usando apenas duas cores, esta capa transmite claramente a orientação política da revista, mas fá-lo através de humor, pela fotomontagem e pela ironia, usando a figura de Bogart, como um comunista por vir.

O editorial deste número, com o título “Originalidades”, tinha um tom frontal e sério: afirmava que não queria ser uma revista simpática, porque isso significava não incomodar ninguém, tinha uma posição partidária, com opiniões claras, ia tentar ser antipática e mal-educada para quem combatia... “O nosso objectivo é ter uma *Politika* que divida. Porque expressa opinião e luta por ela. Sem com isso querermos evitar o debate e a polémica. Pelo contrário, queremos suscitá-los e multiplicá-los como forma de combate e como únicos meios de afirmação e criação da acção e das ideias revolucionárias” (...) “Porque nós pretendemos discutir e pôr em causa os conteúdos em prejuízo das embalagens.”¹⁴ Esta segunda afirmação parece-nos particularmente pertinente para a posterior análise

14. *Politika!* 2, Julho 1988. p. 3



Fig. 2.53: Página Dupla Politika! n.º 2, Julho 1988.



Fig. 2.54: Página Dupla Politika! n.º 2, Julho 1988.

gráfica da revista e tem a ver com a originalidade, pois defendia a ideia que ser original era uma questão de saber copiar muito e copiar bem, significado, no fundo, de trabalho. Ainda uma nota significativa: “em relação à capa: ela só diz que somos leninistas. Pretendemos não esquecer o passado, combater qualquer forma de estalinismo, condenar todos os crimes, evitar repetição de todos os erros. Com isso, enaltecemos os operários, os comunistas, os homens e o Partido que lutaram e construíram o socialismo, apesar de Estaline e durante o tempo de Estaline”¹⁵.

O seu alinhamento editorial era marcado por alguma heterogeneidade: os artigos abordavam temas sobre o *crash* da bolsa nos EUA nos anos 30, sobre publicidade e a sociedade capitalista, onde se encontra um texto sobre publicidade soviética e construtivismo russo dos anos 20 e entrevistas a alguns publicitários portugueses, sobre a Moda Lisboa, mas também uma grande entrevista a Álvaro Cunhal, artigos de opinião de Carlos Carvalhas e outras figuras do partido, um dossier “oficial” da JCP, sobre a política educativa.

O miolo era impresso a uma cor (preto) e duas cores (preto/vermelho e preto/cobre) em papel não *couché*. O sumário respirava uma tendência gráfica próxima de referências estrangeiras, como a britânica *The Face*. O resto do miolo tinha uma grelha mista de 3 e 4 colunas, onde o texto corrido que se organizava em 2, 3 e 4 colunas por página, sendo que não tinha um comportamento constante: oscilava de tamanho e de tipo de letra, entre o serifado e o não serifado. O texto não contínuo, como os títulos, subtítulos e separadores, tirava proveito desta falta de coerência tipográfica, onde o uso de tipos de letra era mais variado e as disposições nas páginas contribuíam para o dinamismo através da orientação vertical dos títulos, da combinação de diferentes tipos de letra na mesma frase, o uso das versões negrito, normal e itálico da fonte na mesma palavra, do uso de uma escala exagerada no tamanho das palavras, da variação de espaçamento entre caracteres (*kerning*), o uso de filetes pretos nas proximidades da zona da tituleira, etc.

A direcção de arte era apoiada exclusivamente pelo uso de fotografia, na sua maioria impressa a preto, à excepção das fotos do dossier Moda que foram impressas cor de cobre. As imagens tinham diversas proveniências, algumas originais, como as do dossier Moda, da autoria de Pedro Cláudio, P. Marques Mendes, Clara Azevedo, Mónica Freitas, Jorge Nogueira, Pedro Silva Dias, Laurent Simões, Paulo Valente; outras eram fotos de arquivo, por vezes com o efeito de *halftone*, muito ampliadas nas páginas, o que lhes atribuía um grande impacto visual.

O número 3, de Maio de 1989, tinha dimensões maiores que a edição anterior, 27,5 cm de largura por 42,3 cm de altura, com 120 páginas, preço de capa 300 escudos e uma tiragem de 7500 exemplares. A capa era impressa em papel *couché* em 3 cores (preto,

15. *Ibidem*

Fig. 2.55 e 2.56: Capa e contracapa *Politika!* n.º 3, Maio 1989.Fig. 2.57: Página dupla *Politika!* n.º 3, Maio 1989.

vermelho e amarelo) na frente e duas no verso (preto e vermelho), por sua vez, o miolo era em papel não *couché*, com uma gramagem próxima das 100 gr. Na capa, o logo mantinha-se no topo e, ao centro estava outra fotomontagem do corpo de uma combatente do Exército Vermelho dos Operários e dos Camponeses com a cara de Marilyn Monroe; ao fundo, uma série de baionetas empunhadas para o alto, sobre fundo amarelo sólido. Na contracapa, a metade superior tinha uma foto a preto e branco de Orson Welles na rádio e a metade inferior, simulando papel rasgado (tique gráfico comum nesta época, também usado na *K*, faz lembrar estilo punk), em fundo vermelho, estava grafitado em *spray* preto “Politika já!”. Mais uma vez deparamo-nos com a mistura de iconografias de diferentes naturezas: o cinema americano, na figura de uma *sex symbol*, Marilyn Monroe (cujas suspeitas de ligações comunistas nunca se confirmaram nem desmentiram) e uma figura de culto do cinema, Orson Welles, neste caso, referindo-se ao episódio ocorrido em 1938, no qual Welles adapta para rádio o conto “Guerra dos Mundos” onde anunciou a invasão de extraterrestres, provocando o pânico entre os ouvintes. Uma alusão à invasão dos comunistas? Comprovamos, nesta capa, mais uma vez a vontade de criar uma imagem mais moderna e juvenil da JCP, em que a apropriação de símbolos comunistas é misturada com outros universos da cultura de massas com origem ocidental (capitalista).

O editorial justificava o atraso deste número, com o facto de que a maior parte dos seus fazedores estudava, trabalhava e fazia política, reforçava: todos! Também se assumia como uma revista de propaganda, porta-voz da juventude comunista, fazendo com que tudo o que seja publicada seja discutido e tenha que ser aprovado pela redacção da revista e pela organização da JCP, havendo por vezes, artigos alvo de censura pela direcção do partido.

O miolo apresentava as mesmas oscilações na paginação que o número anterior, sendo notório que o trabalho era executado a várias mãos. A sua grelha variava entre 2 e 3 colunas de largura, sendo o texto corrido serifado e não serifado, sem que se apresentasse constante na selecção da tipografia. Mais uma vez, era o texto não contínuo, como os títulos dos artigos que contribuía para composições mais dinâmicas das duplas: pelas variações de escala, de orientação, de cor, pelo uso de formas geométricas e filetes de fundo sólido. A maioria das páginas do miolo eram impressas apenas a preto, havia 6 folhas no exterior do mono impressas também a vermelho, que permitiram o uso de mais uma cor. O Editorial e o Sumário foram alvo desta imposição, sendo por isso, páginas com grafismo forte, graças ao uso do vermelho numa retícula modular de 4 campos (duas colunas ao alto e ao baixo), o tamanho exagerado dos títulos e dos números de página. No editorial estão presentes as duas imagens que estão na origem da fotomontagem da capa, é paginado em xadrez, como o Sumário em que a composição tinha uma orientação vertical na leitura. O alinhamento editorial anunciado no sumário resumia os seus destaques: dossier sobre cinema português, com várias entrevistas a actores, realizadores e produtores do meio; uma revista dos anos 30 (dentro da revista – *parergon*¹⁶) os primeiros anos da

16. Ver capítulo 4.1: Comentários críticos

Fig. 2.58: Capa *Politika!* n.º 4, Novembro 1990.Fig. 2.59: Página dupla *Politika!* n.º 4, Novembro 1990.Fig. 2.60 e 2.61: Caderno erótico *Politika!* n.º 4, Novembro 1990.

Segunda Guerra Mundial, da ascensão dos fascismos europeus e de Salazar; um dossier sobre jazz com artigos e entrevistas a figuras deste meio musical português e finalmente, o habitual dossier *Politika*, dedicado a questões partidárias sobre a comunicação social.

De forma geral, a paginação do miolo apresentava um dinamismo visual crescente relativamente ao número anterior. A fotografia continua a ser o principal meio da direcção de arte, mas a forma como estava disposta nas duplas era mais ousada e apresentava-se de forma menos utilitária do que o número anterior. Os artigos da secção sobre Cinema Português têm os seus títulos na parte inferior das páginas, com identificação dos entrevistados dentro de sólido de cor preta. A disposição da tituleira na parte inferior da página criava um efeito de contra-gravidade, uma vez que permitia algumas áreas de espaço em branco no resto das duplas. Neste dossier foi colocado no canto inferior direito das duplas uma sequência de fotogramas, que, passando as páginas de seguida, formam um *flip-book*.

Outro exemplo de destaque era “Uma revista dos anos 30”, dentro da revista: tinha uma capa, uma página dupla com duas imagens a preto e branco com margem a branco, à esquerda um pormenor de uma mulher que calça uma meia de vidro; à direita um detalhe de um avião de guerra; no canto inferior, dentro de um rectângulo, o título da revista em tipografia sem serifas e condensada. Algumas páginas pretendiam simular o grafismo de uma publicação dos anos 30, como alguns anúncios, jornal de actualidades, artigos sobre moda, mas na maioria do caderno a paginação seguia a linha do resto da revista: 3 colunas de texto corrido, serifado, títulos em fonte serifada, as fotos obedecem à regra da grelha, ocupando, 1, 2 ou 3 colunas de largura, sendo por vezes usadas na totalidade das páginas e, tratando-se de um formato grande, as fotografias adquiriam uma grande impacto visual. Destacava-se o espaço em branco deixado na maioria dos artigos e o uso cada vez mais variado de tipos de letra nos textos não contínuos. O caderno sobre Jazz tinha alguns exemplos arrojados de composição, onde se revelava algum experimentalismo na manipulação da imagens, através da distorção por fotocópia e inversão de cor, técnica também usada na *K*. No caderno “Politika”, destacava-se o uso dos ícones (estrela, foice e martelo) do PC como marca de água em rede de vermelho, ao fundo dos textos, que eram blocos definidos de 3 colunas, com filetes preto no topo e título em tipografia bold e grande em baixo.

O n.º 4, de Julho 1990, tinha preço 500 escudos, dimensões 29,7 cm de largura por 42 cm altura, com 88 páginas e uma tiragem de 10 000 exemplares. Tinha capa impressa a 3 cores, em papel *couché*, agrafado em dois pontos: tem símbolo do partido, a foice grande em amarelo ao centro da capa, sobre fundo vermelho, com logo no topo em fundo preto, a estrela amarelo sobre logo, em baixo no canto inferior direito, a frase: “Ainda cá estamos...” dentro de rectângulo preto, com letras não serifadas abertas a branco. O miolo apresenta um cuidado maior em relação aos números anteriores: tem dois tipos de papel, não *couché* impresso a 2 cores, preto e vermelho e em papel *couché*, impresso a 4 cores, em processo CMYK. As páginas impressas a 2 cores, apresentam uma utilização do vermelho na entrevista a Álvaro Cunhal, como uma referência aos retratos de Andy Warhol, a foto-

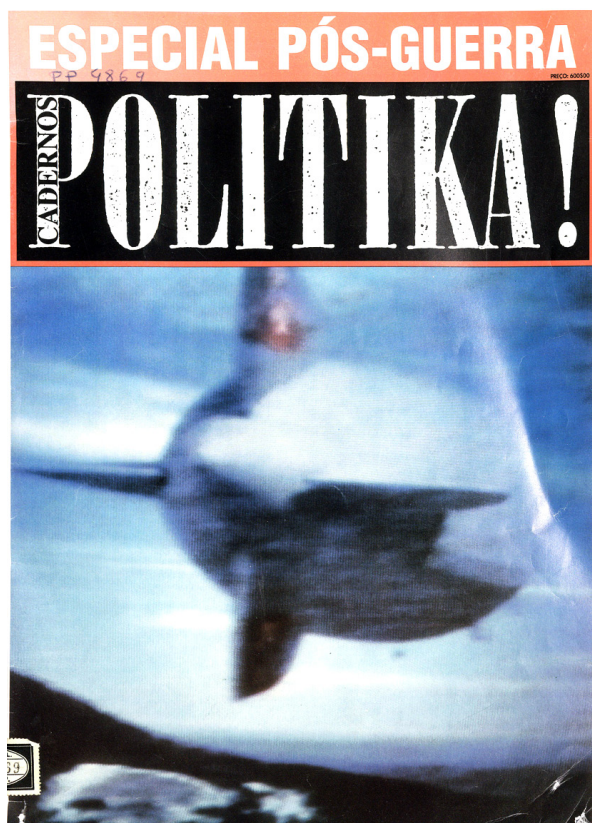


Fig. 2.62, 2.63 e 2.64: Capa, editorial e publicidade K, *Politika!* n.º 5, de 1991.



Fig. 2.65: Separador “Especial pós-guerra” *Politika!* n.º 5, de 1991.

grafia é repetida com variações nos efeitos: alto contraste, fundo com redes de vermelho, com continuação apenas a preto, em texto corrido em fonte serifada em duas colunas, destaque para grande capitular de início de artigo, chamadas da entrevista sempre acompanhadas de fotografia a preto e branco, com margem a branco. Os restantes artigos tinham grelhas de 3 colunas, com texto corrido não serifada, (Gill Sans ou Futura), títulos com tipografia forte, mas não havia consistência no tratamento do texto corrido.

Ao meio do miolo, encontrava-se um caderno impresso a 4 cores, era um dossier sobre Erotismo, tinha grafismo de Pedro Cláudio: na grelha de 4 colunas de largura, o texto corrido era uma fonte serifada, elegante, usava fotografias e imagens a cores, os títulos em fonte serifada tinham corpo grande e estavam dispostos de forma menos utilitária e mais gráfica, como ornamento, como matéria visual. Era um caderno mais delicado e sofisticado do resto da revista, apresentava mais cuidado na composição e na selecção das imagens, tipograficamente era um exemplo de experimentação, com jogos de equilíbrio, de ritmo, de escala... As imagens interagiam com os textos. Na segunda metade do miolo (depois do caderno sobre erotismo), artigo dedicado a Arquitectura: impresso apenas a preto, em papel não *couché*, a grelha passa a 5 colunas de largura, com mais variedade de tipografia no texto corrido, em elementos gráficos como filetes inclinados nas páginas, davam dinamismo discreto; os títulos estavam todos na ortogonal da página. No final, tem um *portoflio* de Álvaro Rosendo, impresso apenas a preto.

A edição de 1991 era um número *Especial Pós Guerra*: com dimensões 29,5 cm largura por 42 cm de altura. Tinha preço de capa de 600 escudos e uma tiragem de 10.000 exemplares. Toda a revista passava a ser impressa em papel *couché* a 4 cores.

O grafismo da capa estava assinado, era da autoria de João Botelho com fotografia de Daniel Blaufuks¹⁷ e constava de um cabeçalho de fundo vermelho, no topo em fonte não serifada aberto a branco o título da edição *Especial pós Guerra*; em baixo, dentro de moldura preta estava o logotipo, que se mantinha igual e abaixo ainda, uma grande fotografia a cores feita a partir de um ecrã de um míssil toda a capa tem uma moldura branco ao corte do *layout*.

A dupla que abria esta edição apresentava o editorial, a ficha técnica, o sumário, o índice como uma conjugação de blocos de texto, fotografias, caracteres, o logotipo da revista, em cores sólidas... um puzzle, um apanhado de todos os conteúdos do miolo desta edição. Em seguida, e antes de qualquer outro conteúdo: um grande anúncio à revista *K* com o slogan: “Nem tudo o que é vermelho é de esquerda”, num rectângulo vermelho sólido com letras abertas a branco. A inserção deste anúncio poderá parecer uma provocação, a começar pelo slogan, mas segundo editoriais anteriores, tudo o que era publicado na revista teria que ser aprovado unanimemente pela redacção, pelo que podemos deduzir que a provocação foi aceite pela *Politika*, fazendo-nos crer que as relações entre autores e publicações seriam de proximidade, cumplicidade...

17. Em 1991 a *K* já existia, ambos colaboravam ou tinham colaborado na revista, participavam também na *Politika*!



Fig. 2.66 e 2.67: Primeira página e página dupla de *O Independente* n.º 0, Maio 1988.



Fig. 2.68: Crónica de Miguel Esteves Cardoso, *O Independente* n.º 0, Maio 1988.



Fig. 2.69: Editorial de Paulo Portas, *O Independente* n.º 1, 22 Maio 1988.

O miolo tinha uma grelha com 4 colunas, onde o texto corrido oscila entre fonte serifada e não serifada, sem coerência nas folhas de estilo. Os artigos eram paginados por várias pessoas, como nos números anteriores. Nos títulos distinguimos uma distorção da tipografia, já presente e identificada na *K*, em que as letras eram manipuladas através de fotocópias, apresentando arrastamento e desfocagem. No dossier do pós-guerra, o separador apresentava semelhanças às ilustrações do colectivo *Bazooka*, tal como as ilustrações de Luís Miguel Castro na *K*, fotografias, neste caso a cores, com fundos de cor sólida (não foi possível identificar a sua autoria). A direcção de arte neste número é apoiada pelo uso de fotografia, com colaborações de Álvaro Rosendo, Pedro Cláudio, Daniel Blaufuks, fotógrafos que vinham colaborando na *K* desde 1990.

O grafismo da *Politika!* podia ser ilustrativo do que Jorge Silva¹⁸ chama *soviet chic*, como sendo uma tendência da época, em que a iconografia do comunismo soviético era resgatada pela cultura juvenil *pop*, na moda mas também no design, que recuperava uma linguagem gráfica próxima do construtivismo, de forma mais sofisticada, onde a fotografia assumia um protagonismo visual.

O Independente (1988-1993)

Consideramos o *Caderno 3 – VIDA* do semanário *O Independente* o antecessor directo da *K*. Em parte porque a maior parte da equipa editorial do suplemento transitou para a redacção da revista a partir de 1990, onde pôde levar adiante e sem restrições, as matérias editoriais do *Caderno 3*. No aspecto gráfico, apesar do jornal e da revista terem autores distintos, partilhavam características que os distinguiam das outras publicações em banca na altura.

Em 1988, Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas fundaram o semanário *O Independente*. Propriedade da SOCI - Sociedade de Comunicação Independente, (com a participação do advogado Luís Nobre Guedes) o jornal saiu para as bancas em Maio de 1988, com um número não comercial. Tinha Miguel Esteves Cardoso como director, Paulo Portas director adjunto e Manuel Falcão (que fundara o jornal *Blitz* em 1984) como subdirector.

No seu primeiro editorial do semanário, Miguel Esteves Cardoso, director, cita Arthur Miller: “Um bom jornal é uma nação a falar consigo mesma”, acrescentando: “*O Independente* acredita na cultura como resultado permanente de actividade social – e não como mundo à parte. Defenderá o que achar bom, seja português ou não, mas falará mais do que é português, seja melhor ou não. Um bom jornal é uma nação a falar consigo mesma. *O Independente* quer tomar parte dessa conversa”¹⁹. Miguel Esteves Cardoso

18. Cf. Entrevista a Jorge Silva (Lisboa, 5 Novembro 2013). Ver Apêndice III.

19. Cardoso, Miguel Esteves. 1988, Maio. “A aventura dos jornais”. *O Independente*, no 0. p.2

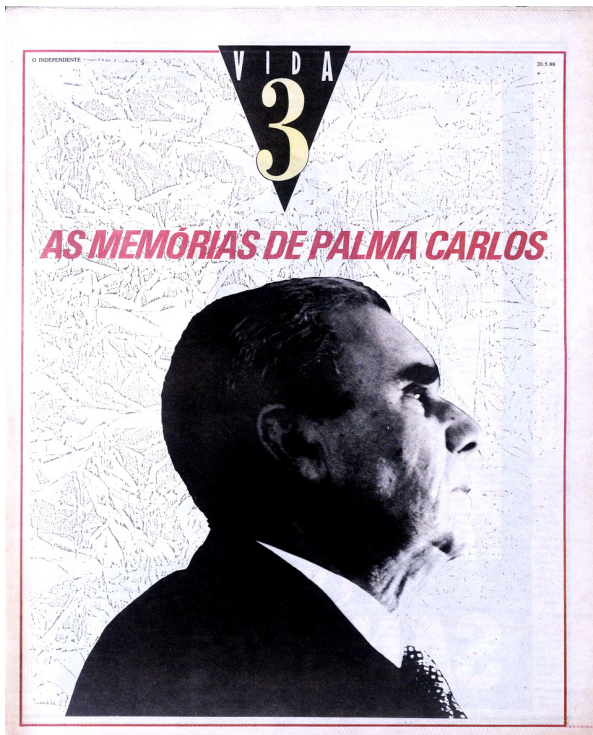


Fig. 2.70 e 2.71: Primeira página do Caderno 3 e crônica de Agostina Bessa Luís, *O Independente* n.º 1, 22 Maio 1988.

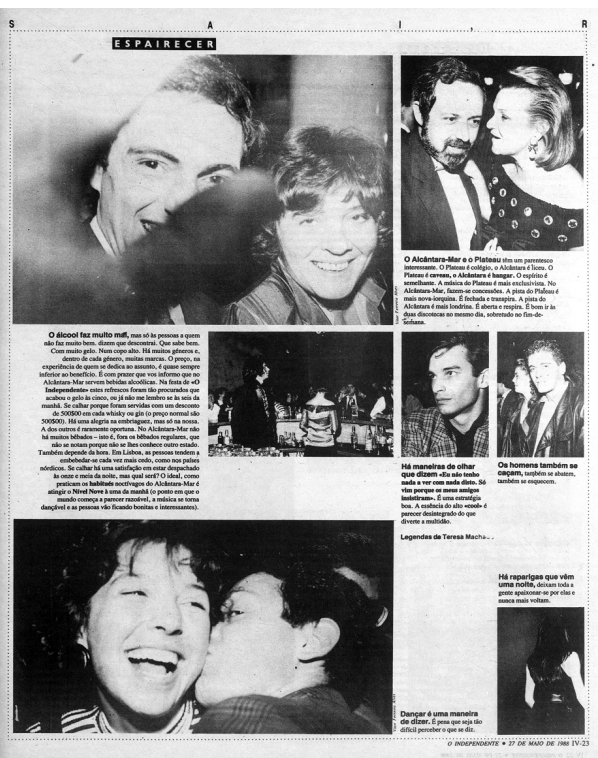


Fig. 2.72: Página dupla do Caderno 4, *O Independente* n.º 2, 27 Maio 1988.

insistia num jornal onde as pessoas se pudessem rever. Os seus objectivos eram liberdade, acima de tudo, e os valores Portugueses. O projecto gráfico original foi da autoria de Jorge Colombo, ilustrador presente em outras publicações anteriormente referidas e em 1991, Jorge Silva assume a direcção gráfica a convite de Miguel Esteves Cardoso.

O Independente tinha um programa ideológico assumidamente conservador, liberal como escreve Portas nas suas colunas (“Atracção Fatal”), a par da coluna dos “Estatutos Editoriais”, onde se pode ler o manifesto do semanário, como máximas, aforismos. O jornal tornou-se expressão de uma oposição ao Governo de Cavaco Silva, que tinha ganho as legislativas em 1985, conseguindo uma governação sem alianças ou coligações, rompendo com os modelos governativos vigentes em Portugal desde do PREC. Num clima social ainda bastante politizado à esquerda, a orientação conservadora do semanário introduziu no contexto das publicações periódicas, o discurso de uma direita diferente, sobretudo jovem e cosmopolita.

Filipe Santos Costa e Liliana Valente editaram em 2015 um livro dedicado ao semanário: “O Independente, a máquina de triturar políticos” que se debruça sobre aspecto ideológico do jornal como oposição à governação cavaquista e como braço editorial de uma nova direita. A monografia fornece-nos vários testemunhos de figuras intervenientes na génese do jornal, útil para a contextualização do semanário na imprensa periódica no final dos anos 80 em Portugal, onde apuramos a vontade colectiva em fazer um jornal inovador, irreverente, inteligente, iconoclasta, incómodo, alternativo e cosmopolita. Mas também, corajoso, mal-comportado, bem-humorado, livre, culto e moderno.

Manuel Falcão, lembra que: “«O Miguel gostava do conceito de paginação e de edição fotográfica do Blitz e pensámos numa revista de tendências, que cobrisse o que se estava a passar e a começar a passar. O que acabámos por fazer no caderno 3 [d’*O Independente*]... »”²⁰. A intenção era fazer um jornal graficamente arrojado, apelativo, cuja inspiração gráfica era o *Libération* e a revista *Life* e culturalmente atento às tendências (Costa, Valente, e Fonseca 2015, 31). Para além de se apresentar como uma alternativa política à direita, dirigida por Paulo Portas na direcção do caderno principal, o jornal promovia um movimento cultural e estético que escapava às publicações de esquerda, orientado por Miguel Esteves Cardoso no *Caderno 3*, um suplemento bem escrito, bem fotografado e bem paginado.

Filomena Barradas, na sua tese de doutoramento: “Uma nação a falar consigo mesma: *O Independente* (1988-1995)” de 2012, estuda o semanário como projecto jornalístico, como projecto ideológico e como projecto estético. Trata-se de uma investigação em estudos da literatura e cultura, onde nos concentrámos na dimensão estética que autora propõe do jornal, sendo-nos útil para caracterizar a natureza editorial do semanário:

20. Costa, Filipe Santos, Liliana Valente, and Fonseca. 2015. *O Independente, a Máquina de Triturar Políticos*. Lisboa: Matéria Prima. p.31

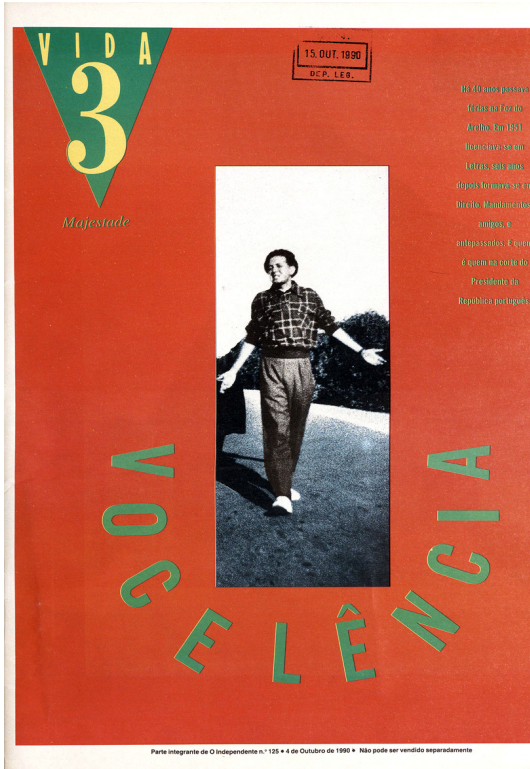


Fig. 2.73 e 2.74: Primeira página e crônica de Miguel Esteves Cardoso no Caderno 3, *O Independente* n.º 125, 4 Outubro 1990.



Fig. 2.75: Página dupla do Caderno 3, *O Independente* n.º 231, 16 Outubro 1992.



Fig. 2.74: Segunda página do Caderno 3, *O Independente* n.º 125, 4 Outubro 1990.

“O Independente nunca ocultou ser um jornal de direita, conservador e democrata. Polémico, inovador, iconoclasta, o seu jornalismo foi frequentemente disruptivo, inventando novas formas de expressão, sempre com um objectivo: ser uma voz activa na comunidade.” (Barradas 2012)

A dimensão estética d’*O Independente*, segundo a autora, tinha a ver com a forma de ver o mundo que o jornal proporcionava, operando ao nível dos afectos dos seus leitores. O *Caderno 3 – VIDA* é onde esta dimensão está presente por se debruçar sobre temas mundanos, “fervilhava o espírito do tempo: por um lado, um tempo hedonista, individualista, despreocupado, divertido e irreverente; por outro lado, um tempo que devia proporcionar a reflexão e, idealmente, a reconciliação com o ideário português da direita.” (Barradas 2012, 62), convocando uma linguagem renovada, com recurso ao humor, à ironia, aos jogos de palavras e com imagens sedutoras, como referência de um novo quadro de referências estéticas. O *Caderno 3 – VIDA* publicava ensaios fotográficos de artistas hoje consagrados, como Inês Gonçalves e Daniel Blaufuks, ilustrações de Jorge Colombo (que era também o seu director gráfico), poemas de Beckett, traduzidos por Miguel Esteves Cardoso, promovia música, teatro, cinema e televisão. Lançava um olhar irónico sobre o país e sobre a actualidade, sobretudo nas crónicas de Miguel Esteves Cardoso, cuja identidade muitas vezes se confundia com a identidade da publicação, ao assumir um tom pessoal e intimista nos seus textos.

Numa fase inicial, o jornal tinha 4 suplementos: *Caderno 1* (o principal), o *Caderno 2 – Dinheiro*, *Caderno 3 – Vida* e o *Caderno 4 – Variedades* que mantinham a linguagem gráfica dos cadernos principais, sendo o *Caderno 2 – Economia* impresso totalmente a preto, e o *Caderno 3 – Vida* e o *Caderno 4 – Variedades* a cores nas primeiras páginas.

Em termos gráficos, o jornal tinha um *layout* bem desenhado, paginado a preto e branco no seu miolo e a duas cores (preto e azul) apenas na primeira e última página. Diz-se que Jorge Colombo se terá inspirado no jornal francês *Liberation*. As manchas de texto corrido eram definidas como blocos sólidos, as folhas de estilo tipográficos usavam tipos de letras bem desenhados e bem distintos entre texto contínuo (texto corrido) e texto não contínuo (títulos, subtítulos, antetítulos, legendas), tinha uma hierarquia bem definida das manchas tipográficas, a direcção de arte recorria na sua generalidade à fotografia, que tinha papel de destaque na composição do *layout*. Este grafismo atribuía ao jornal uma imagem forte, contundente, às vezes brusca, em total acordo com os objectivos editoriais do semanário: objectividade e liberdade.

As primeiras páginas do caderno principal ficaram famosas pela originalidade das manchetes, compostas em grandes títulos sobre a fotografia, ocupando grande parte do enquadramento como forma de destaque em relação às outras notícias de capa. O miolo do jornal tinha uma grande quantidade de texto, o que conferia uma densidade gráfica

acentuada. As primeiras páginas dos suplementos *Caderno 3* e *4* distinguiam-se por serem graficamente mais apelativas, dedicavam-se a temas mais mundanos que o caderno principal, tinham menos informação escrita, podendo investir na composição predominante da imagem, fotografia ou ilustração. Apesar do miolo dos suplementos conter bastante texto, a sua paginação apresentava-se mais dinâmica e variada.

Inicialmente os suplementos tinham acabamento próximo do caderno principal, mas em 1989 o suplemento *Caderno 3 – Vida* fundiu-se com o *Caderno 4 – Variedades* e ganhou autonomia, passando a ser impresso a 4 cores num papel de melhor qualidade, com dois pontos de arame e com uma média das 88 páginas, tomando um formato mais próximo da revista. Em termos gráficos, o suplemento *Vida* era um objecto sofisticado, cuja direcção de arte estava fundamentalmente focada na fotografia, tinha uma paginação elegante e mais delicada que o caderno principal do jornal.

A ilustração teve também um papel de relevo neste suplemento, que contou com a colaboração de muitos ilustradores, que vinham trabalhando nas publicações que referimos anteriormente, alguns deles pela mão de Jorge Silva. Silva lembra ainda que recuperou a uma prática usada nos primeiros dois anos do jornal, que Jorge Colombo (o primeiro director artístico) designou como *blind dates*. Os *blind dates* consistiam no fim da subordinação da ilustração ao texto, onde o trabalho visual dos ilustradores era publicado como matéria tão autónoma quanto os textos, sugerindo uma narrativa paralela aos conteúdos da escrita e que valorizava o universo conceptual e gráfico dos ilustradores.

ANÚNCIO TOTALMENTE GRÁTIS

KAFKA KALASHNIKOV
KANDINSKY KODÁLY
KIERKEGAARD KANT
KLEE KABUKI KGB
KENNEDY KUROSAWA
KHOMEINI KARAJAN
KAUTSKY KRUSCHEV
KING KONG KEYNES
KREMLIN KHARTOUM
KĀLĪ KARATÉ KĀMA
KOESTLER YAOUNDÉ

KANSAS KUBLAI KHAN KUNG KIM-IL-SUNG
KALAMAZOO KROPOTKIN KATMANDU KRAUS
KU-KLUX-KLAN KEATS KERN KOBAYASCHI
K2 K4 KAMIKAZE KOKOSCHKA KILOGRAMA
KENZO KEATON KERTÉSZ KAVÁFIS KUBRICK
KAUNDA KOONING KOUELKA KAZAN
KIPLING KASPAROV KRAZY KAT KAWABATA
KRIER KEROUAC KLIMT KELLY KLEIN KEPLER
KLIENSMANN KINKS KHAYYAM KISSINGER

Parece impossível!

40 INDEPENDENTE • 2.ª FEI. OUTUBRO DE 1990 • 35-111

O suplemento *Vida* tinha na sua redacção uma série de jornalistas, cronistas, fotógrafos e ilustradores que viriam a trabalhar na *K*. Nomes como Nuno Miguel Guedes, Rui Henriques Coimbra, Inês Gonçalves, Mariana Viegas, Álvaro Rosendo, entre outros, sem o saberem, ensaiavam um projecto que estaria no embrião da *K*. Em 1990, dois anos após a fundação do semanário, Miguel Esteves Cardoso e Portas trocam a direcção d'*O Independente* como haviam combinado e Miguel Esteves Cardoso dedica-se à *K*.

Fig. 2.76: Publicidade à *K* do *Caderno 3*, *O Independente* n.º 125, 4 Outubro 1990.

Conclusões

O Jorge Colombo diz que ficou 5 minutos apenas n' *O Independente*, tendo ido viver para E.U.A. em Outubro de 1989. Em 1991, Jorge Silva toma o lugar de director gráfico do jornal. Ambos colaboraram nestas publicações que consideramos importantes para o entendimento da *K* e que são inclusivamente anteriores a' *O Independente*: o jornal *Combate*, revista *Contraste* e também a revista *Politika!*. O que importa reter deste grupo de publicações é o facto dos seus agentes gráficos terem participado em todas elas, sem rupturas nem cisões. Jorge Silva, que trabalhava desde 1978 no jornal *Combate Operário*, assumia a direcção gráfica d' *O Independente* desde 1991 sem nunca ter deixado o *Combate*; pelo contrário, foi responsável pela colaboração de ilustradores em ambas as publicações. Jorge Colombo ilustrava para a revista *Contraste*, Luís Miguel Castro, que desenhava os catálogos da Cinemateca, foi com João Botelho, um dos autores do projecto gráfico da revista *Grande Reportagem*, em 1984.

Supomos que o meio dos gráficos se referenciasse por ligações próximas da sua rede social, proporcionando a interacção próxima destes agentes e permitindo a troca e a partilha de um léxico gráfico semelhante, presente nos projectos editoriais que apresentamos. Assim, estamos em crer que a revista *K* deverá ser analisada tendo em conta este conjunto de publicações, constatando-se a existência de uma linguagem gráfica comum a todas elas, independentemente das suas distintas orientações ideológicas. No entanto, convém reforçar que quer o *Independente* quer a *K* são publicações cujos projectos gráficos são fruto de uma vontade estética inerente aos objectivos editoriais, cumprem um programa gráfico determinado desde o seu início. Por seu lado, os projectos gráficos do jornal *Combate*, a *Contraste* e o *Politika!* foram sendo construídos, adaptados, melhorados ao longo das suas edições, fazendo deles exemplos menos coesos e mais heterogéneos, do ponto de vista gráfico.

No fundo e segundo Silva, o *Combate* era um jornal do sistema, da esquerda predominante do meio cultural. A revista *Contraste* era menos politizada, embora se mantivesse na esfera da esquerda, a *Politika* completamente PCP. E, neste panorama, *O Independente* e a *K* eram anti-sistema. O sentido anarquista da *Contraste* passa à *K*, mas a anarquia da *K* tem bom aspecto, não suja os dedos.

3. ANÁLISE DA *K*

A análise da revista será realizada a partir de diferentes perspectivas, em que forma e conteúdo serão os principais eixos do levantamento do ponto de vista editorial, a análise gráfica, a direcção de arte. Do ponto de vista editorial, propomos uma leitura sumária da *K*, relativa aos conteúdos jornalísticos (e da escrita), cujo objectivo será identificar as secções editoriais, de modo a delinear o carácter editorial da revista ao contexto da investigação. Nesta análise serão distinguidas algumas matérias editoriais por serem pertinentes para a caracterização da revista e, consequentemente, para reforçar o argumento que defendemos na hipótese: que a *K* representa um momento de charneira, como objecto gráfico e editorial de referência, no contexto das publicações periódicas em Portugal no início da década de 90. Este capítulo tem como objectivo tornar evidente o modo como a *K* foi expressão gráfica de um discurso inovador no seio da comunicação social da altura, sendo por isso, impossível dissociar forma e conteúdo desta análise.

A análise gráfica irá debruçar-se sobre as questões de tipografia e de paginação, onde se pretende aferir os recursos formais usados para a construção da arquitectura (tipo)gráfica da revista. Serão apresentadas grelhas desta análise gráfica em forma de diagrama como suporte à visualização dos argumentos.

A direcção de arte da revista também será convocada neste capítulo, de forma a aferir os elementos imagéticos da revista, sendo a fotografia e a ilustração os principais contributos para este núcleo. E por fim, a edição gráfica da revista, que se debruça sobre a composição entre texto e imagem e a partir da qual serão apuradas as filiações do seu grafismo, as influências gráficas da *K*.

Como já foi referido, a *K* teve 32 números, de Outubro de 1990 a Maio de 1993 e ao longo de 2 anos e 7 meses. Esta análise assenta num levantamento sistemático e exaustivo de todos os números da revista, tendo sido apuradas todas as secções editoriais, artigos, entrevistas, ensaios fotográficos, produções de moda e respectivas autorias: quem escreveu, quem ilustrou, quem fotografou. Também foram desenhados diagramas para o suporte da análise de construção de modelos e grelhas gráficas. Este capítulo será ainda ilustrado através de fotografias da autora de capas e páginas duplas, série que se apresenta também em anexo.

A diversidade dos conteúdos editoriais e das opções gráficas dos 32 números da revista representa um universo bastante heterogéneo e muito diversificado, tendo sido, por isso, necessário agrupar os comportamentos, quer dos textos, quer dos conteúdos gráficos, por grupos de semelhança e por grupos de diferença, de forma a ser sistematizada uma análise, não extensiva, mas focada nestes dois tipos de comportamento.

Os resultados desta análise serão aprofundados no capítulo seguinte (comentários críticos), momento metodológico em que cruzaremos os dados recolhidos (nesta análise) e abordaremos alguns dispositivos gráficos da *K*, enquanto sintoma de uma expressão “pós-moderna” no design editorial. A análise editorial, gráfica e de direcção de arte serão convocadas, juntamente com crítica literária (estado da arte) realizada para a caracterização do design pós-moderno para a validação da hipótese da investigação.

3.1. SUMÁRIO EDITORIAL

Enquanto extensão editorial do *Caderno 3 – Vida* do semanário *O Independente*, a *K* partilha da mesma linguagem do jornal, tem o mesmo tom jovial e jocoso, com uma noção muito particular de como fazer humor. A sua linguagem é descomplexada e acessível, atenta a uma cultura urbana que emergia nas grandes cidades, impulsionada pelo crescimento económico da sociedade portuguesa, pós-integração na, então chamada, Comunidade Económica Europeia (C.E.E.). A revista era generalista na sua temática e cosmopolita nos seus gostos, a sua única condição era ser livre, não reconhecia autoridade a ninguém ou a nenhuma estrutura, apenas sendo fiel aos seus gostos. Os editoriais eram movidos pelos afectos e pelos interesses do director; as rubricas espelhavam os gostos pessoais e os ódios de estimação de cada um dos seus redactores, não apresentando, desta forma, nenhuma linha editorial constante e coesa, nem nenhum plano ideológico organizado e definido.

Era uma revista de extremos: descrevia-se a si própria como caprichosa, mimada, mal comportada. Não conhecia limites à extensão das críticas que fazia: provocava o pânico às figuras públicas, chegando a instigar o receio de potenciais alvo de crítica, era uma revista feita “por um grupo de tipos imprevisíveis”¹. A sua brochura de lançamento serviu para divulgar os princípios editoriais e nesse mesmo texto Miguel Esteves Cardoso antecipa o tom de escrita da nova revista: directo, assertivo e opinativo, divergindo assim do que se esperava do formato jornalístico.

OS EDITORIAIS DE MIGUEL ESTEVES CARDOSO E A IDENTIDADE *K*

A identidade da revista não está desfasada, de certa forma, da identidade de Miguel Esteves Cardoso, enquanto jornalista e indivíduo. O seu projecto anterior, o semanário *O Independente* já era expressão de uma nova forma de comunicação social e que resultava

1. Cf. Entrevista a Nuno Miguel Guedes (Lisboa, 10 de Abril de 2015). Ver Apêndice III.

da convicção da cultura como resultado permanente da actividade social. Esta afirmação defende que o jornalismo não é uma tarefa desligada das várias áreas da vida em comunidade: da política, da economia, da cultura, da sociedade, da arte... tendo por isso, a responsabilidade social em promover o debate no seio destas esferas da vida pública e fazendo do jornalista um agente activo neste processo. Este compromisso está também presente na *K* que reúne nos seus editoriais uma série de temáticas e preocupações pessoais de Miguel Esteves Cardoso relativas à imprensa, à sociedade portuguesa e aos acontecimento dos momento.²

No primeiro número da *K*, Miguel Esteves Cardoso anuncia que a revista, mais do que informar, pretende comunicar, o seu objectivo é ser lida, não é ser nem respeitada nem consensual, na medida em que mais do saber ou estar informado, o importante seria ter opinião. Miguel Esteves Cardoso insiste na crítica à comunicação social pelo excesso de informação e ausência de sentido crítico, de debate, reproduzindo factos em vez de argumentos. Aqui, identificamos, à partida, um aspecto que diferencia a *K* de outras publicações: trata-se de um jornalismo de opinião, cujo empenho é “agitar as águas” da imprensa, motivar discussão e investir no processo de conhecimento dos leitores enquanto espaço público para debate. A comunicação social em Portugal é um dos temas mais recorrentes nos editoriais da *K*. Miguel Esteves Cardoso não poupa críticas à imprensa portuguesa ao falhar na construção de um discurso público junto dos leitores, acusa-a de estar imersa numa censura provinciana e que precisa de mudar de atitude para com o público. Outro tema também presente nos seus editoriais está relacionado com uma agenda anti-C.E.E., argumentando que a política externa de Portugal no seio da comunidade europeia falha na afirmação dos interesses do país, o que leva à sua consequente subjugação em questões económicas, sociais e culturais. Ainda no campo político, há editoriais relativos à falta de apoio do Estado Português a Timor Leste; outros mais ideológicos, sobre a necessidade de se criar uma nova política, que deixe cair as velhas questões e se faça valer por causas. Há também editoriais relacionados com a sociedade e com a cultura, onde Miguel Esteves Cardoso expressa a sua orientação mais conservadora e liberal. E por fim, há um pequeno grupo de editoriais de foro mais pessoal, inclusivamente no que se refere à própria *K*, que servem de desabafo, de agradecimento e mesmo de auto-elogio (à revista). Curiosamente, no primeiro aniversário da *K*, no n.º 13 (Outubro 1991) não foi publicado qualquer editorial. Já antes do segundo aniversário da revista, no n.º 24 (Setembro 1992), declara num texto muito curto: “não nos chateiem – estamos a mesmo a trabalhar”, expressão que acusa algum cansaço e desgaste relativo, provavelmente, às dificuldades financeiras que revista enfrentava por falta de anunciantes. Esta declaração será desenvolvida na edição seguinte (Outubro 1992), com o título “Basta” onde assume a dificuldade em manter a revista e, numa tentativa de novo fôlego, anuncia ainda uma nova fase editorial; rejeita a fama de *enfant terrible*, reconhece que a revista amadureceu e agradece aos leitores... Este

2. Cf. Bibliografia anotada: Os editoriais da *K*. Ver Apêndice II.

texto soa como um desabafo, tem um tom triste. No entanto, é precisamente neste texto que Miguel Esteves Cardoso resume a identidade da *K*: “É um farolim de marcha-atrás na escuridão das estepes do jornalismo português”³. Uma arma de arremesso, portanto, no meio da comunicação social do país. Vai-se tornando claro, na sequência dos editoriais, que a equipa vai ficando cansada e que não é fácil ser uma arma de arremesso por muito tempo.

CONTEÚDOS: A GRELHA EDITORIAL

O levantamento editorial da revista permitiu-nos a apurar que ao longo dos 32 números a *K* foi alvo de oscilações na estrutura dos índices e na organização das matérias editoriais. Apesar da revista ter tido uma duração relativamente curta (2 anos e 7 meses), estas flutuações de ordem editorial não representam um fenómeno estranho, dado que a revista era gerida com uma grande liberdade editorial⁴.

Numa leitura atenta dos índices, identificam-se duas estruturas editoriais distintas. Na primeira estrutura, do n.º 1 (Outubro 1990) ao n.º 16 (Janeiro 1992), o índice está dividido em 3 partes: “Divertimentos”, “Revista” e “Colunas”. Na segunda estrutura, a partir do n.º 17 (Fevereiro 1992) até ao n.º 31 (Abril 1993) os índices deixam de apresentar qualquer divisão, embora as secções estejam alinhadas com uma ordem semelhante à anterior. O último número da revista, n.º 32 (Maio 1993), é uma excepção, tratando-se de uma edição especial dedicada a António Oliveira Salazar, que volta a integrar no índice várias partes: (“Apitos”, “Revista K”, “Prazeres K”, “Especial K”, “K Nós” e “Delírios”) e que será analisada mais adiante.

A PRIMEIRA ESTRUTURA EDITORIAL DA K (N.º1 - N.º16)

Na primeira fase da revista, as três partes da *K* propõem três tipos de leitura: “Divertimentos” com notícias breves e artigos de humor, sugere uma leitura rápida e leve, de apontamento humorístico como o próprio nome indica; a “Revista” que se apresenta como uma revista generalista, mimetizando as secções típicas de uma publicação periódica mensal e por fim as “Colunas”, uma série de crónicas de temas mais aprofundados e literários, como filosofia, economia, arte ou religião, que propõem uma leitura mais demorada (e reflexiva da parte do leitor).

DIVERTIMENTOS

Os “Divertimentos” constam de uma série de secções editoriais que se mantiveram na maior parte das edições da revista, mesmo quando esta divisão tripartida deixou de se reflectir no índice. Como o próprio título sugere, esta parte da revista tem um carácter

3. Editorial: “Basta”. *K* n.º 25, Outubro 1992. p. 1

4. Cf. Entrevista a Nuno Miguel Guedes (Lisboa, 10 de Abril de 2015). Ver Apêndice III.

lúdico e é constituído por secções relativamente curtas, de poucas páginas, como: “Capas (da K)”, “cuja ideia era ter muitas capas lá dentro”⁵ e que consiste em destaques a (jovens) personalidades da cultura portuguesa; “Parabéns” e “Pragas”, elogios e insultos a personalidades e coisas, respectivamente; “Traduções selvagens”, traduções de expressões feitas com grande criatividade e liberdade poética; “Sociedade”, crónicas e fotografias sobre a vida nocturna cosmopolita em Lisboa, Porto, Braga e outras cidades; “Bridge”, dicas para jogo; o “Bufo” sobre programação da televisão e que durou apenas os primeiros quatro números. A secção “Sair com” fez inicialmente parte dos “Divertimentos”; foi uma rubrica que se manteve ao longo de toda a revista, à excepção de 6 números⁶, e que consiste no relato de um encontro, um jantar e um copo com uma figura pública feminina que representava um objecto de desejo da equipa editorial da revista, tipicamente mulheres com imagem pública, como actrizes, modelos ou apresentadoras de televisão. A secção “Delírios” é uma secção presente em quase todas as edições da *K*, com a particularidade de nunca repetir a natureza dos seus conteúdos, tornando-se a rubrica onde se encontra os artigos mais “disparatados”, impregnados de humor negro, incluindo piadas politicamente incorrectas. Convém referir que, embora os “Delírios” pertencessem aos “Divertimentos”, tal não significava que se encontrassem na primeira parte do miolo da revista. De facto, algumas secções dos “Divertimentos” encontram-se no fim, como a secção “Fica para a próxima” que surgiu no n.º 5 (Fevereiro 1991) e se manteve até ao final da revista, situando-se invariavelmente na última página da miolo da revista, como um pequeno artigo de desdém e maldizer sobre uma figura pública.

Em termos editoriais a revista não segue um programa ou roteiro rígido, fazendo com que alguns artigos dos “Divertimentos” sejam esporádicos, espontâneos, e por isso, sem continuidade editorial nas várias edições. São artigos variados e de diversas naturezas: “Corações ao alto” (sobre classificados de encontros amorosos, n.º 3, Dezembro 1990); “Copy desk” dos clássicos” (n.º 5, Fevereiro 1991) uma paródia aos textos clássicos; os “Passatempo Impossíveis” que duraram apenas três números 10, 11 e 12 (Julho, Agosto e Setembro 1991), perguntas de cultura “elevada” feitas por Maria Filomena Mónica e Vasco Pulido Valente; as bandas desenhada de vários autores, como de Maria Alcobre, ou das Produções Jesus, etc...

REVISTA

A segunda parte do índice, designada de “Revista” segue a estrutura de uma revista generalista, cujo alinhamento editorial contém as habituais secções como o editorial, o índice, a ficha técnica, a tabela de conteúdos, as notícias breves, os artigos comuns e o artigo de fundo, as entrevistas, as reportagens, os ensaios, as biografias, as foto-reportagens, os ensaios fotográficos e os *portfolios* de fotografia, as produções de moda, as promoções, as compras, etc... No miolo, a “Revista” é imediatamente antecedita pelo “Editorial” e

5. Cf. Entrevista a João Botelho (Lisboa, 28 de Julho de 2015). Ver Apêndice III.

6. Com excepção dos números: 4, 11, 15, 23, 26, 29.

pelo “Índice”; contudo, os seus destaques estão assinalados por uma página que serve de separador gráfico: o “Sumário”. Caracterizada no seu todo, por uma grande flexibilidade editorial, em que algumas das suas secções são espontâneas e intermitentes, a “Revista” tem também rubricas mais constantes ao longo da sua existência. Entre elas destacamos: “Conversas”, uma secção de entrevistas curtas, tipicamente ocupando uma página, a personalidades portuguesas da área da política, da cultura, do jornalismo; aparece no n.º 5 (Fevereiro 1991) e mantém-se até ao final da revista. A secção “Prazeres” dá o nome a uma série de artigos sobre restaurantes, bares, cafés, hotéis, carros, lojas, casas, incluindo receitas de culinária. Estes artigos são escritos na primeira pessoa e relatam a experiência do local ou do produto com o tom hedonista, típico da *K*, sendo também reflexo dos hábitos de consumo, nomeadamente de consumo cultural, da época, tal como nos sugere o nome da secção.

Outra secção constante ao longo das 32 edições é a “Crítica”⁷. Conta com as colaboração de nomes já conhecidos do público, como João Bénard da Costa que escreve sobre cinema, ou Vasco Pulido Valente, que escreve crónica literária. A “Crítica” conta também com jovens colaboradores, hoje figuras que se distinguiram na sua área: Filipe Alarcão (escreve sobre) design, Vasco Rosa (escreve sobre) edição (de livros), Edgar Pêra (escreve sobre) vídeo, Rui Henriques Coimbra (escreve sobre) publicidade, António Maria Braga e Alberto Castro Nunes (escrevem sobre) arquitectura, Pedro Rolo Duarte (escreve sobre) imprensa, Francisco Menezes (escreve sobre) música.

A partir do n.º 3 (Dezembro 1990), surge uma secção que se destaca graficamente por estar na perpendicular do sentido de leitura das páginas, com um cabeçalho distinto. “FBI: Fontes Bem Informadas” é composta por notícias breves sobre cultura: cinema, música, teatro, livros, mas também serve de cartaz cultural de acontecimentos em Portugal e no estrangeiro. Durou apenas até ao n.º 16 (Janeiro 1992), precisamente a última edição que segue esta primeira estrutura editorial.

Mais assídua nas primeiras edições, a secção “Lembranças” da autoria João Miguel Mimoso é dedicada a objectos, hábitos e produtos do passado; vai-se prolongar até ao final da revista, mudando de nome, a partir do n.º 18, para “Criancices”, mais focada em brinquedos antigos. Esta rubrica remete para alguma nostalgia em relação ao passado, tendo, por vezes, algumas conotações mais conservadoras.

Sempre presentes nas várias edições da *K* são as produções de moda da responsabilidade de Paulo Gomes, com as colaborações assíduas na fotografia de Inês Gonçalves e Pedro Cláudio, divulgando jovens criadores nacionais com um forte sentido estético, destinadas a todos os públicos: homens, mulheres e crianças, nesta primeira grelha editorial.

7. Tendo apenas algumas mudanças na sua nomenclatura (ou ausência dela enquanto elemento aglutinador dos artigos) e nas áreas que se debruçava (deixou aparecer indicada como secção a partir do n.º 6 (Março 1991), embora os artigos se tenham mantido, com a irregularidade habitual da *K*.

No campo do consumo, e uma das novidades que Miguel Esteves Cardoso anuncia na brochura de lançamento da revista, é a nova forma de conciliar o jornalismo com publicidade, derrubando as fronteiras entre ambos. São as “Promoções”, um género híbrido entre jornalismo e publicidade, destinado a promover o produto de forma diferenciada, através do testemunho credível do redactor ou jornalista. Ainda no contexto da publicidade, a revista dedica sempre atenção a bens de consumo e compras, desde produtos de beleza, roupa, objectos de luxo, etc...

A “Revista” é ainda o espaço destinado à publicação de foto-reportagens e ensaios fotográficos da autoria de Inês Gonçalves, de Augusto Alves da Silva, de Álvaro Rosendo mas também de *portfolios* de fotografia, de autores como Jorge Molder, Neal Slavin, Linda Troller, Joseph Koudelka...⁸

Muitas destas secções mais constantes foram motivo de capa da revista, como a do n.º 1, com destaque para a foto-reportagem de Inês Gonçalves sobre as férias da Casa do Gaiato; a n.º 3 ilustra a entrevista a Inês de Medeiros; a n.º 6 apresenta uma fotografia da produção de moda sobre jóias; as n.º 13 e 15 destacam as convidadas da secção “Sair com”, Ana Marta e Teresa Guilherme, respectivamente. São também motivo da capa de algumas edições, o artigo de fundo, a grande entrevista ou a grande reportagem presentes na “Revista”. De natureza editorial variada, estas secções não foram permanentes ao longo das edições, tendo algumas apenas durado uma edição, demonstrando, mais uma vez, que não há grande rigidez na composição editorial da revista.

As secções intermitentes e inconstantes são: o “Documento”, destinada a artigos de fundo, como por exemplo um grande artigo sobre Marcelo Caetano assinado por Vasco Pulido Valente, que é a capa do 2º número da revista; ou artigos mais pequenos, como *América Skin*, no n.º 6; a secção “Experiências”⁹, que ficou na memória da revista pelo famoso editorial sobre portugueses fictícios: *Os novos Portugueses*, sendo o motivo de capa do n.º 4 (Janeiro 1991) e que deu azo a queixas por parte dos leitores (foi criticada, induziu em erro, eram personagens ficcionais; no editorial da edição seguinte, n.º 5 de Fevereiro 1991, Miguel Esteves Cardoso diz que a imprensa pode exagerar, inventar matérias; as cartas de leitores e do consultório sentimental de Vasco Pulido Valente também são cartas forjadas); esta secção também foi a capa do n.º 5 com a *Vingança das Mulheres* onde é transcrita uma conversa (não ficcional mas anónima) entre mulheres que falam sobre homens. A secção “Experiências” reunia habitualmente artigos de naturezas diversas e distintas, sem uma orientação editorial muito fechada, sendo os seus temas bastante heterogéneos; a secção “Elogio”, presente no n.º 7 (Abril 1991) sobre os EUA, da autoria de Alberto Castro Nunes, dedicada a temas que merecem o reconhecimento e a admiração da redacção da revista; a “Grande Reportagem” n.º 9 (Junho 1991) de Maria Filomena Mónica sobre o *Operário Português*, também motivo de capa dessa edição; a “Reportagem

8. A desenvolver na análise da direcção de arte.

9. Dura apenas do n.º 1 ao n.º 5 enquanto nomenclatura de secção

Especial” n.º 10 (Julho 1991), sobre Los Angeles, de Rui Henriques Coimbra com fotografias de Inês Gonçalves; a “Análise” um artigo de fundo sobre Cavaco Silva de Maria Filomena Mónica, capa do n.º 12 (Setembro 1992).

Segundo Nuno Miguel Guedes¹⁰, em entrevista, a *K* era feita sobre o “agora”, sobre os acontecimentos que lhe eram contemporâneos, contingentes, era movida pela oportunidade e tal como outras revistas generalistas era também orientada pelos eventos do calendário ocidental¹¹. De tal forma que secções temáticas como o “Natal” (n.º 3, Dezembro 1990) e “Marias de Portugal. Uni-vos” no mês de Maio (n.º 8, 1991) sejam comuns no seus índices. Por outro lado, há matérias editoriais relacionadas com as efemérides da própria revista, como o seu primeiro aniversário, o n.º 13 (Outubro 1991); com “Os eleitos da K”, uma avaliação a 250 pessoas organizada por vários temas ou “prémios” que varia entre o elogio, o louvor e o insulto às personalidades visadas. Outro exemplo deste tipo de artigo encontra-se no n.º 8 (Agosto 1991), cuja capa indica ser como uma edição especial e que consiste num inquérito a mais de 100 personalidade em que os entrevistados e as respectivas respostas, são agrupados pelos seus sobrenomes. É o “Inquérito K Todos” e é marcado pelo humor e irreverências das perguntas.

O decorrer do acontecimentos históricos foi motivo para secções efémeras. Como por exemplo, as eleições legislativas de Outubro de 1991 que deram a maioria absoluta ao PSD, com 50,6% dos votos, encaminhado Aníbal Cavaco Silva para o seu segundo mandato como Primeiro Ministro. Surpresos e indignados com estes valores, um grupo de redactores da *K* decide visitar os distritos que deram vitória ao PSD. Estas reportagens a várias capitais de distrito resultam numa secção chamada “Portugal real” e o seu balanço é feito num artigo chamado: “Portugal: como dar o salto” onde os jornalistas concluem que só é possível viver num país que dá vitória ao PSD através do consumo estupefacientes. Este artigo é composto por vários testemunhos, supostamente, resultantes dos vários tipos de droga: ecstasy, cocaína, haxixe e álcool, com descrições do efeito de cada droga. A redacção da revista foi presente ao Ministério Público por denúncia anónima devido a este artigo. O caso foi arquivado, por iniciativa da própria procuradora do Ministério Público, mas serve para ilustrar o provincianismo que se vivia na sociedade portuguesa na altura, ao mesmo tempo que ilustra a “irreverência” e a comoção que a *K* provocava na sociedade civil, pouco habituada a este tipo de “oposição”. Trata-se, como é habitual na *K*, de uma forma humorística e sarcástica de tomar uma posição anti-poder, um recurso que define a revista ao longo da sua existência.

10. Primeiro editor geral e colaborador assíduo da revista. Cf. Entrevista a Nuno Miguel Guedes (Lisboa, 10 de Abril de 2015). Ver Apêndice III.

11. Ver Introdução: apresentação da *K*

COLUNAS

A terceira parte do índice, “Colunas”, consiste numa série de crónicas, cujos autores se mantiveram com alguma regularidade nos primeiros 16 números da *K*. Há dois tipos de crónicas, uma de carácter literário e mais livre, assinadas por figuras como Agustina Bessa-Luís, uma presença constante com a sua crónica “Lendas de Lisboa” até ao n.º 13 (Outubro 1991); Miguel Esteves Cardoso assina “O Arco da Velha”, de uma forma pouco assídua, mas que se mantém até ao final da revista; Rui Henriques Coimbra escreve a “Carta da América”; Vasco Pulido Valente escreve “Não digas nada” e assegura um consultório sentimental com “Sexo e sentimento”¹², cujas alegadas cartas dos leitores eram na sua maioria forjadas; Hermínio Manuel Monteiro escreve as “Cartas da Província”. As restantes crónicas estavam organizadas por áreas de especialização e ocupam uma página cada: Leonardo Ferraz de Carvalho escreve sobre Economia, na crónica “Dinheiro”, Maria Filomena Molder sobre “Filosofia”, António Cerveira Pinto sobre “Arte”, Maria Fátima Borges sobre “Família”, Paulo Portas sobre “Política”, Rui Vieira Nery sobre “Música”, Maria Leonor Telles sobre “Alma”, Pedro Ayres Magalhães sobre “Futuro”...

A SEGUNDA ESTRUTURA EDITORIAL DA K (N.º17 - N.º31)

O n.º 17 da revista, de Fevereiro de 1992, é marcado por uma mudança na estrutura editorial: as três partes “Delírios”, “Revista” e “Colunas” deixam de constar no índice, embora muitas das suas secções permaneçam no alinhamento editorial da *K*. Esta grelha vai manter-se até penúltimo número da revista, o n.º 31 (Abril 1993).

A novidade deste alinhamento editorial consiste na ausência da divisão do miolo em três partes, para que a revista se assuma como um objecto único. Esta alteração trouxe algumas mudanças na distribuição das secções: por exemplo, a página do “Sumário” que antes anunciava o início da “Revista”, junta agora os destaques do miolo, ao editorial e à ficha técnica, onde, por vezes, surgem as erratas do número anterior, os pedidos de desculpas e a correcção de lapsos. A partir do n.º 23 (Setembro 1991), o “Editorial” desaparece deste novo “Sumário” e passa a estar presente numa página separada. Contudo, muitas das secções já presentes anteriormente permanecem nesta nova estrutura. Assim sendo, mantêm-se neste alinhamento, as “Capas da K”, “Conversas”, “Sair com”, “Fica para a próxima”, “Delírios”, “Promoções”, “Prazeres” (muda de nome para “Bute!” a partir do n.º 17 e passa a integrar áreas de interesse mais próximas de um público-alvo masculino, como “Porno”, “Caça”, “Charutos”, “Tauromaquia”, “Computadores”, “Álcool”, “Motos”, “Carros”, etc.). Assim como as grandes entrevistas, os artigos de fundo, os ensaios de sociologia, de história, de semiótica, as produções de moda, as resenhas críticas, as promoções e as compras. As foto-reportagens, os ensaios fotográficos e os *portfolios* de fotografia, mantêm uma presença dominante nos alinhamentos editoriais, até ao final da revista.

12. Presente apenas do n.º 8 (Maio de 1991) ao n.º 12 (Setembro 1991).

No editorial do n.º 17, Miguel Esteves Cardoso anuncia a experiência de fazer da *K* uma revista para homens, à semelhança das revistas feminista que abundam nas bancas da altura. Embora a revista mantenha a sua linha editorial, vai mudar de ponto de vista e orientação e esta diferença é, de facto, anunciada nas capas do n.º 17 ao n.º 21 (Junho 1992) com o selo gráfico: “Só para homens”. Graças a este desvio “programático” surgem no miolo da revista novas secções, cuja periodicidade é coincidente com estas edições “Só para homens”. Rubricas como “Taras” e “Há gente para tudo”, sobre fixações de ordem erótica do género masculino, “Psicologia Feminina” que ensina entender o género e o comportamento feminino, “Mulheres que nós amamos” ou “Perfeitas e veneradas” elogios a mulheres conhecidas de várias áreas da cultura e da sociedade portuguesa, são exemplos da mudança do público alvo exclusivamente masculino, que também tem implicações nas secções de moda, beleza e compras. Esta tendência editorial parece culminar no n.º 24 (Setembro 1992), com uma secção “Especial: Misoginia” (destacada na capa) mas que inclui apenas dois artigos, um anónimo e o outro assinado com um pseudónimo: “Chatas, estúpidas e putas”, não tendo uma expressão significativa no resto desta edição.

Neste contexto temático e a partir do n.º 17, surge uma nova secção, “Ídolos”, dedicada a figuras da arte e do espectáculo, como Frank Sinatra, Carlos Gardel, Marlene Dietrich, Pablo Picasso, ou da filosofia, como Ludwig Wittgenstein, da literatura, como William Faulkner ou Ezra Pound.

A partir do n.º 19 (Abril 1992), Vasco Pulido Valente avalia o desempenho de várias figuras da política nacional e internacional a partir da expressão: “abaixo de cão” com nova secção “O Cão”. A secção “Clegas” (contração de “colegas”) aparece no número n.º 22 (Julho 1992) e consiste na colagem de notícias de outros jornais e revistas, organizados por títulos pautados pela ironia e pelo humor corrosivo típica da *K*, como crítica feroz ao seus pares na imprensa nacional. A “Bolsa de Valores”, presente no n.º 23 (Agosto 1992) até ao n.º 28 (Janeiro 1993), é uma listagem de avaliações relativas a uma série de produtos de consumo, simulando as cotações de bolsa de mercados financeiros. A partir do n.º 26 (Novembro 1993) surge uma nova secção, “O apito”, dedicado a notícias breves “sobre tudo e mais alguma coisa” que se mantém até ao final da revista e que recupera, de certa forma, os conteúdos da antiga secção “FBI”, como repositório de notícias breves e agenda cultural.

Nuno Rogeiro começa a crónica sobre política internacional com a rubrica “No frio da navalha” no n.º 18 (Março 1992). Mantém-se a colaboração de Manuel Hermínio Martins, cuja crónica muda de nome para: “Mulheres da nossa terra”, e a de Miguel Esteves Cardoso, com “Arco da Velha”. As crónicas de ordem temática, tal como estavam presentes na grelha anterior, deixam de ter a mesma expressão editorial, passam a apresentar-se como artigos, embora ainda orientados por temas: “Saúde”, “Direitos”, “Ciência e Técnica”. A crítica de “Arquitectura” passa o formato de artigo comum.

As secções dedicadas às compras, à divulgação de produtos de consumo, ganham maior espaço a partir do n.º 27 (Dezembro 1992), provavelmente por ser o mês do Natal.

São elas “Fora de Moda”, “Montra K”, “Borlas K” e “Promoções”. Surge ainda nesta mesma edição a secção “Consumos” também dedicada à promoção de bens, com variantes nas linhas editoriais: inclui entrevistas a personalidades sobre os seus hábitos de consumo, divulga espaços comerciais, como centros comerciais e feiras. Com os mesmos conteúdos, esta secção muda de nome nas edições seguintes para “O carrinho inteligente” e “Mantimentos”.

As últimas edições da revista são particularmente interessantes por conterem no seu miolo simulações de outras publicações: como o *Trombeteiro* no n.º 28 (Janeiro 1993); a revista *Mário Cláudio*, no n.º 29 (Fevereiro 1993), uma paródia à revista feminina *Marie Claire*; a revista *RIC: revista de inspiração cristã*, dedicado ao escândalo do Padre Frederico, no n.º 31 (Abril 1993). Estes simulacros de publicações dentro da publicação servem a função satírica: a paródia sobre os assuntos em causa, todos eles sintomáticos das actualidades noticiosas da época. A particularidade de tomarem a forma de outras publicações, servia também, a função crítica sobre a imprensa portuguesa, tema recorrente nos editoriais de Miguel Esteves Cardoso.

Ao contrário do primeiro alinhamento editorial da revista, que se assume mais generalista em termos de público alvo, este segundo momento é pautado por alguma misoginia nas primeiras edições. Os conteúdos dos artigos e as secções de moda, de beleza e compras são dedicados a um público masculino, cujo “Aviso: só para homens!” se anuncia nas capas da revista. Assistimos também a um aumento das secções dedicadas ao consumo e à promoção de bens, com o aparecimento de artigos mais diversificados sobre compras, produtos e estabelecimentos comerciais. A crítica à comunicação social adensa-se, através do humor, com a secção “Clegas”, mas também com editoriais e entrevistas em que questionam questões como a censura (entrevista a Herman José no n.º 30, Março 1993), a linguagem (artigo sobre Ludwig Wittgstein no n.º 31, Abril 1993). É precisamente no penúltimo número da *K*, que a crónica de Miguel Esteves Cardoso, “Arco da Velha”, com o título: “Basta de palavões, fodasse!” dita o final da revista, como já foi referido.

A ÚLTIMA K

O último número da *K* (Maio 1993), é um caso de excepção nesta análise, por ser uma edição temática, dedicada ao Estado Novo de António Oliveira Salazar e por se tratar do derradeiro número da revista. Para além de ter um grafismo completamente distinto de todos os números que o precederam, volta a retomar a divisão do índice em partes distintas, à semelhança da primeira grelha editorial: “Apitos”, “Revista K”, “Prazeres K”, “Especial K”, “K Nós” e “Delírios”.

A primeira parte, “Apitos”, contém apenas a secção existente anteriormente “Apito” e mantém os mesmos conteúdos: uma série de notícias breves e agenda cultural.

A “Revista K” reúne a secção “Conversas”, a entrevista e a foto-reportagem (a Fátima), a secção “Sair com”, “Festas”, reportagens fotográficas da festas da Moda Lisboa,

o *portfolio* de fotografias de José Maças de Carvalho e uma amostra do “Maio, mês da Fotografia” em Lisboa.

A parte “Prazeres K” vem recuperar a anterior secção “Bute” agora de forma mais alargada e com novo nome: “A ver fomos”, contém também a secção “Lembranças” de João Miguel Mimoso, a secção “Consumo” e “Montra K”, concentradas em matérias mais hedonistas e de carácter promocional.

A quarta parte “Especial K” é o *dossier* temático dedicado ao Estado Novo, onde na página de entrada se anuncia que não vai haver consenso nas opiniões dos jornalistas que se dividem sobre a figura de Salazar e sobre a herança do Estado Novo. Todos os artigos estão subordinados a este tema e a sua distribuição editorial está alinhada por várias secções: “Memória”, “Reportagem”, “Perigos”, “Raiva”, “Ensaio”. Os artigos sobre “Arquitectura” também pertencem a este dossier, debruçam-se sobre os Portugal dos Pequenitos e sobre a obra urbana do Estado Novo.

A quinta parte “K Nós” inclui a secção “Ídolos”, dedicada à figura de Salazar, da autoria de Rui Pereira de Melo, o “Ensaio” de Miguel Esteves Cardoso sobre “O Passado Português”, cujos artigos são do foro ensaístico.

A sexta e última parte “Delírios” que inclui a secção “Fica para a próxima”.

A última edição da revista demonstra capacidade em tratar um tema sensível e polémico na época, a figura de Salazar e a herança do Estado Novo, de uma forma ampla, não fechada numa só perspectiva, reunindo no mesmo alinhamento editorial matérias e opiniões divergentes e mesmo opostas. Sem nunca comprometer a tarefa de informar, a revista não prescinde, ao mesmo tempo da sua faceta satírica e da sua faceta esteta (ao adaptar o grafismo à temática).

CONCLUSÕES

Esta leitura sumária dos 32 números da revista leva-nos a apurar alguns pontos que consideramos importantes para a sua caracterização editorial. Enquanto publicação periódica mensal, redigida por alguns colaboradores do *Caderno 3 – VIDA* do semanário *O Independente*, a *K* publica conteúdos menos comprometidos com o programa ideológico do jornal. Como já foi referido na apresentação da revista, a redacção tinha total liberdade na escolha dos trabalhos, fazendo da revista a expressão de um colectivo bastante diverso, nos interesses, nas ideologias, nas opiniões. Deste modo, a revista resulta numa estrutura informal em termos editoriais. Esta informalidade traduz-se na flutuação das grelhas editoriais ao longo das diversas edições, na inconstância e intermitência de algumas secções, na mudança constante de sequência dos artigos no miolo da revista.

Apesar de partilhar com *O Independente* uma agenda de oposição política (contra o Cavaquismo) e enquanto revista generalista, a *K* não tem um programa editorial definido. Sendo pautada pela variedade e heterogeneidade das matérias editoriais, é movida pelos acontecimentos seus contemporâneos. A identidade da revista está, de certo modo, vinculada à personalidade do seu director, que defende nos seus editoriais uma nova forma

de fazer comunicação social e que considera a *K* como uma arma de arremesso contra a restante imprensa, um “farolim de marcha-atrás na escuridão das estepes do jornalismo português”¹³. Este aspecto faz da *K* uma revista de opinião, onde os seus colaboradores não se inibem de declarar os seus afectos e ódios de estimação, o que provoca necessariamente alguma polémica e indignação da parte do público, das figuras públicas e dos colegas jornalistas a quem se dirige. O humor, o tom satírico e mordaz da escrita é uma das suas maiores marcas. A capacidade de provocação da redacção da *K* assume várias formas: a abordagem as temas tabu, como a droga, a pedofilia, o sexo, o uso de palavrões, a contundência das suas críticas, a ausência de censura e de limites nos ataques que infligiam aos seus inimigos, os artigos ficcionados, as cartas forjadas de leitores, etc... características raras na imprensa generalista portuguesa na altura.

A par desta irreverência, a revista é espaço para a publicação de uma série de ensaios e análises de carácter académico, cujos autores são figuras reconhecidas como Maria Filomena Mónica e Vasco Pulido Valente. As crónicas também têm autores inquestionáveis do meio cultural luso, como Agustina Bessa-Luís (na literatura), João Bernard da Costa (no cinema), Maria Filomena Molder (na filosofia), Leonardo Ferraz Carvalho (na Economia). Para além disso, a revista também foi responsável por introduzir no contexto editorial uma série de agentes que viriam mais tarde a ser profissionais reconhecidos nos restantes media, quer na área do jornalismo, quer na área da literatura. Nomes como Nuno Miguel Guedes, Carlos Quevedo, Pedro Rolo Duarte, Rui Henriques Coimbra, Pedro Paixão, Rui Zink, Vasco Rosa, entre outros. Também permitiu participação de jovens colaboradores de outras áreas, em início de carreira, hoje confirmados, como Edgar Pêra no vídeo-arte e cinema, Filipe Alarcão no design, António Cerveira Pinto na teoria de arte, entre outros. Mais adiante, na análise da direcção de arte veremos como também promoveu um número razoável de jovens artistas, fotógrafos e ilustradores.

A *K* é repositório desta grande variedade de núcleos editoriais, que oscilam entre a má-educação e a erudição, entre o insulto e o elogio, entre o humor e os temas sérios, entre os autores reconhecidos e os potenciais autores. Nunca foi impermeável ao seu presente, quer no acompanhamento de eventos históricos, quer na vida mundana e de uma jovem sociedade de consumo que emerge em Portugal no início da década de 90.

13. Cardoso, Miguel Esteves. 1992. “Basta”, *K* n.º 25 (Outubro 1992), p. 1

3.2 ANÁLISE GRÁFICA DA *K*

Sendo um dos objectivos desta investigação ancorar a revista a determinado momento da história do design, é necessário realizarmos o levantamento sistemático do seu grafismo, daquilo que a caracteriza enquanto objecto editorial. A seguinte análise gráfica vai servir para delinear o seu léxico gráfico, no que respeita à sua natureza enquanto objecto editorial.

Os elementos considerados nesta análise pertencem ao universo do design editorial e estão relacionados com os aspectos formais da revista: as dimensões da revista, as suas margens e área útil, as várias grelhas ou matrizes de paginação, a goteira, a versatilidade destas matrizes na composição de páginas; a arquitectura gráfica, a composição ou distribuição da informação: entre texto e imagem; o texto contínuo (o texto corrido dá o mote para a construção da grelha da página) e o texto não contínuo (como a tituleira: antetítulos, títulos, subtítulos), as folhas de estilo (as características tipográficas dos vários textos), os remates, os destaques de texto, as legendas, as capitulares, os números de página, a identificação da revista, a identificação das secções editoriais.

Faremos análises individuais dos números que consideramos excepcionais, como o primeiro número, que ilustra o modelo gráfico inicial que manteve uma arquitectura gráfica ao longo das primeiras edições; o n.º 17, que é uma edição de charneira em termos editoriais e onde se observam mudanças na linguagem gráfica; e o último número da revista, também excepcional, cujo grafismo se destaca de qualquer outro, dado que foi um opção da redacção aproximar o seu grafismo ao da estética do “Estado Novo”, já que é dedicado à figura de Salazar. Para além destes três números, os restantes serão analisados aqui como correspondendo a dois diferentes modelos (do n.º 2 ao n.º 16 e do n.º 18 ao n.º 31) uma vez que, embora seguindo respectivamente o n.º 1 e o n.º 17 da revista, permitem uma leitura de conjunto da vida da revista.

A revista teve oscilações na sua arquitectura gráfica ao longo dos 32 números. Como já referimos, a *K* era montada manualmente, através de recortes e colagens, nunca passou pelo processo digital. Os textos eram previamente compostos em fotocomposição e depois montados, nas duplas, juntamente com as imagens¹. O desenho dos diagramas das

1. Ver Introdução.

páginas da revista não deixa de ser uma opção artificial, por este motivo. Mas optámos pela realização destes diagramas como forma de organizar a informação gráfica. De facto, veremos como as páginas da *K* acabam por se enquadrar nestes esquemas, embora com as oscilações típicas de um objecto montado manualmente.

Identificamos na revista duas fases gráficas distintas. A *K* começou como um projecto gráfico de João Botelho e Luís Miguel Castro, que, nas palavras de Botelho, era orientado pelo princípio da “linha clara”, uma separação evidente entre ler e ver, entre texto de um lado e imagem do outro. Uma segunda fase gráfica, unicamente da responsabilidade de Luís Miguel Castro, é marcada pelo fim desta separação entre texto e imagem, dando lugar a um grafismo mais próximo de uma expressão pós-moderna no design gráfico², com uma maior interacção entre texto e imagem na composição das páginas, com experiências tipográficas nas tituleiras que se traduziam numa maior liberdade na composição dos textos. É nossa intenção distinguir estas duas expressões gráficas através de uma análise empírica das edições da revista seleccionadas.

As nomenclaturas relativas aos elementos do design editorial para esta análise são adoptadas a partir do glossário da tese de doutoramento de Cândida Teresa Ruivo³. A identificação do corpo da tipografia será em pontos Didot e adoptamos a ordem: corpo/entrelinhamento pt.

K Nº 1 (OUTUBRO 1990)

O primeiro número da revista é o seu manifesto gráfico, inaugurando a primeira fase visual da *K*, cujo modelo de paginação persiste até ao n.º 16. Segundo os seus autores, como projecto gráfico, a revista é fortemente influenciada pelo trabalho do russo Alexey Brodovitch na revista americana *Harpers' Bazaar*, entre 1934 e 1958⁴. Inspirada nesse trabalho de direcção de arte, a *K* é expressão de uma arquitectura gráfica elegante, influenciada pelo construtivismo russo e pelo modernismo gráfico: de composição dinâmica, com redução formal de elementos que resultam em opções gráficas geométricas e assimétricas, o destaque da fotografia na paginação, o uso de tipografia bem desenhada e a combinação de vários tipos de letra (com e sem serifas).

Este número da *K* será analisado da primeira à última página, secção por secção. Esta leitura em detalhe será depois alargada para uma análise mais generalizada dos modelos do n.º 2 ao n.º 16.

2. Ver descrição do objeto gráfico pós-moderno no capítulo 1.2: O design gráfico no pós-modernismo

3. Cf. Glossário. Pires, Cândida Teresa Pais Ruivo, Emílio Vilar, and Margarida Calado. 2010. “As Artes Gráficas Na Cultura Nacionalista Do Estado Novo Português.” Lisboa: Universidade de Lisboa.

4. Cf. Entrevistas a João Botelho e Luís Miguel Castro. Ver Apêndice III.

CAPA

A capa do primeiro número da *K* é provavelmente a imagem mais icónica da revista, em parte, devido ao destaque da fotografia a preto e branco, que ocupa a totalidade do enquadramento, comportamento pouco habitual nas capas de outras publicações da época. A fotografia, da autoria de Inês Gonçalves, ilustra a rubrica da foto-reportagem sobre as férias da Casa do Gaiato.

A revista manteve o seu formato ao longo das suas edições, era orientada ao alto, com 225 mm de largura por 285 mm de altura. A fotografia está ao corte da capa com o logótipo no canto superior direito: um “K” desenhado à mão por João Botelho, inspirado num tipo de letra serifado clássico como a Bodoni, aberto a branco dentro de um retângulo vermelho. Numa linha sobre o “K” encontra-se a palavra “capa” em maiúsculas numa fonte similar à Bodoni e cujo espaço entre caracteres é exagerado, de modo a ocupar a largura do logótipo. Na linha inferior, com a folha de estilo anterior, encontra-se o mês e data da edição, alinhados, respectivamente à esquerda e direita do “K”. Os destaques editoriais estão em maiúsculas em fonte Futura em negrito a azul claro com batente a preto, localizados no canto superior esquerdo. No canto inferior direito encontra-se o tema de destaque para o primeiro número da revista com a tipografia no mesmo estilo tipográfico que os restantes destaques. É um *layout* simples que faz uso de poucos recursos gráficos e cromáticos, no entanto, está impregnado de grande dinamismo graças à composição da fotografia que capta uma série de crianças que correm da esquerda para a direita do enquadramento, reforçando o sentido da leitura visual, destacando o logótipo. A paleta de cores usada é reduzida: o vermelho escuro da caixa do logótipo, o azul claro dos destaques e a fotografia que, apesar de ser a preto e branco, é impressa em quadricromia, resultando num preto denso e rico com uma vasta gama de cinzentos. Note-se ainda a elevada sensibilidade da película fotográfica, visível na granulosidade da fotografia. É notável a influência dos princípios gráficos do construtivismo russo nesta capa: o dinamismo da fotografia que acompanha a direcção do olhar, a preto e branco (embora denso pela impressão a quatro cores); o vermelho forte e escuro da caixa do logótipo que realça o “K” aberto a branco, e cuja semelhança da letra à fonte Bodoni, contrasta a tipografia sem serifas de carácter modernista, como a Futura, utilizada nos destaques editoriais.



Fig 3.1: Capa, *K* n.º 1.

MIOLO

Como já foi referido, e numa primeira estrutura editorial, o miolo da revista começa pelos “Divertimentos”, uma série de artigos curtos de leitura rápida. As “Capas da K” são uma secção presente em quase todas as edições da revista, tendo várias oscilações no seu grafismo, como iremos constatar. No primeiro número, constam de fotografias a cores e ao corte das páginas, com pequenas colunas de texto justificado em Bodoni (9/11pt), abertas a branco e alinhadas aos cantos das duplas, ocupando posições discretas e pouco intrusivas em relação às imagens, ou numa coluna apenas, sobre um fundo de cor sólida, separada da imagem.



Fig. 3.2: “Capas da K”, K n.º 1, p. 6 e 7



Fig. 3.3: “Capas da K”, K n.º 1, p. 8 e 9

A seguinte secção, “Parabéns”, apresenta uma série de fotografias a cores justapostas e de diferentes dimensões, distribuídas nas margens exteriores da dupla, com duas colunas de texto, uma em cada página, justificado, em Bodoni (8/10pt), abertas a branco sobre um fundo vermelho. Na margem interior da página direita, o título, também em Bodoni, aberto a amarelo muito claro, está na ortogonal do sentido da leitura e tem a particularidade de estar composto em itálico, à excepção da primeira letra, o “P”. Esta variação entre a versão regular e itálica dos caracteres será uma constante no tratamento tipográfico dos títulos dos primeiros números da *K*, como veremos mais adiante.

A secção “Pragas” apresenta-se com dois fundos de cores distintas, entre o rosa e o preto, com a simulação de papel rasgado (a branco) que divide cada página na vertical; a identificação da secção é feita por um rectângulo vermelho ao corte da página com o texto, em Bodoni aberto a branco em maiúsculas, as imagens a cores e a preto e branco dispostas pelas duplas, distribuídas pelos fundos de cor com uma respectiva pequena caixa de texto justificado, também em Bodoni (8/10 pt), aberto a branco sobre os fundos de cor. Os títulos estão em maiúsculas (Bodoni) abertos a branco, ocupando a largura de cada caixa de texto corrido, pelo aumento do espaçamento entre letras. Estas duplas são especialmente dinâmicas na disposição da informação (texto e imagem), pelo contraste cromático dos fundos, pela mancha irregular do efeito “papel rasgado” que divide as páginas ao meio, embora não se identifique, ainda, uma matriz de paginação.



Fig. 3.4: “Parabéns”, K n.º 1, p. 10 e 11



Fig. 3.5: “Pragas”, K n.º 1, p. 14 e 15

A secção “Delírios” apresenta-se no primeiro número da *K* de uma forma bastante discreta. Esta secção será das mais inconstantes e experimentais graficamente, ao longo das diferentes edições. Contudo, e neste primeiro número, é graças à sua “regularidade” gráfica que se torna possível aferir uma potencial matriz tipográfica no que diz respeito à disposição do texto corrido: trata-se de uma grelha de 3 colunas de texto com uma goteira de 5 mm, que permite a inserção de uma caixa de texto de duas colunas. Esta matriz permite identificar as margens e a área útil do miolo da revista, que são constantes para todas as páginas que contenham texto corrido. A revista tem uma margem superior de 15mm, uma margem inferior de 20 mm; as margens externas são de 20 mm e as internas de 15 mm. A área útil do miolo é de 190 mm de largura por 250 mm de altura. A localização do número de página e da edição da revista é igual em todo o miolo, na margem inferior sob a área útil das páginas.

As folhas de estilo tipográficas não são estáveis ao longo desta edição, há vários comportamento das manchas de texto corrido. Nesta secção, o texto corrido das páginas 18 e 19 tem 11/13 pt, enquanto o texto corrido das páginas seguintes, 20 e 21, tem duas folhas de estilo: 8/11pt e 12/16 pt.

A disposição das imagens da secção também permite antever a grelha gráfica, porque respeitam a largura de uma ou várias colunas de texto, embora saiam da área útil da grelha, estando ao corte da página. A identificação da secção é semelhante à da secção anterior, dentro de um rectângulo preto ao corte da página com texto aberto em Bodoni em maiúsculas. Quando se trata de vários artigos na mesma mancha de texto corrido, o seu início é marcado por um novo parágrafo cuja primeira frase de destaca pelo uso de tipografia diferente do resto da mancha de texto, em maiúsculas Futura negrito.

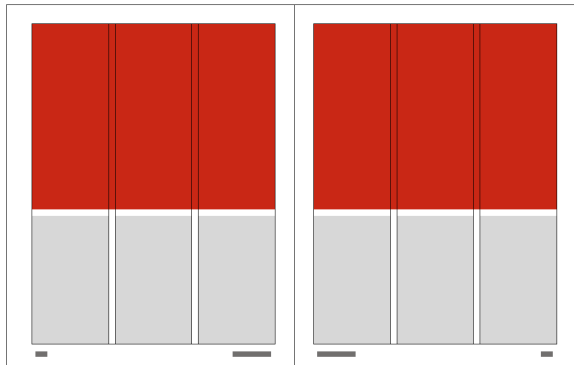


Fig. 3.6: Delírios, K n.º 1, p. 18 e 19

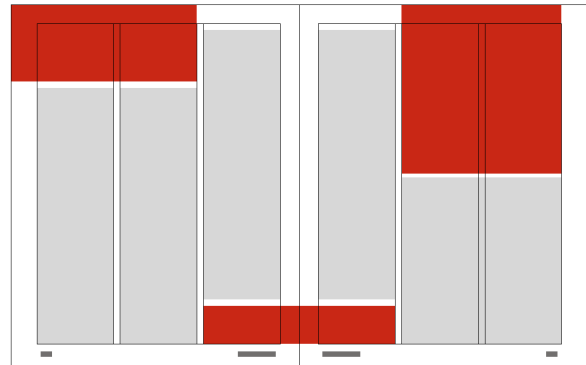


Fig. 3.7: Delírios, K n.º 1, p. 20 e 21

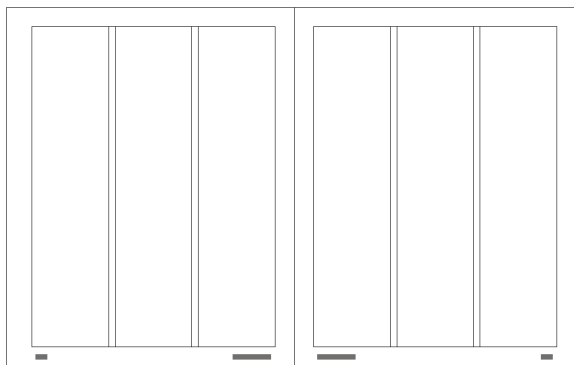
DELÍRIOS 01



DELÍRIOS 02



GRELHA 3 COLUNAS



LEGENDA DOS DIAGRAMAS



Fig. 3.8: Diagramas das páginas “Delírios” e grelha de 3 colunas

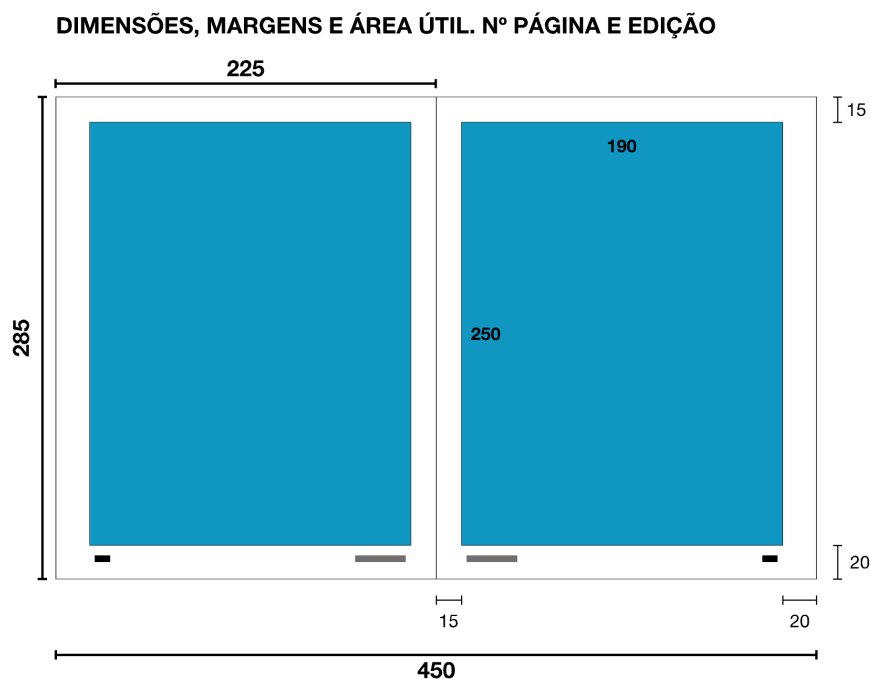


Fig. 3.9: Dimensões da página dupla, margens, área útil e localização de n.º. página e edição da revista (mês/ano). Dimensões em milímetros.

A secção “Traduções Selvagens” foi uma secção intermitente ao longo da existência da revista, apenas incluída em algumas edições e que teve variadas disposições gráficas. Neste primeiro número, surge em página dupla, onde a caixa de texto tem a largura da área útil de uma página inteira, com o texto a preto, variando entre Bodoni itálica, para assinalar o texto em latim, e Bodoni regular, para assinalar a tradução (14/32 pt). O nome da secção atravessa a dupla, dentro de uma lista horizontal lilás ao corte com o texto aberto a branco em maiúsculas Bodoni, com cada palavra do título alinhada ao eixo de cada página, o que acentua a axialidade clássica da composição. Em 3 dos 4 cantos existem imagens, duas a preto e branco ao corte e uma a cores dentro da grelha.

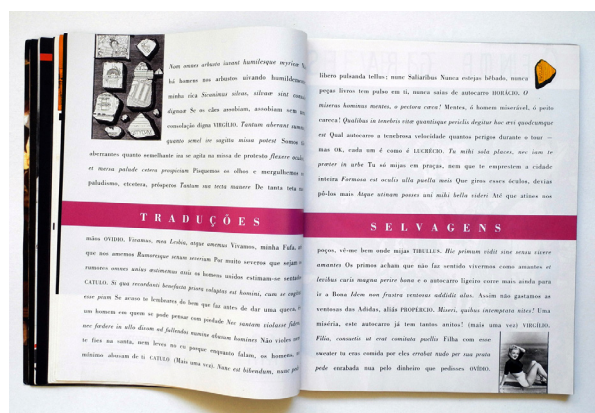


Fig. 3.10: “Traduções Selvagens”, K n.º 1, p. 24 e 25



Fig. 3.11: “O Bufo”, K n.º 1, p. 28 e 29

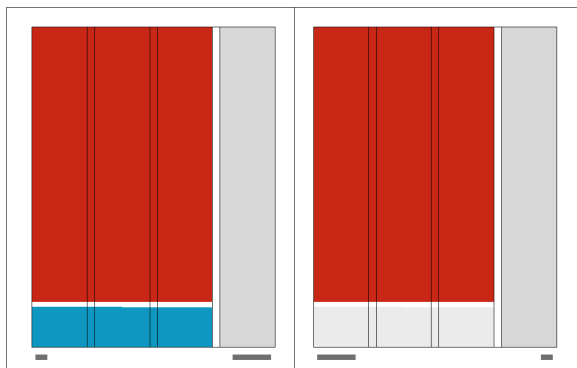


Fig. 3.12: “Sociedade”, K n.º 1, p. 34 e 35



Fig. 3.13: “Sair com”, K n.º 1, p. 36 e 37

SAIR COM



GRELHA 4 COLUNAS

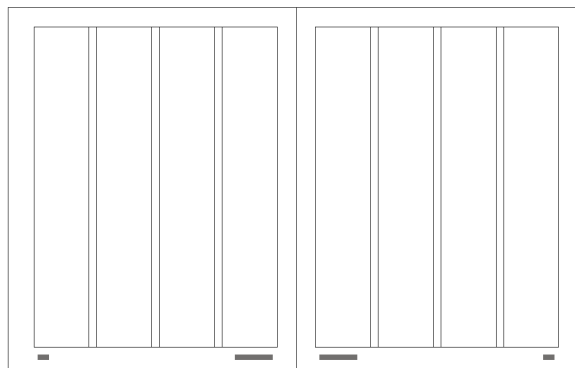


Fig. 3.14: Diagrama de “Sair com” e grelhas de 4 colunas

A secção “o Bufo” foi também de curta duração. Como comentário de algumas emissões televisivas, usa, como fonte de imagem, fotografias de ecrã de televisão que ocupam parte significativa da dupla, numa coluna do lado exterior na página da esquerda e em duas colunas também exteriores na página da direita, ao corte e sem margens horizontais entre si, funcionando como listas; a mancha de texto corrido respeita a grelha já acima mencionada: três colunas, cuja disposição nesta secção se organiza numa coluna apenas à direita e duas à esquerda. Mais uma vez, o título está na perpendicular do sentido de leitura da página, em Bodoni regular e itálica, a vermelho, tem um filete grosso e azul por baixo do título, interrompido pelo “f”, seguido depois pelos créditos do artigo (entre Bodoni regular e itálica, a preto).

Na secção “Sociedade”, mais uma vez nos deparamos com a chamada “linha clara”, com a separação entre texto e imagem bem visível. Nesta dupla, a página esquerda tem a identificação da secção no topo esquerdo, com a mesma forma rectangular ao corte e a vermelho, com o texto aberto a branco em Bodoni, dois terços da esquerda da página são ocupados com uma fotografia a preto e branco e sobre o fundo branco da página está uma coluna de texto corrido, que obedece à folha de estilo já estabelecida nas páginas anteriores (Bodoni preto, 8/10 pt, justificado), com o título no topo em Bodoni e terminando por um remate, o *K* do logótipo aberto a branco enquadrado no interior de um rectângulo preto, com a altura do corpo do texto corrido. A página da direita tem apenas imagem, com a justaposição de fotografias a preto e branco com fotografias em *duotone* (preto e azul), com a particularidade destas estarem enquadradas de forma oblíqua em relação à orientação da página. Esta página dupla é exemplo da separação entre texto e imagem: na página esquerda com uma opção que traduz alguma ordem e estabilidade, combinada com o dinamismo das cores das fotografias de recorte inclinado da página da direita que incutem desequilíbrio e movimento.

A secção “Sair com” é, provavelmente, a secção mais constante a nível gráfico ao longo de todas edições da *K*. Apesar de ter estado ausente durante 7 números⁵, a sua arquitectura gráfica manteve-se, com algumas variações nas folhas de estilo tipográfico e na tituleira.

Assim, nesta primeira edição, “Sair com” enceta aquele que será o modelo gráfico desta secção: as fotografias têm sempre destaque na composição, são a preto e branco, ampliadas com moldura e ocupam 3 colunas numa grelha de 4 (o que nos indica nova matriz de paginação), do lado esquerdo das páginas, o texto corrido em Bodoni (9/11 pt) ocupa apenas a coluna do lado direito, a tituleira é composta pelo antetítulo (nome da secção) em Bodoni regular e o título (nome da convidada) em maiúscula em Bodoni negrito, a preto, alinhados ao eixo da fotografia, situam-se na parte inferior do *layout* da página inicial, por baixo da fotografia, do mesmo modo que os destaques do texto nas páginas de continuação (com um pequeno ícone em cima da caixa de texto). Esta secção, sendo umas das mais constantes ao longo da existência da *K*, é também exemplo de um modelo de paginação que permanece quase inalterável ao longo dos quase 3 anos da revista.

A segunda parte do índice da *K*, a “Revista”, começa com o “Editorial”, que mantém a mesma estrutura gráfica até ao número 16, situando sempre na página esquerda, apenas com algumas variações de pequena escala, como a identificação da secção, a tipografia do título ou do texto corrido. A página está dividida a meio no sentido vertical, com o texto na sua metade direita, numa coluna em texto Bodoni (11/12 pt) preto justificado, tem o título em Bodoni vermelho alinhado à direita no topo da coluna de texto corrido. A secção está identificada de forma semelhante às secções anteriores, em maiúsculas Bodoni

5. Cf. Sumário editorial: secção ausente nos números 4, 11, 15, 23, 26 e 29



Fig. 3.15: Editorial, K n.º 1, p. 40



Fig. 3.16: Índice, K n.º1, p. 42

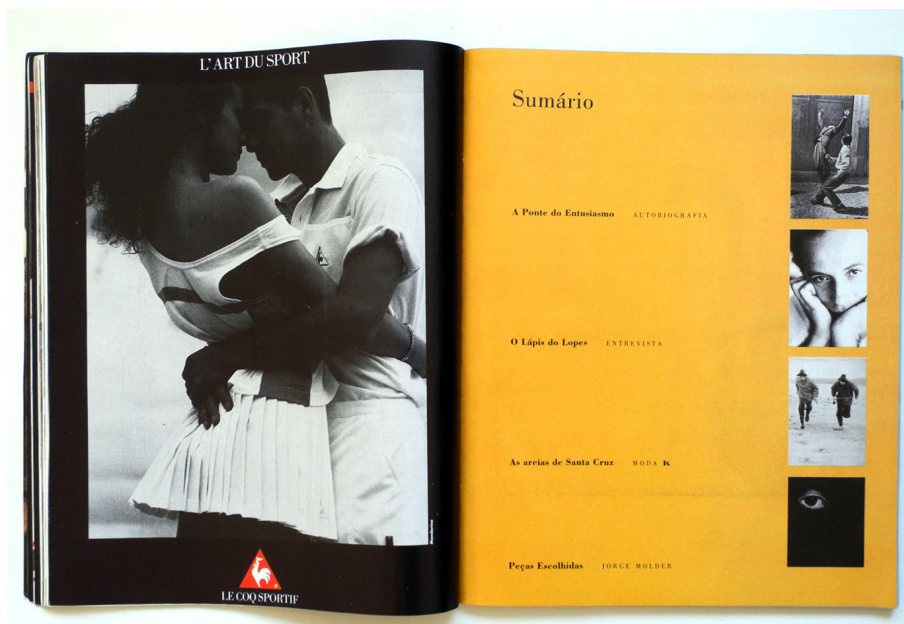


Fig. 3.17: "Sumário", K n.º1, p. 49

abertas a branco dentro de filete preto ao corte da página do lado direito. É uma página sóbria e equilibrada, bem proporcionada. A metade esquerda da página tem sempre publicidade.

Até à 16ª edição da revista, o “Índice” tem uma estrutura semelhante à do “Editorial”: ocupam meia página no sentido vertical embora graficamente e dada as diferentes naturezas da informação, se comportem de forma distinta na disposição e folha de estilos dos textos. O “Índice” ocupa a metade vertical de uma página par (esquerda), o texto dos artigos está em Bodoni regular (8/12 pt), e encontra-se dividido em 3 “partes” que compõem o miolo da revista em versalete, aberto a branco dentro de um rectângulo preto. No topo da página o logótipo está rodado sob um dos vértices com uma sombra cinzenta, contribuindo para um efeito tridimensional do logótipo. Do seu lado direito está a identificação da edição da revista (n.º, mês e ano), ao lado, em Bodoni negrito preto. A particularidade desta página está na interacção que existe entre a função do índice e a função do produto da publicidade a seu lado, onde aparece sublinhado a caneta rosa fluorescente os destaques editoriais do director. Na publicidade às canetas fluorescente da Stabilo Boss, lê-se: “O boss da *K* destacou as melhores sugestões” e vemos uma caneta na vertical, riscando o que seria uma folha de papel em branco, passar para as matérias assinaladas do índice. Esta comunicação entre publicidade e conteúdos editoriais é uma das novidades que Miguel Esteves Cardoso anunciou na brochura de lançamento da revista e temos neste exemplo, uma aplicação simples e eficaz desta combinação.

O “Sumário” anuncia os destaques editoriais da “Revista”. A disposição gráfica é semelhante ao longo da primeira fase editorial da *K* (até ao n.º 16), tendo apenas variações nas folhas de estilo tipográficas, nas cores de fundo e nas imagens dos destaques. É uma página elegante, de fundo de cor sólida, amarelo, com uma coluna de fotografias a preto e branco do lado direito. No topo da página, à esquerda, está o título em Bodoni negrito, a preto; por baixo e com grande entrelinhamento estão os 4 destaques também alinhados à esquerda da página: os títulos dos artigos em Bodoni negrito e a respectiva secção em Bodoni regular em maiúsculas (versalete). Apesar desta página ter maior peso visual à sua direita, devido à coluna de fotografias, ganha uma compensação visual que é feita com a publicidade da página da esquerda, cuja dominância do preto produz um efeito de equilíbrio na dupla página. Esta configuração gráfica será recorrente numa primeira fase da revista, onde a predominância da imagem (fotografia) contrasta com manchas de texto menos densas, sobre fundos de cor lisa, com vários níveis saturação.

São os artigos comuns e as entrevistas que a permitem a identificação da matriz da grelha de paginação da *K*, pelo comportamento constante das manchas de texto corrido. Nesta primeira entrevista podemos identificar, antes de mais, a página de entrada, que dá início à matéria editorial, como se se tratasse de uma capa que antecede o texto. Neste caso trata-se de uma dupla: a página esquerda tem uma fotografia (o detalhe de auto-retrato, em grande plano, com fragmento da máquina fotográfica) a preto e branco e ao corte, na

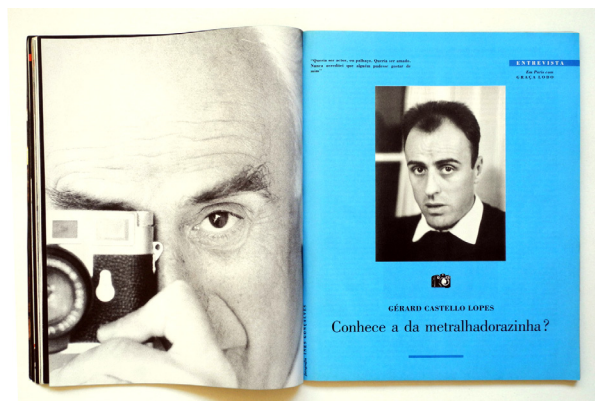
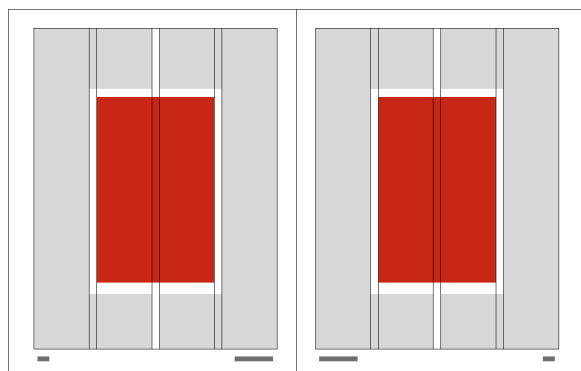


Fig. 3.18: Entrevista a Gérard Castello Lopes, página de entrada, K n.º1. p. 50 e 51



Fig. 3.19: Entrevista a Gérard Castello Lopes, página de continuação, K n.º1, p. 52 e 52

GRANDE ENTREVISTA



GRELHA 4 COLUNAS

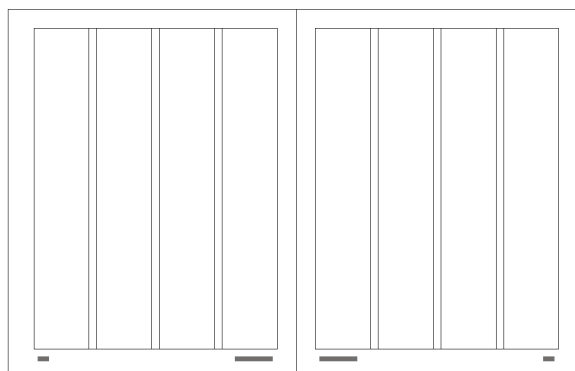


Fig. 3.20: Diagrama de Entrevista e grelha de 4 colunas

página direita, um fundo de cor sólida, azul tem um retrato no meio da composição, a tituleira apresenta-se em baixo, com a inserção do ícone de uma máquina fotográfica, o antetítulo, o nome do entrevistado em maiúsculas Bodoni negrito, por baixo está o título em Bodoni negrito num corpo maior e ao eixo da página. No topo direito desta página está a identificação da secção, dentro de um filete azul mais escuro ao corte da página com texto aberto a branco, em baixo a autoria da entrevista em maiúsculas Bodoni preto, no lado oposto, uma citação em Bodoni negrito a preto em corpo pequeno. Esta dupla é mais um exemplo de como imagem e texto assumem localizações distintas nas páginas, em contraste entre si, havendo duas formas de enquadrar as imagens, uma fotografia numa página inteira e ao corte e outra, a meio do enquadramento de fundo de cor sólida, onde todos os elementos tipográficos gravitam a partir da imagem.

As páginas de continuação da entrevista apresentam uma mesma composição: o texto corrido, em Bodoni (9/11pt), está composto em 4 colunas, a meio de cada página encontram-se as fotografias que ocupam a área das colunas de texto corrido, fazendo que este fique composto em “C” e “C” invertido. Nesta “moldura”, a área usada para a inser-

ção da imagem prevê também o espaço para a legenda, que se encontra centrada ao eixo da fotografia em Bodoni regular em corpo mais pequeno (6 pt), onde também se encontra um curto filete azul também ele centrado à largura da moldura. No topo da composição, um filete azul corre a largura útil de cada uma das páginas e separa o texto corrido em baixo, dos destaques da entrevista, em cima, em Bodoni negrito (13 pt) centrados na largura da página. A composição desta entrevista é uma opção simétrica de paginação, que comunica através de um modelo mais classicista, uma estabilidade e previsibilidade na continuação da leitura do texto.



Fig. 3.21: Entrada da secção “Experiências”, K n.º 1, p. 62

A seguinte secção “Experiências”, serve para agrupar vários artigos comuns e de diversas temáticas. Tem uma primeira página que funciona como entrada da secção e onde se anuncia a sua natureza editorial, numa coluna de texto aberto a branco em Bodoni negrito (12/16 pt), que reforça a sua legibilidade, sobre um fundo vermelho forte e primário, com o título em Bodoni azul na largura da coluna do texto corrido que termina com remate, o “K” do logo aberto a branco. No topo direito, a identificação da secção está assinalada como tem sido usual nesta edição: dentro de um filete de cor azul ao corte da página, com texto aberto a branco em maiúsculas Bodoni. No lado oposto, à esquerda, uma fotografia a cores com dominância de azul e violeta, concilia o tom vermelho do fundo com o azul da secção e do título. Esta imagem faz a mediação cromática entre os dois tons da página, o vermelho e o azul forte através do violeta e do roxo. Há um detalhe: um pequeno ícone a preto no lado inferior esquerdo da página, da figura de um homem de costas numa moldura em losango. O grafismo da revista tem uma série destes detalhes, pequenos ícones ou gravuras em miniatura, dispostos nas zona visuais marginais das páginas (com menos relevância visual), que tornam o seu léxico visual mais primoroso e rico, enquanto repositório de pequenos objectos cujo os significados visuais se supõem mais subteis.

Os artigos integrados nesta secção são paginados como artigos comuns: todo têm uma página de entrada e as páginas de continuação regem-se pelas grelhas de 3 colunas de texto corrido, onde a inserção de imagens vai tendo algumas variações na composição das páginas .



Fig. 3.22: Página de entrada de artigo "Verdes", K n.º 1, p. 65



Fig. 3.23: Página de continuação de artigo "Verdes", K n.º 1, p. 66 e 67

A foto-reportagem de Inês Gonçalves sobre as férias da Casa do Gaiato é o tema da capa da revista. Está paginada de forma a destacar as fotografias, todas a preto e branco, ao corte das páginas, com o texto inserido de forma discreta, o menos intrusiva possível. Na primeira página, o título em Bodoni, ao eixo da página, está aberto a branco, com um batente vermelho sobre fundo da fotografia (o que dificulta um pouco a sua legibilidade), por baixo tem um filete azul e um pequeno texto aberto a branco, ambos ao eixo da página. A secção volta a aparecer dentro de filete azul claro ao corte no canto superior esquerdo, com texto a preto e o crédito fotográfico no canto oposto, à direita. As restantes páginas constam de uma ou várias fotos por página, justapostas, sem margens, em que os textos ocupam áreas de fundo azul nos espaço livres deixado pelas imagens com o texto aberto a branco. A composição das fotografias, uma ou mais por página, ao corte e sem margens entre elas, revela um respeito pela fotografia, onde a intervenção gráfica na inserção dos textos, não compete visualmente com as imagens.

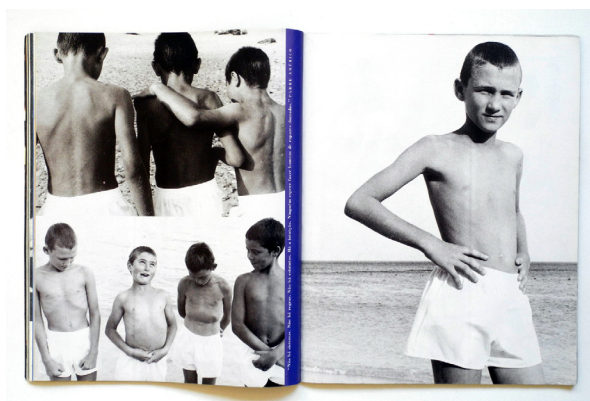


Fig. 3.24 e 3.25: Foto-reportagem Casa do Gaiato, K n.º 1, p. 81, 82 e 83

As “Carta de Lisboa” e “Carta do Porto” têm uma composição simétrica no que concerne à localização das tituleiras e das imagens. As duas cartas tem a mesma estrutura gráfica: o texto corrido está disposto em 3 colunas, em Bodoni (9/11 pt) justificado. Na página da esquerda, no topo da área útil, uma fotografia a preto e branco ocupa as 3 colunas de largura e ao centro da coluna do meio, dentro de um rectângulo rosa está a tituleira a preto Bodoni, com filete preto que separa a autoria do texto. Na página direita, sucede o contrário, no topo está a tituleira e ao meio a fotografia. Esta dupla página permite-nos constatar a versatilidade da grelha, pois admite variações na distribuição da informação.



Fig. 3.26: “Cartas de Lisboa” e “Cartas do Porto”, K n.º 1. p. 86 e 87

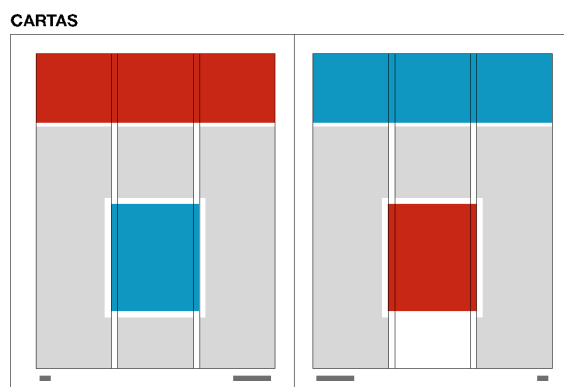


Fig. 3.27: Diagrama das “Cartas” numa grelha de 3 colunas

A secção “Prazeres” tem uma composição gráfica semelhante para as várias áreas temáticas. Contudo, o tema “Casas” é excepção neste primeiro número, onde prevalece um cuidado especial dado à fotografia na composição das páginas. A entrada do artigo é uma página dupla com duas fotografias a cores e ao corte de cada página, com o título em Bodoni negrito a preto na página direita sobre a fotografia, cuja inserção se faz sobre a parede da casa. Na continuação do artigo, o *layout* está dividido na horizontal: na parte superior de cada página estão duas fotografias a cores, justapostas lado a lado e ao corte das páginas. Na parte inferior, duas colunas de texto corrido em Bodoni (9/11 pt) justificado, onde se revela uma diferente matriz de paginação, uma grelha de duas colunas de texto. Entre as fotografias e as colunas de texto, dois filetes curtos, a eixo de cada uma das páginas, em cor de rosa claro fecham a áreas das legendas que se encontram por baixo das fotografias, uma por coluna de texto/fotografia. São páginas duplas elegante e sóbrias que privilegiam as fotografias na composição.



Fig. 3.28: Página de entrada de “Casas”, K n.º 1, p. 90 e 91



Fig. 3.29: Página de continuação de “Casas”, K n.º 1, p. 92 e 93

CASAS

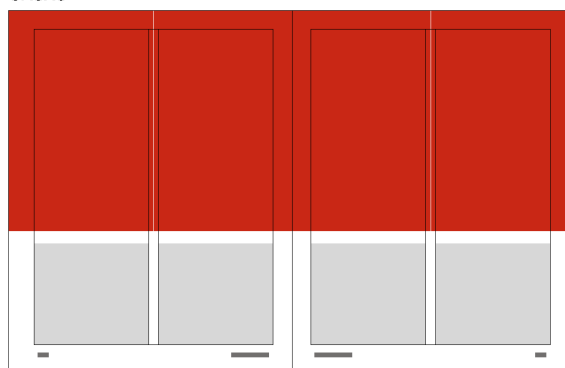


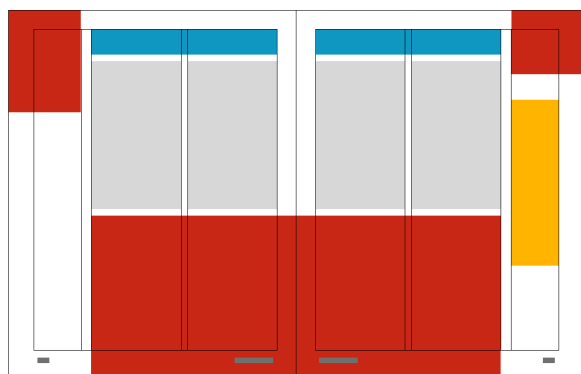
Fig. 3.30: Diagrama “Casas” numa grelha de duas colunas

Os restantes artigos da secção “Prazeres” são distinguidos pelos vários temas: restaurantes, hotéis, bares, carros, etc... As duplas são paginadas de forma simétrica, onde aparece uma nova grelha: duas colunas para texto corrido (Bodoni, 9/11 pt) do lado interior da página e uma coluna mais estreita, na margem exterior para imagem, legendas e informação útil sobre o local. As páginas de “Restaurantes” e “Hotéis” têm no topo das páginas os títulos em Bodoni a preto alinhados também de forma simétrica, do lado exterior das manchas de texto corrido, sobre um filete de cor que ocupa a largura das manchas de texto. Nos cantos superiores, de fora e ao corte, estão as fotografias dos locais em questão, em baixo têm uma coluna estreita em Bodoni negrito (7/10 pt) com as informações úteis relativas a cada espaço. A parte inferior da dupla tem fotografias a cores na largura da caixa de texto corrido ao corte na margem inferior das páginas. Ainda de forma simétrica e nos cantos inferiores da página dupla estão as secções de cada artigo, dentro de filetes pretos ao corte para fora das páginas com texto aberto a branco, maiúsculas Bodoni. A página seguinte é uma variante desta composição, na qual as imagens passam para o topo das páginas e textos passam para baixo, assim como a zona da tituleira ilustrando a versatilidade da apropriação da grelha desta secção.



Fig. 3.31: Secção “Prazeres: Restaurantes” e “Hotéis”, K n.º 1, p. 94 e 95

PRAZERES



GRELHA MISTA: 1 e 2 COLUNAS

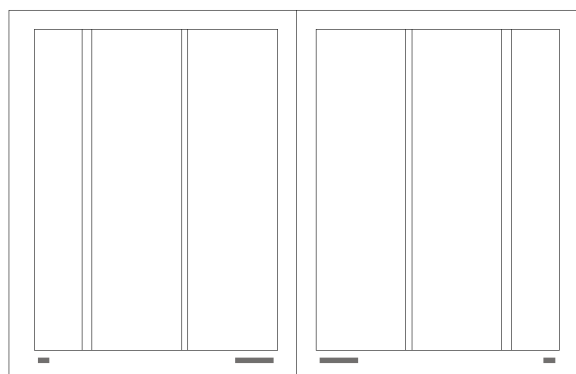


Fig. 3.32: Diagrama Prazeres e grelha mista de 1 e 2 colunas

A secção de Moda apresenta-se com uma página de entrada muito semelhante à do início da secção “Experiências”, onde se anunciam as produções realizadas. A página está dividida em dois fundos de cores sólidas e fortes na orientação vertical. No primeiro terço de fundo vermelho, à esquerda da página, tem uma coluna de texto aberto a branco, em Bodoni negrito (10/12 pt) justificado. Nos restantes dois terços da página, à direita, duas fotografias a cores das produções de moda sobre fundo azul forte estão alinhadas numa coluna cuja largura se assemelha à largura do texto. No topo direito da página está a identificação da secção, tal como nas “Experiências”, dentro de um filete de cor azul ao corte da página com texto aberto a branco em maiúsculas Bodoni.

A composição das páginas das produções de moda dá prioridade às fotografias, sendo a inserção de texto subjugada às imagens. Nestas produções estão presentes duas formas distintas de integração do texto, sendo que nenhuma delas se rege, aparentemente, por qualquer grelha gráfica. Na primeira produção, “Santa Cruz”, destinada a um público masculino, a fotografia a preto e branco ocupa a totalidade da páginas ao corte, o texto aparece sempre de forma discreta, nas margens do enquadramento, sobre um fundo de cor rosa forte, em Bodoni preto em colunas estreitas, não interagindo com as fotografias. Já na produção de moda infantil, as fotografias têm cores fortes e saturadas, estão



Fig. 3.33: Página de entrada da secção “Moda”, K n.º 1, p. 103



Fig. 3.34: “Santa Cruz”, K n.º 1, p. 104 e 105



Fig. 3.35: “Faz de conta”, K n.º 1, p. 110 e 111

justapostas nas páginas onde as legendas surgem como “participações” gráficas sobre as fotografias, dentro de formas geométricas elementares, de fundos de cores sólidas, com texto aberto a branco.

Como já foi descrito na análise editorial, a secção “Promoções” inaugura uma nova forma de combinar jornalismo com publicidade, como meio de elevar o valor do produto ao remetê-lo para o contexto distinto da publicidade e aproximá-lo da narrativa ou do género da crónica jornalística. Neste número, promove-se os relógios da marca Rolex, uma marca de luxo, de elevado valor comercial. A sua paginação expressa, mais uma vez, a “linha clara”, em que a dupla está organizada na página esquerda com uma fotografia a preto e branco enquadrada na área útil da página, com margens a branco à sua volta, por baixo situa-se a tituleira com todos os elementos centrados na largura da página, com identificação de crédito fotográfico a preto, o título em Bodoni em laranja, com a letra “T” em itálico, autoria do texto a preto e em baixo, um pequeno ícone a laranja de uma coroa (símbolo da marca Rolex). A página da direita tem o texto corrido em 3 colunas de texto justificado em Bodoni preto (9/11 pt) que termina com remate. No topo da página está a identificação da secção dentro de filete laranja ao corte e texto aberto a branco em maiúsculas Bodoni. É uma composição sóbria, elegante, remete o produto para contexto de qualidade, clássico, familiar e de valor elevado.



Fig. 3.36: “Promoções”, K n.º 1, p. 122 e 123

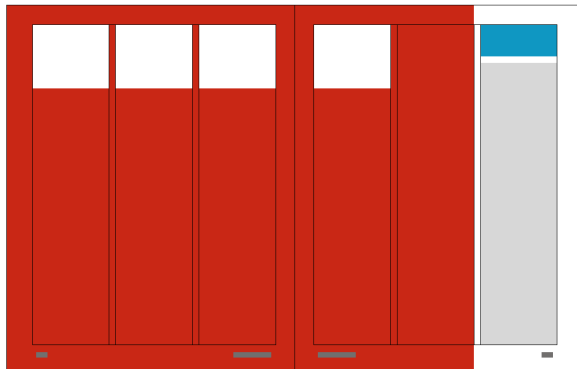
A secção “Crítica”, embora esteja assinalada no índice da revista, não surge identificada no miolo. É a similaridade gráfica entre os artigos que a torna reconhecível enquanto núcleo editorial. Na página de crítica de “Cinema”, tal como a maioria dos artigos desta secção, tem uma entrada: uma página dupla é ocupada quase na totalidade por uma fotografia ao corte, deixando apenas uma coluna (numa grelha de 3 colunas) livre na margem exterior da página, à direita para a caixa de texto corrido (Bodoni regular, 9/11 pt); sobre a fotografia de fundo estão sobrepostas várias fotografias de menores dimensões, com pequenas caixas de texto como legendas, abertas branco (Bodoni negrito 10/11pt). É muito interessante esta forma de sobrepor imagens mais pequenas sobre uma imagem maior, formam nova imagens, ver forma de criar novos significados pela justaposição, sobreposição de mais do que uma imagem. A capacidade que a edição tem de criar novos significados. Na página direita, onde sobra o espaço para a coluna de texto corrido, o título está no topo em Bodoni, preto alinhado à margem exterior da página, neste caso, à direita, seguido da assinatura do autor em corpo mais pequeno em Bodoni negrito. A interromper a coluna de texto corrido, surge a identificação da secção dentro de filete de fundo vermelho ao corte da página à direita, com texto aberto a branco.

A continuação do artigo é feita numa grelha de 3 colunas de texto corrido, onde no topo da coluna do meio, se encontra o destaque do texto em Bodoni negrito alinhado ao centro de um rectângulo de cor sólida. Ao longo dos vários artigos que compõem esta secção vamos observando variantes desta paginação, nas cores das secções, nos alinhamentos, na disposição das fotografias menores sobre a fotografia de fundo. Como se vê na dupla contígua à continuação da crítica de cinema, a primeira página da crítica de “Vídeo”, o artigo começa com o texto corrido, onde a secção e a tituleira seguem a mesma disposição gráfica de “Cinema” e onde, na sua continuação, se inverte a lógica ao ter uma fotografia sobre o fundo, estando o restante texto dentro de uma moldura de cor sólida que se sobrepõe à imagem. A cor da moldura (rosa) é consonante com a cor dominante da imagem de fundo, sugerindo uma harmonia cromática na página.



Fig. 3.37: Secção “Crítica”, página de entrada “Cinema”, K n.º 1, p. 130 e 131

CRÍTICA CINEMA



GRELHA 3 COLUNAS

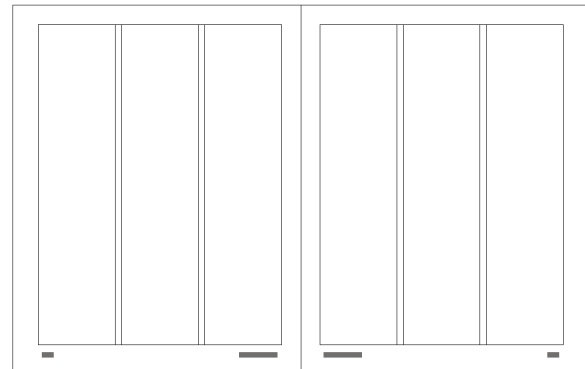


Fig. 3.38: Diagrama de “Crítica: Cinema” e grelhas de 3 colunas



Fig. 3.39: Secção “Crítica”, página de continuação “Cinema” e página de entrada de “Vídeo”, K n.º 1, p. 132 e 133

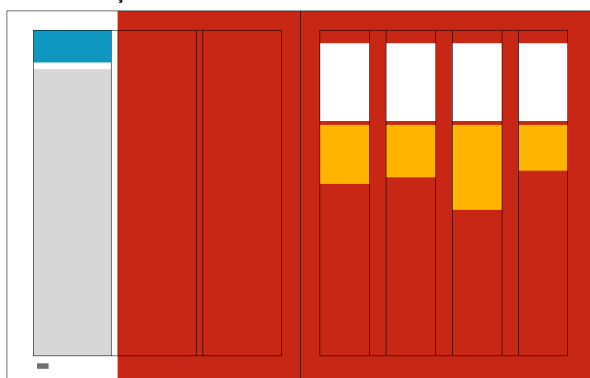


Fig. 3.40: Secção “Crítica”, página de continuação “Vídeo” e página de entrada de “Música”, K n.º 1, p. 134 e 135



Fig. 3.41: Secção “Crítica”, página de entrada de “Edição”, K n.º 1, p. 150 e 151

CRÍTICA EDIÇÃO



GRELHA DE 3 COLUNAS E GRELHA DE 4 COLUNAS IMAGENS

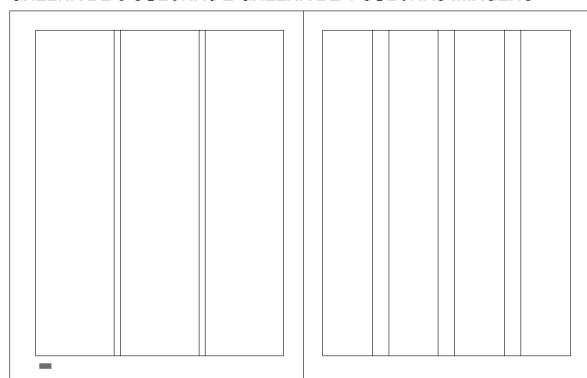


Fig. 3.42: Diagrama de “Crítica: Edição”, conjuga grelha de 3 colunas com grelha de 4 colunas para imagens/legendas. As goteiras das duas matrizes têm dimensões distintas: as da grelha de 4 colunas são mais largas para aumentar as margens das imagens.

Apesar destas variações, os elementos tipográficos e visuais mantêm uma continuidade gráfica ao nível das folhas de estilo, na composição das imagens e das tituleiras que as agrupa visualmente neste núcleo editorial, sem que esteja identificado explicitamente, como podemos observar nas variadas secções da “Crítica”, como por exemplo a subsecção “Edição”. Aqui, a disposição das fotografias menores sobre a imagem de fundo não segue nenhuma regra fixa ao longo das várias áreas da secção de “Crítica”, mas neste caso, é possível identificar uma matriz que não voltamos a encontrar no resto da edição. (ver diagrama “Edição”)

No final da “Revista” encontra-se o *portfolio* de fotografia, nesta primeira edição da autoria de Jorge Molder. A sua paginação assemelha-se a um catálogo de fotografia, as imagens, de formato quadrado, têm protagonismo na composição, ocupam o centro do enquadramento das páginas, de fundo branco, com margem à volta, as legendas encontram-se no limite inferior das páginas, salvaguardando o máximo espaço livre à volta da fotografia, existem uns filetes *beiges* e discretos sobre as legendas. É uma composição simétrica, elegante, onde a intervenção gráfica demonstra, mais uma vez, um grande respeito pela fotografia.



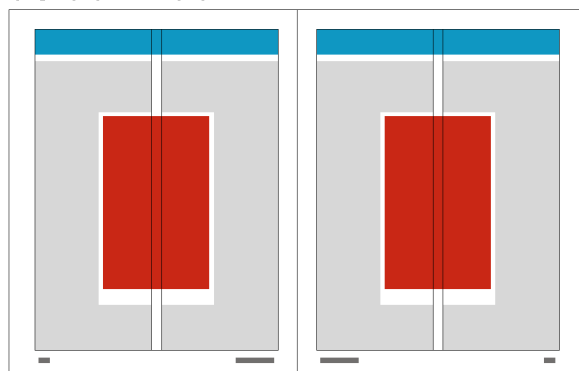
Fig. 3.43: *Portfolio* de Jorge Molder, *K* n.º1, p. 160 e 161

A última parte do miolo da *K* são as “Colunas”, compostas por crónicas. Como já foi referido no capítulo relativo aos conteúdos da revista, as crónicas estavam divididas em dois grupos, um que se organizava por temas e outro de natureza mais livre e literária. Nesta edição, as crónicas começam por ser temáticas, cuja identificação surge nas páginas da mesma forma que eram identificadas as secções dos artigos anteriores e correspondentes à “Revista”. Cada crónica ocupa uma página, sendo comum a convivência de duas crónicas por página dupla, cuja composição é simétrica. Assim, temos por crónica, duas colunas de texto corrido em Bodoni justificado (9/11 pt), que de certo modo retoma a grelha das entrevistas que vimos atrás. Entre as duas colunas e ao centro de cada página encontra-se a área destinada à ilustração, com uma margem de espaço livre à sua volta, com a autoria do ilustrador e um pequeno filete cuja cor corresponde à da identificação do tema da crónica na zona inferior da imagem. No topo das páginas e de forma simétrica (se se tratar de uma página dupla), sobre o texto corrido estão identificados os temas de cada crónica dentro de um filete de cor ao corte para as margens exteriores de cada página, com o texto aberto a branco em maiúsculas Bodoni. Sobre estes filetes encontra-se o



Fig. 3.44: Crónicas: “Dinheiro” e “Arte”, K n.º1, p. 166 e 167

CRÓNICAS TEMÁTICAS



GRELHA 2 COLUNAS

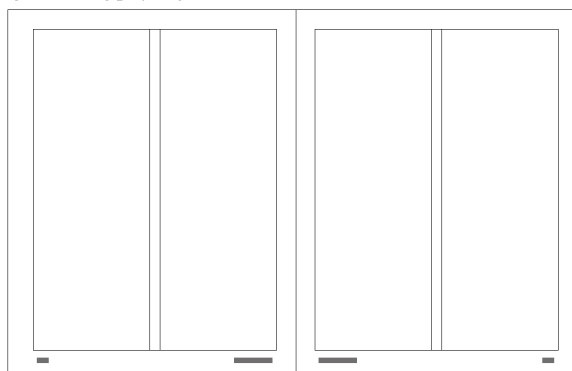


Fig. 3.45: Diagrama de “Colunas” e grelha de 2 colunas

título da crónica, cujos caracteres se apresentam numa combinação entre Bodoni regular e itálico a preto, alinhado também à margem exterior da páginas. Da mesma forma e por baixo do filete, numa Bodoni negrito, de corpo menor, está identificada a autoria do texto. Há um pequeno detalhe na escolha da cor dos filetes de cada crónica: ela está sempre relacionada com as cores da ilustração que acompanha o texto, ou seja, não é uma escolha aleatória, mas sim de continuidade cromática. Esta estrutura gráfica das crónicas apresenta-se constante durante os primeiros números da revista, mas perante as oscilações de ordem editorial, estas acabam por adoptar outras configurações, que abordaremos mais adiante nesta análise.

Embora Miguel Esteves Cardoso escreva uma crónica de carácter mais livre: “O Arco da Velha”, a sua paginação segue a ordem das crónicas temáticas... Excepção feita para a crónica da Agustina Bessa-Luís que não se rege pela configuração das restantes crónicas. De índole literária, o seu texto está paginado de forma ligeiramente diferente: mantém o texto corrido numa grelha de duas colunas em Bodoni regular (9/11pt) justificado, estando a ilustração a meio da largura da página e, no topo, ao corte da página. Entre a imagem e o texto está a tituleira, em Bodoni na combinação entre regular e itálica, com filete vermelho antes do texto corrido, com a identificação da secção dentro de filete preto ao corte do lado exterior da página, neste caso à direita.

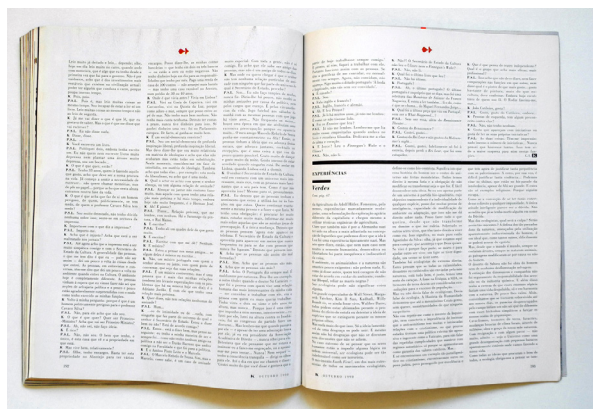


Fig. 3.46: Continuação dos artigos, K n.º 1, p. 192 e 193

CONTINUAÇÃO ARTIGOS

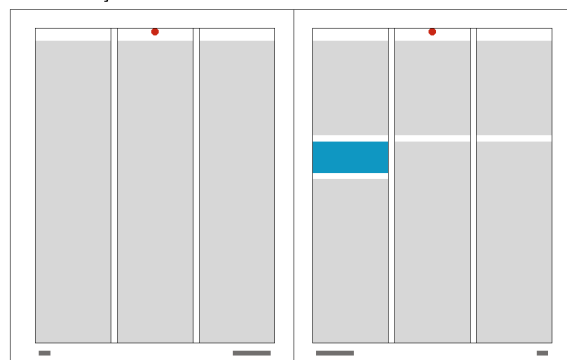


Fig. 3.47: Diagrama de páginas de continuação, numa grelha de 3 colunas

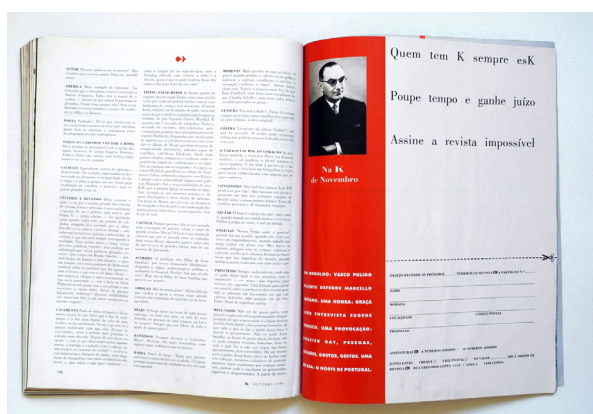


Fig. 3.48: Assinatura da revista, K n.º 1, p. 197



Fig. 3.49: Publicidade, K n.º 1, p. 198



Fig. 3.50: Portfolio de fotografia de Ralph Gibson, K n.º 1, p. 202 e 203

A continuação dos artigos no final da revista apenas existe neste primeiro número e apenas até ao n.º 4. Serve para a dar continuidade aos conteúdos que não tiveram lugar nas páginas destinadas no miolo. Segundo Miguel Guedes em entrevista, este modelo foi adoptado da revista americana *Vanity Fair* e traduz-se em grelhas de 3 colunas de texto corrido, em Bodoni regular (8/10 pt) justificado, fechados com remates e dividido por filetes pretos na largura das colunas. A identificação dos artigos está feita com as secções e os títulos em Bodoni negrito separado por filetes preto mais curtos entre ambos. Tem ainda a inclusão de ícones tipográficos nos topos das páginas indicando: “continua”.

As páginas da assinatura e da publicidade da K são a expressão gráfica da identidade visual e editorial da revista. A página da assinatura da revista, para além de conter o formulário destacável, acaba por servir de anúncio dos conteúdos do número seguinte. Está dividida em duas partes: uma de fundo vermelho, que ocupa um terço da largura da página, com os próximos destaques editoriais numa coluna de texto justificado em Futura negrito aberto a branco, com um grande entrelinhamento na parte inferior da página e com uma fotografia a preto e branco no topo. Os restantes dois terços, do lado direito da página estão em fundo branco, com o formulário na parte inferior e com um *slogan* no topo, com texto em Bodoni negrito a preto e também com um entrelinhamento exagerado. Esta página apresenta um grande dinamismo, pelo contraste fundo de cor vermelha/fundo branco, pelo jogo tipográfico de dois tipos de letras diferentes: a clássica Bodoni e a moderna Futura, onde mais uma vez, nos confrontamos com uma economia de meios gráficos e cromáticos que resultam num *layout* forte e eficaz. Tal como a página da publicidade que tem uma composição simples, sucinta e que vai directa ao assunto: fundo de cor vermelho, logótipo ao centro aberto a branco e em baixo o *slogan* em Bodoni também aberto a branco. “Parece impossível.”

A revista termina com mais um *portfolio* de fotografia, de Ralph Gibson, que, ao contrário do *portfolio* de Molder, apresenta-se com um fundo de cor sólida, um amarelo forte que, apesar de destacar as fotografias pelas suas dimensões e localização nas páginas, não deixa de interferir na leitura que fazemos delas. O texto, contudo, mantém-se nas margens inferiores das páginas, não invade o espaço privilegiado das imagens, está em Bodoni preto negrito, ao eixo da página e não da fotografia. As citações ao lado das fotografias sugerem um tipo de diálogo entre texto e foto, algo que já acontecia no suplemento do *Caderno 3 – VIDA* do semanário *O Independente*.⁶

6. Ver Instantâneos: no capítulo 2.2: Antecedentes da K, *O Independente*, 1988

SÍNTESE DA ANÁLISE GRÁFICA DA K N.º 1

O número de lançamento da *K* inaugura, como analisaremos em seguida, a primeira fase gráfica da revista, uma vez que a sua arquitetura gráfica persiste pelos primeiros números, até sensivelmente ao número 16, com variações ao nível do detalhe, como nas folhas de estilo tipográficas, da identificação das secções, etc. Identificamos 3 grelhas de paginação para o texto contínuo: de 2, 3 e 4 colunas.

As folhas de estilo do texto corrido concentram-se numa Bodoni regular, cujo corpo oscila de tamanho, não havendo uma regra fixa, sendo que o comportamento mais constante foi corpo 9 pt com entrelinhamento 11 pt, justificado, o que confere uma robustez visual às caixas de texto corrido nas páginas.

As tituleiras (títulos, subtítulos, antetítulos) usam as versões da fonte Bodoni: regular, itálico e negrito; nalguns casos recorrem à combinação do itálico e do regular na mesma palavra. A composição das tituleiras é feita frequentemente aos eixos das páginas, revelando uma axialidade clássica nas entradas dos artigos. Estas páginas de entrada destacam-se das restantes pelo uso de manchas de cor sólida, mais ou menos saturadas, impressas a cheio, que contrastam com o texto e com as imagens (ilustração ou fotografia).

A edição gráfica da revista tem como princípio a, já referida, “linha clara”, onde texto e imagem ocupam lugares distintos nas páginas. A fotografia e a ilustração têm destaque na composição gráfica pelas dimensões generosas, muitas vezes ao corte da página. Por vezes são justapostas com outras imagens e elementos gráficos, como caixas de cor lisa, que comunicam por harmonia ou contraste cromático. A qualidade da impressão da revista também enaltecia o carácter visual da revista.

K Nº 2 - Nº 16 (NOVEMBRO 1990 – JANEIRO 1992)

CAPAS

Entre a fotografia a preto e branco e as fotografias ou ilustrações de cores muito saturadas e fortes, as capas do n.º 2 ao n.º 16 têm um impacto visual, são objectos visualmente atraentes. A identidade da revista está sempre assegurada pela localização regular do logótipo no canto superior direito. Com excepção para a capa n.º 4, que tem um pequeno desvio, é uma homenagem gráfica ao grupo “K4. O quadrado azul” de Almada Negreiros¹. Esta é a única capa feita apenas com recurso tipográficos, em que o “K” do logótipo sai fora do rectângulo vermelho e passa para ao meio da página, cujo fundo é amarelo torrado. Todos os outros elementos gráficos desta capa usam cores sólidas, como o azul, o verde e o vermelho. “Rectângulo vermelho” por baixo do rectângulo vermelho (no capítulo seguinte desenvolveremos uma análise aprofundada desta capa). Grande parte das capas usa a fotografia como fonte de imagem, a maior parte das vezes ao corte da página. São fotografias próximas do universo da moda, elegantes, com mulheres e homens bonitos, a preto e branco ou de cores saturadas. Outras capas usam fotografias trabalhadas por Luís Miguel Castro: como a capa n.º 2, com uma fotografia a preto e branco de Marcelo Caetano recortada sobre um fundo de cor gradiente verde ou a capa n.º 11, feita com colagem de fotografias de rostos conhecidos em fundo castanho, para anunciar uma edição especial. Luís Miguel Castro ilustra as capas, dos n.ºs 7 (Abril 1991), sobre os E.U.A., e a n.º 12 (Setembro 1991), com um retrato de Cavaco Silva². A capa n.º 8 (Maio 1991) usa apenas uma imagem recortada de santinhas e o texto forma o resto da composição, em forma de arco. Os destaques da capa são mais discretos do n.º 2 ao n.º 5, em manchas de texto pequenas e localizadas nas margens da página. A partir dos n.º 6 os textos dos destaques aumentam de tamanho, passam para o centro do enquadramento e ganham autonomia na composição. O seu número de caracteres também tem tendência a aumentar... As fontes mais usadas nas capas da revista são a Futura negrito, a Gill Sans negrito e a Bodoni negrito, algumas vezes com batentes.

1. Esta capa ilustra o artigo *Novos Portugueses* da secção “Experiências”, retratos fictícios sobre portugueses que não existiam. Ver o capítulo Sumário Editorial

2. Houve um problema na reprodução desta ilustração: perdeu-se o papel da onomatopeia “PLUNC”, quando Cavaco parte a cabeça ao mini-Zé Povinho.



Fig. 3.51: Capas das K n.º 2 à n.º 16 (Outubro 1990 – Janeiro 1992)

MIOLO

O miolo dos números 2 ao 16 será analisado por secções editoriais. Há secções que se agrupam pela semelhança do seu aspecto gráfico neste intervalo de edições. Outras secções destacam-se pela irregularidade visual, porque apresentam diferentes aspectos de edição para edição da revista, sem continuidade gráfica. Este critério de análise propõe uma leitura diacrónica da revista, onde será possível identificar as evoluções, as mudanças, as tentativas de melhoramento ou refinamento gráfico que cada secção editorial passou ao longo destas 16 edições. Começamos pelas secções que se agrupam por semelhança, voltando a recordar que há sempre oscilações de pequena escala, que não alteram o aspecto geral da composição das páginas, como os tamanhos e as fontes do texto corrido ou dos títulos, a largura das colunas, das grelhas.

Os números 2 e 3 da revista seguem o modelo do primeiro número, partilham as mesmas grelhas e as mesmas folhas de estilo tipográfico, com algumas flutuações pouco expressivas.



Fig. 3.52: Editorial K n.º 2, 12 e 16

Editorial

Ao longo de 16 números o “Editorial” apresenta-se de forma semelhante à da primeira edição da revista: uma coluna de texto justificado ao centro de meia página vertical. O tamanho do texto corrido sofre oscilações ao longo destas edições (entre 9/10 pt, 10/13 pt, 12/14 pt), tal como o seu tipo de letra ou a identificação da secção, que deixa de estar ao corte da página e passa para o meio da coluna de texto (n.º 10). A partir do n.º 10, o texto corrido de toda a edição passa a uma fonte semelhante à Garamond.



Fig. 3.53: Sumário K n.º 2, 10 e 11

Sumário

O “Sumário” também se apresenta como o do primeiro número, com uma coluna de texto (Bodoni negrito) do lado esquerdo da página, na qual se anunciam os conteúdos da “Revista” e outra coluna com as imagens correspondentes, do lado direito da página. As cores de fundo e as imagens são sempre diferentes de edição para edição e a partir do n.º 11, a tipografia dos destaques muda para Gill Sans negrito, que se mantém até ao n.º 16. O tamanho do texto também não é constante, ronda entre os 13 e os 16 pts.

Sair com

Tal como referimos na análise do primeiro número, esta secção é graficamente das mais constantes ao longo das 32 edições da revista. Neste intervalo do 2º ao 16º número, a estrutura tem sempre a mesma disposição: uma coluna de texto (numa grelha de 4 colunas) é acompanhada por uma grande fotografia, quase sempre a preto e branco que ocupa os restantes três quartos da página. Nos n.º 8, 9 e 10 observamos que a largura da coluna de texto corrido aumenta em relação à grelha original (60 mm, goteira: 5mm), passando Garamond a partir do n.º 10. No n.º 12 “Sair com” volta à grelha inicial e o texto corrido mantém-se em Garamond. Há apenas uma excepção no texto corrido do n.º 14, que está em Gill Sans *light*. As tituleiras continuam em Bodoni negrito e itálico até ao n.º 10; a partir do n.º 12 passam a usar Gill Sans nas versões regular e negrito. É também a partir do n.º 14 que os destaques mudam de tipografia, passam a ser em letra cursiva, atribuindo um aspecto mais delicado e feminino à secção.



Fig. 3.54: "Sair com" K n.º 2, 10, 13 e 14

Sociedade

A secção “Sociedade” está presente apenas até ao n.º 7 (Abril 1991) e mantém a mesma solução gráfica do primeiro número, com duas excepções. No n.º 5 (Fevereiro 1991), em que as fotografias estão dispersas sobre uma página dupla de fundo azul turquesa, em diferentes tamanhos e numa composição dinâmica. A coluna de texto corrido está em Bodoni negrito e a secção na página esquerda, dentro de filete vermelho ao corte. No n.º 7 (Abril 1991), quando aparece pela última vez, tem duas colunas de texto corrido na página esquerda e na direita, as fotografias da vida nocturna misturam-se com um padrão de flores, numa composição diagonal, que lembra a direcção das anteriores versões.



Fig. 3.55: “Sociedade” K n.º 2, 3, 5, 6 e 7

Prazeres

A secção “Prazeres” mantém a sua arquitectura gráfica até ao n.º 10 da revista. A partir desta edição, a secção perde expressão editorial, algumas das áreas deixam de existir, subsistindo por vezes apenas a “Culinária” e “Carros”. As últimas versões desta secção aparecem graficamente descharacterizadas em relação ao modelo inaugural. Apesar de se basearem na grelha mista original (1 e 2 colunas), não têm a mesma expressão gráfica da proposta original.



Fig. 3.56: “Prazeres” K n.º 4 e 12

Crítica

Enquanto secção, “Crítica” está identificada no Índice da revista apenas até ao n.º 6 (Março 1991), sendo que, até essa data, os artigos que a compõem respeitam o modelo inicial. A partir do n.º 7, os artigos que se mantêm são na maioria os de “Arquitectura”, Urbanismo (“Terrorismo urbano”) e “Cinema”, que passam a ser paginados como artigos comuns, em grelhas de 3 colunas de texto corrido. Estes temas, uma vez autonomizados da secção original apresentam mais liberdade na composição das imagens e das tituleiras.

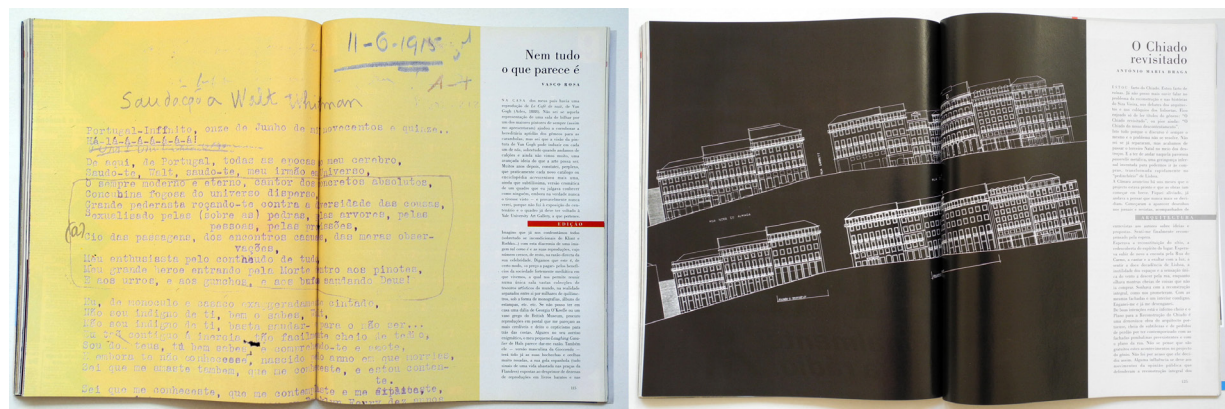


Fig. 3.57: “Crítica” K n.º 4 e 5



Fig. 3.58: “Arquitectura”, K n.º 12 e “Terrorismo urbano”, K n.º 14

Crónicas

Até ao número 16 as crónicas mantiveram uma mesma paginação, com as oscilações habituais nos texto corrido e nos títulos. Neste intervalo, a secção mantém a distribuição do texto corrido em grelhas de duas colunas, com a inserção das imagens ao meio da página, quebrando as colunas de texto. As folhas de estilo desta secção acompanham as alterações da respectiva edição. A partir do n.º 10, o texto corrido passa a Garamond, os títulos mantêm-se em Bodoni negrito, onde os caracteres variam entre as versões regular e itálico e, a partir do n.º 12, passam a Gill Sans negrito (regular e itálico). A identificação da secção deixa de estar inscrita num filete ao corte das páginas e passa para o centro do enquadramento dentro de um rectângulo preto ou vermelho.

As ilustrações das crônicas eram da autoria de jovens artistas plásticos, como Ana Vidigal, Pedro Calapez, João Louro, Pedro Casqueiro, Manuel João Vieira, mas também de figuras já reconhecidas no meio, como Gerardo Burmester, Manuel San Payo, Ilda David, entre outros.

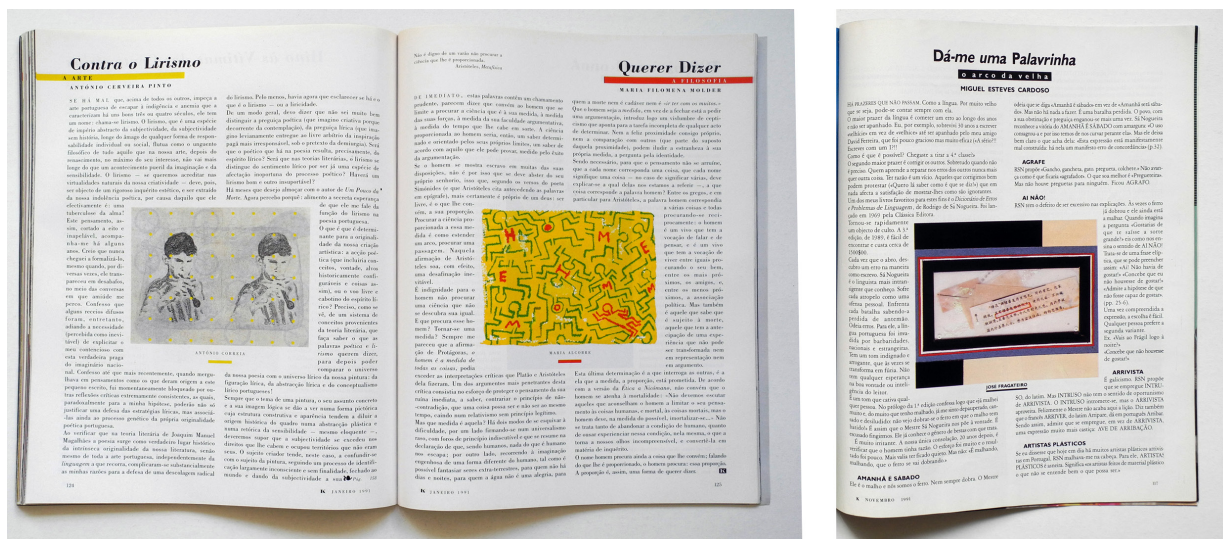


Fig. 3.59: Crônicas K n.º 4 e 7

Cartas de Manuel Hermínio Monteiro

As “Cartas (da Província)” da autoria de Manuel Hermínio Monteiro, seguem a estrutura da primeira edição, numa grelha de 3 colunas. Tal como outras secções que agrupam por semelhança gráfica, as “Cartas” também são passíveis de alterações nas folhas de estilo do texto corrido e da tituleira. A inserção da tituleira e da imagem alternam em duas zonas distintas das página, no topo e ao centro da página.



Fig. 3.60: “Cartas” K n.º 4 e 6

Promoções

A secção “Promoções” está composta na primeira edição numa página dupla, com uma fotografia de um lado e o texto distribuído em 3 colunas e tituleira do outro lado. Esta secção sofre alterações ao longo destes 15 números, em que o texto vai tendo várias disposições. Nos n.ºs 2 e 4 o texto corrido passa a duas colunas ao centro da página, com a imagem e tituleira ao centro das duas colunas, numa grelha nova. Já no n.º 6 o texto está composto numa coluna ao centro da página. No n.º 9, a secção está composta de uma forma menos densa, em que o texto corrido tem grande entrelinhamento numa coluna apenas, com fotografias ao topo e ao corte na página. Na edição 14, a secção volta à grelha inicial de 3 colunas de texto, mas a tituleira ganha maior dinamismo na composição da página. Apesar das variações na composição do texto esta secção mantém uma continuidade gráfica na medida em que partilha com os restantes artigos comuns de cada edição a forma de tratar o texto corrido e a tituleira de artigos comuns.

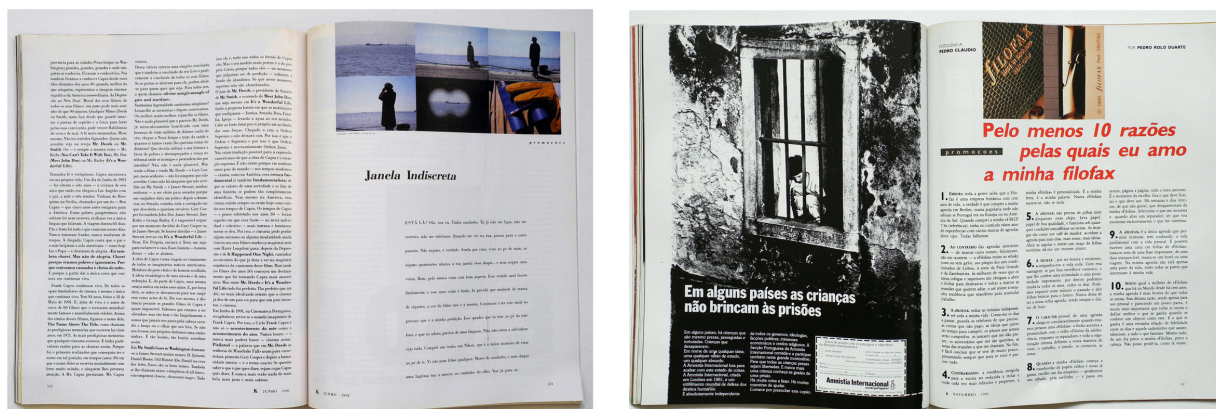


Fig. 3.61: “Promoções” K n.º 9 e 14

Conversas

A secção “Conversas” aparece pela primeira vez no n.º 5 (Fevereiro 1991), tem uma primeira versão gráfica nesta edição que muda no n.º 7 para um formato que se estabiliza até ao final da revista. Numa primeira versão (n.º 5 e 6) a secção tem fundo *beige*, usa uma grelha de 3 colunas, com o texto corrido em Bodoni regular (9/11 pt), a tituleira está na zona inferior do enquadramento e usa a Bodoni negro para identificar o primeiro nome do entrevistado e a Futura negro, em caixa baixa, para identificar o sobrenome, é usada numa escala ampliada quase à largura da área útil da página. As fotografias ocupam uma ou duas colunas da matriz e são a preto e branco. No topo da página está a identificação da secção sobre filete laranja escuro que corre na largura da página ao corte e no cimo deste filete, o destaque da entrevista está em Bodoni negro. No n.º 6 há uma mudança do sobrenome para fonte Bodoni negro a azul. O n.º 7 introduz uma alteração significativa ao nível das tituleiras desta secção que se vai observar de forma regular até ao final da revista. Mantém a distribuição do texto corrido numa grelha de 3 colunas, o fundo das páginas passa a branco (deixando de ter cor de fundo). A zona da tituleira (nome do

entrevistado) passa a ser o centro de tensão visual das páginas: a Gill Sans é usada em negrito para identificar nome e sobrenome do entrevistado, sendo o sobrenome bem maior que o primeiro, com batente a preto e ocupando quase a largura da página. O fundo da tituleira passa a usar diversas formas geométricas com fundo sólido de várias cores que correspondem à cor do sobrenome do entrevistado. A identificação da secção também se altera: os caracteres estão dentro de círculos dispostos na vertical, cada círculo tem fundo de gradiente de branco para magenta e com sombra preto, dando a sensação de volume.



Fig. 3.62: “Conversas”, K n.º 5, 6 e 7

Passatempos impossíveis

A secção “Passatempos impossíveis” dura apenas 3 números (n.ºs 10, 11 e 12) que apresentam um aspecto semelhante entre si. As páginas têm o fundo impresso a cheio em azul claro, o que ajuda a distinguir esta secção das restantes. A disposição gráfica da tituleira é dinâmica e interessante, onde do título, em Gill Sans negrito, interage visualmente com o círculo rosa: disposto à sua volta e sobre o elemento geométrico, mudando de cor. Os conteúdos da secção estão paginados numa grelha de 3 colunas quando se trata de texto com imagens e numa grelha de 4 colunas quando se trata unicamente de imagens. O texto corrido está em Garamond preto, os títulos de cada subsecção em Bodoni itálico. Apesar de esta seção ter uma estrutura gráfica regular (com o uso de grelhas de 3 e 4 colunas), a composição de cada edição é sempre diferente.

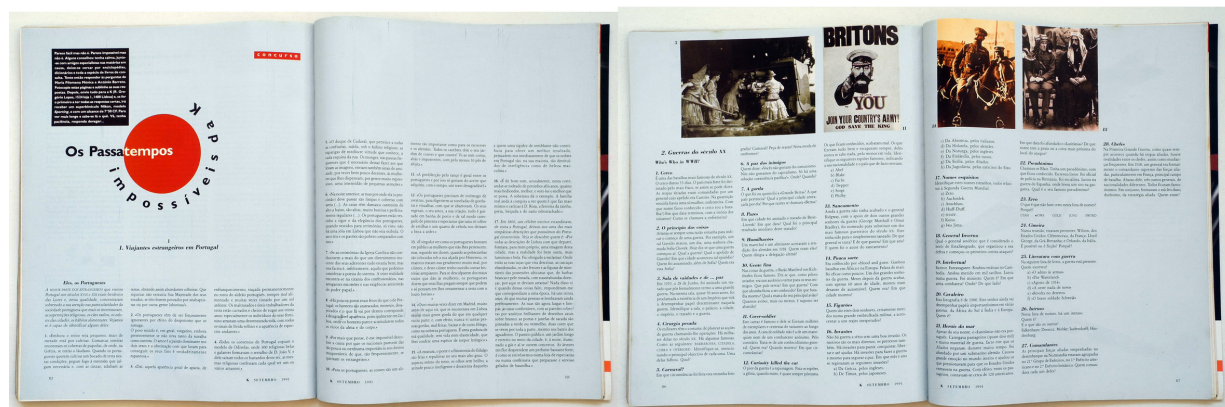


Fig. 3.63: “Passatempos impossíveis” K n.º 12

Artigos comuns e entrevistas

Os artigos comuns e as entrevistas, neste grupo de edições em análise, respeitam as grelhas definidas inicialmente (grelhas de 3 colunas de texto) mas apresentam oscilação nos tamanhos e nas fontes dos textos corridos, tituleiras e secções editoriais. Inicialmente o texto corrido usado é Bodoni e a partir do n.º 10 passa a Garamond. No n.º 15, o início de cada parágrafo no texto corrido é assinalado pelo aumento do corpo de letra que vai decrescendo até ao tamanho normal umas 4 linhas. As secções mudam discretamente, a partir do n.º 11: os filetes onde o texto está inserido deixam de estar ao corte das páginas e passam para rectângulos dispostos na área útil das páginas, por vezes mudam de cor, do preto para vermelho e o seu texto passa de Bodoni para Gill Sans. Inicialmente as tituleiras são mais discretas, usam tipografia Bodoni com variações entre fonte regular e itálica na mesma palavra do título. No decorrer das edições, passam a Gill Sans negrito e vão ganhando mais dinamismo nas páginas, mantendo o uso da versão regular e itálica na mesma palavra. Ao contrário dos números anteriores, em que os textos não contínuos (as tituleiras) têm um impacto gráfico significativo nas páginas, os títulos do n.º 16, apesar de se manterem em Gill Sans negrito, diminuem de tamanho e passam a estar alinhados ao eixo das páginas, acentuando uma axilalidade clássica relação às colunas de texto corrido. Esta é a última edição da primeira fase gráfica da *K* e remete o miolo para um grafismo mais discreto e sóbrio, como se tratasse de uma retracção, de um preâmbulo para as mudanças que se anunciam.



Fig. 3.64: Artigo comum K n.º 9



Fig. 3.65: Artigo comum K n.º 14



Artigos longos, temas de capa

Os artigos longos, a maior parte deles, temas de capa, eram paginados de acordo com o modelo dos artigos comuns, em grelhas de 3 colunas, com texto em Bodoni ou Garamond justificado, onde as tituleiras seguiam a regra da respectiva edição: com as variações entre versão regular e itálico da cada fonte tipográfica. Estes artigos distinguiam-se por serem mais extensos que os comuns, com um número superior de páginas e pelas dimensões atribuídas às imagens (fotografia ou ilustração) na paginação. As fotografias eram geralmente da autoria dos colaboradores regulares da *K*, como Inês Gonçalves, Álvaro Rosendo ou Pedro Cláudio. Luís Miguel Castro e Luís Félix asseguravam as ilustrações destes artigos. Destacamos o trabalho de ilustração de Luís Miguel Castro na edição n.º 6 (Março 1991) “A Guerra”, na edição n.º 7 (Abril 1991) “God Bless America” e na capa do n.º 12, um retrato de Cavaco Silva. Com recurso à pintura a *gouache* sobre fotocópia, as ilustrações de Castro tinham uma linguagem plástica próxima de alguns trabalhos do colectivo gráfico francês *Bazooka*³, pautados por grafismo rude, contundente e *punk*. Os desenhos de Castro partilhavam alguma desta “estranheza” visual: a densidade da tinta e a conjugação de cores saturadas sobre a fotocópia, que se mantinha reconhecível, resultavam num sentimento de “familiaridade inquietante” (*uncanny*).



Fig. 3.66: Ilustrações de Luís Miguel Castro *K* n.º 6 e 7

3. Os *Bazooka* foram um pequeno colectivo de artistas e designers gráficos que trabalharam em Paris entre 1975 e 1980. O seu trabalho visual estava associado a movimentos de contracultura e de agitação social, numa proximidade com o movimento *punk*. Em 1997, colaboraram com o jornal esquerdista francês *Libération*. Marcadas por um “quase-terrorismo” gráfico, as páginas eram duras e a linguagem roçava a infâmia; apropriavam-se de imagens pré-existent nos *media* como forma de contestação à sociedade de consumo, o que levou à expulsão do colectivo da redacção do jornal.

A análise deste intervalo de edições debruça-se, em seguida, sobre as secções graficamente inconstantes, que mudam de aspecto visual a cada edição da revista. Apesar da sua presença poder ser constante (ou não) ao longo destes 16 números, as suas configurações gráficas são sempre diferentes, promovendo a cada número uma certa surpresa e novidade. Neste grupo de análise é possível constatar como uma mesma secção vai mudando de aparência, a “FBI: Fontes bem informadas”, por exemplo, onde vemos as “tentativas” do editor gráfico em chegar a uma composição ao longo de algumas edições e que se torna estável até ao final da sua existência. A variedade de soluções gráficas constatadas neste intervalo de edições poderá constituir um vocabulário gráfico da *K*, enquanto repositório de soluções, dispositivos e elementos visuais usados recorrentemente na edição gráfica da revista. No final desta análise constataremos que “unidades” fazem parte do léxico gráfico deste grupo de edições.

Índice

Os Índices da 2ª e 3ª edição da *K* seguem o modelo inicial, sem qualquer alteração nas suas configurações gráficas. Nas edições 4, 5 e 6 o Índice mantém a mesma coluna e as mesmas folhas de estilo, mas deixa de dividir página com publicidade, passando a ser uma página mais limpa. No entanto, no n.º 7 de Abril 1991, o Índice muda de configuração: o texto fica muito mais pequeno, mantendo a tipografia Bodoni, e, na coluna do lado esquerdo (outroza vazia ou com publicidade), aparecem 6 destaques da revista, com títulos em Bodoni negrito e sinopses em Bodoni regular justificado. No topo da página tem a imagem de capa, ou a própria capa, bastante reduzida, quase como uma miniatura. No n.º 11, a tipografia do texto corrido passa a Gill Sans *light* mas mantém a estrutura já estabelecida no n.º 7. Ainda na edição n.º 11, destaca-se um detalhe gráfico no Índice, que não volta a repetir-se em qualquer edição: no topo da página e dentro de filete vermelho, assiste-se à construção do logo “K”, como uma sequência gráfica em animação.



Fig. 3.67: Índice K n.º 5, 7 e 11

Capas da K

A secção “Capas da K” esteve presente ao longo destes primeiros 16 números e apresenta algumas variações na disposição dos textos já que, na maioria das edições, esta secção tem como fundo fotografias ao corte das páginas. Inicialmente, os textos têm uma localização discreta nas páginas, tal como o primeiro número. No n.º 4 e 5, os textos que acompanham as imagens, ainda ao corte das páginas, são inseridos em caixas de cor sólida que melhoram a sua legibilidade, mas também aumentam o seu destaque nas páginas. A partir do n.º 7 e n.º 8 podemos observar como os textos vão ganhando mais dinamismo na composição das páginas, interagem com as fotografias a cores, com outros elementos gráficos e interpretam os seus próprios conteúdos, aumentam de tamanho, adquirem novas disposições e cores. O n.º 9 desta secção rompe com o excesso de cores e apresenta-



Fig. 3.68: “Capas da K”, K n.º 2, 5, 8, 9, 10 e 14.

-se com fotografias (rostos) a preto e branco recortadas em fundo de cor sólida, verde e vermelho, como as cores da bandeira e onde os textos voltam a estar em colunas estreitas nas margens das páginas. A partir do n.º 10 as fotografias voltam a estar ao corte, a preto e branco e a cores, e os textos voltam a ser mais contidos graficamente. No n.º 16, esta secção apresenta-se como uma antecipação do que virá a ser o modelo da próxima fase da revista: as fotos estão localizadas na parte superior das páginas, são na sua maioria a fotografias a preto e branco e passam a ter uma margem branca. Em baixo da fotografia e a meio da largura da página está o título em Gill Sans negrito sobre duas colunas de texto corrido em Gill Sans *light*. A secção está identificada no topo da página inicial dentro de filete vermelho em maiúsculas Gill Sans negrito a branco .

Parabéns e Pragas

Estas duas secções serão analisadas em conjunto, em parte porque se encontram quase sempre juntas ao longo das edições e, por vezes, adoptam comportamentos gráficos semelhantes, que se complementam e comunicam entre si. As edições 2 e 3 são semelhantes ao modelo do 1º número. A partir do n.º 5, estas secções passam para o final da revista e os seus títulos começam por ganhar destaque nas páginas: aumentam de tamanho, ganham cor, sobre fundo de cor sólida. No entanto, os conteúdos escritos ainda estão paginados em grelhas de 3 colunas, com o texto corrido em Bodoni e a inserção das imagens é feita na mesma grelha, sugerindo alguma regularidade na composição, próxima de um artigo comum. No n.º 6, a secção passa a ter páginas de entrada, onde se observa um maior investimento gráfico, ao fazer uso de imagens e elementos geométricos para identificação da secção. As páginas dos conteúdos oscilam entre uma opção gráfica forte (“Parabéns” está composto em módulo quadrangulares de cores sólidas e fotografias) e outra mais sóbria (“Pragas” com uma página apenas com caixas que de texto) que conjuga 4 manchas de texto diferente na mesma dupla. A edição 7 destas secções merece a nossa atenção por se tratar de uma repetição: “Parabéns” e “Pragas” têm exactamente a mesma configuração gráfica, os mesmos elementos visuais (fotografias e cores de fundo), apenas mudam os conteúdos dos textos, que opinam sobre o mesmo tema com duas posições diferentes, uma positiva a outra negativa. O impacto visual destas secções é bastante forte: as imagens têm cores saturadas, nas duplas os textos estão dispostos em módulos, com fundos de cor sólida intercalados com fotografias a cores. Há apenas variação dos conteúdos dos textos e na identificação da secção em cada página de entrada. É muito interessante esta opção gráfica, por induzir o leitor ao que poderia ser um engano, quando repete a mesma informação gráfica para reproduzir discursos completamente distintos. Estas secções voltam a ser paginadas em conjunto no n.º 15 da revista: são compostas numa página dupla com imagens distorcidas através de fotocópias, impressas em *duotone*, preto e laranja claro, e preto e azul claro, recortadas sobre fundo de cores sólidas, que alternam entre as duas páginas. Os textos estão dispostos em colunas estreitas sobre o fundos de cor, em Gill Sans negrito. É uma página dupla dinâmica, acima de tudo pela disposição das imagens e pela alternância cromática entre figura/fundo. Nas restantes edições deste intervalo de

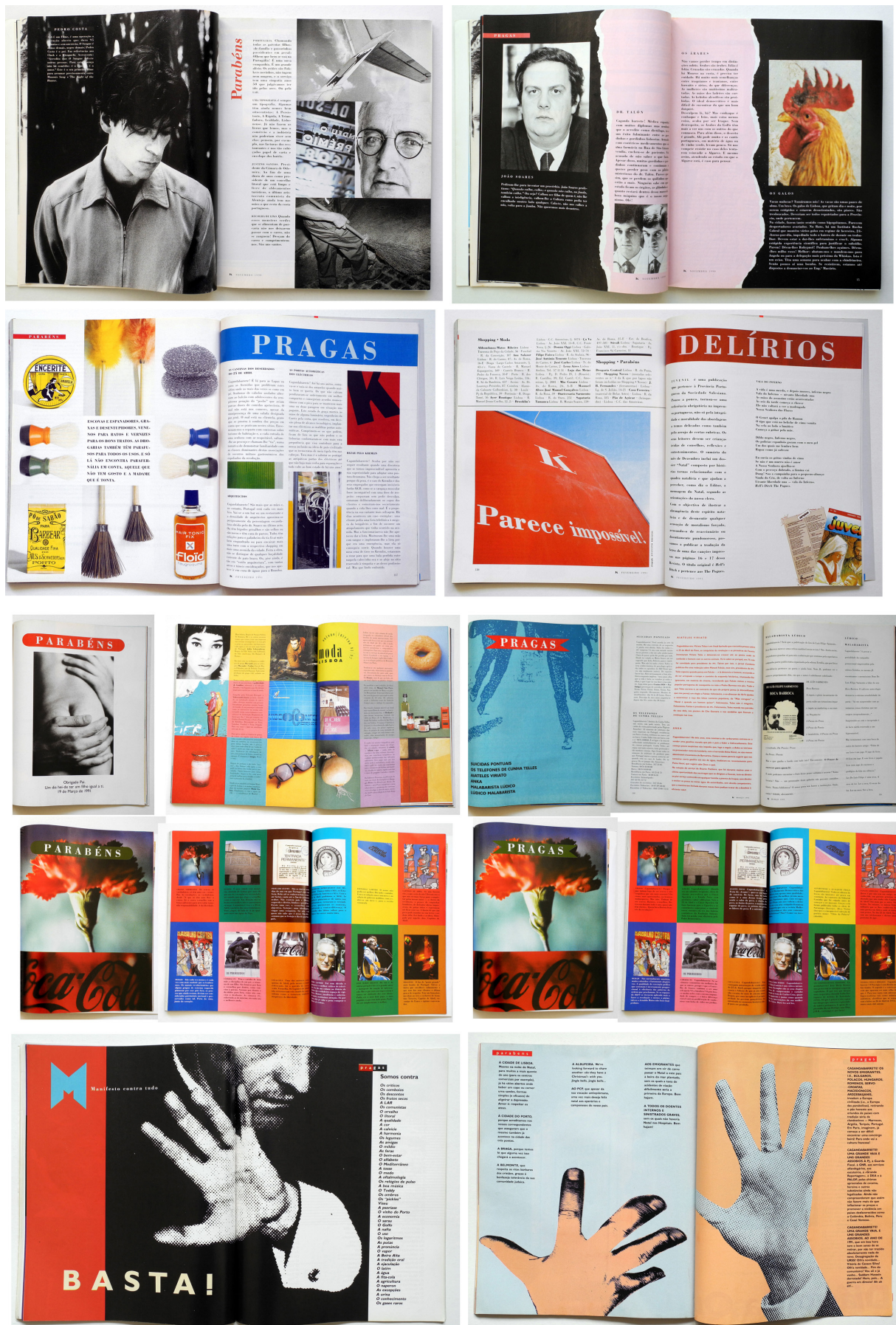


Fig. 3.69: "Parabéns e Pragas" K, n.º 2, 6, 7, 11 e 15

análise, os n.ºs 8, 9, 10, 11, 12, “Parabéns” e “Pragas” são paginados com vários blocos de texto numa grelha flutuante, sendo que o maior dinamismo é suportado pelas ilustrações de Luís Miguel Castro, de cores vivas ou por fundos de cor sólida nos enquadramentos.

Delírios

Tal como as secções “Parabéns” e “Pragas”, a secção “Delírios” é pautada pela sua imprevisibilidade gráfica. Como já referimos na análise do n.º 1, a primeira edição desta secção é bastante regular ou discreta em relação à evolução dos seus vários aspectos gráficos. Não podemos esquecer que se trata de artigos humorísticos, com anedotas. Isto permite que sejam paginadas com maior liberdade gráfica, muitas vezes conivente com a irreverência dos conteúdos, que são diversos. Esta secção apresenta opções gráficas muito variadas: desde a utilização de imagens de arquivo, coloridas posteriormente, como n.º 2 com a composição de anúncios antigos, diferenciados pelas cores ou o n.º 3 com figuras em *duotone*, preto e cores fortes, em xadrez. A edição 5 tem um modelo muito próximo da secção “Parabéns e Pragas” da mesma edição, com a identificação da secção dentro de uma figura geométrica de fundo sólido. Também é espaço para a experimentação gráfica do texto, como sucede no n.º 7, com página de entrada com uma sequência repetida de desenhos a tinta da china de Manuel João Vieira e onde, na continuação, estes desenhos são compostos com manchas de texto que assumem formas geométricas. Destacamos também a edição n.º 12, pela opção de enquadrar a mancha de texto dentro de uma moldura (*parergo*) de fundo, formado pela montagem de figuras em *duotone*, preto e vermelho, como se tratasse de um padrão. Esta secção apresenta sempre um destaque particular atribuído às imagens, com sua manipulação, montagem e coloração.



Fig. 3.70: “Delírios” K n.º 2, 3, 5, 7, 11 e 12

Traduções selvagens

Esta secção está apenas presente nos primeiros 10 números da revista e aparece com alguma irregularidade. A segunda edição tem a mesma configuração do primeiro número. A partir do n.º 3, a secção passa para o final da revista e situando-se nas proximidades da secção “Delírios”, com que partilha por vezes, alguns aspectos gráficos. Apesar da sua curta duração, a “Traduções Selvagens” apresenta sempre diferentes propostas gráficas, nas composições dos textos e na utilização diversificada que faz das imagens, que são trabalhadas pelo gráfico, através da montagem e justaposição, da coloração.

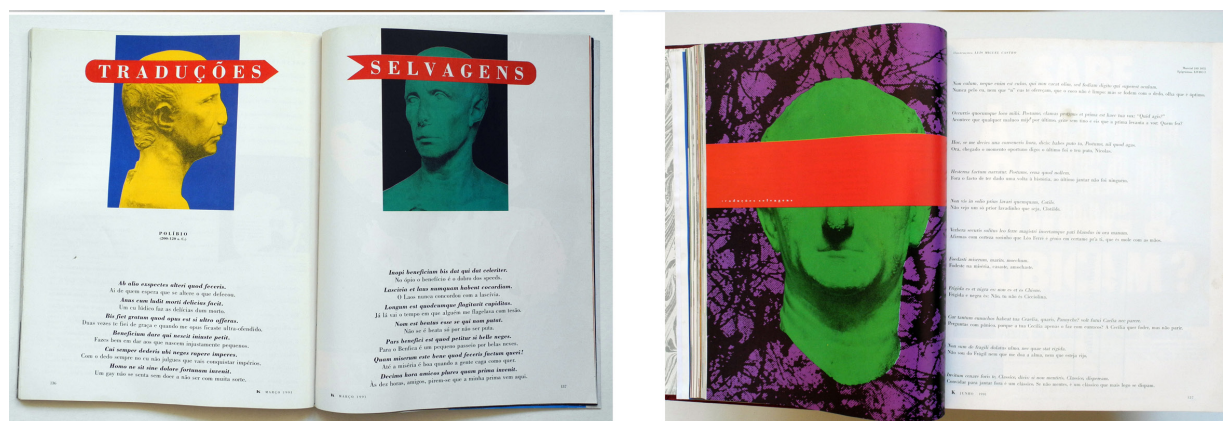


Fig. 3.71: “Traduções selvagens” K n.º 6 e 9

Fica para a próxima

A secção “Fica para a Próxima” apareceu no n.º 5 e manteve-se até ao final da revista. Encontra-se invariavelmente na última página do miolo e, à semelhança das secções anteriormente analisadas, é marcada pela mudança constante do seu aspecto gráfico. Na maior parte das edições, a secção usa uma imagem ao fundo com uma pequena coluna de texto. As imagens são normalmente manipuladas, através da repetição, da distorção, da montagem, embora também estejam presentes fotografias sem qualquer intervenção. A composição dos textos apresenta menos variantes, normalmente estes estão dispostos numa coluna dentro de uma moldura ou sobre a imagem. Destacamos a edição n.º 8 onde, sobre uma série de fotografias (distorcidas) de Júlio Isidro, o texto encontra-se numa coluna larga, a branco, com um entrelinhamento exagerado, o que dificulta a sua legibilidade. Apesar disso, esta opção tipográfica parece querer promover uma fusão entre texto e imagem. Outro destaque para o n.º 9, onde está simulado o verso de um postal, no qual as imagens, ao contrário daquilo que sucede nas restantes edições, aparecem em dimensões reduzidas no local do selo. Os títulos das edições 14 e 15 aumentam de escala, à imagem do que acontece no resto das respectivas edições.



Fig. 3.72: “Fica para a próxima” K n.º 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15 e 16

F.B.I: Fontes Bem Informadas

A secção “F.B.I: Fontes Bem informadas” aparece pela primeira vez no n.º 3 da *K* e mantém-se até ao n.º 16, número que dita o final deste modelo gráfico. O interessante na sua análise é poder acompanhar a evolução das várias configurações gráficas que a secção foi tendo nas suas primeiras edições até um formato mais estável. Esta secção é composta por notícias breves sobre cultura e entretenimento e também inclui uma agenda de eventos culturais. Na primeira edição apresenta-se como um artigo comum, numa grelha de 3 colunas de texto corrido, sem grande destaque gráfico. As fotografias são inseridas na mesma grelha e o texto corrido está em Bodoni regular justificado (9/11 pt). A secção era identificada como as restantes secções da mesma edição, dentro de um filete vermelho ao corte da página esquerda. No topo, está a sigla FBI em maiúsculas Bodoni.

Na edição 4, a secção “FBI” apresenta-se na mesma grelha da edição anterior, sendo o seu fundo em vermelho sólido, o que causa um forte efeito visual, suportado pela disposição dinâmica das várias fotos na grelha de 3 colunas. Um detalhe gráfico na sigla na secção é o facto de ter uma estrela entre cada caracter.

No n.º 5 a secção “FBI” apresenta-se pela primeira vez na ortogonal do sentido de leitura da revista, o que obriga o leitor a ler a revista na perpendicular. Esta decisão reforça a intenção de diferenciar a leitura desta secção, como um suplemento. Esta rotação na orientação de leitura vai manter-se até ao final desta secção. A identificação da secção, à esquerda do topo da página dupla, é feita dentro de uma barra de fundo preto com texto aberto a amarelo, em maiúsculas Bodoni negrito, com uma estrela branca na margem direita da barra. Por baixo, tem um filete vermelho ao corte tem a descrição da secção, à semelhança da identificação das outras secções da revista. Os textos estão dispostos em notícia breves, em 5 colunas de texto corrido Bodoni regular. As notícias estão separadas pelos títulos também em Bodoni, em corpo maior e por filetes horizontais preto. As fotografias, a cores e a preto e branco são inseridas na grelha subjacente. A dupla página tem um fundo de cor suave, um azul claro.

Mantendo a mesma rotação, o n.º 6 apresenta alterações no cabeçalho da secção. O seu nome aumenta de tamanho, ocupando o topo da página dentro de um fundo preto, o tipo de letra muda para uma fonte egípcia de contorno a laranja claro. A composição das notícias é feita dentro da grelha de 5 colunas, o texto corrido está Bodoni regular, com vários tamanhos e entrelinhas, o que ajuda diferenciar notícias umas das outras, as imagens são inseridas na grelha. Os títulos passam a Futura negrito. Nota-se que há uma tentativa de melhoramento do *layout*, é menos discreto que o número anterior, principalmente devido ao cabeçalho, com o aumento do corpo de letra secção, e com a sua escolha tipográfica de contorno amarelo sobre o fundo impresso a preto.

Na edição seguinte, n.º 7, a secção aumenta o seu número de páginas. O cabeçalho sofre nova alteração no título: a tipografia volta a ser uma Bodoni negrito, onde caracteres são intercalados com estrelas pretas entre eles. O fundo perde a cor azul, os artigos continuam a ser paginados numa grelha de 5 colunas, com texto corrido em Bodoni regular (com oscilações no tamanho da letra e na entrelinha) e os títulos em Gill Sans negrito. A inserção das imagens é feita sobre a grelha de 5 colunas, oscilando de largura.



Fig. 3.73: "FBI: Fontes bem informadas" K n.º 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 13

A partir do n.º 8, a FBI começa a apresentar finalmente uma regularidade gráfica: o cabeçalho é fixado no topo da secção, com a sigla em maiúsculas Bodoni a vermelho de tamanho grande, isto é 3 letras fazem a altura da página, em baixo a descrição da secção é feita em Gill Sans preto. O seu fundo é amarelo claro, as notícias são paginadas na mesma grelha de 5 colunas, com o texto corrido em Garamond e com as imagens compostas pela grelha. Nas páginas de continuação, observa-se um destaque gráfico relativo a uma notícia, que é separado das restantes por um filete preto, o seu texto corrido está em Gill Sans *light*. Um outro recurso tipográfico é usado para destacar notícias: o entrelinhamento exagerado numa mancha de texto corrido.

Na edição 9 é usado a mesma composição tipográfica para o cabeçalho com a diferença de que cada carácter da sigla tem uma cor distinta. O fundo das duplas passa a branco e o enquadramento fecha com um filete vermelho que ocupa a largura da página. O texto corrido está em Gill Sans *light* com os títulos em Gill Sans negrito, as imagens continuam a seguir a grelha de 5 colunas, com as variações possíveis na largura. Nas páginas de continuação, destacamos o uso dos filetes vermelhos para reforçar o destaque de cada página, que é também suportado pelo uso de tipografia numa escala maior.

O n.º 10 do FBI retoma o cabeçalho a vermelho, o fundo passa a amarelo e o texto corrido retoma a Garamond, com os filetes vermelhos a fecharem o enquadramento. A disposição das notícias continua a seguir a grelha de 5 colunas. Com o mesmo *layout*, o n.º 11 apenas acrescenta batentes pretos à sigla da secção, o texto corrido volta a ser Gill Sans *light* e passar a ter a inserção da sigla nas páginas de continuação. A partir do n.º 12 o fundo da secção passa a rosa, mantendo as características estabelecidas no número anterior e que se mantém até ao n.º 16, última edição da “FBI”. Esta sequência de versões que a “FBI” apresenta permite-nos observar as várias tentativas de refinamento e melhoramento do gráfico até chegar a uma solução que se mantém até ao final da secção.

Foto-reportagens

Os textos que acompanham as foto-reportagens seguem os mesmos critérios das folhas de estilo da respectiva edição. Por exemplo, a foto-reportagem da 2ª edição “Norte, nome de Portugal”, tem o título em Bodoni regular e itálica, tal como os restantes títulos desse número. O mesmo acontece para o texto corrido que, tal como podemos constatar na continuação da secção, está paginado numa grelha de 3 colunas em conjunto as fotografias, que ocupam página inteira ao corte ou estão dispostas na grelha. O texto corrido tem a mesma folha de estilo do restante texto da edição, Bodoni regular justificado. No decorrer das edições, as foto-reportagens são paginadas de acordo com o comportamento gráfico de cada número e vão também apresentando novas formas de composição, em vez do uso das fotografias ao corte com a inserção do texto. A primeira foto-reportagem do n.º 15, sobre Cuba, é exemplo de como os títulos aumentam de escala e de protagonismo nas páginas. O fundo da página de entrada, em vermelho forte, e o título grande, em baixo, a amarelo, propõem uma forma diferente de apresentar a imagem que, neste caso, se encontra enquadrada no quase a meio da página da direita. As restantes páginas também



Fig. 3.74: Foto-reportagem *K* n.º 2, 15 (Cuba e Estrada Nacional) e 16.

dispõem as fotografias mais pequenas, distribuídas alternadamente e acompanhadas de colunas texto.

A segunda foto-reportagem, sobre a Estrada Nacional n.º 1, para além de apresentar o título num diferente alinhamento gráfico, também com o aumento do título, propõe uma forma dinâmica de distribuição das imagens pelas páginas.

Na edição 16, a foto-reportagem sobre a morte, retoma uma composição mais clássica das imagens, à semelhança dos primeiros números deste intervalo de edições: o título reduz de tamanho, tornando-se mais discreto e a composição das fotografias oscilam entre a ocupação ao corte e o enquadramento simétrico de uma fotografia mais pequena no topo da página, com o texto em baixo e ao centro da página.

Portfolios de fotografia

Os *portfolios* de fotografia também se apresentam de forma mais sóbria nas edições iniciais (n.º 2 e 3) e no decorrer das edições vão compondo as páginas de entrada e as imagens de forma mais interventiva do ponto de vista gráfico. Na edição 14, vemos como a página de entrada divide em duas zonas de informação: no topo sobre um fundo cor de salmão, estão duas colunas de texto: uma coluna em Futura negrito mais estreita e outra em tipografia *script* que fazem a introdução ao trabalho fotográfico. Em baixo, sobre um fundo sólido preto, está uma pequena fotografia com o título em Gills Sans negrito, na versão regular e itálico, a cores, que tem o destaque desta página. Na continuação, as imagens são apresentadas ao centro do enquadramento sobre um fundo preto. Apesar de ser uma intervenção, aparentemente inócua, o fundo preto vem atribuir às páginas uma conotação solene e grave, já que se trata um trabalho sobre a SIDA. Na continuação da análise gráfica, vamos poder acompanhar a evolução de que os *portfolios* de fotografia serão alvo, onde o gráfico irá ser cada vez mais interventivo na leitura das fotografias, ao acrescentar elementos geométricos, cores e textos, tornando esta secção mais complexa em termos de informação e menos “expositiva”, como se apresentou inicialmente.



Fig. 3.75: Portfolios de fotografia K n.º 2, 3 e 14.

SÍNTESE DA ANÁLISE GRÁFICA DA K N.º 2 À K N.º 16

A primeira parte desta análise, realizada sobre as secções graficamente constantes ao longo destes 15 números, serve-nos para concluir que, em termos tipográficos, a revista tem oscilações nas folhas de estilo do texto corrido e das tituleiras, assim como na identificação das secções editoriais, sem com isso comprometer a continuidade gráfica de edição para edição. No caso das secções inconstantes, apesar de não apresentarem uma coerência gráfica vincada de edição para edição, são reveladoras dos recursos gráficos, naturalmente analógicos, ao alcance do editor gráfico da revista. Os textos corridos sofrem aumentos de entrelinhamento, são compostos em formas geométricas ou enquadrados em molduras. Os títulos usam na mesma palavra a versão regular e itálica da mesma fonte tipográfica, são distorcidos pelo uso de fotocópia, são aumentados exageradamente nas páginas, são compostos como elementos de geométricos, interagem com as imagens. As imagens também sofrem processos manipulação: as fotografias são pintadas, recortadas e colocadas em fundo de cor, são esticadas, repetidas, invertidas, usadas em versão *duotone*, ampliadas, usadas em *half-tone*. A forma como são compostas nas páginas também se vai autonomizando da grelha de paginação, promovendo uma variedade de opções gráficas, o que tornam estas edições da revista bastante heterogéneas e até mesmo, surpreendentes do ponto de vista gráfico. Ao conjunto destes dispositivos/comportamentos visuais recorrentemente usados na composição da *K*, designamos de vocabulário gráfico, como uma série de opções visuais convocadas pela direcção de arte para responder a um projecto editorial sofisticado e cosmopolita.

K N.º 17 (FEVEREIRO 1992)

Como já referimos na análise editorial da *K*, o n.º 17 marca um momento de mudança na grelha editorial da revista. O seu miolo deixa de estar dividido em 3 partes e as secções, algumas já existentes nos números anteriores, apresentam-se de forma contínua, a maior parte delas numa ordem semelhante ao alinhamento anterior. Neste número também aparecem novas secções relacionadas com a mudança editorial, outras mudam de nome; por exemplo, a secção “Prazeres” muda o seu nome para “Bute!”. As mudanças deste número são anunciadas no n.º 16 como sendo uma edição dedicada aos homens. De facto, no editorial desta edição, Miguel Esteves Cardoso anuncia a tentativa de fazer da *K* uma revista orientada para um público-alvo masculino, como resposta à proliferação de revistas femininas existente nas bancas. Esta mudança de orientação editorial vai ter reflexos no seu grafismo, como veremos em seguida.



Fig. 3.76: Capa K n.º 17 (Fev. 1992)



Fig. 3.77: Anúncio na K n.º 16 (Jan. 1992)

CAPA

Um dos aspectos que marca a diferença desta capa em relação às edições anteriores tem a ver com quantidade de informação que apresenta: os destaques têm mais texto, usam vários tipos de letra e várias cores, tem ainda um carimbo gráfico que anuncia o número especial. O logótipo da revista é igual aos das edições anteriores mas aparece dentro de uma moldura de contorno preto e desloca-se um pouco para a esquerda, encontrando-se mais a meio do enquadramento. A imagem de fundo é uma fotografia de arquivo a preto e branco de Eusébio, recortada sobre um fundo de cor verde água. O principal texto em destaque surge sobre a imagem num tipo de letra semelhante à fonte “Universal” de-

senhada por Herbert Bayer para a Bauhaus, em amarelo com batente a azul. Os restantes destaques surgem em mais duas caixas de texto: uma imediatamente em baixo do destaque principal, num tipo de letra também novo na revista, em Franklin Gothic condensada negrito alinhada ao centro em azul e com batente a preto; e noutra caixa de texto, por baixo da anterior, na largura da página também em Franklin Gothic negrito a vermelho. No canto superior esquerdo está um aviso em forma de carimbo: “Só para homens. Venda interdita a mulheres de todas as idades, raças ou credos.” Este carimbo é composto por formas geométricas e texto, que está disposto à volta de duas circunferências sobrepostas, em azul e vermelho. Esta capa apresenta dois tipos de letra que vão estar no miolo desta edição das revista e nas edições posteriores, como veremos na análise do próximo intervalo de edições.

MIOLO

O miolo da edição começa com um texto de Miguel Esteves Cardoso intitulado: “Nós, as meninas”. É um elogio às mulheres e não aparece integrado em nenhuma secção editorial especificada. A parte superior da página de entrada ou de registo tem uma ilustração em *duotone*, com fundo verde água (o mesmo tom do fundo da capa), com duas figuras femininas a preto em alto contraste. Em baixo está o título e a identificação do autor ao eixo da página em Franklin Gothic negrito a preto. O texto corrido está disposto em duas colunas de texto em Garamond a preto mas o seu tamanho não é constante, com partes das frases em corpo maior do que outras, sem que se identifique o critério do aumento do corpo da letra (normal em 9/12 pt e texto maior em 11/12 pt). Poderá ser uma forma de destaque dentro da própria mancha do texto corrido, mas provoca alguma entropia porque a diferença dos corpos de letra não é suficientemente significativa para nos assegurar essa função. Na continuação do artigo, o texto corrido mantém-se em duas colunas, com as mesmas variações do corpo na mancha de texto corrido. Ao centro das colunas encontram-se as ilustrações, dentro de molduras ovais de contorno de cor (vermelho e verde): consistem em duas montagens de fotocópias com a troca das caras de Margaret Thatcher e John Major, sobre um fundo reticulado.

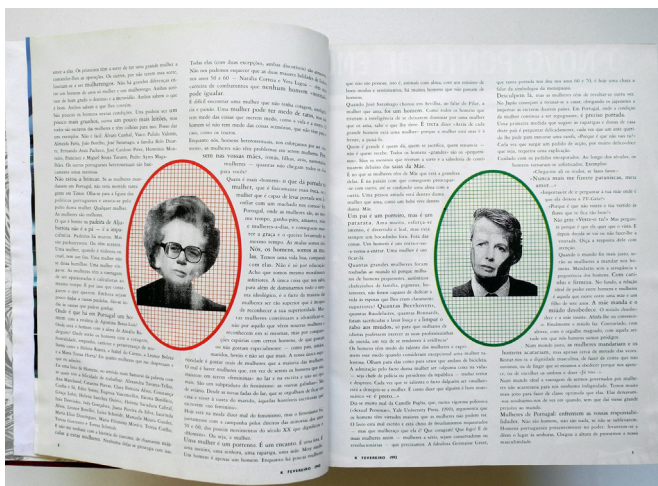


Fig. 3.78 e 3.79: “Nós, as meninas” K n.º 17

O antigo “Sumário”, que no alinhamento editorial anterior anunciava o início da “Revista”, passa agora a integrar o editorial, os destaques do miolo e a ficha técnica. Nesta edição, o “Sumário” está disposto numa página dupla e a informação está distribuída em 5 zonas: a primeira, na página da esquerda, na margem exterior está o nome da secção na fonte “tipo Bayer” na ortogonal do sentido de leitura em azul violeta; a segunda, os destaques editoriais que estão compostos em duas colunas no meio da página dupla e ocupam duas colunas de uma grelha de 3, onde o número da página está em Gill Sans negrito a vermelho e cujo corpo da letra ocupa duas linha de texto corrido, em Gill Sans light (11/12 pt) e os títulos dos destaques estão também em Gill Sans negrito a preto; a terceira zona destinada à ficha técnica encontra-se debaixo dos destaques da página esquerda e que mantém a fonte Bodoni (como nas edições anteriores) entre a versão regular e negrito para diferenciar a função e a pessoa; a quarta zona na margem exterior da página direita, numa coluna de texto (numa grelha de 3) situa-se o “Editorial”, cujo título em Franklin Gothic condensada negrito ocupa a largura da caixa do texto corrido, que está em Franklin Gothic condensada regular, justificada (11/18 pt); por último, na zona superior e central da página dupla tem apenas do lado esquerdo, o logótipo da revista em perspectiva, formando um losango, tal como nos índices dos números anteriores, com uma sombra em rede de preto, o que lhe confere dinamismo e tridimensionalidade. A composição gráfica deste “Sumário” vai se manter ao longo do próximo intervalo de edições, com algumas variações nas folhas de estilo tipográficas.



Fig. 3.80: “Sumário” K n.º 17

A “Carta de Amor” é um secção inédita na revista e apresenta-se numa página dupla, cuja cabeça de secção ocupa a maior parte do enquadramento, em fonte tipo “Bayer” a vermelho com um batente preto. Esta é uma referência à fonte desenhada por Herbert Bayer, em 1925: a Universal, que não continha maiúsculas, como analogia à fala.

No canto superior esquerdo da página esquerda, no topo está o antetítulo, a quem se dedica a carta, em Franklin Gothic condensada negrito a preto num corpo pequeno. Por baixo da secção está o título em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito em preto. O texto corrido encontra-se na metade inferior da página esquerda distribuído em 3 colunas de texto Garamond justificado (9/11 pt). Na página direita, uma ilustração

a azul e vermelho de uma criança encontra-se entre a secção e uma fotografia a preto e branco com uma moldura de contorno vermelho. A mesma ilustração repete-se no canto inferior direito desta página em dimensão muito menor. A secção é graficamente marcada pelo protagonismo da cabeça de secção na página, pela sua escala (ocupa a dupla) e pelo desenho das letras, que nos remete para uma referência modernista que comunica com a imagem de arquivo da criança.



Fig. 3.81: “Carta de amor” K n.º 17



Fig. 3.82: “Instituição” K n.º 17

A secção “Instituição” aparece pela primeira vez nesta edição, mas a partir do número seguinte (n.º 18) passa a integrar a secção “Butel!” (ex-“Prazeres” do alinhamento editorial anterior). No topo da página e na totalidade da sua largura, está a secção identificada em fonte “tipo Bayer”, onde constatamos (pela falta de harmonia e de proporção do desenho) que não se trata uma fonte tipográfica, mas sim de caracteres desenhados à medida das necessidades, que alternam de cor, entre o vermelho e o verde. Em baixo, à esquerda está uma fotografia a preto e branco e à direita, a entrada do artigo em Gill Sans negrito e itálico. O título encontra-se por baixo em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho, sobre o texto corrido, que está disposto numa grelha de 3 colunas, em Garamond (9/11 pt) justificado. Mais uma vez, é a cabeça de secção que domina o foco visual da página.

A secção “As capas da K” está identificada com a letra “tipo Bayer”, onde os caracteres alteram de cor entre o violeta e o vermelho no topo da página, com a inclusão do logótipo da revista. As fotografias são a cores e a preto e branco, têm molduras de cor preta e vermelha, estando enquadradas na parte superior das páginas e com margem. Por baixo das fotografias, os títulos e os textos corridos estão compostos em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito na largura da mancha útil das páginas. A cabeça de secção mantém-se nas páginas de continuação e uma das páginas apresenta um fundo de cor sólida, vermelho. A configuração desta secção já foi antecipada no número anterior da revista, embora com outras folhas de estilo tipográfico e cabeça de secção.



Fig. 3.83 e 3.84: “Capas da K” K n.º 17

A assinatura da revista é, como já vimos logo na primeira edição, uma página promocional. Neste caso oferece um desconto para um ginásio e o destacável para a assinatura encontra-se na parte superior da página, com uma inclinação que lhe confere um aspecto dinâmico e “destacável”. O nome da secção surge como uma marca de água, na fonte inspirada em Bayer, em azul claro, inclinado sobre a cruzeta da página. O texto da promoção tem a largura da área útil da página em Gill Sans regular.



Fig. 3.85: “Assinatura” e “Conversas” K n.º 17

A secção “Conversas” apresenta mudanças em relação aos números anteriores, embora mantenha a mesma grelha de 3 colunas de texto. A folha de estilo do texto corrido mantém-se em Garamond (9/11 pt) justificado, com a variação entre regular para as perguntas e o itálico para as respostas. No topo das páginas está a secção, na fonte “tipo Bayer” aberto a branco dentro de círculos que alteram entre vermelho e preto. Na zona inferior da página, a tituleira (que é uma citação da entrevista) perde os fundos de cores sólidas das edições anteriores e passa a Gill Sans negrito itálico em azul, com o nome do entrevistada como antetítulo em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito sobre o título e ao eixo da página. As fotografias são a preto e branco e estão distribuídas na parte superior das páginas ao lado do texto corrido, ocupando entre 1 a 2 colunas de texto corrido.

A página de registo da “Entrevista” é uma página dupla, à esquerda tem uma fotografia a preto e branco da Maria Teresa Horta ao corte, com apenas uma margem vertical (exterior). Na página direita, a abertura do artigo está numa coluna de texto em Franklin Gothic condensada a cinzento que ocupa a largura da mancha útil da página. No topo e dentro da caixa da abertura, está a identificação da secção, composta por uma cercadura de contorno preto, com texto em fonte “tipo Bayer” (a palavra “entre-vista” é cortada em duas linhas) no topo e em baixo, o nome da entrevistada em maiúsculas Franklin Gothic condensada a preto. O título encontra-se na zona inferior da página em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho, com a autoria do artigo em maiúsculas Franklin Gothic condensado *light* e negrito preto. O texto corrido em Garamond (9/11 pt) justificado distribui-se numa grelha de 3 colunas e a distinção entre pergunta e resposta é feita pela versão regular e itálica, respectivamente. As páginas de continuação têm o texto corrido na mesma grelha de 3 colunas, apenas com a inserção da cabeça da secção nos cantos superiores de cada página, numa versão reduzida da página de registo. Os destaques do texto são feitos pelo aumento do corpo de letra dentro da própria caixa de texto, comportamento que já observado em edições anteriores. A fotografia repete-se à da página de registo, agora reduzida e sobre fundo de cor sólida em ocre.

A disposição gráfica da “Entrevista” vai servir de mote para a composição de secções cuja linha editorial é semelhante nas edições seguintes (entrevistas, reportagens, artigos longos): com uma página de registo mais complexa e com uma forte componente visual, quer através da escala (grande) da imagem (fotografia ou ilustração) ou da disposição da tituleira e da cabeça de secção, com o uso de elementos geométricos e decorativos (como a cercadura) e com páginas de continuação mais regulares, onde o texto corrido se distribui por grelha de 3 colunas e a cabeça de secção é uma redução dos elementos gráficos existentes na página de entrada. Segundo Luís Miguel Castro, esta repetição serve como *raccord*, para dar continuidade às várias páginas do mesmo artigo (única analogia à montagem do cinema)¹.



Fig. 3.86 e 3.87: “Entrevista” K n.º 17

1. Cf. Entrevista a Luís Miguel Castro (Lisboa, Dezembro 2015). Ver Apêndice III.

Este é um dos vários dispositivos que o editor gráfico usa numa linguagem próxima da edição do cinema, para assegurar a continuidade temática e visual de um artigo mais longo.

A página de entrada da reportagem “Bola Baixa” destaca-se pelo uso de cores primárias e saturadas: na página esquerda tem uma imagem distorcida em *duotone* de fundo amarelo primário com a figura em alto contraste em magenta. Sobre esta ilustração, a abertura do artigo está em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito, com aumento no corpo de letra, sobre rectângulos brancos, sendo o texto aberto sobre o fundo da página, ou seja, sobre a ilustração em *duotone*, o que compromete a sua legibilidade principalmente sobre o fundo amarelo. A página direita tem fundo impresso a cheio no mesmo amarelo primário, no topo está a identificação da secção em fonte “tipo Bayer”, cuja disposição dos caracteres (de cor verde musgo com batente a vermelho) forma um arco. Imediatamente em baixo está a autoria do artigo, dentro de um rectângulo branco, com o texto aberto, em Franklin Gothic condensada e negrito, sobre o fundo amarelo, o que compromete novamente a legibilidade do texto. A meio da página, tem outra ilustração: uma montagem de uma bola de futebol com o símbolo do átomo e em baixo, o nome da reportagem em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito a preto com batente a vermelho.

Esta secção consta de vários artigos subordinados ao tema do futebol e são paginados de forma sequencial. A continuidade gráfica entre artigos, na composição, nas folhas de estilo e nas respectivas ilustrações fazem-nos pertencer ao mesmo núcleo editorial. Assim, o início de cada artigo é identificado pelas tituleiras que ocupam, na sua maioria, 2 e 3 colunas de texto (numa grelha de 3 colunas) e são compostas pela abertura do artigo, um antetítulo e título todos em Franklin Gothic condensada e negrito com mudanças nos tamanhos dos elementos editoriais. O texto corrido está paginado em 3 colunas em Garamond justificado (9/11 pt), os destaques, como tem sido habitual, são feitos pelo aumento do corpo da letra (16/14 pt) dentro da própria caixa de texto corrido. As ilustrações dos artigos têm uma distorção semelhante entre eles, feita em fotocópia e passada a alto-contraste, são coloridas em *duotone*, com diferentes combinações de cores. A composição das imagens é feita sobre a grelha de 3 colunas de texto, ocupando entre 2 a 3 colunas de largura e também páginas inteiras ao corte. A cabeça da secção está presente nas páginas de continuação como uma forma de identidade gráfica, através a redução da página direita de registo (com nome e título da secção) e que ocupa a largura de uma coluna de texto e assegura que se trata do mesmo núcleo editorial.

Esta secção é significativa nesta análise por constituir uma tentativa de mudança na linguagem gráfica da revista: o uso de um tipo de letra de inspiração “modernista”, as grandes distorções analógicas das imagens e o uso de cores fortes e com contraste extremos. A página de entrada é onde estes recursos estão presentes, sendo expressão de algum excesso de informação gráfica.

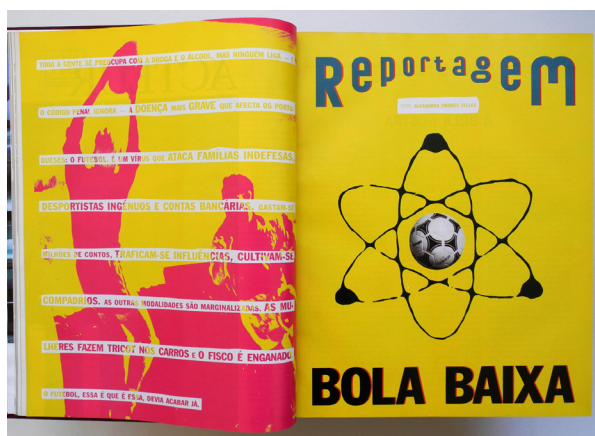


Fig. 3.88, 3.89, 3.90 e 3.91: “Reportagem” K n.º 17

O principal elemento distintivo do artigo “O jornalismo já acabou”, da secção “O Futuro”, é a sua cercadura a simular a área de recorte, num traço descontínuo e com o pictograma de uma tesoura. A cercadura delimita os vários elementos das páginas: a abertura de artigo, o texto corrido e as imagens. A página de registo está composta numa dupla com uma composição simétrica: na metade superior estão as duas fotografias, cada uma na margem exterior das páginas e nas margem interiores (cruzeta) estão duas colunas para a abertura do artigo em Gill Sans itálica. Na parte inferior das páginas está o texto corrido em Garamond justificado (9/11 pt) distribuído em 3 colunas, com a tituleira em Franklin Gothic condensada e negrito ao eixo da página par. Nas margens interiores da dupla, quase imperceptível pela encadernação, está a identificação da secção, na letra “tipo Bayer” a vermelho na perpendicular do sentido de leitura. As páginas de continuação mantêm a cercadura que delimita mancha útil das páginas e continua a separar visualmente os diferentes conteúdos: as caixas de texto corrido e as imagens. É interessante observar como o elemento decorativo da cercadura, ao dividir os diferentes tipos de informação do artigo, não interfere na estrutura base das páginas, os vários elementos (texto e imagem) continuam a seguir a grelha de 3 colunas dentro da mancha útil do miolo da revista.



Fig. 3.92 e 3.93: “Futuro” K n.º 17

Nesta edição a secção “Sair com” apresenta uma tituleira com maior destaque do que os números anteriores, influenciada pelas mudanças inerentes a esta nova orientação gráfica. O nome da secção está na fonte “tipo Bayer” em tamanho grande, sobre o pictograma de uma estrela, de fundo amarelo e contorno preto, no canto superior esquerdo da página. Do lado direito e em baixo da secção, o nome da convidada está em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito a preto. A grelha de paginação é ligeiramente diferente das edições anteriores, (a coluna de texto corrido é um pouco mais larga: tem 6 cm de largura com 0,5 cm de goteira), mas a composição é semelhante às edições anteriores: uma coluna de texto em Garamond justificado numa grelha de 3 de colunas, com destaque para a fotografia a preto e branco, que ocupa 2 terços da largura da página. Os destaques estão por baixo das fotografias em Gill Sans itálico preto alinhados ao eixo da imagem. Apesar das variações tipográficas na tituleira e no texto corrido, a secção apresenta semelhanças com a secção de edições anteriores, pelo destaque atribuído à fotografia na composição, onde texto continua a ocupar apenas uma coluna numa grelha de 3.



Fig. 3.94 e 3.95: “Sair com” K n.º 17

O artigo de Vasco Pulido Valente intitulado: “Eu sempre fui assim: auto-retrato aos 50 anos” está integrado na secção “Nós” que é uma secção inconstante ao longo deste segundo alinhamento editorial. Tem uma página (dupla) de registo de grande impacto visual: a página da esquerda tem uma fotografia a preto e branco e ao corte do autor, onde apenas a margem interior tem fundo cheio a amarelo e está dividida por uma linha vertical preta de alguma espessura. Com impressão a cheio na página da direita, em amarelo, a tituleira apresenta-se a meio do enquadramento com a designação da secção na tipografia “tipo Bayer” a branco, onde cada caractere se encontra dentro de losango de fundo vermelho e contorno branco. O título do artigo está em Franklin Gothic condensando negrito, com cada frase dentro de um rectângulo de fundo branco e contorno preto. No topo da página direita, o crédito fotográfico em Franklin Gothic condensada light e negrito ocupa a largura da mancha útil com um grande espaço entre caracteres. O texto corrido está distribuído em 3 colunas de texto na metade inferior desta página, em Garamond (9/11 pt) justificado e onde cada novo parágrafo é distinguido pelo aumento do tamanho das primeiras palavras. Nas página de continuação o texto corrido segue a mesma distribuição em 3 colunas e a cabeça de secção é uma redução da página de entrada, com contorno preto, inserida na largura de duas colunas. Mais uma vez assistimos à utilização de um *raccord* gráfico na cabeça da secção, como redução da página de registo e que assegura a continuidade gráfica do artigo.



Fig. 3.96 e 3.97: “Nós” K n.º 17

A nova secção “Ciência e técnica” tem uma página de registo que anuncia o artigo “O regresso dos amantes”. É uma página de fundo branco de composição geométrica: os conteúdos da página estão delimitados por cercaduras feitas por filetes e figuras de contorno preto. No topo da página está a identificação da secção, em tipografia “tipo Bayer” a preto entre dois filetes pretos horizontais. Em baixo, dentro da forma de um triângulo invertido, está a abertura de artigo em Franklin Gothic condensado e negrito com um grande entrelinhamento alinhado em espinha e uma ilustração em aguarela, também dentro de uma moldura de contorno preto. O título, em Franklin Gothic condensado e

negrito, está inserido num rectângulo de cantos redondos e quase no vértice inferior do triângulo encontra-se a autoria do artigo em Franklin Gothic condensado *light* e negrito. Os créditos das ilustrações estão fora desta composição geométrica, no canto inferior esquerdo em Franklin Gothic condensado *light* e negrito. As páginas de continuação apresentam uma grelha com colunas de larguras distintas, onde constatamos a existência de dois tipos de texto: o texto corrido comum e uma caixa de texto de largura menor com enunciação de vários tipos de amantes. O texto corrido comum tem colunas de 6 cm e o texto complementar tem colunas de texto mais estreitas, com 4 cm de largura. Tal como no artigo anterior, a cabeça da secção é uma redução da cercadura triangular existente na página de registo. As ilustrações a aguarela ocupam páginas inteiras ao corte.



Fig. 3.98 e 3.99: “Ciência e Técnica” K n.º 17

A página de registo da secção “Psicologia feminina” está dividida em 4 zonas de informação: a identificação da secção no meio da página sobre um fundo preto, com o texto aberto a *beige* na tipografia “tipo Bayer”. No canto superior esquerdo o título do artigo está em Franklin Gothic condensado negrito sobre fundo branco e em baixo, sobre fundo azul escuro estão alguns pictogramas que se assemelham aos desenhados por Gerd Arntz para a Isotype² em castanho. Do lado direito da página sobre um fundo *beige*, a abertura do artigo encontra-se numa coluna alinhada à esquerda em Garamond preto com um grande entrelinhamento que faz a coluna de texto ocupar a totalidade da altura da mancha útil da página. A página de continuação tem à esquerda e no topo a cabeça da secção, justaposta com dois pictogramas. Por baixo uma coluna de texto corrido Garamond justificado à esquerda, que ocupa 2 colunas de uma grelha de 3. O texto corrido está composto em 3 colunas, mantém-se justificado e em Garamond. As ilustrações usadas são semelhantes aos pictogramas de Gerd Arntz a preto, que estão distribuídos pelas 3 colunas e intercalados com caixas de texto.

2. A Isotype (International System of Typographic Picture Education) é um sistema de pictogramas projectado por Otto Neurath e desenhado por Gerd Arntz, entre 1925 e 1934.

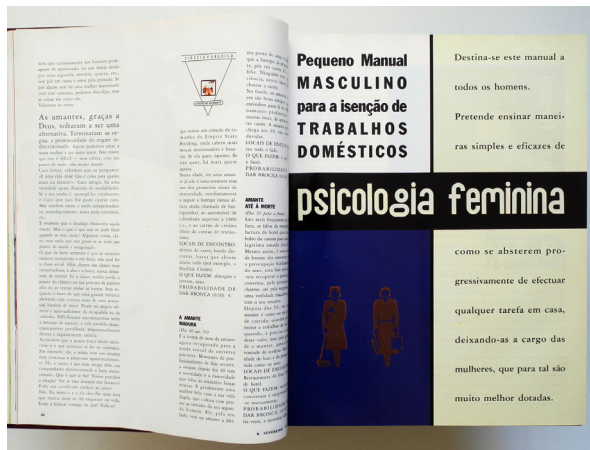


Fig. 3.100 e 3.101: “Psicologia Feminina” K n.º 17

A secção “Taras” é uma página dupla bastante dinâmica e de forte impacto visual. A identificação da secção tem destaque pelo tamanho da tipografia “tipo Bayer” em azul que atravessa a dupla numa oblíqua ascendente. A página esquerda tem fotografia a preto e branco de modelo ao corte e no topo direito da página o título e o texto corrido estão inseridos numa caixa de fundo branco e moldura de contorno preto. A página direita tem outra fotografia (Liz Taylor e Paul Newman em *Gata em Telhado de Zinco Quente*) ao corte e em *duotone* a preto e verde. Numa caixa semelhante à página do lado, está uma fotografia da produção. Há um jogo interessante na duplicação de elementos gráficos nesta dupla página, através do uso mesma caixa de moldura preto para texto (página par) e fotografia (página ímpar).

Tal como na secção anterior, a identificação da secção “Há gente para tudo” é o maior destaque gráfico da página de registo, pelo seu tamanho, pela cor (vermelho) e pela composição em diagonal ascendente sobre os restantes conteúdos do enquadramento. As páginas têm fundo cheio impresso em *beige*. A página esquerda tem uma grande ilustração de arquivo, de contorno preto com a abertura do artigo em Gill Sans itálica composta de forma radial partir da cabeça da figura masculina do desenho, como se do seu pensamento se tratasse. A página direita tem o título em Franklin Gothic condense negroito sobre duas colunas de texto corrido, justificado em Garamond na parte inferior do enquadramento. E no topo está outra figura de arquivo a preto sobre a medição do salto de sapato de mulher. As páginas de continuação mantêm a secção na mesma diagonal, embora de tamanho inferior e continua a atravessar as duas páginas, uma coluna de texto corrido em cada uma das páginas e duas figuras a preto nas margens exteriores da dupla. Esta dupla apresenta-se à semelhança da secção anterior, algum dinamismo gráfico, com uma economia de recurso gráficos já constatados na revista: o uso de imagens de arquivo, uma paleta reduzida de cores contrastantes, a apropriação de referências modernistas na tipografia e na composição das páginas.



Fig. 3.102: “Taras” K n.º 17



Fig. 3.103 e 3.104: “Há gente para tudo” K n.º 17

A secção “Mulheres que nós amamos” apresenta uma variedade de elementos gráficos que vão desde os pictogramas baseados nos isotipos de Arnzt no canto superior esquerdo a azul, com fotografia a cores e a preto e branco dentro de molduras circulares de contorno vermelho, com 3 colunas de texto corrido justificado em Garamond, cujos títulos se encontram ao centro de cada coluna em Franklin Gothic negrito. A identificação da secção está na fonte tipo Bayer a azul no topo da dupla. Esta página dupla tem muita variedade de informação e de elementos gráficos, sendo uma composição muito pouco estruturada e com escassa coerência.



Fig. 3.105: “Mulheres que nós amamos” K n.º 17



Fig. 3.106: “O que elas dizem de nós” e “Mulheres da nossa terra” K n.º 17

A secção “O que elas dizem de nós” tem uma composição banal: 2 colunas de texto corrido justificado em Garamond regular e itálico. No topo e ao corte tem uma série de logótipos de revistas femininas.

A crónica de Manuel Hermínio Monteiro muda de nome (até ao n.º 16 chama-se: “Crónicas da Província”) e vai de encontro à mudança de orientação editorial deste número, uma revista destinada a um público masculino. A grelha tem 3 colunas de texto corrido em Garamond justificado (9/11 pt), mas a tituleira muda de

configuração em relação aos números anteriores: passa a estar associada à imagem do artigo. No espaço de duas colunas de largura à esquerda da página, a identificação da secção está na fonte “tipo Bayer” a preto, com uma cercadura que a junta ao topo da imagem e com a qual partilha o contorno que alterna de cor: à volta da secção tem cor verde e à volta da fotografia a preto e branco, tem cor vermelha. A abertura da crónica encontra-se no topo da tituleira e está em Gill Sans itálica preto alinhado ao eixo da imagem, onde, na zona inferior se encontra o título em Franklin Gothic condensado negrito a preto. Esta secção deixa de aparecer nos números seguintes.

É a primeira edição da secção “Ídolos” que se vai manter, sensivelmente, até ao final da revista, com as oscilações gráficas habituais da *K*. A secção está identificada na diagonal na página esquerda, inclinada sobre uma barra diagonal de fundo vermelho e contorno preto, em fonte “tipo Bayer” aberta a branco com batente preto. Na parte superior e a meio da página, está um pequeno desenho de contorno de Picasso, com o título por baixo em Franklin Gothic condensado negrito a preto, ao eixo da página. O texto corrido mantém a sua distribuição em 3 colunas em Garamond justificado (9/11 pt). A página direita tem um retrato a preto e branco de Picasso ao corte, com fundo impresso a cheio em azul claro. A imagem é atravessada por uma barra horizontal de fundo amarelo claro e contornos pretos, com a inserção do destaque em Gill Sans itálico. Nas páginas de continuação a cabeça da secção permanece na diagonal da página esquerda com a mesma configuração (numa barra vermelha) em tamanho reduzido. O texto corrido segue a grelha de 3 colunas e as imagens a cores estão justapostas de modo a formarem uma lista horizontal, delimitadas por uma moldura de contorno preto, que atravessa as colunas de texto. A página de entrada deste artigo deixa de apresentar a “linha clara”, a separação entre texto e imagem, com a sobreposição do destaque sobre o retrato de Picasso. No entanto, as páginas de continuação, deste e outros artigos, sugerem uma regularidade na forma de tratar o texto corrido e a inserção das imagens.



Fig. 3.107 e 3.108: “Ídolos” K n.º 17



Fig. 3.109: “Beleza K” K n.º 17

Exclusivamente dedicado a um público masculino, as secções “Beleza K”, “Roupa”, “Objectos” e “Prendas para ela” sofrem mudanças profundas em relação aos números anteriores. Estão mais interessantes do ponto vista visual, por tirarem maior proveito da composição das fotografias e de outros elementos gráficos. Estas secções têm em comum a cabeça da secção, que é feita no tipo de letra “tipo Bayer” dentro de uma moldura de contorno de cor e fundo impresso a cor sólida. Partilham também localização da designação da secção nas páginas, que é quase semelhante entre elas: na parte inferior esquerda da página par, apesar de cada uma delas secções ter uma composição gráfica distinta.

A “Beleza K” apresenta-se como um artigo comum, com o título no topo da página esquerda em Franklin Gothic condensada negrito a preto e ao centro da largura da mancha útil da página. O texto corrido está distribuído em 3 colunas em Garamond justificado (9/11 pt). Sobre a mancha de texto corrido está a secção, que interrompe as duas colunas de texto, em fonte “tipo Bayer” preto dentro de um retângulo de fundo *beige* e contorno vermelho. Na página da direita está uma fotografia a preto e branco com margem.





Fig. 3.110: "Roupa" K n.º 17



Fig. 3.111: "Objectos" K n.º 17



Fig. 3.112: "Prendas para ela" K n.º 17



Fig. 3.113: "Promoções" K n.º 17

A particularidade gráfica da secção "Roupa" deve-se, acima de tudo, à composição das fotografias das meias: em forma radial. As fotografias a cores, recortadas sobre fundo branco, ocupam a maior parte da dupla, com 3 composições circulares. Na página esquerda, em baixo está a secção (em fonte "tipo Bayer" preto dentro de um rectângulo de fundo azul e contorno preto) e o título em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito e na página direita, o texto está remetido para duas colunas mais estreitas (de 3 cm) em Garamond itálico, num tamanho inferior ao normal (8/10 pt), com os títulos em Franklin Gothic negrito.

Mais uma vez, a disposição das fotografias é a mais-valia gráfica da secção "Objectos": as máquinas de barbear estão dispostas numa retícula de contorno preto que ocupa a maior parte da página dupla, deixando do lado direito, o título em Franklin Gothic negrito sobre duas colunas de texto para informações técnicas e moradas. Os módulos livres da retícula têm fundo impresso a cheio com cores sólidas, referência gráfica pode fazer-nos lembrar Piet Mondriaan, apesar das cores não serem as primárias que caracterizavam a sua obra... A secção (em fonte "tipo Bayer" aberto a branco dentro de um rectângulo de fundo vermelho e contorno preto) encontra-se na metade inferior da página esquerda, ocupando um módulo da grelha que divide os objectos.

A última secção dedicada a compras e moda, “Prendas para ela” tem as fotografias dispostas pela página dupla dentro de molduras de contorno preto, com as legendas respectivas por baixo de cada moldura. A secção mantém-se como as anteriores no mesmo local da página esquerda.

A designação da secção “Promoções” encontra-se na parte inferior da página da esquerda entre duas colunas de texto corrido, em Garamond justificado (9/11 pt). No topo da mesma página, está a tituleira em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito a preto, ao eixo da página, com uma pequena ilustração a cores no topo. Na página ímpar consta o restante texto corrido na parte superior da página e em baixo, estão uma série de diapositivos a cores.

Nesta grelha editorial surgem novas secções como “Saúde” ou “Direitos” que têm uma composição semelhante entre si: na metade superior da página tem a fotografia ao corte e na metade inferior o texto em 3 colunas, em Garamond justificado, com a tituleira no topo das colunas e ao centro da página, em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito. O nome da secção está sobre a imagem, na fonte inspirada em Bayer a azul. A imagem é, neste caso, uma fotografia em meio-tom (*halftone*) a preto com um filete vermelho em baixo, com um pequeno pictograma a branco no canto inferior direito. A secção “Direitos” tem a mesma composição e com página de continuação, com texto corrido em 3 colunas e miniatura de fotografia de página de registo na largura de uma coluna.



Fig. 3.114 e 3.115: “Saúde” e “Direitos” K n.º 17

Neste novo alinhamento editorial a antiga secção “Prazeres” muda de nome para “Butel”. A identificação da secção está no topo da página e ocupa a sua largura em caracteres “tipo Bayer” a vermelho com batente preto. Por baixo da secção, está a abertura do artigo em Gill Sans itálica. Tal como nas edições anteriores, esta secção agrega uma série de pequenos artigos sobre vários temas: “Carros”, “Tauromaquia”, “Álcool”, “Escapadelas”, “Restaurantes”, “Porno” e “Caça”... Estes artigos estão paginados de forma modular ao longo da secção, sendo distinguidos pelas suas tituleiras: o antetítulo (que é a sub-secção ou tema) e o título estão em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito,

diferindo nos corpos do texto. As tituleiras estão no topo e ao centro das colunas de texto corrido em Garamond justificado. Os artigos distribuem-se numa grelha de 3 colunas de texto de forma modular, com recurso, por vezes, a corondéis para distinguir os artigos uns dos outros. As imagens de cada artigo encontram-se junto à tituleira ou no final do texto corrido. Nas páginas de continuação, a cabeça da secção aparece no topo das páginas direitas, em tamanho reduzido em relação à página de registo e sobre um filete preto, como um cabeçalho.



Fig. 3.116 e 3.117: “Bute!” K n.º 17

A secção “Delírios” transita do alinhamento editorial anterior e apresenta alterações na identificação da secção. Na página de entrada, a identificação da secção ocupa a maior parte da mancha útil e é composta por caracteres “tipo Bayer”, em que o “e” está encaixado dentro do “d” cada um de cor distinta. A abertura da secção ocupa a largura da área da secção, em Garamond e na página da direita tem uma coluna de texto também em Garamond regular e itálica. A cabeça da secção está presente nas páginas de continuação, em dimensões menores e nas margens das páginas. Os conteúdos da secção distribuem-se em várias caixas de texto Garamond com diferentes larguras e tamanhos de letra.

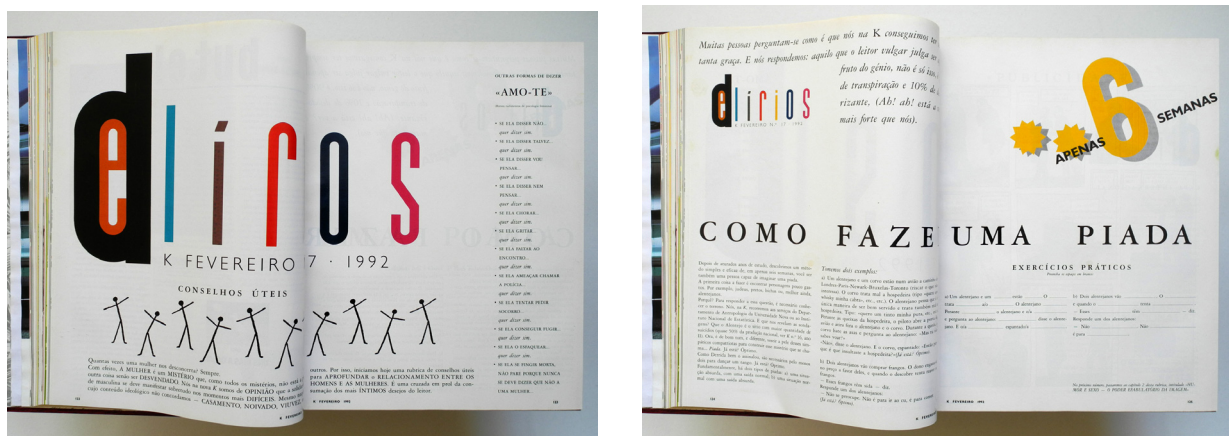


Fig. 3.118 e 3.119: “Delírios” K n.º 17

A secção “Fica para a próxima” continua presente nesta segunda fase editorial e gráfica da revista e mantém a sua natureza “imprevisível”. Nesta edição, a identificação da secção é desenhada com os caracteres “tipo Bayer” a branco sobre uma lista de uma série de barras vermelhas que ocupam a parte superior da página e que estão sobrepostas a uma fotografia virada ao contrário e a preto e branco de José Rodrigues dos Santos. Na parte inferior da página está o título em Franklin Gothic condensada negrito preto sobre as duas de coluna de texto corrido também em Franklin Gothic negrito.



Fig. 3.120: “Fica para a próxima”
K n.º 17

SÍNTESE DA ANÁLISE GRÁFICA DA K N.º 17

O número 17 da *K* é uma edição que se apresenta como uma tentativa de renovação visual, através do uso de vários recursos gráficos: a letra desenhada inspirada na tipografia universal de Herbert Bayer, a distorção das imagens através da fotocópia, do alto contraste e do uso de *duotones*, os elementos decorativos como as cercaduras e os pictogramas inspirados nos isotipos de Gerd Arntz (outra citação ao modernismo gráfico). A grelha de paginação predominante tem 3 colunas, embora também esteja presente, de forma mais pontual, grelha de 2 colunas. As margens são ligeiramente maiores em relação ao modelo anterior, reduzindo a mancha útil da miolo de forma pouco significativa. As folhas de estilo passam a usar tipografia como a Franklin Gothic condensada negrito nos textos contínuos e a Garamond no texto contínuo e continuam a assegurar o uso de tipografia de qualidade, com e sem serifas na combinação das tituleiras com as manchas de texto corrido. A identificação das secções é feita com caracteres desenhados por Luís Miguel Castro que se inspira no tipo de letra “Universal” de Herbert Bayer, uma referência ligada à Bauhaus, próxima do movimento modernista do design gráfico, sendo usada por vezes, na perpendicular do sentido de leitura da revista o que reforça a intenção de inovar e dinamizar o grafismo da revista. As páginas de registo dos vários artigos e reportagens são expressão desta mudança: reúnem muitos dos recursos gráficos acima indicados, sendo por isso, páginas de grande impacto visual. Por contraste, as páginas de continuação apresentam uma regularidade na composição dos texto em 3 colunas, cujas cabeças de secção são, na sua maioria, a redução dos elementos gráficos que compõem a tituleira, sendo usados como a imagem gráfica da secção, o que lhes confere a continuidade visual nestas páginas. Luís Miguel Castro refere-se a esta opção como uma forma de *raccord*, que assegura a continuidade gráfica das várias páginas que compõem o mesmo artigo ou secção editorial.

A montagem desta edição tem mais elementos gráficos de ordem decorativa em relação aos números anteriores, principalmente presentes na zona das tituleiras, nas páginas de registo, o que faz deste número uma edição mais experimental, uma tentativa de renovação visual. É precisamente nas páginas de registo dos artigos que se observa uma

interacção maior entre as imagens e os textos (geralmente as tituleiras), comprometendo a ideia inicial de João Botelho da “linha clara”, da separação entre ler e ver. Esta proposta gráfica vai ter impacto nas edições seguintes, que abordaremos em seguida, e onde veremos também, que será ainda passível de ajustes, afinações e melhoramentos. Apesar de algumas páginas parecerem terem perdido alguma elegância e sofisticação, aspectos presentes em edições anteriores, este número é importante pelos “riscos” que o editor artístico resolve tomar em função da uma renovação gráfica da *K*, coincidente com a mudança de orientação editorial anunciada pelo director.

Importa acrescentar que estas mudanças no aspecto da revista estão relacionadas com a falta de dinheiro para a contratação de ilustradores e fotógrafos. A revista enfrentava problemas financeiros e Luís Miguel Castro acabou por ter que assegurar as imagens para os artigos. Para isso socorreu-se dos meios ao seu alcance para renovar graficamente a revista: o desenho (das letras tipo Bayer), as fotocópias, a colagem, a montagem de imagens oriundas de outras publicações.

ANÁLISE GRÁFICA DA K Nº 18 - Nº 31 (MARÇO 1992 – ABRIL 1993)

CAPAS

No intervalo do n.º 18 ao n.º 25, o logótipo mantém-se o mesmo da primeira fase gráfica da revista (do n.º 1 ao n.º 16): dentro de um rectângulo de fundo vermelho, com o “K” desenhado a branco (semelhante a uma Bodoni e da autoria de João Botelho) mas passa a estar delimitado por uma moldura de cor, que varia ao longo das edições. A localização do logótipo também sofre alterações, ao contrário do primeiro intervalo de análise (n.º 2 ao n.º 16), que se mantém sempre no mesmo local, no canto superior direito da capa, com excepção no n.º 4. As imagens usadas nas capas variam entre as fotografias a cores, a preto e branco e imagens de arquivo relativas aos artigos ou entrevistas de fundo, com a inserção de várias manchas de texto para os destaques de capa. A ilustração deixa de aparecer como elemento visual principal de capa, ao contrário das capas da primeira fase (do n.º 2 ao n.º 16), estando apenas presente no n.º 19, com uma pintura de José Vilhena. Os tipos de letra usados nos destaques de capa passam a ser a Franklin Gothic condensada negrito e a Gill Sans, tipos de letra usados na capa do n.º 17 e que dão origem a uma mudança no universo tipográfico da revista. Os textos têm normalmente batentes de cores distintas das letras, como forma de reforçar a sua legibilidade e o seu impacto visual. O símbolo gráfico: “Só para homens”, existente no n.º 17 está presente até à capa do n.º 21. A edição n.º 20 é um especial “Só para mulheres”.

Há duas capas (n.º 22 e 24) que usam planos de cor sólida para a inserção dos textos dos destaques. Esta opção retira o protagonismo às imagens, mas permite uma leitura mais clara dos textos. A quantidade de texto nos destaques não é constante neste intervalo de edições, havendo capas com excesso de texto que, sobreposto às imagens, compromete a sua legibilidade. A capa da edição 25, número especial sobre televisão é visualmente “excessiva” pela variedade de tipos de letra dos destaques e pela falta de hierarquia na disposição destes mesmos textos. Esta capa contrasta com a capa da edição seguinte, o n.º 26, que apresenta uma hierarquia na composição dos destaques com o uso de apenas um tipo de letra: Franklin Gothic negrito. É nesta edição também que o logótipo muda para um tipo de letra semelhante à Gill Sans negrito (desenhada por Luís Miguel Castro) dentro de um rectângulo de fundo vermelho e sem moldura. A partir desta edição e até ao final da revista, as capas passam a ter uma moldura de fundo de cor sólida à volta do enquadramento e ao corte da página, por vezes com inserção de texto e elementos gráficos decorativos. As imagens de fundo variam entre a fotografia a preto e branco e a fotografia a cores, relativas aos artigos de fundo, deixando de haver ilustrações como na primeira fase gráfica da revista.

Para além do novo logótipo, esta capa do n.º 26 é importante por coincidir com a mudança do conselho de administração da revista, depois de um reforço financeiro da parte de Carlos Barbosa, que na altura pertencia grupo do jornal “O Correio da Manhã”.



Fig. 3.121: Capas K do n.º 18 ao n.º 31 (Março 1992 - Abril 1993)

Esta capa anuncia a redução de preço de capa da revista, num tipo de letra que ainda não identificamos (tem serifa rectas). Os textos dos destaques são dispostos de uma forma hierárquica: todos na mesma tipografia, em maiúsculas Franklin Gothic negrito, cujo principal destaque se encontra sobre a fotografia de Rui Chafes, a preto dentro de dois rectângulos brancos. Os restantes destaques encontram-se em zonas marginais do enquadramento, nos cantos da capa, em corpo menor e ortogonais em relação ao sentido de leitura. Apresenta-se como um *layout* mais depurado em relação às capas anteriores.

A quantidade de texto presente nas capas oscila, assim como os tipos de letra, havendo casos de fontes tipográficas que não se encontram no miolo e não voltam a existir em números posteriores, não têm continuidade. As molduras de cor em redor das margens da capa são usadas para a inserção de elementos gráficos, como no n.º 27 (Dez. 1992) com pictogramas de azevinho verde sobre a moldura branca, ou de texto à volta da moldura, como no n.º 28 (Jan. 1993), que serve para anunciar as foto-reportagens da edição.

A capa do n.º 29 (Fev. 1993) anuncia uma edição especial Carnaval, onde se simula a capa da revista *Mário Cláudio*, uma paródia à revista *Marie Claire*. Esta simulação tem a particularidade de usar uma série de estratégias gráficas para reforçar que se trata da capa de uma revista na própria capa da K: a inclinação da revista *Mário Cláudio*, composta por uma fotografia a preto de branco com a inserção de um tipo de letra distinto do resto da capa, em Bookman Demi em laranja e branco; os fundos de cor sólida preenchem o vazio deixado pela inclinação da capa *Mário Cláudio*; o carimbo de edição especial, no topo do enquadramento num tipo de letra *typewriter*, a moldura já habitual ao corte da revista, a verde, anuncia os restantes destaques em Helvetica Black aberto a branco, separados por círculos de cor vermelha.

As restantes capas têm a fotografia como fundo e mantêm a moldura ao corte com inserção de texto à volta, com cores distintas em cada edição e cujos destaques apresentam diversos tipos de letra e composições.

MIOLO

Sumário

Como já verificamos na análise do n.º 17, o “Sumário” adoptou uma nova configuração que agrega os destaques do miolo, o editorial, a ficha técnica e, excepcionalmente, algumas notas, avisos ou erratas. Neste intervalo de edições, a secção “Sumário” segue uma estrutura semelhante à proposta no n.º 17, na medida em que os vários conteúdos são distribuídos pelas zonas definidas nesse número. No entanto, a secção apresenta algumas mudanças: a cabeça da secção passa a estar disposta no sentido horizontal da leitura, ocupando a totalidade da largura no topo da página dupla, com o tipo de letra inspirado em “Bayer” em vermelho e batente a preto. Surgem ainda dois círculos de fundo sólido e contorno preto sobre o “S” da cabeça da secção e a identificação do editorial, em baixo, que se apresenta numa mancha mais larga de texto, em duas colunas de texto numa gre-



Fig. 3.122, 3.123 e 3.124: Sumário K n.º 18, 30 e 31

lha de 3. O editorial deixa de estar presente no “Sumário” a partir do n.º 23, passando a apresentar-se em página autónoma e com várias disposições gráficas. Apesar disso e enquanto presentes no “Sumário”, os editoriais têm folhas de estilo constantes, em Garamond (9/ 11 pt) justificado, com excepção para n.º 18 que está Gill Sans regular. O título “Editorial” está desenhado com o tipo de letra inspirado em Bayer em cor cinzenta com os primeiros caracteres sobre um círculo de fundo de cor sólida e contorno preto.

Cada Sumário tem habitualmente 6 destaques do miolo com uma configuração semelhante entre eles, apesar das oscilações gráficas nas várias edições desta secção: ocupam duas colunas de texto de uma grelha de 3 colunas. O número da página tem o corpo grande em Franklin Gothic condensada negrito a preto ou a cores; o título do destaque está em maiúsculas Franklin Gothic negrito a preto e o texto corrido está em Garamond (9/11 pt) justificado. A identificação e data da edição variam de localização ao longo das edições e são compostas em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito a preto. As fichas técnicas estão num corpo de letra pequeno, oscilam entre Bodoni e Garamond regular e negrito e encontram-se no fundo de uma das páginas, ocupando a largura da mancha útil. As variações existentes nesta estrutura regular derivam da existência de colunas com imagens (n.º 18) ou com erratas de números anteriores, com coluna de texto (n.º 19). Os “Sumários” cujo editorial está ausente (a partir do n.º 23) apresentam a mesma configuração gráfica com mais espaço em branco nas páginas duplas.

A partir do n.º 28 e até ao final da revista, o “Sumário” passa a ocupar uma página apenas, na qual a cabeça da secção, os destaques e a ficha técnica apresentam as mesmas características que nas edições anteriores, com as adaptações necessárias para metade do espaço. O “Editorial” volta a aparecer integrado nesta secção nos n.ºs 30 e 31, ocupando uma coluna numa grelha de 3 colunas. Estas duas edições apresentam também alterações nas folhas de estilo: o texto corrido passa a Times New Roman e os títulos passam de Franklin Gothic condensada negrito a Helvetica Black, em concordância com as folhas de estilo das respectivas edições.

A excepção gráfica neste intervalo é o n.º 31 que antecipa, de certa forma, grafismo

diferenciado do último número da revista. No topo da página, encontra-se a identificação da secção que ocupa a largura da mancha útil com o novo de tipo de letra para os textos não contínuos, Helvetica Black com um filete preto e grosso no topo e à margem da página. A identificação e data de edição estão imediatamente em baixo alinhados à secção, também em Helvetica Black, com círculos pretos a separarem o tipo de informação. Com mesma largura de duas colunas, (numa grelha de 3) estão os destaques que apresentam semelhanças com distribuição das edições anteriores mas com as novas folhas de estilo: a Times New Roman para texto corrido ou contínuo e Helvetica Black para títulos ou texto não contínuo.

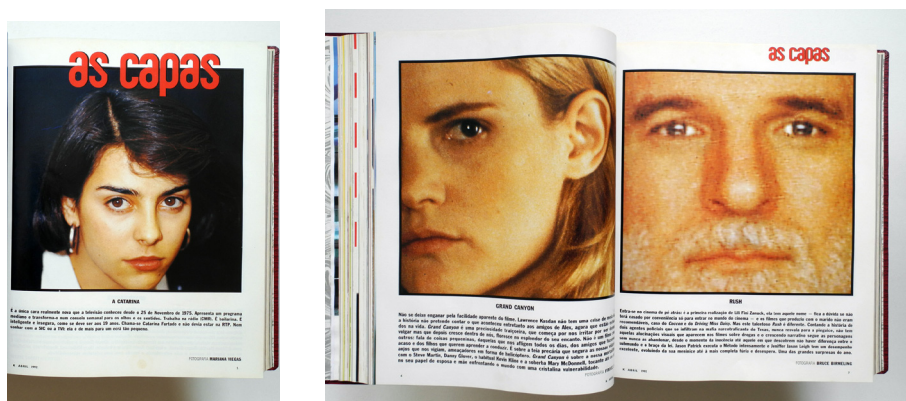


Fig. 3.125 e 3.126: “Capas da K” K n.º 19



Fig. 3.127 e 3.128: “Capas da K” K n.º 22 e 23

Capas da K

Neste intervalo de análise, a secção “Capas da K” é tida como uma secção cujo comportamento gráfico se apresenta mais constante, ao contrário das edições do n.º 2 ao n.º 16, que apresentam oscilações gráficas, como já foi referido anteriormente. Transitando da grelha editorial anterior, a secção está presente apenas até ao n.º 24 (Set. 1992) e tal como já foi referido na análise da edição n.º 16, a actual configuração das “Capas da K” é antecipada nesse número: as fotos, de formato quadrado estão localizadas na parte superior das páginas, com contorno preto e passam a ter uma margem branca. Em baixo

da fotografia está o título sobre uma coluna de texto corrido, ao eixo da largura da página. As mudanças nesta segunda grelha editorial e gráfica estão concentradas na cabeça de secção, que oscila de tamanho, tipo de letra e localização nas páginas. Do n.º 18 ao n.º 20 a secção está identificada na página de registo no tipo de letra “tipo Bayer” a vermelho com batente a preto, onde constatamos que a sua localização é constante, no topo direito da página e vai diminuindo de tamanho ao longo das edições. Nas páginas de continuação, a cabeça de secção mantém-se no mesmo sítio e diminui de tamanho. O texto corrido ocupa a largura da área útil está em Franklin Gothic condensada negrito, encontrando-se na margem inferior das páginas. A partir do n.º 21 a cabeça de secção passa a Franklin Gothic condensada negrito vermelho, localiza-se na margem direita das páginas e roda para a perpendicular do sentido de leitura. O título e o texto corrido não apresentam alterações. Na edição seguinte, n.º 22, a cabeça de secção apenas aumenta de tamanho e os títulos e textos corrido mantêm as mesmas folhas de estilo. As duas últimas edições da secção, nos n.ºs 23 e 24, apresentam a mesma estrutura e configuração tipográfica das anteriores, apenas com uma alteração nas margens superiores da página, à volta das imagens: cada margem tem fundo impresso em cores distintas com contornos preto, dando a ilusão de uma moldura (*parergon*).

Bute!

A secção “Bute!” (antiga secção “Prazeres”) é também marcada pela sua regularidade gráfica ao longo destas edições. A secção tem a mesma identificação até ao n.º 29, em letra “tipo Bayer”, a vermelho com batente a preto e localiza-se no topo da página de registo. A abertura de secção apresenta-se na página de entrada por baixo da identificação da secção e apresenta algumas variações nas folhas de estilo tipográfico: no n.º 18 está em Gill Sans itálica (14/16 pt), no n.º 19 em Gill Sans light (10/14 pt); no n.º 20 em Franklin Gothic condensada itálica (11/15 pt); no n.º 21 em Franklin Gothic condensada itálica e negrito (11/14 pt), estabilizando a partir do n.º 22 numa Franklin Gothic condensada negrito (11/14 pt) até ao n.º 28. Os artigos são paginados de forma modular numa grelha de 3 colunas, sendo diferenciados pelas suas tituleiras e imagens. Os antetítulos e títulos mantêm-se como a edição n.º 17, em Franklin Gothic condensada negrito centrados às colunas ou coluna de texto corrido, em preto e vermelho respectivamente (os antetítulos passam a vermelho partir do n.º 20). O texto corrido apresenta-se constante ao longo destas edições, em Garamond (9/11 pt) justificado.

Esta secção apresenta variações nas folhas de estilo nos últimos números da revista. No n.º 29, a abertura da secção passa a Helvetica Black itálica a preto em caixa alta; o texto corrido passa a Times New Roman (9/11 pt); antetítulo e título a Helvetica Black, azul e vermelho, respectivamente, com um curto filete no topo do antetítulo, o que reforça a diferenciação entre os artigos, que deixam de ser paginados por módulos e passam a ser paginados em apenas uma coluna de texto de forma contínua e sequencial. Os n.ºs 30 e 31 apresentam nova proposta para a cabeça de secção, rompendo com a identidade tipográfica da letra “tipo Bayer”: mantém-se no topo da página de registo, mas como uma



Fig. 3.129 e 3.130: “Bute!” K n.º 18



Fig. 3.131 e 3.132: “Bute!” K n.º 29



Fig. 3.133 e 3.134: “Bute!” K n.º 30

bandeira ou um marcador, em gradiente de azul a branco, com o texto (numa fonte condensadas sem serifas que não conseguimos identificar) aberto a branco. As folhas de estilo tipográficas são as mesmas do n.º 29.



Fig. 3.135 e 3.136: "Conversas" K n.º 18 e 20



Fig. 3.137 e 3.138: "Conversas" K n.º 25

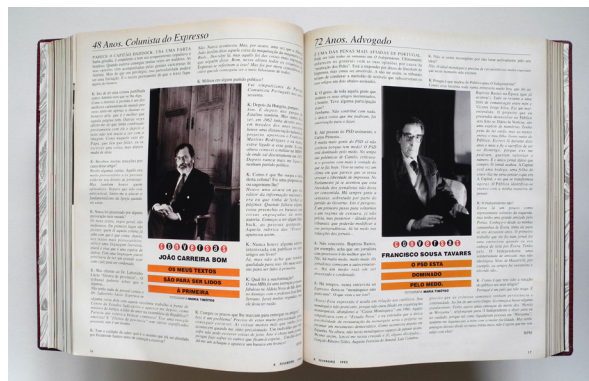


Fig. 3.139 e 3.140: "Conversas" K n.º 27 e 29



Fig. 3.141: "Conversas" K n.º 30

Conversas

A disposição gráfica de uma secção aparentemente regular, como a “Conversas”, é, como veremos, passível de pequenas oscilações, mais ou menos subtilezas ao nível das folhas de estilo tipográfico ou da localização da cabeça de secção e da tituleira, na maior parte das edições deste intervalo de análise. Estas alterações são inicialmente graduais e progressivas de número para número, não comprometendo, por isso, o reconhecimento gráfico da rubrica. Contudo, nos últimos números, ocorrem mudanças gráficas mais significativas, rompendo com o modelo habitual, e que aparentam tentativas de renovação da paginação. Este é um comportamento habitual no miolo da revista, como se tratasse de um espaço para a experimentação constante de novas propostas gráficas.

Do n.º 18 ao n.º 24, a cabeça de secção, apresenta-se no topo da página de entrada, na largura da mancha útil. Os caracteres são desenhados a partir da fonte “tipo Bayer” abertos a branco, inseridos dentro de círculos de fundo de cor sólida que alternam entre o preto e o vermelho. Nas páginas de continuação, a cabeça de secção diminui de tamanho e passa para baixo da foto ou para o canto superior esquerdo da página, que normalmente tem a largura de duas colunas de texto corrido. Neste intervalo ainda, os títulos mantêm-se em Gill Sans itálico, na parte inferior das páginas, com variações no tamanho e na cor (entre preto e azul). Os antetítulos (nomes dos entrevistados) permanecem em Franklin Gothic condensada negrito, com variações na cor, entre o preto e cinzento, no topo dos títulos.

Na edição 25, “Conversas” sofre algumas alterações na cabeça da secção, na tituleira e na composição dos conteúdos (texto corrido e fotografia). Apesar de continuar a estar organizada numa grelha de 3 colunas de texto, a cabeça de secção tem uma versão bastante reduzida, no canto superior direito das páginas; a tituleira está no centro do enquadramento, a meio da coluna central e justificada ao centro do eixo desta coluna, sendo composta pelo nome da entrevistada em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito e por uma citação da entrevista em Franklin Gothic condensada itálico. O texto corrido mantém-se em Garamond justificado em 3 colunas, com a distribuição de uma ou mais fotografias a preto e branco numa ou duas colunas. Nas edições seguintes e a partir desta proposta, a secção apresenta algumas variações na composição dos elementos. Com as mesmas folhas de estilos, a zona da tituleira passa a ocupar duas colunas de texto com uma margem generosa em relação ao texto corrido que se traduz em espaço em branco à sua volta, dando-lhe destaque.

As seguintes e últimas edições da secção “Conversas” apresentam-se como exceções na regularidade gráfica que a caracteriza. Uma nova proposta gráfica surge no n.º 29 da revista. O texto corrido passa a estar composto em duas colunas e os elementos têm uma composição distinta da maior parte das edições deste intervalo: a fotografia e a tituleira situam-se ao centro da página, ocupando a área entre as colunas de textos corrido. Esta edição é marcada pelas mudanças nas folhas de estilo, quer do texto corrido, que passa a Times New Roman, quer dos títulos e antetítulos que passam a Helvetica Black e onde o título está sobre 3 barras de fundo sólido laranja. A identificação da secção está

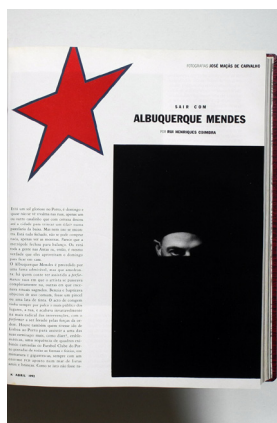


Fig. 3.142 e 3.143: "Sair com" K n.º 19



Fig. 3.144: "Sair com" K n.º 20



Fig. 3.145: "Sair com" K n.º 21



Fig. 3.146: "Sair com" K n.º 24



Fig. 3.147: "Sair com" K n.º 7



Fig. 3.148 e 3.149: "Sair com" K n.º 30

imediatamente por baixo da fotografia. No topo da página, tem a idade e profissão do entrevistado em Times New Roman itálico a preto sobre um filete fino preto da largura da mancha útil da página.

Nos números 30 e 31 da revista, a configuração gráfica das “Conversas” antecipa o grafismo do derradeiro número da *K* (uma edição temática sobre o Estado Novo), algo que acontece noutras secções. Mantém a mesma estrutura de duas colunas de texto corrido em Times New Roman da edição anterior, com a fotografia e tituleira ao centro da página, mas apresenta algumas mudanças: a cabeça da secção separa-se da tituleira e passa para o topo e para o eixo da largura da página, sobre um filete preto que corre a largura útil da página, as informações sobre o entrevistado (profissão e idade) passam para baixo da fotografia, onde na edição anterior estava a secção; o antetítulo passa a cor azul, mantém-se em Helvetica Black e título passa a uma fonte serifada itálica que não conseguimos identificar. Estas duas edições da secção “Conversas” são muito semelhantes às do último número da revista, como se servissem de testes, tentativas de chegar a novos *layouts*.

Sair com

A secção “Sair com” apresenta uma estrutura gráfica constante ao longo deste intervalo de análise, tal como na primeira fase da revista, com variações na cabeça da secção, lançada do n.º 17 e nas folhas de estilo tipográfico, em concordância com as respectivas edições.

Assim, a edição n.º 18 da secção “Sair com” é muito semelhante ao n.º 17, com pictograma da estrela e a letra “tipo Bayer”. Já no n.º 19 a secção tem alterações na tituleira, a fonte tipo Bayer desaparece da cabeça da secção, dando lugar a uma Franklin Gothic condensada mas mantém a estrela, no canto superior esquerdo da página, com fundo impresso cheio (a vermelho) e contorno cinzento escuro. Não tem destaques e o texto corrido distribui-se numa coluna de 6 cm com uma goteira de 0,5 cm em Garamond justificado (9/11 pt). As fotografias ocupam duas colunas de texto à cruzeta (nas margens interiores). Na edição n.º 20, a tituleira perde a estrela, mantém a tipografia em Franklin Gothic condensada negrito, com texto corrido em Garamond (9/11 pt) justificado numa coluna numa grelha de 3 colunas. As fotos são a cores e estão nas margens interiores da dupla. Os destaques estão em Gill Sans itálica (33 pt) na parte inferior da página por baixo das fotografias que são a cores e que ocupam 2 colunas numa grelha de 3. Os n.ºs 21, 22 e 24 seguem a mesma estrutura, apenas com duas excepções: o n.º 21 não apresenta destaques e no n.º 24 recorre a um novo tipo de letra, a Optima, embora sem continuidade nas edições posteriores. As fotografias são a preto e branco e a cores. A secção “Sair com” está ausente nas edições n.º 26 e 29.

Na edição n.º 27 e 28 a estrutura permanece a mesma, apenas com alterações nas folhas de estilo da tituleira e dos destaques. As tituleiras deixam de ser Franklin Gothic condensada e passam a Franklin Gothic Heavy e os destaques deixam de ser em Gills Sans para uma Franklin Gothic condensada e negrito preto. O texto corrido mantém-se em Garamond (9/11 pt) nas margens exteriores da página.

As 2 últimas edições, o n.º 30 e 31, desta secção são as excepções a esta regularidade gráfica. As alterações encontram-se na tituleira, que parece recuperar o aspecto gráfico das tituleiras da secção “Conversas” do n.º 7 ao n.º 16, onde o nome do entrevistado aumenta bastante de tamanho e o texto está colocado sobre figuras geométricas de fundo de cores sólidas. O texto corrido passa a Times New Roman (9/10 pt), tal como no restante miolo destas edições, mantendo-se justificado e composto em 3 colunas. As fotografias a preto e branco deixam de ter a largura constante de duas colunas (numa grelha de 3) e deixam de ocupar a mesma localização nas páginas. Na edição n.º 30, o destaque está num topo da página, com um tipo de letra que não conseguimos identificar. Nas páginas de continuação, a cabeça de secção é uma redução da tituleira e passa a ocupar 2 colunas de texto, com margem a branco. A edição 31 é em quase tudo semelhante à 30, com diferença na tipografia dos destaques que passa a Belwe (antecipa a tipografia usada no n.º 32 da revista), o texto corrido mantém-se em Times New Roman (9/10 pt). O destaque e peso visual das tituleiras nestas duas edições vão ao encontro das restantes tituleiras de cada edição, que apresentam maior protagonismo gráfico nas páginas.

O cão

A secção “O Cão” da autoria de Vasco Pulido Valente aparece a primeira vez no n.º 19 e mantém-se até ao n.º 31 (onde muda de nome para “O cão democrático”), com interrupções nos n.º 25, 27, 28 e 30. Esta secção tem uma estrutura gráfica bastante regular ao longo das suas edições, sendo que se trata de avaliações de figuras públicas feitas a partir da expressão: “abaixo de cão”. Assim, numa primeira edição, os conteúdos escritos aparecem divididos por um filete horizontal que divide as páginas em duas metades: acima e abaixo da linha (“de cão”). O texto corrido está composto em 3 colunas em Garamond justificado (9/11 pt), as imagens ocupam 1 a 2 colunas de uma grelha de 3. A tituleira é discreta, em Franklin Gothic condensada negrito, está sobre o filete preto da página de entrada, o espaço em branco deixado nas páginas atribui-lhe algum dinamismo.

Ao longo das edições, a secção apresenta variações que não comprometem a sua identidade gráfica enquanto secção regular, uma vez que a sua arquitectura se orienta sempre por 3 colunas de texto corrido. As variações existentes referem-se à ausência da linha horizontal nos enquadramentos (como nos n.ºs 20, 26 e 28) onde o texto está paginado de forma contínua, dividido pelas categorias de avaliação em Franklin Gothic condensada negrito; e no uso de diferentes tipos de letra nos textos não contínuos, como títulos e cabeças de secção (entre a letra “tipo Bayer” no título do n.º 20 e na cabeça de secção do n.º 26). As folhas de estilo mudam no n.º 29 (o nome da secção muda para “A cadela”), conforme o restante miolo da edição: a secção e títulos passam a Helvetica Black e o texto corrido passa a Times New Roman justificado, paginado de forma sequencial, uma vez que a linha horizontal está ausente da composição. Na sua última edição, no n.º 31, a tituleira (“O cão democrático”) é composta à semelhança das tituleiras da mesma edição, tem maior impacto visual nas páginas com o recurso à Helvetica Black em caixa alta, de grande tamanho (na largura da página) e com cor. A ausência de entrelinhamento

no título torna-o uma mancha gráfica, atribuindo ao texto um aspecto mais visual que legível. A sua localização, na parte inferior da página de entrada, também lhe confere um sentido contra-gravidade que transmite algum dinamismo em relação às fotografias que se encontram no topo da página. As páginas de continuação mantêm à grelha de 3 colunas, com texto corrido em Times New Roman justificado.



Fig. 3.150 e 3.151: “O cão” K n.º 19 e 20



Fig. 3.152: “A cadela” K n.º 29



Fig. 3.153: “O cão democrático” K n.º 31

Clegas

A secção “Clegas” aparece pela primeira vez no n.º 22 e pode ser remetida para uma secção regular do ponto de vista gráfico, pois não apresenta muitas variações ao longo das edições. Esta secção não tem uma assiduidade constante na revista, estando presente do n.º 22 ao n.º 25 e só voltando a estar presente no n.º 29, ainda com o mesmo alinhamento gráfico.

Na primeira edição, a apresentação da nova secção editorial é feita numa página dupla, com o recurso a poucos elementos: a cabeça da secção, o texto de abertura e uma imagem. Na página esquerda está apenas texto, com uma barra vertical preta ao corte da margem exterior, com a designação da secção em Franklin Gothic condensada e negrito aberto a branco, na perpendicular do sentido de leitura. No resto da mancha útil, a abertura da secção ocupa uma coluna de texto justificado, também em Franklin Gothic

condensada e negrito de grande corpo (30 pt) a preto. A página direita tem apenas uma imagem em *duotone*, preto e ocre (parece simular a cor dourada) de uma gravura antiga ao corte do lado direito da página. Esta secção trata de satirizar e comentar a imprensa da época. Os seus conteúdos são essencialmente recortes e excertos de notícias de outros jornais e revistas, sendo a intervenção gráfica restrita à designação da secção e aos títulos dos recortes, inseridos em rectângulos de fundo impresso a vermelho com o texto em Franklin Gothic condensada e negrito aberto a branco. A cabeça de secção mantém-se na página esquerda, tal como na página de entrada, com o corpo do texto mais reduzido. As edições seguintes desta secção não variam desta estrutura geral, tendo apenas alterações nas folhas de estilo tipográfico, inerentes a cada edição, como no n.º 29, no qual a Helvetica Black vem substituir a Franklin Gothic condensada e negrito nos títulos dos recortes.



Fig. 3.154 e 3.155: “Clegas” K n.º 22

Bolsa de valores

A secção “Bolsa de Valores” aparece pela primeira no n.º 23 (Agosto 1992). Esta edição e as seguintes (n.º 24 e 25) são as únicas nas quais a “Bolsa de Valores” se apresenta de forma autónoma e semelhante entre si. Os conteúdos da secção são representativos dos hábitos de consumo da redacção da revista e são avaliados como as cotações em bolsa de qualquer mercado de valores. Como o próprio nome indica, esta secção é uma simulação de jornal económico, as suas páginas têm fundo impresso a cheio em cor salmão, o que reforça a sua distinção do resto do miolo da revista e a remete para um contexto editorial da imprensa financeira.

A abertura da secção está no topo da página, com a largura da mancha útil em Franklin Gothic condensada e negrito, em baixo está o título em maiúsculas também Franklin Gothic condensada e negrito na largura da página. Os conteúdos estão distribuídos em 4 colunas, com os títulos em Franklin Gothic condensada e negrito e o *items* em Garamond regular; as cotações estão indicadas com sinais de subida e descida com triângulos de fundo preto (sentido ascendente e sentido descendente) e sinal de igual, com os valores em Garamond regular. A partir do n.º 26, esta secção passa a ser integrada numa secção inédita nesta edição: “O Apito”, como analisaremos em seguida.

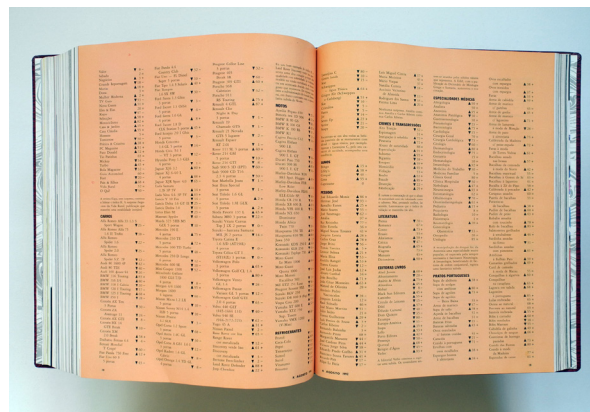


Fig. 3.156 e 3.157: “Bolsa de valores” K n.º 23

Cartas dos leitores

A secção “Cartas dos leitores” começa a ter uma presença mais assídua a partir do n.º 26, que se mantém até ao n.º 31. É uma secção regular, na medida em que é maioritariamente composta por texto corrido, distribuído numa grelha de 3 colunas com variações na folha de estilo tipográfica e na cabeça da secção. No n.º 26, o texto corrido está em Garamond preto (9/11 pt) justificado, com a designação de secção no topo esquerdo da página em Franklin Gothic negrito condensada a vermelho. Já na edição n.º 27 e 28, a secção sofre alterações: tem corpo maior, dentro de dois rectângulos de fundo de cor sólida: laranja e azul em maiúsculas Franklin Gothic negrito abertas a branco. No n.º 29 o texto corrido passa a Times New Roman (9/11pt) e a cabeça de secção passa a estar num rectângulo apenas, de fundo vermelho. A última variante desta secção dá-se nos números 30 e 31, apenas na cabeça da secção que deixa de estar inserida no rectângulo, tornando-se mais discreta nas páginas, em Helvetica Black vermelho no canto superior esquerdo.



Fig. 3.158 e 3.159: “Cartas dos leitores” K n.º 26 e 31

Entrevistas

As entrevistas são secções constantes neste alinhamento editorial. As páginas de registo têm maior investimento de recurso gráficos, os quais transitam, na maior parte das vezes, para as páginas de continuação como cabeças de secção, através da redução de tamanho das tituleiras e que incluem elementos gráficos como cercaduras e ilustração. Podem ser agrupadas por vários modelos gráficos, embora na sua generalidade tenham uma estrutura constante nas páginas de continuação.

A entrevista a Cavaco Silva no n.º 18 é uma variação da entrevista a Maria Teresa Horta, presente na edição 17, com uma página de registo muito semelhante: a identificação da secção é feita por uma cercadura de contorno preto que inclui o nome da secção em fonte “tipo Bayer”, o nome do entrevistado em Franklin Gothic condensada negrito

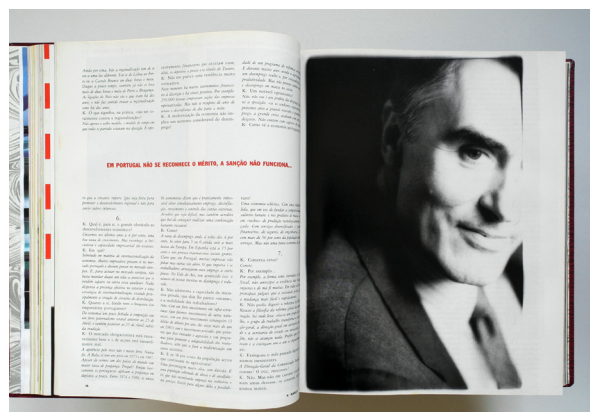


Fig. 3.160 e 3.161: "Entrevista" K n.º 18



Fig. 3.162 e 3.163: "Entrevista" K n.º 20



Fig. 3.164 e 3.165: "Entrevista" K n.º 21

e uma fotografia a preto e branco. Está localizada ao meio do enquadramento sobre a abertura da entrevista, numa coluna de texto justificado na largura da página em Franklin Gothic condensada negrito a preto. O título da entrevista está sobre uma lista horizontal de fundo sólido vermelho, em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito abertas num *beige* muito claro. O texto corrido encontra-se na parte inferior da página em Garamond (9/11 pt), variante regular para as perguntas e *itálico* para as respostas, justificado e composto em 3 colunas. Nas páginas de continuação, o texto segue a mesma distribuição.

A diferença está nos destaques, uma vez que estes deixam de estar integrados nas caixas de texto corrido (como no n.º 17) e passam a constituir caixas de texto autónomas, em Franklin Gothic condensada negrito a vermelho e justificadas ao centro, na largura útil da página. As fotografias são em preto e branco com margem ao corte e têm o efeito desfocado, que lhe atribui uma conotação onírica, como se tratasse de um sonho...

Outra proposta gráfica está presente nas entrevistas das edições n.º 19 (a José Vilhena) e n.º 20 (a Rui Reininho), nas quais a identificação da secção passa a estar localizada numa das margens da página de registo, quer seja na perpendicular do sentido de leitura, quer seja com os caracteres dispostos numa coluna vertical. A tipografia da secção varia entre a fonte tipo Bayer e Franklin Gothic condensada negrito. As páginas de registo das edições 19 e 20 são muito semelhantes: têm a abertura da entrevista na largura de duas colunas no topo da página, os títulos a meio do enquadramento em Franklin Gothic condensada negrito e duas colunas de texto corrido em Garamond (9/11 pt) justificado, nas variantes regular e itálico. As páginas de continuação têm os destaques como no primeiro modelo, e são ilustradas com *cartoons* ou fotografias. A entrevista ao Rui Reininho, no n.º 20, tem as fotografias como negativos fotográficos que se apresentam de forma dinâmica sobre as páginas.

Há também uma solução gráfica mais sóbria para as entrevistas, como na edição n.º 21 (entrevista a Alexandre Castro Caldas), em que a seção passa a integrar o bloco da tituleira, em Franklin Gothic condensada negrito a vermelho sobre o título também em Franklin Gothic condensada negrito preto, com uma fotografia a preto e branco na parte superior da página esquerda ao corte e a abertura em Gill Sans light na página da direita, com um entrelinhamento bastante grande, que lhe confere algum contraste de peso entre imagem e texto. O texto corrido mantém-se em Garamond (9/11 pt) justificado em 3 colunas por página e os destaques passam a ocupar apenas duas colunas de largura nas páginas de continuação, ainda em Franklin Gothic condensada negrito.

A entrevista a Luiz Pacheco, na edição n.º 22 da K, tem uma página dupla de registo de forte impacto visual, à semelhança das edições 18 e 19, com a identificação em Franklin Gothic condensada negrito a branco com batente a preto na ortogonal do sentido de leitura, sobre uma barra de fundo vermelho, justaposta com uma fotografia a preto e branco ao corte na página da esquerda e, na página da direita, volta ter uma fotografia a preto e branco ao corte, com a abertura numa coluna, na margem interior, em Franklin Gothic condensada negrito preto e Garamond. A tituleira da entrevista está presente na primeira página de continuação, em Franklin Gothic condensada negrito preto justificado ao centro, por baixo de uma fotografia a preto e branco, com duas colunas de largura. O texto corrido está composto em 3 colunas em Garamond (9/11 pt) regular nas perguntas e itálico nas respostas; as fotografias são a preto branco com uma moldura a preto e ocupam entre 1, 2 e 3 colunas; as ilustrações também a preto e branco com 3 colunas de largura. A cabeça de secção mantém-se apenas nas páginas esquerdas, dentro de um rectângulo de fundo sólido, com o texto em Franklin Gothic condensada negrito a branco com batente



Fig. 3.166 e 3.167: "Entrevista" K n.º 22



Fig. 3.168 e 3.169: "Entrevista" K n.º 23



Fig. 3.170 e 3.171: "Entrevista" K n.º 25



Fig. 3.172 e 3.173: "Entrevista" K n.º 26

a preto, na perpendicular do sentido de leitura. Os destaques ocupam 3 colunas de largura, localizam-se na parte inferior das páginas na totalidade da largura da mancha útil em Franklin Gothic condensada negrito preto.

A entrevista da edição n.º 23 tem uma disposição diferente a este modelo, com uma página de registo mais depurada, com bastante espaço em branco na zona da tituleira, cujo título está em Franklin Gothic negrito e condensada a preto e a secção na mesma fonte, em vermelho, a meio da página direita, formando uma composição elegante e despojada que contrasta com a fotografia a preto e branco ao corte da página esquerda. As páginas de continuação seguem o modelo de 3 colunas de texto corrido em Garamond regular e itálico.

O n.º 24 e o n.º 28 da revista não têm entrevistas.

A entrevista a Carlos Cruz, na edição n.º 25 é o motivo de capa e a sua página de registo rompe com um modelo gráfico mais discreto. A sua página de registo é dupla e a página da esquerda está preenchida com a repetição de uma fotografia de Carlos Cruz, com variações em *duotone* (uma referência aos retratos em serigrafia de Andy Warhol), com a identificação da secção sobre as imagens, dentro de um rectângulo de fundo verde claro, em maiúsculas Franklin Gothic condensado a negrito a preto. A página direita tem a tituleira na mesma fonte e as páginas de continuação seguem o esquema habitual: 3 colunas de texto corrido em Garamond regular com os destaques numa fonte serifada que não conseguimos identificar a meio da coluna central, com margem branca e cabeça de secção composta por 3 retratos *duotone*, retirados da página de registo.

A entrevista a Rui Chafes na edição n.º 26 retoma um modelo gráfico mais sóbrio, com uma página de registo dupla: à esquerda tem uma coluna apenas de texto corrido, a abertura da entrevista em Garamond (9/11 pt) regular, sobre duas esculturas recortadas sobre fundo branco. A designação da secção está no canto superior esquerdo da página em Franklin Gothic negrito, deixa de ser condensada, tal como o título, que se encontra por baixo da abertura, ao meio do eixo vertical da página. Esta disposição de página menos preenchida contrasta com a fotografia a preto e branco ao corte da página direita, o retrato do escultor. As páginas de continuação apresentam-se, tal como na edição anterior, com 3 colunas de texto corrido em Garamond (9/11 pt) regular e itálico, com os destaques em Franklin Gothic negrito em duas colunas de largura e com uma margem em relação às caixas de texto corrido. As fotografias ocupam páginas inteiras ao corte e duas colunas de largura com margem.

As entrevistas do n.º 27 até ao n.º 31 destacam-se pelas suas páginas de registo, cujas tituleiras adquirem maior dinamismo gráfico: os títulos aumentam de tamanho, as letras ganham cor, o texto é desalinhado, tem grandes variações de entrelinhamento, por exemplo, por redução ou mesmo por total ausência de espaço de entrelinhas, o que aproxima o texto de uma mancha gráfica. E, apesar das cabeças de secção se tornarem mais



Fig. 3.174 e 3.175: "Entrevista" K n.º 29

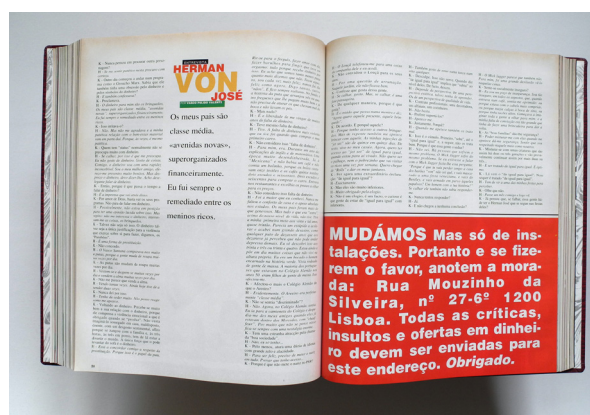


Fig. 3.176 e 3.177: "Entrevista" K n.º 30

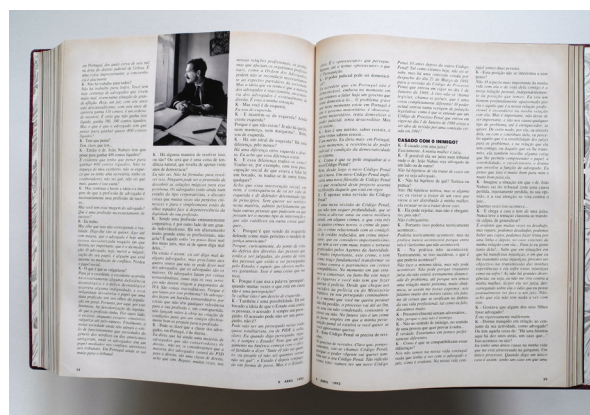
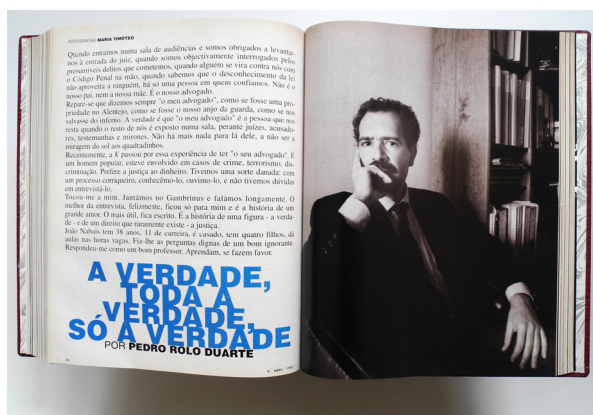


Fig. 3.178 e 3.179: "Entrevista" K n.º 31

pequenas e discretas na disposição destas páginas, a forma como os títulos e aberturas de texto são tratados atribui-lhes um forte impacto visual, em conjunto com as fotografias ao corte. As páginas de continuação mantêm uma disposição mais regular na grelha habitual de paginação (3 colunas) com variações nos destaques e nas cabeças de secção, sendo comum, como no n.º 30, na entrevista a Herman José, a cabeça de secção ser uma redução da tituleira da página de registo. A página de registo desta entrevista é particularmente forte do ponto vista gráfico, pelo tamanho dos caracteres da tituleira, desde a secção, ao título, à assinatura da entrevista, pelas cores e pela composição assimétrica das frases.

Todos os elementos da tituleira estão em Helvetica Black. A secção está dentro de um rectângulo preto, aberta a cinzento claro no canto superior esquerdo do título, com os nomes em duas cores distintas e está composto de forma a ocupar a totalidade da largura útil da página. A autoria da entrevista encontra-se por baixo do título, dentro de um rectângulo de fundo verde com texto aberto a branco. Na parte inferior da página o texto de abertura ocupa a largura da página também em Helvetica Black justificado. As folhas de estilo seguem as regras tipográficas respectivas de cada edição: a partir do n.º 29, o texto corrido passa a Times New Roman e os títulos a Helvetica Black.

Artigos extensos

A revista sempre contou com artigos mais extensos, como os ensaios, as análises ou os perfis, que vão tendo nomes variados como “Visitas”, “Memórias”, etc. São rubricas longas paginadas de acordo com as regras gráficas da respectiva edição, com as folhas de estilo e cabeças de secção em vigor em cada número. A particularidade gráfica destas secções está, na maioria das vezes, na sua página de registo que conta com uma ilustração de página inteira, depois usada num formato reduzido nas páginas de continuação como cabeça de secção. Como foi já referido anteriormente, nesta segunda fase gráfica da revista e devido a questões financeiras, há menos colaborações de fotógrafos e ilustradores, sendo que a maioria das ilustrações são da autoria de Luís Miguel Castro, que recorria a montagens de imagens de arquivo, fotografias e textos para assegurar os conteúdos visuais dos artigos.

Ídolos

A secção “Ídolos” presente no n.º 18, dedicado a Jack Nicholson, tem uma página de registo de grande impacto gráfico, devido à ilustração que abre o artigo: trata-se de uma imagem em meio tom (*half-tone*) a preto e branco da figura do actor, com uma mangueira que sugere a composição gráfica da dupla página: o jacto branco da mangueira divide a página em fundos de cor sólida, azul e amarelo. A designação da secção está composta dentro de uma moldura de fundo vermelho de contorno preto em letra “tipo Bayer” aberto a branco no canto superior esquerdo da composição. A tituleira está em Franklin Gothic condensada e negrito alinhada ao eixo de uma coluna de texto corrido em Garamond sobre o fundo amarelo. As páginas continuação respeitam a grelha de 3 colunas de texto com a inserção de fotos numa coluna de largura.



Fig. 3.180: “Ídolos” K n.º 18



Fig. 3.181 e 3.182: "Ídolos" K n.º 20



Fig. 3.183 e 3.184: "Ídolos" K n.º 25

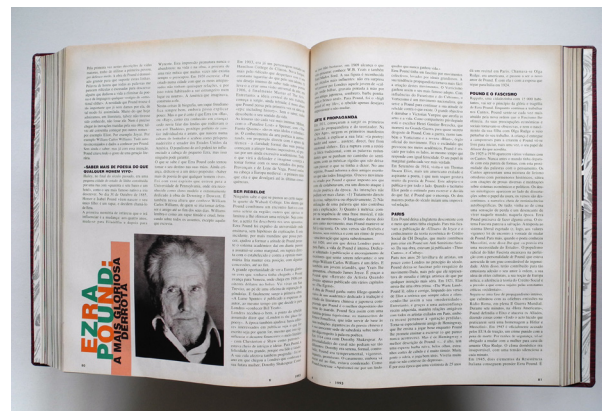


Fig. 3.185 e 3.186: "Ídolos" K n.º 30

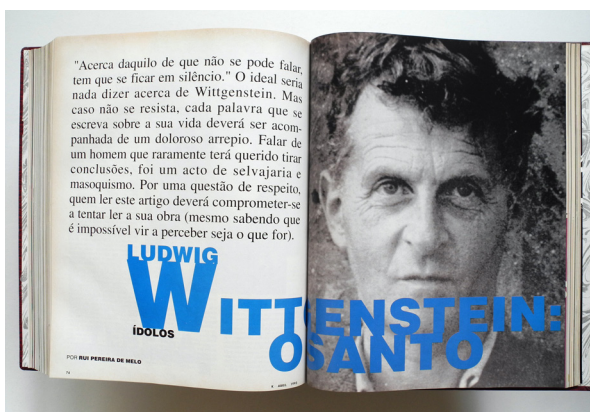


Fig. 3.187 e 3.188: "Ídolos" K n.º 31

A ilustração da página de registo da secção da edição n.º 20, dedicado a William Faulkner, é também marcada pelo impacto visual, feita pela sobreposição de vários elementos gráficos: fotografia em *duotone* (preto e verde), fotografia a preto e branco com fundo de cor amarela, um detalhe da bandeira americana, texto, o diagrama de um avião... A identificação da secção é mais discreta, com a tituleira em Franklin Gothic condensada e negrito, alinhadas ao eixo entre uma coluna de texto corrido e parte da ilustração. As páginas de continuação têm 3 colunas de texto corrido em Garamond (9/11 pt) e a cabeça de secção é uma redução da ilustração da página de entrada.

A edição n.º 24 tem a secção “Ídolos” numa página de entrada dupla mais discreta, na direita uma fotografia a preto e branco ao corte e na esquerda os textos: secção e tituleira em Franklin Gothic condensada e negrito alinhado ao eixo da página, sobre 3 colunas de texto corrido na parte inferior da página, em Garamond justificado. Alinhado ao topo do enquadramento está a abertura do artigo em Franklin Gothic condensada e negrito justificado na largura da página, proporcionando uma área razoável de espaço em branco. As páginas de continuação seguem a disposição de 3 colunas texto corrido em Garamond justificado e com a inserção as fotografias justapostas em duas barras horizontais.

Igualmente com uma página mais sóbria é a edição n.º 25 desta secção, dedicada a Carlos Gardel, com a uma fotografia ao centro da dupla, em *duotone*, vermelho e amarelo, num enquadramento cujos lados são diagonais. A secção está composta em Franklin Gothic condensada negrito no topo direito da dupla, com um círculo preenchido a azul sobre o “ID” e do lado esquerdo, o título também em Franklin Gothic condensada negrito sobre uma coluna de texto corrido em Garamond justificado. No topo da página esquerda está a abertura do artigo em Gill Sans itálico, alinhado à esquerda.

Na edição n.º 30, esta secção volta a ter uma página de registo dupla com maior impacto visual que as anteriores: a página esquerda tem apenas o texto de abertura em Helvetica Black com um grande entrelinhamento, ocupando a totalidade da página, onde algumas palavras têm um tamanho maior como forma de destaque. A página direita tem uma fotografia de Ezra Pound a preto e branco ao corte, a cabeça de secção está no canto superior direito da página, dentro de uma forma geométrica irregular de fundo sólido cor de salmão em Helvetica Black branco com batente a preto. Na parte inferior da página direita está o título em Helvetic Black onde os caracteres alternam de cor entre o laranja e o verde, por baixo encontra-se o subtítulo a preto em Helvetica Black preto, sobre um fundo de cor sólida cor de salmão. As páginas de continuação têm 3 colunas de texto Times New Roman justificado, com cabeça de secção a partir da tituleira que é reduzida como identidade gráfica e associada à fotografia a preto a branco, ocupando duas colunas da grelha. Numa variação semelhante a esta, a mesma secção da edição n.º 31 tem uma página de entrada dupla, com foto ao corte na direita e abertura na página esquerda, em Times New Roman numa coluna na largura útil da página. A tituleira, tal como as res-

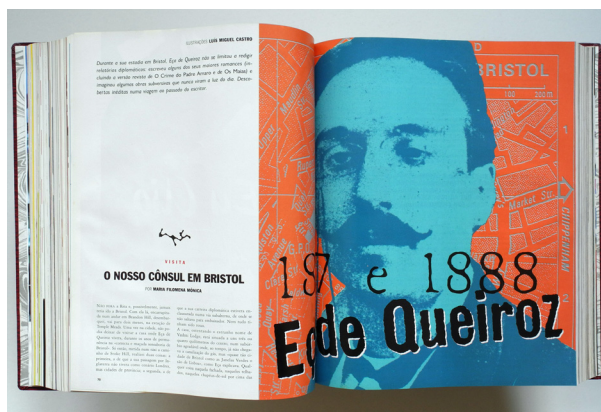


Fig. 3.189 e 3.190: “Visita” K n.º 20

tantes desta edição ocupa as duas páginas, com o texto em vários tamanhos a Helvetica Black azul e com a secção também em Helvetica Black preto alinhada à esquerda sobre o título. As páginas de continuação têm 3 colunas de texto corrido em Times New Roman justificado, com os destaques em Helvetica negrito e itálico na coluna do meio e a cabeça de secção no topo a coluna, feita a partir da redução da página de registo. As fotografias a cores e a preto e branco ocupam 1 a 2 colunas de largura.

Outras secções como “Perfil”, “Retrato”, “Visita” e “Ensaio” são paginadas de acordo com as tipologias de cada edição e que se regem em grelhas de 3 colunas de texto corrido, com uma página de registo dupla ou singular, com forte componente visual, usada *a posteriori* com cabeça de secção.

Com algumas variações, a secção “Visita”, do n.º 20, sobre Eça de Queirós está paginada de acordo com um artigo comum. Tem uma página de registo dupla, com uma grande ilustração, da autoria de Luís Miguel Castro, a ocupar a totalidade da página direita e um terço da página esquerda, com a tituleira na parte inferior desta mesma página, Franklin Gothic condensada negrito ao eixo da largura da página e, no topo, a abertura em Gill Sans, a ocupar duas colunas de largura. O texto corrido está distribuído em 3 colunas em Garamond nas páginas de continuação, com a inserção dos destaques na largura útil das páginas, com a redução da ilustração da página de registo a acompanhar os textos em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito.

Esta configuração aplica-se aos restantes artigos longos das edições posteriores, com variação nas identificações das secções, nos destaques e nas folhas de estilo tipográficas. Como exemplo, refira-se os ensaios do n.º 24 e do n.º 31, que têm formas diferentes de compor as tituleiras, uma mais estática e outra mais dinâmica.

Crónica “O arco da velha”

A crónica “O Arco da Velha”, da autoria de Miguel Esteves Cardoso, não é assídua neste intervalo de edições, estando apenas presente nas edições 30 e 31, com um grafismo bastante semelhante entre elas. As crónicas destacam-se pelas ilustrações coloridas de Luís Félix usadas em grande escala e pelas tituleiras que ocupam parte significativa das páginas de registo. O título e a secção estão em Helvetica Black com as palavras em várias cores, praticamente sem entrelinhamento. Esta falta de espaço entre linhas faz com que os textos tenham uma conotação mais próxima de uma imagem gráfica do que texto. O texto corrido segue a matriz das 3 colunas em Times New Roman justificado, como foi instituído a partir do n.º 29. Os destaques do texto nas páginas de continuação ocupam a coluna do meio, com uma redução da ilustração e o texto em Times New Roman alinhado à esquerda. Relembramos que foi a crónica da edição 30: “Basta de palavrões, foda-se!” que ditou o final da revista, em colisão com o departamento comercial/ publicidade.



Fig. 3.191 e 3.192: “Arco da velha” K n.º 30 e 31

Reportagens, artigos comuns

As reportagens e artigos comuns presentes neste intervalo de edições estão integrados nas secções caracterizadas pela sua regularidade gráfica, porque na sua maioria respeitam as folhas de estilo das respectivas edições e estão orientados pela matriz de paginação mais comum, em grelhas de 3 colunas de texto. No entanto, os artigos que optámos por focar nesta análise destacam-se pela singularidade das suas composições, quer dos textos quer das imagens.

A reportagem presente na edição n.º 18 sobre o Vale do Ave, da autoria de Ferreira Fernandes com fotografia de Sérgio Mah destaca-se pela quantidade e qualidade das imagens que acompanham os textos, com fotografias a preto e branco, aproximando-se mais de uma foto-reportagem do que um artigo comum. O texto corrido está distribuído numa grelha de 3 colunas mas são as fotografias que predominam na composição das páginas e distribuem-se pela matriz de paginação ou estão ao corte em páginas inteiras, fazendo com que a tensão visual seja ditada por elas. O uso de um detalhe do mapa de



Fig. 3.193 e 3.194: Reportagem “Vale do Ave” *K* n.º 18



Fig. 3.195 e 3.196: “Memória Malcom X” K n.º 20



Fig. 3.197 e 3.198: Reportagem “Haiti” K n.º 28



Fig. 3.199 e 3.200: Reportagem “Cuba” K n.º 28



estradas a cores na página de registo (ao corte) contrasta com a solenidade e dramatismo do preto e branco das fotografias.

Na edição n.º 20, destacamos a secção “Memória”, dedicada a Malcom X, pela disposição do título e da cabeça de secção na página de registo onde a conjugação dos caracteres transmite um dinamismo visual interessante. O título “Malcom X” é tratado como uma identidade gráfica que passa para a página de continuação, função atribuída normalmente à cabeça de secção. A composição destas páginas é visualmente dinâmica graças à disposição privilegiada das várias fotografias a preto e branco, que ditam a inserção das caixas de texto.

Outras duas reportagem de destaque estão presentes no n.º 28, uma sobre o Haiti e outra sobre Cuba e são profusamente acompanhadas por fotografias a cores. Sendo este um número maioritariamente composto por foto-reportagens, como veremos mais adiante, estas reportagens facilmente se confundem como sendo mais duas foto-reportagens. A primeira sobre o Haiti, da autoria de Rui Henriques Coimbra (texto e imagem) tem uma página de registo com fundo impresso a cheio (verde água) numa composição simétrica ao eixo da largura da página: a designação da secção está em Franklin Gothic negrito preto, com uma fotografia a cores, depois o título Franklin Gothic negrito laranja com batente a preto e subtítulo em Franklin Gothic negrito preto na metade superior da página. Na parte inferior tem 3 colunas de texto corrido em Garamond (9/11 pt). As páginas de continuação têm o texto corrido em 3 colunas na mesma folha de estilo, com a inserção de uma fotografia ao eixo da largura da página, com legendas em Franklin Gothic condensadas negrito preto por baixo da imagem. Há destaques no texto que ocupam a área da fotografia em Franklin Gothic condensadas negrito. Esta é uma proposta gráfica já habitual na revista desde o seu início: com um enquadramento simétrico, equilibrado e elegante dos seus elementos.

A outra reportagem, sobre Cuba, apresenta nova proposta gráfica, onde o texto corrido mantém-se distribuído por uma matriz de 3 colunas mas numa composição diferente. Tem uma página de entrada à direita com fundo impresso a cheio (em verde musgo), no topo da página e ao corte, algumas fotografias a cores são justapostas com dimensões diferentes como um mosaico. A secção, título, subtítulo estão em Franklin Gothic negrito, desalinhados a meio da página e a abertura de artigo está em Garamond, com tamanho decrescente: 20/ 30 pt para 14/30 pt. As páginas de continuação têm uma estrutura semelhante, com texto corrido em Garamond (9/11 pt) em 3 colunas e as fotografias a cores continuam dispostas no topo das páginas em formatos diferentes; tem ainda a inserção do logótipo da Kodak, que supomos que seja um apoio a esta rubrica.



Fig. 3.201: “Promoções” K n.º 26



Fig. 3.202 e 3.203: “Borlas” e “Montra” K n.º 30



Fig. 3.204 e 3.205: “Fora da moda” K n.º 27 e 28



Fig. 3.206 e 3.207: “Fora da moda” K n.º 30

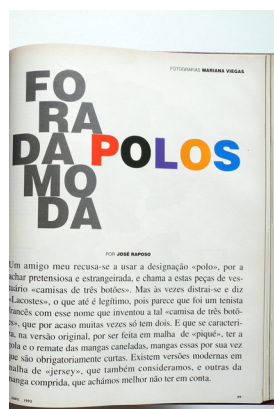


Fig. 3.208 e 3.209: “Fora da moda” K n.º 31

Promoções

Apesar de serem menos assíduas neste intervalo de edições, a secção “Promoções” persiste nalguns números. Como no n.º 26 é paginado como um artigo comum: com secção no topo esquerdo em Franklin Gothic negrito vermelho, o título em Franklin Gothic negrito preto sobre duas colunas em Garamond justificado, com foto a cores e ao corte no canto superior direito.

Montra, Borlas e Fora da moda

Tal como já foi referido no sumário editorial, esta segunda fase da revista inclui um aumento de secções e artigos ligados ao consumo de produtos, à divulgação de novos espaços comerciais. As secções “Montra” e “Borla” são notícias publicitárias, dedicam-se à divulgação de novos bens de consumo, geralmente vocacionados para um público masculino, como tem sido habitual a partir do n.º 17. Graficamente, estas secções não são muito significativas, seguem de certa forma a “linha” da primeira fase gráfica da revista. São artigos de 3 colunas de texto, cujas folhas de estilo seguem as da respectiva edição e onde as imagens são compostas nessa mesma grelha.

A partir da edição n.º 27, surge a secção “Fora da moda” que quebra a monotonia das secções anteriores (e que se mantêm no alinhamento editorial da revista) por apresentar as peças de roupa de uma forma mais organizada graficamente e com uma disposição dos elementos tipográficos mais cuidada. A página de registo tem uma coluna de texto corrido em Garamond justificado a meio da página, interrompida pelo título em Franklin Gothic negrito, a identificação da secção está no canto superior esquerdo a vermelho, com uma coluna em Franklin Gothic negrito justificado com moradas das lojas do lado esquerdo do texto corrido. As peças de roupa estão na página direita em 3 colunas por duas linhas, com as legendas por baixo de cada fotografia, em maiúsculas Franklin Gothic negrito e Garamond. Esta mesma secção apresenta-se com variações na edição seguinte (n.º 28), com as fotografias dispostas numa linha apenas por página.

Nas edições 30 e 31 os títulos da secção ganham espaço nas páginas, à semelhança dos títulos do restante miolo destes números. As folhas de estilo tipográficos mudam para Helvetica Black nos textos não contínuos, como os títulos, que estão em formato grande e a cores na página de registo e os textos contínuos passam Times New Roman, que na página de registo da edição 30 ocupa o espaço livre deixado pelo título, do lado esquerdo da página. As peças de roupa continuam dispostas numa estrutura de 3 por 2 fotografias por página, com as legendas em Helvetica Black e Times New Roman. A última edição da secção “Fora da Moda”, no n.º 31, apresenta uma variante desta na página de registo, onde o título mantém-se na mesma fonte mas de tamanho mais reduzido ainda que com várias cores, com o texto de abertura numa coluna que ocupa a largura útil na metade inferior da página em Times New Roman. Nas páginas de continuação, a disposição das peças de roupa deixa de estar organizada na estrutura 3 por 2 e as fotografias passam a estar recortadas sobre o fundo das páginas e são dispostas de forma dinâmica, acompanhadas das legendas.



Fig. 3.210: “Consumos” K n.º 26



Fig. 3.211 e 3.212: “Mantimentos” K n.º 30

Consumos, Carrinho inteligente, Mantimentos

As páginas mais interessantes do ponto de vista gráfico dedicadas ao consumo aparecem em secções como “Consumos”, “Carrinho Inteligente” (apenas presente no n.º 28) e “Mantimentos”, a partir do n.º 26 (Nov. 1992). Os seus conteúdos são direccionados para a promoção de espaços de consumo, como o centro comercial *Cascais shopping* ou a feira de Carcavelos, onde são convidadas figuras públicas para a visita aos locais e são apresentados produtos disponíveis para compra. Estas secções são visualmente muito apelativas, têm um grande investimento a nível da imagem, com fotografias a cores de qualidade e com novas formas de abordar os objectos em causa, através do uso de grandes planos, com variações na profundidade de campo, com ambientes cromáticos mais interessantes do que meras representações dos objectos. Estas rubricas transmitem mais do que um apelo ao consumo, elas apelam a uma nova forma de relacionamento com os objectos numa sociedade com maior poder de compra, preocupada com a dimensão identitária dos hábitos de consumo. E, graficamente, a revista acompanha este entusiasmo.

Na edição n.º 26, a secção “Consumos” é feita em páginas duplas, com fotografias a cores e ao corte de grandes planos dos produtos. A cabeça de secção está em Franklin Gothic negrito preto sobre a foto a cores, tem pouca legibilidade mas a secção sustenta-se essencialmente pela qualidade das imagens; legendas em pequenas colunas em Garamond alinhadas à esquerda.

Na edição n.º 27, a secção “Consumos” tem uma página de registo como um aviso: “Isto não são anúncios” em fundo impresso a cheio a preto com o texto em Franklin Gothic negrito aberto a branco, grande, desalinhado e dinâmico. As páginas de continuação são muito interessantes, vivem das fotografias a cores em páginas duplas. Numa página tem uma fotografia ao corte e na outra tem um mosaico de várias fotografias justapostas com uma margem em branco no exterior da página com uma coluna de texto, na qual são colocadas as legendas das imagens em Garamond alinhadas à esquerda ou direita. A edição n.º 28 segue este modelo; na edição n.º 29 a secção não está presente.

Nas edições n.º 30 e 31, a secção muda de nome para “Mantimentos” embora os conteúdos sejam semelhantes, a configuração gráfica é outra: tem uma página de registo (como uma capa) cujo fundo é uma fotografia a cores e ao corte. A secção é anunciada numa faixa diagonal ascendente de fundo vermelho com texto aberto a branco e a identificação do local a preto, ambos em Helvetica Black. O restante texto está sobre a fotografia a cores em Times New Roman a branco, que compromete a legibilidade. As páginas de continuação são compostas por uma grelha modular de 9 campos, 3 colunas por 3 linhas, preenchidas por fotografias a cores, à excepção de um dos módulos que tem o texto com diferentes alinhamentos. Mais uma vez, estas secções são marcadas pela profusão das fotografias a cores que inundam as páginas, algumas delas ocupando páginas inteiras ao corte.

Moda

As produções de moda neste intervalo estão menos presentes, talvez devido à escassez de recursos financeiros. A edição n.º 21 tem duas produções de moda, uma sob o título de “Lolita”, cuja particularidade se deve ao facto de ter inscrições caligráficas de texto sobre as fotografias a preto e branco, nas quais cenas do livro de Vladimir Nabokov são encenadas pelos modelos. A outra produção presente nesta edição é dedicada à moda masculina, com fotografias a cores ao corte das páginas com as legendas nos cantos das imagens, produzidas em estúdio pelo modelo/actor Paulo Pires. A edição n.º 23 tem outra produção de moda masculina em que as imagens passam a ser compostas nas páginas com margens em branco. A última produção está presente no n.º 24, sobre moda feminina e masculina, com a encenação dos modelos numa floresta.



Fig. 3.213: “Lolita” K n.º 21



Fig. 3.214: “Moda masculina” K n.º 21

Beleza K

Dedicada eminentemente a um público masculino, a secção “Beleza K” está presente nalguns números (como os n.ºs 21, 22 e 23) que variam de composição gráfica. Graficamente apelativas, estas secções podem ser encaradas como artigos comuns, pois partilham das “regras” dos restantes artigos de cada edição, onde fotografia e ilustração servem de imagem ao texto. Na edição n.º 29 está integrada na revista Mário Cláudio, à imagem das produções de moda feminina.



Fig. 3.215: “Beleza K” K n.º 21



Fig. 3.216: “Beleza K” K n.º 23

Editorial

A partir do n.º 23 o “Editorial” separa-se do “Sumário” e passa a ocupar uma página autónoma até ao n.º 28. Na edição n.º 28 não está presente no corpo principal da revista, mas aparece integrado no “suplemento” Mário Cláudio, como editorial dessa suposta revista masculina. Excepcionalmente, também, volta a estar integrado no “Sumário” da edição n.º 31, como acontece nos números do 18 ao 22.

Enquanto secção autónoma, o “Editorial” tem várias configurações, embora a sua estrutura pareça semelhante entre elas, com o título e uma caixa de texto corrido, que difere nas folhas de estilo, nas dimensões e na disposição da página. Assim, logo no n.º 23, a página do editorial tem alguma solenidade gráfica: tem fundo impresso a *beige*, com uma coluna de texto corrido Garamond justificado ao eixo da largura da página; no topo em Franklin Gothic condensada e negrito está a identificação da secção a vermelho e o título do editorial em preto na largura da coluna de texto. É uma página sóbria, elegante, equilibrada, como uma carta dirigida a Eduardo Prado Coelho. A edição n.º 24 assinala os dois anos da revista, o seu editorial recorre apenas a texto e a composição dos elementos destaca o aniversário da *K*: “2 anos” ao centro do enquadramento em Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho, sobre um fundo impresso a amarelo claro. Por baixo, os destaques da edição estão centrados ao eixo da página em Bodoni itálica a preto. No canto superior esquerdo tem uma coluna de texto em Franklin Gothic condensada e negrito justificado como um lembrete, a anunciar o aniversário da revista. Esta página, apesar de ter poucos recursos gráficos, tem impacto visual pela escala e cores dos seus diversos elementos.

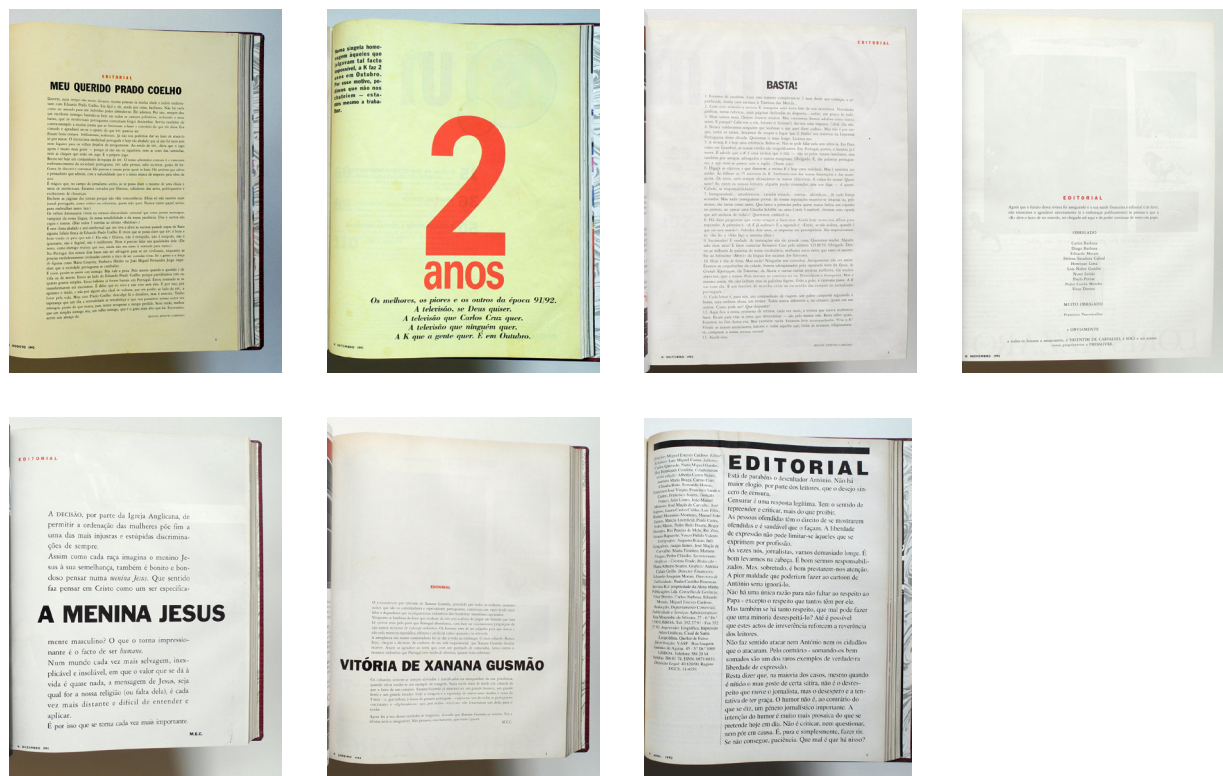


Fig. 3.217, 3.218, 3.219, 3.220, 3.221, 3.222 e 3.223: Editorial K n.º 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 31

O editorial do n.º 25 tem a mesma composição do n.º 23: uma coluna de texto ao centro do enquadramento em Garamond justificado, com o título no topo da coluna em Franklin Gothic condensada negrito a vermelho. O seu conteúdo, sob o título “Basta!”, trata-se do desenvolvimento do lembrete da edição anterior, como um desabafo sobre as dificuldades em manter a revista, graficamente com um carácter estável e solene. Numa estrutura semelhante, o editorial da edição 26 apresenta o texto numa coluna, desta vez centrado ao eixo vertical da página, é um agradecimento ao reforço financeiro da revista que muda de proprietário, *Presslivre* (do Grupo do jornal *O Correio da Manhã*), com o título em Franklin Gothic negrito condensada a vermelho no topo. Os números 27 e 28 são também deste modelo, com variações no corpo do texto corrido e com a inserção do título a meio da coluna de texto, também numa escala superior ao das edições anteriores. A última variante gráfica desta secção é apresentada no n.º 31, com uma configuração completamente diferente em relação aos números anteriores e que antecipa o grafismo do último número da revista. Nesta edição, o editorial e ficha técnica estão juntos, distribuem-se em duas colunas: à esquerda da página, numa coluna mais estreita está a ficha técnica e na coluna mais larga o editorial. A distribuição dos conteúdos é feita numa grelha de 3 colunas, em que a ficha técnica ocupa uma coluna, em Times New Roman (9/11 pt) centrada ao eixo da coluna e o editorial também em Times New Roman (16/18 pt) alinhado à esquerda ocupa 2 colunas de largura. No topo da página, um filete preto delimita a largura da mancha útil da página, cuja espessura se aproxima nos traços do título da secção, em Helvetica Black sobre o texto corrido do editorial, concentrando o peso visual no topo da página.

O Apito

A secção “O Apito” tem semelhanças com a extinta secção o “FBI: Fontes Bem Informadas”, presente na primeira fase editorial da *K*: é constituída por notícias breves sobre cultura e entretenimento (cinema, literatura, música, discos, exposições...), e anuncia alguns eventos, como uma agenda. Na sua primeira edição, no n.º 26, a secção destaca-se pelo fundo impresso a cheio de cor amarela muito claro (uma possível alusão às “páginas amarelas”, as listas telefónicas da época), o que o distingue das outras secções, tal como já acontecia na anterior secção “Bolsa de Valores”. A página de registo tem uma foto a preto e branco de um pequeno apito metálico, no canto superior direito, com nome da secção na fonte “tipo Bayer” a preto, que ocupa duas colunas de texto; o texto corrido está distribuído em 4 colunas Garamond justificado (10/12 pt - que é um corpo maior que o texto corrido das edições anteriores), com os títulos em Franklin Gothic condensada e negrito. As imagens ocupam apenas uma coluna de largura, a cores e a preto e branco e estão no início de cada notícia. Os vários artigos estão paginados de forma sequencial e contínua pelas 4 colunas de texto, sendo distinguidos pela imagem e pelo título. A “Bolsa de Valores” está integrada nesta secção, dentro de um rectângulo de cor salmão (como nas edições anteriores), nas margens exteriores das duplas d’ “O Apito, ocupando uma coluna de 4.

Nas edições seguintes (n.º 27 e n.º 28) “O Apito” mantém a mesma estrutura mas apresenta algumas variações: no n.º 27 o fundo passa a ser um verde claro; no n.º 28 tem fundo salmão. A cabeça de secção reduz de tamanho e passa para o topo da página, com a imagem do apito das mesmas dimensões. O texto corrido continua composto em 4 colunas em Garamond (9/11 pt), mas as imagens aumentam de número e ganham maior destaque na distribuição da grelha, passando a ocupar mais do que uma coluna de largura. As notícias deixam de ser paginadas de forma contínua e passam a ser compostas por módulos, fazendo com que algumas ganhem destaque, seja através da sua extensão de texto, mudança de tipografia ou escala da imagem. A “Bolsa de Valores” continua integrada nas margens exteriores das duplas, dentro de um caixa de fundo de cor, distinta da cor da secção.

Na edição n.º 29 da *K*, a secção muda radicalmente a sua disposição gráfica e vai, como veremos em diante, antecipando uma composição que se cristaliza no último número da *K*. A identificação da secção muda de tipografia, passa uma fonte serifada (semelhante à Warrior Medium) e está disposta pelos dois fundos da página de entrada: à esquerda tem um terço com fundo amarelo claro, quase *beige*, com uma coluna de texto corrido de 5 cm, em Times New Roman (9/11 pt) alinhado à esquerda, com título em Helvetica Black itálica a vermelho o topo da coluna. Do lado direito, com fundo impresso a preto, tem a reprodução a cores do auto-retrato de Aurélia de Souza. As páginas de continuação têm fundo impresso em *beige* e as notícias breves estão organizadas numa grelha nova de 3 colunas, com a particularidade de cada uma delas ter uma largura distinta das outras e serem simétricas: a coluna da margem exterior tem 5,5 cm, a do meio, mais estreita tem: 4,5 cm e a coluna da margem interior (cruzeta) tem 8 cm. As notícias estão paginadas de cima para baixo do sentido das páginas, com o título sempre em Helvetica

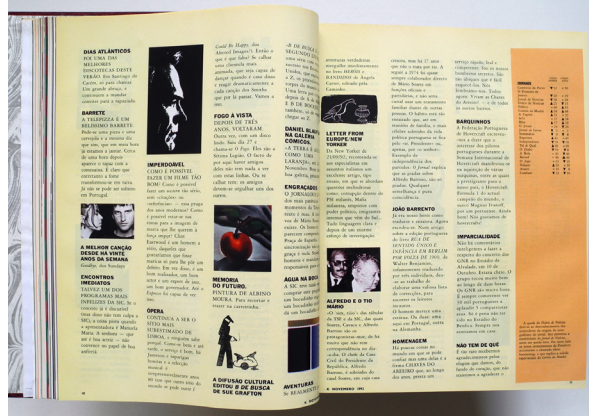


Fig. 3.224 e 3.225: "Apito" K n.º 26

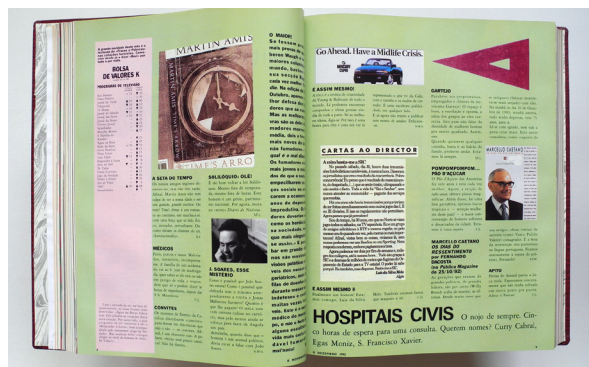


Fig. 3.226 e 3.227: "Apito" K n.º 27



Fig. 3.228 e 3.229: "Apito" K n.º 29



Fig. 3.230 e 3.231: "Apito" K n.º 30

Black itálica preto com um filete preto sobre a linha do texto e o texto corrido em Times New Roman regular alinhado à esquerda. Os tamanhos dos textos variam consoante a coluna onde de se encontram: as colunas com largura de 4,5 cm têm texto corrido em 8/9 pt; as colunas de largura 5,5 cm têm texto corrido em 9/11 pt e as colunas de largura 8 cm têm texto corrido em 11/13 pt. Esta secção tem ainda como particularidade um conjunto de filetes e corondéis que reforçam a divisão do espaço de cada artigo, com a inserção de pequenos círculos a preto na intersecção dos filetes com os corondéis. As imagens encontram-se no início de cada notícia, sobre a tituleira, e ocupam a largura da coluna da mesma caixa de texto.

Nos números seguintes (n.º 30 e 31) a página de entrada é diferente da edição anterior, mas as páginas de continuação são semelhantes, têm a mesma grelha simétrica de 3 colunas de larguras distintas, mas com fundo branco. A primeira página desta secção apresenta-se sem fundo impresso a cheio: tem um cabeçalho no topo da página com a identificação da secção em maiúsculas Helvetica Black a castanho com batente a cinzento. Sobre a secção tem um filete preto com uma espessura generosa a delimitar a mancha útil da página. Sobre a cabeça da secção e divididos por filetes preto mais finos, estão justificados à largura das páginas, os destaques da secção em maiúsculas Times New Roman. Na parte inferior estão duas colunas, uma de texto, outra com imagem. As páginas de continuação tem uma estrutura semelhante à edição anterior, com alterações apenas na forma como filetes e corondéis estão compostos. Assim, na continuação da secção, as notícias estão distribuídas numa grelha simétrica de 3 colunas (ver n.º anterior), o texto corrido em Times New Roman que varia de corpo consoante a largura da coluna, os títulos em Helvetica Black com a inserção das imagens no topo da cada notícias. As colunas estão divididas por corondéis finos e no topo de cada página mantém-se os filetes pretos. Estes elementos gráficos deixam fechados conteúdos, como cercaduras. Esta versão gráfica da secção “Apito” também antecipa a secção do último número da revista.

Secções temáticas

As secções temáticas sobre “Arquitectura”, “Direitos”, “Saúde”, “Ciência e Técnica” e “Psicologia Feminina” são artigos presentes ao longo deste alinhamento editorial e são paginados como artigos comuns, onde as páginas de registo são mais complexas, com um maior número de elementos gráficos e textos, juntamente com a ilustração ou a fotografia, enquanto elementos visuais. Neste núcleo ainda contamos as “Criancices” e “Lembranças”, por seguirem uma lógica gráfica semelhante e com a crónica de Nuno Rogeiro, “No Frio da Navalha”. As cabeça de secção, as tituleiras e o texto corrido seguem as folhas de estilo tipográficas das respectivas edições e vão sendo modificados ao longo deste intervalo, mas de forma gradual, como analisaremos em seguida.

Na edição n.º 18, a secção “Psicologia feminina” segue o modelo da edição anterior. Já a secção “Arquitectura” é paginada como um artigo comum: tem secção em letra “tipo Bayer” no topo esquerdo da página dupla, por baixo o antetítulo em Gill Sans itálica cin-



Fig. 3.232 e 3.233: “Arquitetura” K n.º 18 e 22



Fig. 3.234 e 3.235: “Arquitetura” K n.º 29 e 30

zenta, o título em Garamond itálica centrado na página de entrada; os desenhos ocupam duas colunas da grelha, com o texto corrido em 3 colunas em Garamond justificado. A secção “Direitos” é semelhante à secção “Arquitetura”.

No n.º 19, este tipo de artigos, como “Ciência e Técnica” e “Psicologia Feminina”, mudam de aspecto: a tituleira (secção, título e autoria) passa para o topo da página, alinhada ao eixo da sua largura de um rectângulo impresso a cheio de cor sólida e em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito centrado ao eixo do rectângulo. O texto corrido está composto em 3 colunas Garamond (9/11 pt) justificado, com o início de cada parágrafo e corpo maior do que o resto das caixas de texto. Os destaques estão em duas colunas Franklin Gothic condensada e negrito, com a ilustração numa página inteira ao corte. Esta composição tem algumas semelhanças com as páginas de “As Cartas da Província” da autoria de Manuel Hermínio Monteiro, crónica existente na primeira fase editorial da revista. Na mesma edição, na secção “Direitos”, apresenta-se como artigo comum: a página de entrada é dupla, tem grande ilustração a cores e ao corte da página esquerda e ocupa mais do que esta página. A tituleira está em Franklin Gothic condensada e negrito, a abertura em Gill Sans e o texto corrido mantém-se em Garamond (9/11 pt) justificado e distribuído em 3 colunas, com o início de cada parágrafo num tamanho superior ao resto da caixa de texto. Nas páginas de continuação, cabeça de secção é uma



Fig. 3.236 e 3.237: “Direitos” K n.º 19



Fig. 3.238 e 3.239: “Direitos” K n.º 19 e 23

redução da ilustração da página de registo, comportamento que se vai manter na maior parte das edições deste intervalo. Nos n.º 20 e 21, os artigos “Arquitectura” e “Direitos” seguem este modelo.

Na edição n.º 22, as secções “Desporto”, “Arquitectura”, “Psicologia Feminina” apresentam uma identificação de secção diferente: em Franklin Gothic condensada e negrito em vermelho, na perpendicular do sentido de leitura da página, na margem da ilustração que abre o artigo, num tamanho superior à edição anterior. As páginas de registo apresentam uma maior relação de tensão visual entre os vários elementos editoriais, secção, título, abertura de artigo, texto corrido e fotografia. Os destaques do texto continuam a ser feitos pelo aumento do corpo de letra nas próprias caixas de texto corrido. Ainda nesta edição, a secção “Ciência e técnica” apresenta-se como uma variação deste modelo, apenas com uma única página de registo.

Na edição n.º 24, as secções “Psicologia feminina” e “Direitos” são semelhantes aos grafismos dos artigos mais longos, como os “Ensaio” e “Ídolos”: a página de registo é dupla, com grande ilustração numa das páginas, tituleira discreta e 3 colunas de texto com início maior que texto.

O n.º 26 apresenta a secção “Direitos” uma disposição gráfica um pouco diferente. Sem o protagonismo das edições anteriores, a página de registo está composta com uma mancha de texto corrido na maior parte da página, onde tituleira e imagens ocupam uma coluna de uma grelha de 3 e as folhas de estilo tipográficos mantêm-se os mesmos que nas edições anteriores. As edições n.º 27 e 28 não têm estas secções temáticas.

A partir do n.º 29, as folhas de estilo tipográficas do miolo da revista mudam, os textos não contínuos passam de Franklin Gothic para Helvetica Black e o texto contínuo passa de Garamond para Times New Roman. Estas secções são paginadas em consonância com outros artigos da mesma edição, onde os títulos aumentam bastante de tamanho, chegando a ocupar a largura da área útil mas o texto corrido continua organizado numa grelha de 3 colunas. Os artigos sobre “Direitos”, “Arquitectura”, “Lembranças” respondem a este enunciado, com os focos visuais concentrados nas tituleiras. As edições 30 e 31 destas secções ganham maior impacto no início dos artigos com o recurso a figuras geométricas de cores sólidas e com a composição de várias imagens.

Criancices, Lembranças, No frio da navalha

Os artigos de João Miguel Mimoso e a crónica de Nuno Rogeiro, apesar de terem naturezas editoriais diferentes, têm disposição gráfica semelhante, razão pela qual optámos pela sua análise em conjunto. Da edição n.º 19 ao n.º 24, os artigos de “Criancices” e “No frio da navalha”, são muito semelhantes à proposta gráfica do artigo de “Ciência e Técnica” e Psicologia Feminina” e que se assemelha ao antigo formato das crónicas de Manuel Hermínio Monteiro, com a tituleira enquadrada num rectângulo de fundo de cor sólida no topo da página e com o destaque em duas colunas numa grelha de 3, em Franklin Gothic condensada e negrito. A partir do n.º 28, estas secções passam a ter uma configuração gráfica mais próxima dos artigos comuns: com maior dinamismo nas tituleiras, numa composição mais dinâmica das imagens. Na edição 30, a secção “Criancices” muda de nome para “Lembranças” e na edição 31 para “Engenhocas” e são paginados de acordo com as características da respectiva edição, que mantém o impacto visual nas tituleiras e na composição dinâmica das imagens.



Fig. 3.240 e 3.241: “No frio da navalha” K n.º 18 e 21

Especial “Só para homens”

A mudança de orientação editorial, anunciada no n.º 17, para um público-alvo masculino, promoveu o aparecimento de uma série de secções de cunho misógino, tais como “Psicologia feminina”, “Taras”, “Há gente para tudo”. Estes artigos são paginados de acordo com a orientação gráfica de cada edição, seguem as mesmas folhas de estilo, a mesma forma de compor as páginas de registo, à semelhança dos artigos comuns. No caso da secção “Psicologia Feminina” optámos pela análise associada às secções temáticas de “Arquitectura”, “Direitos” e “Saúde”, por partilhar as características gráficas destes artigos. Já as secções “Taras” e “Há gente para tudo” regem-se por uma maior liberdade na escolha e composição das imagens (variam entre imagens de arquivo e fotografia) e na identificação das secções, sendo, por isso, artigos de maior flexibilidade gráfica, o que justifica a sua análise diferenciada.

Taras e Há gente para tudo

A secção “Taras” da edição 18 é marcada pela disposição da cabeça de secção, em letra tipo Bayer a vermelho e sua duplicação em cinzento e distorcida. Os restantes conteúdos são compostos de forma mais regular, com o título em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito sobre duas colunas de texto corrido em Garamond justificado numa grelha de 3 colunas. No topo da página dupla estão 3 fotografias a cores justapostas.

Na mesma edição, a secção “Há gente para tudo” também tem como destaque a identificação da secção, que é feita sob os conteúdos escritos da página, em letras “tipo Bayer” a laranja que ocupam as duas páginas como marca de água. O texto corrido disposto numa grelha de 3 colunas, ocupa apenas duas colunas em Garamond justificado, com o título no topo em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito entre elas. As imagens da secção, tal como na edição anterior são ilustrações de arquivo e fotografia a preto e branco.

A partir da edição 19, estas secções deixam de estar identificadas com a letra “tipo Bayer” e passam a ter tituleiras mais sóbrias do ponto de vista gráfico com a cabeça de secção e títulos em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito, com variação nas cores, entre o preto e o vermelho. A secção “Taras” passa a ser caracterizada pela composição de várias fotografias a cores na dupla, enquanto que a secção “Há gente para tudo” combina o uso de ilustrações de arquivo e fotografias. Ambas secções só estão presentes até à edição 25 da revista.

Secção Mulheres

Para além destas duas secções mais constantes, há edições cujo selo “Só para homens” consta na capa que integram artigos sob uma temática “misógina”: como expressão de um discurso sobre as mulheres, entre a veneração e a misoginia, eram pautados pela ironia, pelo humor e pela provocação. Estes artigos apresentam-se com maior liberdade de composição visual, com maior variedade de recursos gráficos, tendo, por isso, um aspecto gráfico mais heterogéneo em relação às secções anteriormente citadas.



Fig. 3.242 e 3.243: “Taras” e “Há gente para tudo” K n.º 18



Fig. 3.244 e 3.245: “Taras” K n.º 20 e 22

Na edição 19, a secção “Mulheres” tem um grafismo bastante forte, com fundo impresso a cheio em laranja e azul e fotografias a preto e branco de mulheres italianas recortadas sobre o fundo. O texto de abertura está numa coluna em Franklin Gothic condensada e negrito numa coluna de 2 e a página de continuação tem duas colunas de texto corrido em Garamond justificado com início de parágrafo maior que resto texto corrido, o fundo mantém-se impresso a cheio com fotos a preto e branco recortadas.

Na edição seguinte, n.º 20, a secção muda de nome para “Perfeitas e veneradas” e apresenta-se com um *layout* muito mais sóbrio e depurado. A secção tem uma página de registo semelhante a uma capa (como era habitual na primeira fase gráfica da revista), com apenas uma caixa de texto, o título da secção e 4 fotografias a preto e branco justapostas numa tira no lado direito da página. As páginas de continuação têm todas uma fotografia a preto e branco ao corte na página direita e na página esquerda está o texto corrido em 3 colunas Garamond justificado, com os títulos em Franklin Gothic condensada negrito, os destaques também em Franklin Gothic condensada negrito em duas colunas de texto e a cabeça de secção a vermelho nas margens das páginas, na perpendicular do sentido de leitura. É um artigo bastante equilibrado e elegante, revelando respeito pelas figuras femininas retratadas.



Fig. 3.246: "Mulheres" K n.º 19

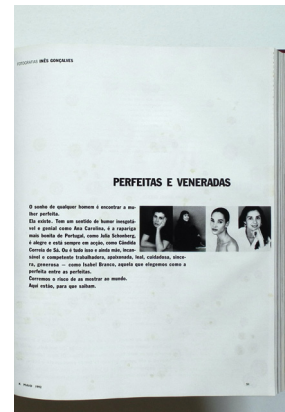


Fig. 3.247 e 3.248: "Perfeitas e veneradas" K n.º 20



Fig. 3.249 e 3.250: "Mulheres que nós amamos" K n.º 21



Fig. 3.251: "Mulheres da nossa terra" K n.º 19



Fig. 3.252: "Mulheres do Minho" K n.º 21

A edição n.º 21 contém uma homenagem a Marlene Dietrich sob o título: “Mulheres que nós amamos”. Com um fundo impresso a ocre claro, a secção é composta por fotografias a preto e branco da cantora sobre as duplas e com 3 colunas de texto corrido numa grelha de 3 colunas em Garamond. O fundo de cor das páginas adensa, de certa forma, o carácter dramático da homenagem dedicada à diva, distinguindo-as do resto do miolo.

Apesar da capa da edição n.º 24 já não conter o selo gráfico “só para homens”, anuncia um especial Misoginia, que se traduz numa série de artigos de autoria incógnita, sobre questões ligadas à misoginia, machismo, etc. São artigos paginados de forma bastante regular apesar dos conteúdos serem bastante provocatórios. A secção tem uma página de entrada bastante simples que dá início à secção: apenas com uma fotografia de uma mulher recortada sobre fundo branco e uma coluna de texto da altura da mancha útil em Franklin Gothic condensada negrito, com um grande entrelinhamento. Os artigos estão paginados como artigos comuns, em 3 colunas de texto corrido em Garamond regular justificado, onde as imagens estão dispostas em várias formas: desde nas metades superiores das páginas, páginas inteiras ao corte, ou uma coluna de largura. As titulares têm as mesmas folhas de estilo em Franklin Gothic condensada e negrito, centradas ao eixo das colunas de texto corrido, localizadas nos topos das páginas.

Ainda sob a alçada desta temática, não podemos deixar de referenciar as crónicas de Manuel Hermínio Monteiro, que nesta segunda fase editorial, também direcciona os seus textos sobre o universo feminino. A crónica “Mulheres da nossa terra” está presente do n.º 18 ao n.º 24. Depois passa a escrever a crónica “Defeitos Portugueses”. Estas suas crónicas aparecem integradas na secção “Bute!”, adoptando o grafismo da secção, mas por vezes, aparentam alguma autonomia gráfica, como se pode observar no n.º 19 e 21. É ainda na secção “Bute!” que algumas destas secções “Só para homens” aparecem como sendo pequenos artigos, como por exemplo “O que elas dizem de nós” ou “Mulheres que nós amamos”.

Dossiers Especiais

As secções que abordaremos em seguida são importantes do ponto de vista gráfico para a caracterização da revista, uma vez que o respectivo grafismo se destaca pela composição das páginas, através do texto ou pela montagem pelas imagens (ilustração ou fotografia). Em termos editoriais podem ser consideramos cadernos especiais, já que nem sempre estão presentes na revista, que, como já vimos, tem um alinhamento editorial mais flutuante nesta segunda fase.

Na edição n.º 22, cujo tema de capa é a entrevista a Luiz Pacheco, há um dossier intitulado “Álcool”, que agrega artigos comuns dedicados ao tema, mas também secções regulares na revista, como “Direitos” e “Saúde”. A sua página de abertura, funciona como uma capa: tem uma imagem de fundo rosa com desenhos de espirais a preto. A secção está



Fig. 3.253 e 3.254: “Álcool” K n.º 22

identificada na margem exterior da página direita, em fundo impresso a roxo com o texto em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito em verde claro na perpendicular do sentido de leitura. Os vários artigos têm o texto corrido em Garamond (9/11 pt), compostos em 3 colunas, justificados e onde os destaques estão integrados nas manchas de texto pelo aumento do seu corpo para 13 pt. As tituleiras e as aberturas dos artigos estão em Franklin Gothic condensada e negrito em preto, alinhadas no mesmo eixo vertical e ocupam entre 1, 2 ou 3 colunas de largura. A cabeça da secção permanece como na página de entrada: dentro de uma barra vertical roxa com o texto na ortogonal do sentido de leitura. As ilustrações têm espaço privilegiado na composição, ocupam grande parte das páginas com uma escala generosa: usam o desenho, a montagem de fotocópias, o meio-tom, têm recursos simples, mas são muito interessantes. Nos rubricas comuns, a secção está identificada de forma discreta, inserida na tituleira dos artigos, em Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho, sendo a cor, o elemento distintivo da secção.

Outro dossier especial está presente no n.º 26 sobre Arte, a propósito do tema de capa da revista, a entrevista a Rui Chafes; inclui um manifesto anti-arte e uma avaliação a artistas portugueses. Ambas as rubricas são pautadas pelo humor negro e politicamente incorrecto da *K*. Tal como no dossier anterior, este também conta com uma página de registo que funciona como uma capa: tem fundo impresso a preto, o título em Franklin Gothic condensada negrito, composto em arco: os caracteres têm cores distintas estão dispostos de forma dinâmica à volta do “A” que ocupa o centro da página. Em baixo tem a abertura da secção em Franklin Gothic negrito aberto a branco por baixo do título, numa diagonal ascendente, apresentando as rubricas seguintes como desabafos da redacção sobre a arte contemporânea e os seus artistas.

O manifesto tem como título “Odiamos” e recorre apenas a texto, em Franklin Gothic negrito preto sobre dupla de fundo branco, onde são enunciados como uma lista os



Fig. 3.255, 3.256, 3.257 e 3.258: “Arte” K n.º 26

items do manifesto. É uma proposta gráfica económica em recursos, usando apenas texto e uma cor; no entanto, a forma com o texto está disposto na página dupla é interessante pelo aumento de corpo de letra nas linhas, que destaca as ideias mais importantes, tal como a palavra manifesto se encontra na largura e ao corte do topo da página esquerda, permitindo que o espaço em branco no início da lista lhe confira ainda mais destaque. Esta proposta gráfica parece-nos muito próxima das referências visuais das vanguardas artísticas do início do século XX, que Herbert Spencer reivindica no seu livro “Pioneers of Modern Typography” (1969) como sendo tutelares da tipografia moderna.

A rubrica seguinte é uma avaliação dos trabalhos de vários artistas portugueses, organizados em categorias que vão desde a veneração (“Os mesmo bons. E não se fala mais disso”) à humilhação (“Desenham bem, mas pintam mal” ou “Tem a mania que é artista”). Há dois tipos de composição: o primeiro é dedicado aos artistas mais bem cotados que têm direito a dupla página, com fotografia do artista e representação de uma das suas obras. O segundo tipo de composição agrega vários artistas por dupla página, apenas com representações das obras. São páginas com vários elementos, com as categorias em Franklin Gothic condensada negrito vermelho e as sub-categorias em Garamond itálico, os nomes dos artistas em Franklin Gothic condensada negrito preto, com várias imagens por página dispostas de forma dinâmica, sem repetir uma grelha definida nem alinhamentos reconhecíveis.

As seguintes secções especiais partilham a mesma natureza, sendo simulações de publicações periódicas (jornais ou revista) dentro da *K* e são todas coincidentes com as últimas edições deste intervalo. No capítulo dedicado aos comentários críticos aprofundaremos o significado deste comportamento gráfico à luz do conceito de *parergon*, de moldura dentro da obra, mas também de uma coisa no lugar de outra.

Na edição n.º 28 está presente *O trombeteiro*, um jornal dentro da revista. A sua linha editorial não é clara embora os seus conteúdos sejam humorísticos, com notícias falsas sobre uma série de factos e personalidades históricas. O jornal segue a mesma grelha da revista (3 colunas de texto), mas a folhas de estilo do texto corrido muda, passa a Times New Roman (tipo de letra que passa a integrar a folha de estilo do texto contínuo na edição seguinte). A primeira página (de registo) do jornal tem a identidade no cabeçalho uma tipografia *black letter* (gótica) e o editorial em Franklin Gothic negrito numa coluna de 3. As ilustrações desta secção não são muito apelativas, tendo em conta as restantes ilustrações que a *K* já publicara: são montagens toscas de recortes de imagens de outras publicações, com fundos de cor sólida e letras recortadas ou desenhadas. Os artigos estão graficamente divididos por filetes e corondeis. O “jornal” não partilha da mesma elegância gráfica do resto da edição da revista, aparentado um grafismo descaracterizado, fazendo supor que esta tenha sido uma opção deliberada, uma vez que o editor gráfico já deu provas da sua qualidade como director de arte.



Fig. 3.259 e 3.260: “O Trombeteiro” K n.º 28

Na edição seguinte, no n.º 29 há um novo caso de *parergo* (uma revista dentro da revista): uma paródia à revista *Marie Claire*, com a versão masculina “Mário Cláudio”. Este caderno especial é o tema de capa da revista onde já consta enquanto simulacro de revista na capa da *K*. Representa também um *pastiche* (“fazer à maneira de”) com a função de satirizar a revista feminina. No miolo da *K*, a revista tem uma página de registo que simula a capa da revista: com fotografia a preto e branco ao corte e a inserção de texto em Bookman Demi em branco e em cor de laranja sobre a fotografia. Esta capa (e como veremos, o miolo) réplica as estratégias gráficas da *Marie Claire*: o logótipo, com mesma a tipografia da revista feminina, está no topo do enquadramento, a fotografia de capa é igualmente usada aos corte (embora subverta a imagem de uma mulher bonita e elegante pela de um homem de bigode e pouco atraente), os destaques do miolo distribuem-

-se de igual modo. Da mesma forma que o miolo se apresenta como uma apropriação do grafismo da revista feminina, com réplicas das secções editoriais, como o “Sumário” (com os destaques editoriais), o “Editorial”, a “Grande Reportagem”, os “Testemunhos”, a produção de Moda, os “Conselhos de Beleza”, “Cozinha”, “Decoração”, “Ambiente”, “Saúde”, “Ideias” (agenda cultural), “Horóscopo”... Os textos são uma paródia às revistas femininas, usam uma linguagem próxima (elemento de semelhança no estilo, na forma de escrita) mas os conteúdos são aplicados a um universo masculino não sofisticado, para um público estereotipado machista e bruto. Algumas matérias são fictícias, como os testemunhos ou o horóscopo; as secções de moda ou beleza, ou mesmo de culinária são pautadas pelo humor, pelo gozo. O grafismo é claramente uma simulação da revista *Marie Claire*, como uma cópia e apropriação do seu grafismo, do seu enquadramento, inclusive das suas ilustrações e fotografias de moda ou de culinária da revista feminina.



Fig. 3.261, 3.262, 3.263, 3.264, 3.265 e 3.266: “Mário Cláudio” K n.º 29

O terceiro e último caso de “revista dentro de revista” está presente no n.º 31, com a “RIC” (Revista de Inspiração Cristã), mais outra paródia, esta sobre o caso do padre Frederico (acusado de pedofilia na Madeira, fugiu para o Brasil). Antes, uma página de advertência pede aos leitores que não fiquem ofendidos com o próximo conteúdo, que promete ser de gosto duvidoso: numa página de fundo impresso a cheio (preto) com uma caixa de texto que ocupa a largura útil da página em Helvetica Black em duas cores: verde e azul. Este é também o tema da capa da *K* e tal como na edição n.º 29, no miolo, este caderno especial tem uma página de registo como simulação da capa desta revista “RIC”, com uma moldura laranja ao corte da página, tem fotografia a preto e branco como fundo do padre Frederico e a inserção do logótipo da *K* no canto superior direito sobre fundo roxo. O editorial está presente nesta capa (repete-se na página de continuação) numa coluna estreita de texto alinhado à esquerda em times New Roman por baixo do logótipo. O “miolo” da revista tem uma paginação completamente descaracterizada em relação ao resto da publicação, que nesta edição já explora o potencial gráfico das tituleiras usadas em grande escala e sem entrelinhamento, como blocos de grande tensão visual. Aqui, as páginas são pautadas por alguma monotonia na tipografia usada, a Times New Roman é usada na sua versão regular para o texto corrido, alinhado à esquerda e na versão itálica para os títulos, também alinhados à esquerda. No topo das páginas, um filete preto delimita a área útil e as imagens são todas oriundas de livros antigos. A composição das páginas não é suficientemente constante para se conseguir definir um grelha ou matriz de paginação, apenas se identifica a distribuição dos conteúdos em 2 colunas com oscilações na inserção das imagens.

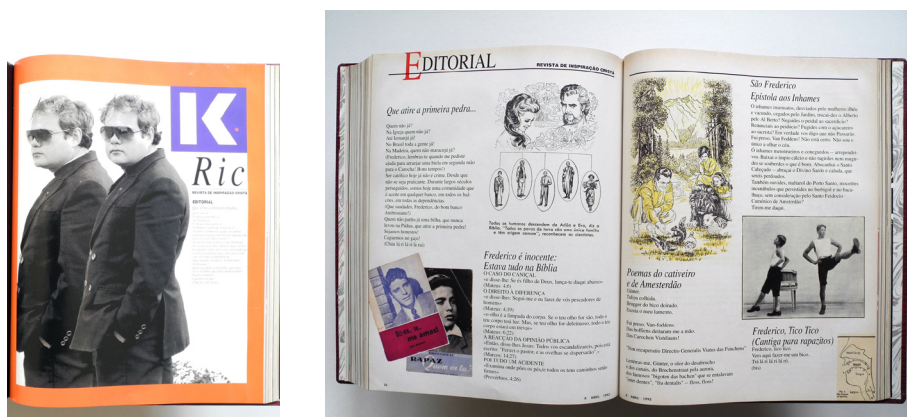


Fig. 3.267 e 3.268: “RIC” K n.º 31

Por fim, a última secção que abordaremos neste núcleo é outra excepção. Está presente na edição n.º 30 e não foi montada por Luís Miguel Castro, sendo a sua autoria atribuída a “Produções Jesus e Senhora Fátima”. A secção chama-se “Monstruário” (um neologismo para designar um mostruário de monstros, sejam eles génios, ídolos, mal-ditos, extintos, etc) e reúne uma série de artigos sobre várias personalidades da área da cultura, da política, da filosofia, da literatura, da ficção, da arquitectura, da medicina, etc... Tem uma página de entrada com uma fotografia a preto e branco ao corte e uma

barra vertical de fundo amarelo também ao corte na margem direita com a identificação da secção em maiúsculas Helvetica Black em preto na ortogonal do sentido de leitura. No topo da página, sobre a fotografia tem o texto de abertura também em Helvetica Black a branco. As páginas de continuação parecem-nos muito interessantes do ponto de vista gráfico, pelo dinamismo que apresentam e pela ausência de repetição na composição das páginas. Os vários artigos são paginados numa grelha mista de 2 e 3 colunas, com o texto corrido que segue a folha de estilo do resto do miolo da revista, em Times New Roman e os títulos e as secções também em Helvetica Black. Apesar desta regularidade na tipografia, esta secção destaca-se pela compaginação das duplas: as manchas de texto corrido, imagens e tituleiras interagem umas com outras, nunca havendo repetição alguma nas páginas. Os títulos têm grande dinamismo, com corpo de letra grande e desalinhado em Helvetica Black, sem entrelinhamento a preto e sobre fundos de formas irregulares e de várias cores sólidas. Embora não sendo da autoria do editor gráfico da revista, esta secção é prova das possibilidades gráficas que a estrutura editorial permite.

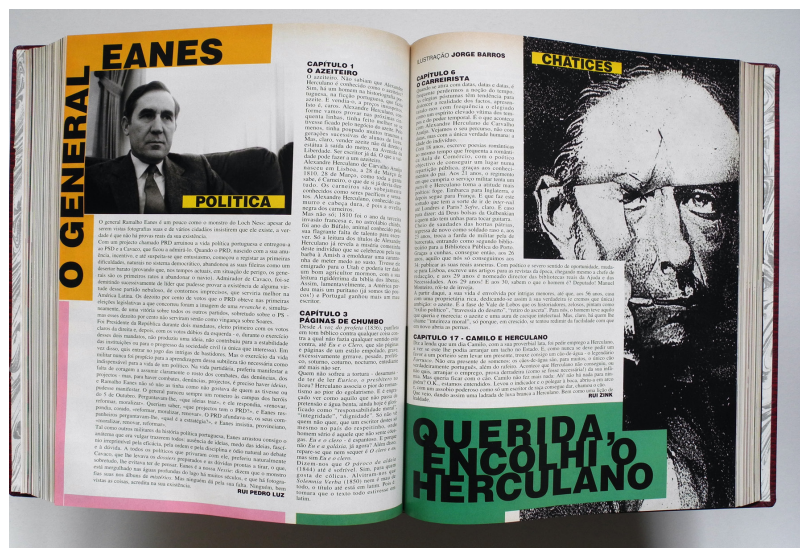
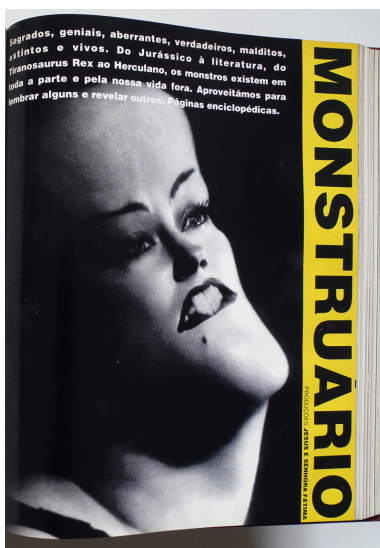


Fig. 3.269, 3.270 e 3.271: “Monstruário” K n.º 30

Foto-reportagens

Tal como sucedeu na primeira fase gráfica, as foto-reportagens têm configurações bastante distintas neste intervalo de edições. Umas mais sóbrias e com menos intervenção do gráfico e outras mais arrojadas, com a inserção de formas geométricas de fundos impressos a cor, que interagem com as fotografias, alterando o seu significado inicial, por vezes. As configurações gráficas destas secções sustentadas pela fotografia, não apresentam qualquer progressão ou lógica na escolha de mais ou menos elementos gráficos no acompanhamento das imagens, sendo que o acréscimo de elementos alheios parece progredir e retroceder ao longo deste intervalo. Como poderemos observar, as últimas edições das foto-reportagens são mais sóbrias e depuradas, como nas primeiras edições deste intervalo. Destacamos o n.º 28 da *K* por conter um maior número de foto-reportagens do que qualquer outra edição, fazendo com que muitas das secções habituais não estivessem presentes neste número.

Assim, na edição n.º 18 a foto-reportagem sobre a Estónia, da autoria de Jacqui James, tem uma página de registo em que o título e o crédito do texto aparecem sobre duas barras diagonais a azul e preto sobrepostas a meio da página da esquerda, induzindo um movimento horizontal na página. Os restantes elementos situam-se no topo da página: no canto superior esquerdo um conjunto de pequenas fotografias (como miniaturas ou folha de contacto) a preto e branco, justapostas e ao corte da página, acompanhando a cabeça de secção em letra “tipo Bayer” a vermelho com batente a preto. Por baixo está abertura do artigo, em Gill Sans itálico centrado e a preto. Nas páginas de continuação, as fotografias todas a preto e branco estão compostas de forma espontânea a partir de uma linha horizontal contínua sobre as duplas, com diferentes tamanhos que transmitem algum dinamismo na leitura das páginas. As imagens são acompanhadas por pequenas caixas de texto em Gill Sans itálico alinhadas à esquerda, sem que se identifique a inserção em qualquer grelha de paginação.

A foto-reportagem da autoria de Inês Gonçalves, na edição n.º 19, é dedicada ao Alentejo e propõe uma leitura bastante diferente da anterior: a página de registo é mais sóbria, os elementos (texto e imagem) apresentam-se de forma mais estática, o texto de abertura ocupa a largura de ambas as páginas em Gill Sans regular preto e na parte inferior de cada página, está uma fotografia ao corte. Na continuação, as fotografias (todas a preto e branco) estão ao corte, com uma ou duas imagens por página, sem caixas de texto. Esta foto-reportagem apresenta menos imagens por página, de uma forma mais próxima de um *portfolio* onde que a fotografia adquire uma dignidade diferente de quando é paginada em conjuntos.

A edição n.º 23 tem uma foto-reportagem semelhante ao n.º 19, com fotografias a preto e branco ao corte por página. Apesar de ter um título pouco abonatório ao banhista de Agosto (“O Verão dos bimbos”), com fotografias de homens barrigudos na praia da autoria de Augusto Brázio, a secção trata as fotografias com uma dignidade semelhante

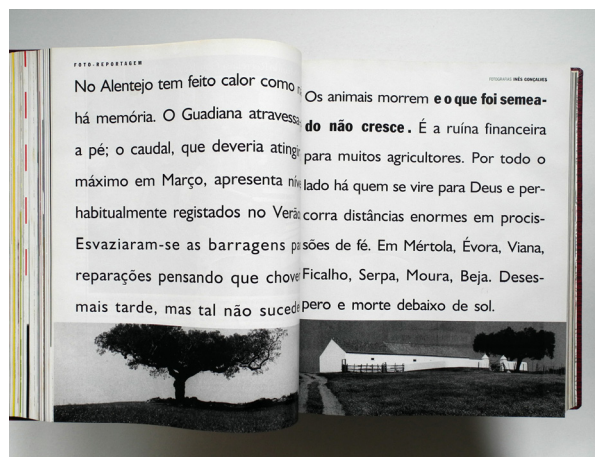


Fig. 3.274 e 3.275: Foto-reportagem “Alentejo” *K* n.º 19

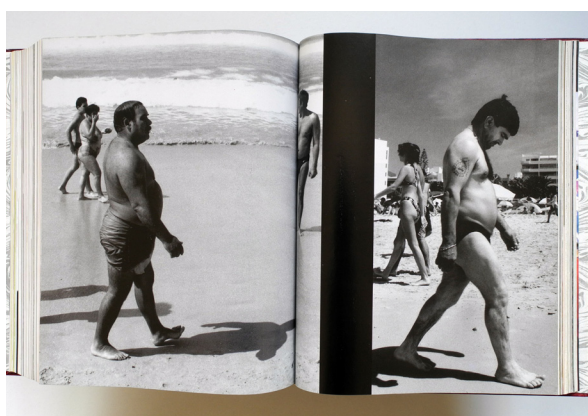


Fig. 3.276 e 3.277: Foto-reportagem “O Verão dos Bimbos” *K* n.º 23

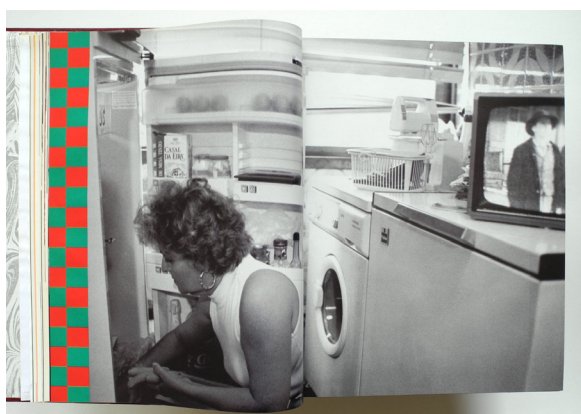
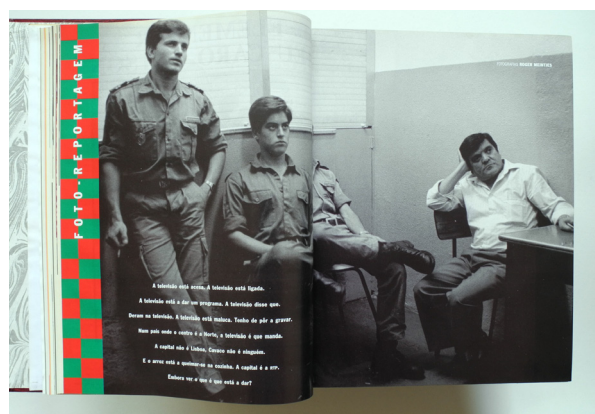


Fig. 3.278 e 3.279: Foto-reportagem “Televisão” *K* n.º 25

à edição sobre o Alentejo, com a diferença de deixar margens em banco na página ou de colocar fundos de cor preto entre elas, fazendo com que as imagens sejam lidas, não individualmente, mas como composição de imagens, por justaposição, em comunicação umas com as outras nas páginas.

A edição n.º 21 apresenta um formato diferente deste, onde voltam a estar distribuídas por página mais do que uma fotografia, desta vez com molduras finas de cor vermelha e com várias de caixas de texto em colunas de larguras diferentes. A página de registo volta a ter formas geométrica de fundo de cor sólida e sendo um artigo sobre a Lisboa dos anos 40, supomos que seja uma interpretação gráfica do grafismo da época, onde a própria disposição das imagens se assemelha a um álbum fotográfico. As fotografias pertencem ao arquivo da Direcção-Geral da Comunicação Social.

A secção da edição n.º 24 tem fotografias de arquivo sobre os estúdios da MGM (Metro Golden Mayer) onde as imagens são paginadas de várias formas, ao corte com a inserção dos textos ou várias imagens por página. A inserção dos textos é pouco intrusiva, dando prioridade às imagens. A identificação da secção é feita em Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho sobre a foto da página de registo. Nas páginas de continuação, as fotografias estão dispostas ao corte e com margens. O texto corrido ocupa pequenas colunas, em Garamond justificado.

O número 25 da revista é dedicado à televisão e a foto-reportagem que acompanha a edição é da autoria de Roger Meintjes, com uma imagem a preto e branco ao corte por página dupla, com uma barra vertical em xadrez, verde e vermelho numa das margens exteriores. Trata-se de uma intervenção gráfica forte, dada a complementaridade das cores em causa e do seu padrão em xadrez que acrescenta às fotografias um efeito cinético.

A foto-reportagem de edição n.º 27, da autoria de Inês Gonçalves, sobre o Porto de Lisboa tem semelhanças com a secção da edição 23. Com uma página de entrada dupla, na página da esquerda tem uma coluna de texto justificado, em Franklin Gothic negrito aberto a branco em fundo preto, com o título também em Franklin Gothic negrito que atravessa a dupla em azul acinzentado e, na página da direita, um mosaico de várias fotografias a preto e branco, com margem entre elas. As páginas de continuação têm uma fotografia por página ao corte.

O n.º 28 da revista contém uma série de foto-reportagens, muitas mais do que qualquer outra edição. Uma primeira foto-reportagem sobre Cuba, da autoria de Inês Gonçalves com texto de Manuel Gonzaga propõe uma outra forma de dispor as imagens: tem uma página de registo cujo modelo vai ser repetido nas foto-reportagens seguintes, com o título em maiúsculas Franklin Gothic negrito creme com batente a preto, na vertical da página esquerda, sobre uma barra vertical de fundo *bordeaux* e uma fotografia a preto e branco ao corte. O texto de abertura segue-se nas páginas de continuação, na página esquerda, com fundo impresso a cheio a azul, tem texto em Bodoni aberto a branco centrado ao eixo da largura da página, com uma estrela branca no topo da coluna. As restantes páginas têm as fotografias ao corte, com barras verticais impressas a cheio (preto) para fechar o enquadramento e também páginas com várias fotografias compostas sobre fundo branco, com várias dimensões.

As foto-reportagens (“Índia”, “Austrália” e “África do Sul”) seguintes assemelham-se nas páginas de registo a este modelo, com variações nas cores dos títulos e dos fundos de cor sólida. Variam também as composições das cores (a cores ou preto e branco), dentro das propostas já usadas: fotografias ao corte das páginas ou várias fotografias por página.

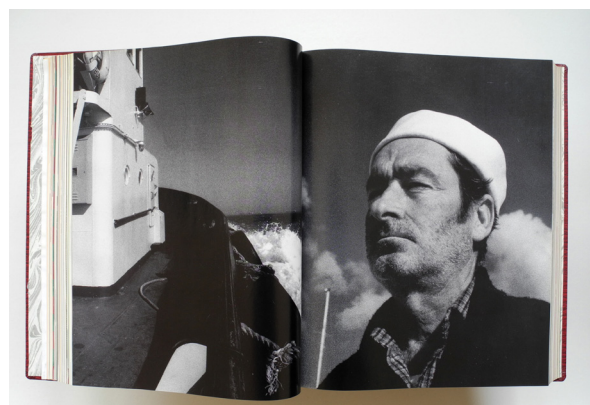


Fig. 3.280 e 3.281: Foto-reportagem “O Porto de Lisboa” K n.º 27

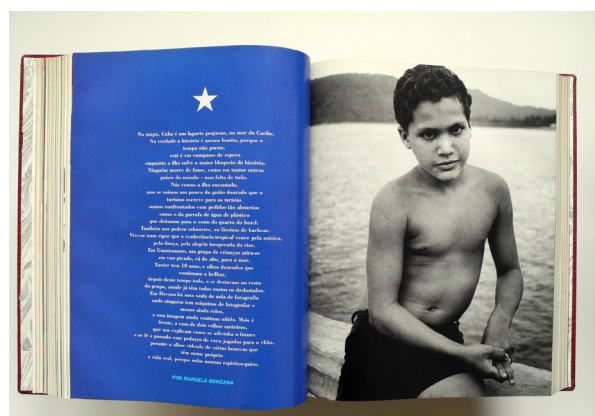


Fig. 3.282 e 3.283: Foto-reportagem “Cuba” K n.º 28

A foto-reportagem da edição n.º 29 tem a autoria de Mariana Viegas, sobre a China, e é graficamente arrojada pela profusão de formas geométricas de várias cores sob as fotografias de preto e branco ao longo da secção. A sua página de registo introduz esta opção gráfica: formas regulares de fundo impresso de cor sólida (amarelo, preto e cinzento) compõem o fundo da página dupla. A fotografia a preto a branco ocupa as duas páginas, tem grandes dimensões e o título está composta em Helvetica Black, com os caracteres dispostos de forma desalinhada de cima para baixo, com batente a cinzento, ocupando a margem exterior da página esquerda. É uma página de forte impacto visual, onde texto e cor competem com a fotografia a preto e branco. O mesmo acontece nas páginas seguintes, onde o texto de abertura está em Helvetica Black vermelho centrado ao eixo da largura da caixa de cor, com fundo *beige*, rodeado de barras pretas e uma pequena fotografia a preto e branco. As restantes páginas têm as fotografias compostas de forma dinâmica sobre formas de fundos geométricos coloridos, gerando tensão e movimento visual entre fotografias e cores, acrescentando significados e leituras a estas imagens compostas.



Fig. 3.284 e 3.285: Foto-reportagem “China” K n.º 29

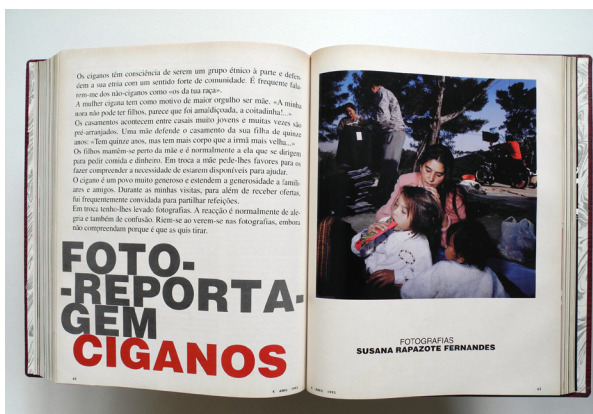


Fig. 3.286 e 3.287: Foto-reportagem “Ciganos” K n.º 31

As duas últimas edições da revista, n.º 30 e 31, destacam-se, como já observamos na análise de secções anteriores, pelo ênfase das tituleiras nas páginas de registo, com maior protagonismo através da sua grande escala, do pouco entrelinhamento, do uso de cor. As foto-reportagens destas edições seguem o mesmo princípio do resto do miolo, diferem na natureza das fotografias e na forma da sua distribuição nas páginas, a de “Chelas” (n.º 30) a preto e branco, com várias fotografias por página e a “Ciganos” (n.º 31), com uma fotografia a cores por página, semelhante a um *portfolio*.

Delírios

Neste intervalo de edições, a secção “Delírios” perde alguma da sua imprevisibilidade e frescura gráfica, aspectos que a caracterizam na primeira fase da revista (do n.º 2 ao n.º 16). Aqui, o seu impacto gráfico está concentrado na cabeça da secção, que se mantém próxima do desenho inicial no n.º 17, e letra desenhada “tipo Bayer” sendo que a maior parte dos seus conteúdos são caixas texto. A secção “Delírios” inclui a BD das Produções Jesus, que costuma ser regular na disposição da banda desenhada numa página inteira, apenas com indicação do nome em Franklin Gothic condensada negrito ao centro do enquadramento.

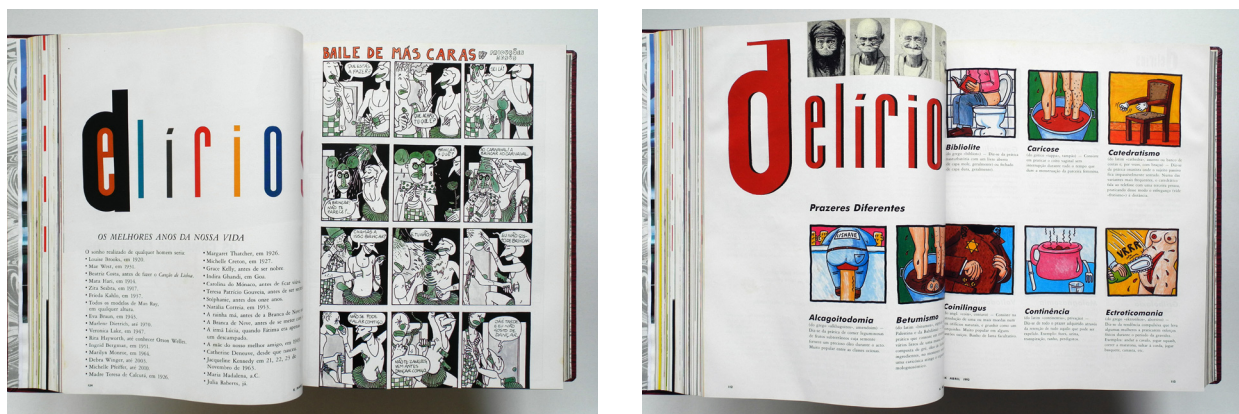


Fig. 3.288 e 3.289: “Delírios” K n.º 18 e 19

Assim, no n.º 18, a cabeça de secção é mesma do n.º 17: os caracteres são desenhados a partir da tipografia universal de Herbert Bayer, em que o espaço interior do “d” inclui o “e”, todos eles com cores distintas na metade superior da página com o texto distribuído em duas colunas em Garamond. A secção integra a BD das Produções Jesus.

Do n.º 19 ao n.º 27, a cabeça da secção apresenta-se numa variação da versão anterior: os caracteres continuam a ter como referência a tipografia universal de Bayer, mas agora estão todos a vermelho com batente a preto, ocupam quase a totalidade da largura da página de registo. Associados aos caracteres, estão 4 fotografias de arquivo, 4 retratos de um homem a fazer caretas alinhados no canto superior direito, que farão parte desta versão da cabeça da secção.

Na edição 19, os “Delírios” têm uma matéria sobre “Prazeres diferentes” que consiste numa série de tem ilustrações com legendas. A página seguinte tem o “Diário duma Mulher Moderna”, “Criativa” e “Activa”, cujo cabeçalho é feito com os logos das revistas femininas com os mesmos nomes e 3 colunas de texto em Garamond. A secção integra ainda a BD das Produções Jesus. No n.º 20 a cabeça de secção é igual à edição anterior, ocupa a largura da página de entrada e tem a matéria “O que dizer à sua mulher” numa coluna de texto Gill Sans light itálico na parte superior da página. Em seguida, constam as “Rapidinhas culturais”, com 3 colunas de texto corrido em Gill Sans light justificado, com a justaposição de 3 imagens de arquivo e *duotone*: preto e 3 cores na largura de 2 colunas com a abertura do artigo sobre o bloco de imagens, em Gill Sans light. A BD das Produções Jesus fecha a secção. No n.º 21 tem traduções de expressões estrangeiras numa coluna em Gills Sans light itálico e ilustrações antigas em preto e uma cor, como carimbos... tem ainda a BD das Produções Jesus. No n.º 22, a cabeça de secção é bastante reduzida, com texto corrido paginado em duas colunas, numa grelha de 3, em Garamond justificado ilustrado com gravuras antigas a preto e branco, pintadas por cima em lápis de cor. Na edição n.º 23 a cabeça de secção perde a lista de figuras de arquivo e tem vários artigos, paginados com colunas de texto e ilustrações de arquivo. No n.º 24 a cabeça de secção retoma a do n.º 21 e volta a ter a lista de retratos. As matérias estão compostas em textos de 3 colunas Garamond justificados e incluem umas ilustrações feitas a partir de colagens. Na edição 25, a secção é sobre novelas e está ilustrada com fotogramas de per-

sonagens reconhecíveis das novelas então em antena, com o texto em 3 colunas. O n.º 26 tem novamente fotografias de ecrã de televisão e respectivas legendas e conta ainda com a BD das Produções Jesus. Na edição 27 tem texto em 3 colunas, com algumas ilustrações e conta também com a BD das Produções Jesus.

A secção está ausente nos números 28 e 29 da revista e volta a aparecer no n.º 30 com uma nova cabeça de secção: em maiúsculas Helvetica Black com os caracteres em várias cores, num tamanho reduzido e no canto superior esquerdo da página de registo. Ao fundo e ao corte tem uma fotografia a preto e branco, com o título numa diagonal ascendente em rosa em maiúsculas Helvetica Black. Na página direita, num fundo impresso a *beige*, tem texto corrido em 2 colunas Times New Roman justificado. Ainda na página de continuação, a secção está a preto, meio página e 3 colunas texto corrido em Times New Roman, com duas imagens a preto e branco no topo da página.

Fica para a próxima

A secção “Fica para a próxima” mantém-se na revista até ao seu último número e à semelhança da primeira fase, é pautada pelas oscilações gráficas ao longo das suas edições. No geral, esta secção tem páginas mais neutras, menos exploratórias em termos gráficos do que na primeira fase da revista, havendo edições cuja regularidade é mais visível. No entanto, dada a natureza dos seus conteúdos, apresenta sempre variações.

Tal como o resto do miolo da edição n.º 18, a cabeça da secção é feita com os caracteres “tipo Bayer” a vermelho com batente a preto no canto superior esquerdo da página, que é quase preenchida pela montagem de 3 retratos a cores sobrepostos de José Nuno Martins, com uma caixa de texto em Gill Sans regular no canto superior direito. A proposta do n.º 19 apresenta uma cabeça de secção mais discreta, em maiúsculas Franklin Gothic condensada e negrito no canto superior esquerdo da página, sobre uma coluna de texto também em Franklin Gothic condensada e negrito justificado. Ao corte da margem inferior tem uma fotografia a preto e branco de Basílio Horta. Na edição 20 os conteúdos estão todos concentrados no topo esquerdo da página: com cabeça de secção em Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho ao centro sobre duas colunas de texto corrido em Garamond justificado. Por baixo tem uma fotografia a preto e branco, com uma grande seta vermelha sobre João Gil.



Fig. 3.290, 3.291 e 3.292: “Fica para a próxima” K n.º 18, 19 e 20



Fig. 3.293 e 3.294: Especial Censura “Fica para a próxima” K n.º 21

Na edição 21, a secção “Fica para a próxima” tem uma edição especial no início da revista, com o título “A cultura do Sovaco”. É um texto que ataca a censura exercida pela SEC (Secretaria de Estado da Cultura?) sobre autores, opiniões, etc... Tem uma página de registo de fundo preto, com a indicação de ser uma edição especial da secção, no canto superior direito: um “F” rasurado amarelo como um carimbo, dentro de uma moldura de contorno branco e com duas barras, uma no topo e outra em baixo de fundo vermelho, com o texto em maiúsculas Franklin Gothic condensada negrito. Na metade inferior da página, tem a abertura da secção numa coluna de texto em Franklin Gothic condensada negrito aberto a amarelo claro, onde o título aparece destacado dentro de um rectângulo vermelho, com as letras em caixa alta aberta a branco. No topo esquerdo do texto tem uma figura de contorno branco do perfil de um homem, com o sinal de proibição apontado à sua garganta. As páginas de continuação são semelhantes entre si e são compostas de forma simétrica por duas colunas, uma de texto, nas margens interiores e de imagens nas margens exteriores. O texto está numa coluna em Franklin Gothic condensado negrito justificado sobre fundo branco e as imagens estão montadas numa estrutura em mosaico, com fundos de cor sólida e com a inclusão de logótipos de partidos políticos abertos a branco sobre as cores. É uma composição graficamente interessante: a montagem de fotografias a preto e branco em mosaicos de cor sólida e texto Franklin Gothic condensada negrito confere dinamismo às duplas. No final da edição, a secção volta a estar presente na sua forma habitual: como uma variante da edição anterior, com uma fotografia a cores na parte superior da página e ao corte, a cabeça de secção está em Franklin Gothic condensada e negrito a vermelho sobre o título em Franklin Gothic condensada e negrito preto. Na parte inferior da página estão 3 colunas de texto corrido em Garamond justificado.

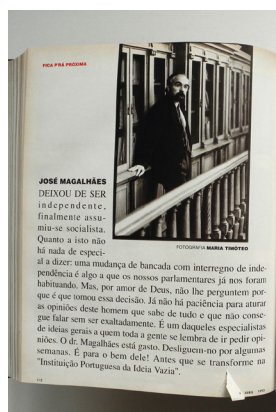
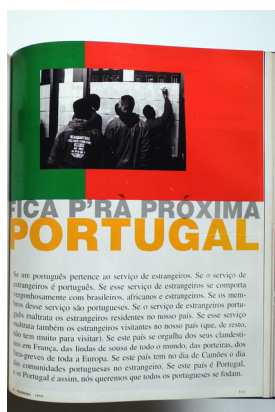
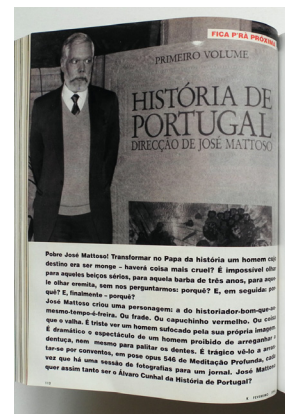
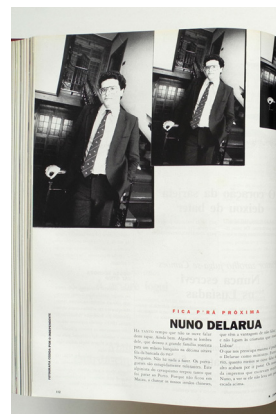
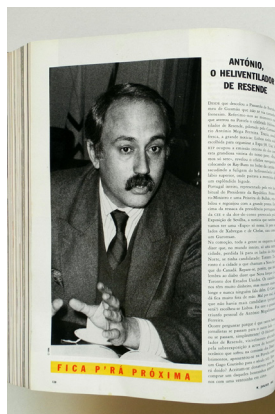


Fig. 3.295, 3.296, 3.297, 3.298, 3.299, 3.300, 3.301, 3.302, 3.303, 3.304 e 3.305: "Fica para a próxima" K n.º 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31

As edições seguintes da secção, apesar de terem composições sempre diferentes, não deixam de aparentar alguma regularidade na forma como os vários elementos são tratados: a cabeça da secção mantém-se discreta na página em maiúsculas que variam entre a Franklin Gothic condensada negrito e a Helvetica Black, os títulos e o texto corrido seguem as folhas de estilo da respectiva edição, entre a Franklin Gothic condensada negrito e a Helvetica Black para os títulos, entre Garamond e Times New Roman para os textos corridos, justificado entre 1 a 2 colunas de largura. As imagens também são na sua maioria a preto e branco e apresentam-se de várias formas: ao corte ou compostas pelas páginas de forma dinâmica.

A edição n.º 30 é a única excepção a estas características: a secção surge ao centro do enquadramento, junto ao título, ambos em maiúsculas Helvetica Black justapostas. No topo da página sobre dois fundos com as cores da bandeira portuguesa (verde e vermelho) está uma fotografia a preto e branco de negros. Em baixo está uma coluna larga de texto corrido em times New Roman justificado em cinzento. É um texto forte, contra o racismo do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras contra outras raças nacionalidades; a sua aparência gráfica é forte, tal como o texto.

Portfolios de fotografia

Neste intervalo de edições, apenas duas contêm *portfolios* de fotografia. No n.º 22 a autoria do *portfolio* é de Luc Perenon e apresenta as fotografias enquadradas ao meio de cada página, com contorno preto, cujo fundo das páginas é impresso a cheio de cor salmão. A página de registo apresenta a secção com um logótipo que inclui parte do K inicial da revista e o pictograma de um olho. Este símbolo é interessante por resumir, de forma sintética através de um desenho vectorial, o objectivo da secção: “ver” com a reminiscência da fase anterior da revista, muito mais profícua em *portfolios* de fotografia. O fundo de cor salmão sob as fotografias é uma forma de diferenciar estas páginas, ao mesmo tempo que lhes acrescenta um sentido estético particular.

O *portfolio* do n.º 27 é da autoria de Ralph Eugene Meatyard. As fotografias estão dispostas de forma semelhante, a meio do enquadramento das páginas, com uma moldura branca. O que difere neste *portfolio* são os fundos das páginas, que estão divididos em duas barras horizontais: na parte inferior a preto e na parte superior em cores alternadas entre o rosa e o azul. A barra preta em baixo permite que o fundo e as fotografias tenham a mesma proporção, semelhante à proporção de um quadrado, como as fotografias de médio formato (6 cm por 6 cm, numa proporção quadrangular). A página de registo tem o texto de abertura numa coluna cujas dimensões correspondem sensivelmente às das fotografias, em Garamond, com o título no topo e ao centro, em Franklin Gothic negrito. Em baixo, a fechar o texto está o primeiro logótipo da K, desenhado por João Botelho muito semelhante a uma Bodoni. As fotografias voltam a ter a intervenção do editor gráfico ao serem paginadas em fundos de cor, neste caso, de várias cores, o que cria diferentes ambientes gráficos na leitura das imagens.



Fig. 3.306 e 3.307: Portfolio K n.º 22



Fig. 3.308 e 3.309: Portfolio K n.º 27

SÍNTESE DA ANÁLISE GRÁFICA K N.º 18 - N.º 31

Neste intervalo de análise, a distinção entre secções graficamente regulares e irregulares é mais difícil de fazer, devido às variadas oscilações gráficas presentes ao longo deste intervalo de edições. Uma das principais características deste grupo de edições está relacionada com o aumento de variedade de comportamentos gráficos das secções, ao contrário do que se sucede na primeira fase da revista. Como já foi referido na análise do n.º 17, Miguel Esteves Cardoso pretendia modernizar constantemente o grafismo da revista. Com pouco recursos financeiros, Luís Miguel Castro recorre a fotocópias, a imagens de arquivo, a colagem para fazer as ilustrações, desenha letras, etc...

O n.º 18 é uma extensão do número de charneira (n.º 17), embora apresente alterações que se vão sendo observadas pelos números seguintes. As mudanças nunca são radicais, vão sendo testadas, melhoradas, por vezes abandonadas ao longo das edições. Há pouca permanência de número para número. A revista tem um grafismo “orgânico”, está sempre em transformação e isto era sinal de uma vontade de experimentação, de melhoramento. Um bom exemplo disso é a utilização da letra “tipo Bayer” nas cabeças de secção, que é usada de forma sistemática no n.º 17 e no n.º 18 que depois começa a ser abandonada ao longo das edições, ficando apenas em uso em secções particulares, como o “Sumário”, o “Cão” e o “Bute!”.

Os textos contínuos (texto corrido) são, regra geral, distribuídos numa grelha 3 colunas, são justificados em Garamond até n.º 29 e passam a Times New Roman até n.º 31. As tituleiras têm também várias configurações: do n.º 18 ao 26 são em Franklin Gothic condensada negrito. Primeiro têm uma dimensão mais elegante e discreta nas páginas, de tamanho reduzido, com margem branca à volta, no eixo do texto corrido. A partir do n.º 27 o tipo de letra dos títulos deixa de ser condensada e passa apenas a Franklin Gothic negrito. Este aumento da largura da tipografia dos textos não contínuos contribui para um maior destaque das tituleiras nas páginas de registo, como se pode observar a partir do n.º 27, culminando nos últimos números, onde as folhas de estilo dos títulos passam a Helvetica Black, uma letra bastante mais larga. A partir da edição 29 até à 31, as tituleiras excedem o protagonismo das páginas, através do seu aumento de escala em relação ao texto corrido, do seu entrelinhamento quase nulo que lhes confere uma dimensão mais visual que “legível” e do uso de várias cores. As tituleiras das edições 30 e 31 têm ainda a particularidade de se situarem na parte inferior das páginas de registo, o que lhes confere um sentido de contra-gravidade, criando uma tensão visual no movimento de baixo para cima no sentido de leitura.

Continua a haver secções graficamente mais regulares que outras, embora em menor número relativamente ao primeiro intervalo (n.º 2-16). Facto que assumimos como uma característica desta fase, com maior inconstância visual, mais experimentação na composição dos textos não contínuos em relação à primeira fase gráfica, ainda sob a influência de João Botelho, menos permeável a oscilações de ordem gráfica, com uma herança, uma âncora mais consistente (a “linha clara”).

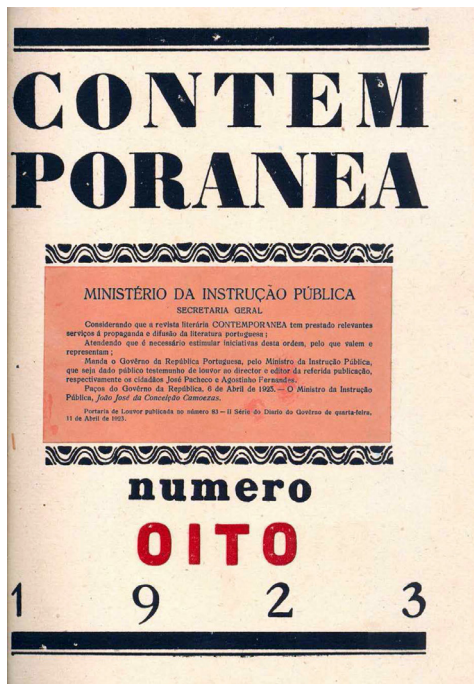


Fig. 3.310: Capa da “Contemporânea”, n.º 8, 1923



Fig. 3.311: Capa K n.º 32 (Maio 1993)



Fig. 3.312: Editorial e ficha técnica, K n.º 32

A ÚLTIMA *K* N.º 32 (MAIO 1993)

A última edição da revista é analisada individualmente por ser uma edição especial dedicada à figura de António Oliveira Salazar e ao Estado Novo¹ e por ter um grafismo bastante distinto do dos anteriores números da revista. Como já foi referido na análise editorial, esta edição volta a recuperar a divisão existente na primeira fase da revista, em 6 partes: “Apito”, “Revista”, “Prazeres *K*”, “Especial *K*”, “*K* nós” e “Delírios”. Cada uma destas partes integra uma série de secções já existentes nos alinhamentos editoriais anteriores (por vezes com alterações dos respectivos nomes) mas também convoca outras secções inéditas, derivadas da temática da edição. Relembramos que este foi o último número editado da *K*, sem que a equipa de redacção tivesse conhecimento disso no momento. De modo que a decisão de fazer um grafismo distinto do dos números anteriores não foi de todo propositada como sendo um epitáfio, mas antes uma decisão de ordem estética, que fosse ao encontro de um estilo gráfico que evocasse a produção gráfica oficial do Estado Novo. Luís Miguel Casto, em entrevista, afirma que a sua referência para esta edição foi a revista *Contemporânea* (1922-1926) da autoria de José Pacheco e a primeira fase da revista *Panorama* (1941-1949), editada pelo Secretariado da Propaganda Nacional. Vamos, mais uma vez, constatar a apropriação de uma linguagem gráfica anacrónica na *K*, neste caso, em consonância com o registo gráfico contemporâneo do Estado Novo.

CAPA

“Um dia, rapariga, tudo isto será teu” é a chamada da capa da revista. Numa tipografia serifada, Belwe, em azul com batente a preto, a chamada ocupa a largura da capa da revista, alinhada ao centro do eixo vertical do enquadramento, sobre uma fotografia a preto de branco de arquivo, de Salazar e uma rapariga ao ar livre. A capa tem uma moldura de cor impressa a cheio (preto) nas margens e ao corte e o logótipo situa-se no sítio habitual, no canto superior direito, sem apresentar qualquer modificação. Mesmo não sendo um epitáfio, é uma capa de tonalidades escuras e pesadas, ao contrário das capas antecedentes, com uma conotação solene e grave. A fonte Belwe foi desenhada pelo tipógrafo alemão Georg Belwe em 1907, com forte inspiração no grafismo da Arte Nova, cujas hastes ascendentes rectas e curvas se assemelham a traços caligráficos, atribuindo à tipografia uma carácter de pendor decorativo.

MIOLO

O “Editorial” abre o miolo da revista juntamente com a ficha técnica. A estrutura desta página, é, como já vimos no capítulo anterior, antecipada ou ensaiada no n.º 31, numa grelha de 3 colunas, onde o “Editorial” ocupa a largura de duas colunas e a ficha técnica ocupa apenas uma, do lado esquerdo da página; no topo da página, um filete preto e grosso delimita a área útil da página. Os textos não contínuos (títulos, subtítulos e cabeças de secção) desta edição mudam a sua folha de estilo para Belwe, onde são usa-

1. Cf. Capítulo 4.1: Sumário editorial da *K*.

das as suas versões regular, negrito e itálico, para a diferenciação das funções dos textos. Assim, o texto que se destaca nesta página é o “Editorial”, ao estar do lado direito do enquadramento e pela largura da sua caixa e do seu tamanho (13/18 pt), estando alinhado à esquerda, o que lhe confere algum dinamismo. No topo da coluna, está a identificação da secção justificada à esquerda da coluna em Belwe e em caixa alta. Imediatamente em baixo, está o título do texto na versão negrito da fonte que ocupa a largura da coluna de texto corrido também em maiúsculas. O corpo de texto tem uma grande capitular com 10 linhas de altura em azul escuro (ultramarino) com um batente a preto. A assinatura do texto é feita no canto inferior direito da coluna de texto, em Belwe negrito com um filete preto e grosso sob o nome de Miguel Esteves Cardoso.

Do lado esquerdo da página, na margem interna (uma zona de menor impacto visual), consta a ficha técnica que está alinhada à direita com a inserção do logótipo no topo da coluna e onde são usadas as versões negrito e regular da fonte Belwe para distinguir a função do nome a pessoa. Embora este Editorial tenha uma estrutura semelhante ao da edição anterior, a nova tipografia transforma completamente a “personalidade” da página e do resto da edição, como veremos no decorrer da análise.



Fig. 3.313 e 3.314: “Sumário”, “Cartas” e página de entrada de “Apito” K n.º 32

Segue-se o “Sumário” que reúne o índice da revista e onde estão discriminados os vários núcleos do miolo, juntamente com algumas fotografias das matérias em destaque. Trata-se de uma página dupla: no topo da página da esquerda está o nome da secção em maiúsculas Belwe sob o mesmo filete preto no limite superior da área útil. Em baixo, numa grelha de duas colunas tem uma fotografia a preto e branco e na outra está o Índice, cujo tipo de letra usado é Belwe, a qual, graças ao uso da versão negrito e de várias cores, possibilita a diferenciação das várias funções: o núcleo está em Belwe negrito preto; número de página em Belwe negrito vermelho; nome da secção em Belwe negrito azul (ciano) e sinopse do destaque em Belwe regular preto. Na página direita estão várias imagens, fotografias a preto e branco e a cores com imagens de arquivo, cuja identificação no miolo é feita com o número da página em Belwe negrito a vermelho, com o texto em Belwe regular a preto por baixo de cada imagem. O filete preto no topo da página mantém-se. Uma nota: o nome dos artigos no *Índice* não coincidem com os títulos no miolo, sugerem títulos alternativos, como piadas, mnemónicas do editor gráfico.

A secção “Cartas dos leitores” está organizada numa grelha de 3 colunas, com o texto corrido em Times New Roman (9/10 pt) justificado (folha de estilo que transita da edição anterior que se mantém neste número), com capitulares em Belwe regular a vermelho com duas linhas de altura. Os textos estão paginados de forma sequencial, divididos pelos títulos em maiúsculas Belwe negrito, terminado com um remate no final do texto, uma miniatura do “K” do logótipo da revista dentro de um pequeno rectângulo de fundo vermelho. A identificação da secção é feita no canto superior esquerdo da página, em maiúsculas Belwe sob o mesmo filete preto no topo da área útil. Tem a inserção de uma imagem, a capa do primeiro número da *K*, na largura de uma coluna de texto.

APITO

A primeira parte desta edição contém apenas a antiga secção “Apito”, já existente nas edições anteriores. A secção foi apenas destacada do resto do miolo da revista, como um núcleo graficamente separado, mas não apresenta mais conteúdos do que os já habituais. Mais uma vez, a sua estrutura já fora antecipada nas duas edições anteriores. A página de registo é semelhante à da edição anterior, com mudanças nas folhas de estilo: a cabeça de secção em maiúsculas de Helvetica Black (n.º 31) para Belwe, nesta edição, alinhada ao eixo da largura da página; os destaques, antes em maiúsculas Times New Roman, passam também a maiúsculas Belwe regular, com os mesmos filetes preto finos a meio do entrelinhamento e com círculos a preto entre destaques. A grelha de paginação é simétrica nas duplas: com 3 colunas de larguras distintas. Mantém o filete preto no topo da mancha útil, o texto corrido em Times New Roman (o texto varia de corpo mediante a largura da coluna, como anteriormente), justificado com títulos em maiúsculas Helvetica Black e as imagens estão inseridas na coluna da respectiva da notícia. Esta secção serve de exemplo como a mudança das folhas de estilo atribuem nova identidade gráfica aos objectos editoriais.



Fig. 3.315: “Apito” K n.º 32



Fig. 3.316: “Revista” K n.º 32

REVISTA K

Esta última edição vem recuperar o núcleo editorial da “Revista”, presente na primeira fase da *K* (do n.º 1 ao n.º 16), com uma página de registo que simula a “capa” e que, na altura, se denominava de “Sumário”. Esta página de registo serve para a identificação gráfica do núcleo “Revista” e apresenta alguns dos conteúdos presentes no seu miolo como forma de “chamadas”. As secções existentes neste núcleo não são inéditas na revista, são as “Conversas”, a “Entrevista”, o “Sair com”, “Festas” (secção designada “Sociedade” na primeira fase editorial), a foto-reportagem e *portfolio* de fotografia. O grafismo deste núcleo não é muito diferenciado do que já foi analisado até agora sobre este número: a página de registo do núcleo mantém o fundo branco com o filete preto no topo da mancha útil, a identificação do núcleo está em maiúsculas Belwe negrito na lar-

gura do filete preto. Há 4 destaques nesta página, cada um com forma gráfica distinta: 4 retratos a preto e branco em linha, com texto alinhado (Belwe negrito e regular) ao eixo da largura de cada uma das fotografias, anunciam as “Conversas” na parte superior da página sobre o núcleo editorial; a meio do enquadramento a azul destaca-se a secção “Sair com” em Belwe regular e negrito na parte inferior da página; a “Entrevista” é anunciada numa linha a Belwe negrito, na parte inferior da página; e, finalmente, as “Festas” em Belwe regular com um filete a vermelho grosso no início da linha de texto.

A secção “Conversas” recupera a estrutura da edição anterior, com texto corrido em duas colunas de texto justificado em Times New Roman negrito para as perguntas e Times New Roman itálico para as repostas. A meio das duas colunas está a fotografia a preto e branco e por baixo, como legenda a idade e profissão em Belwe regular, seguido do nome da pessoa, o antetítulo em Belwe negrito azul com batente em rede de preto, o título como uma citação do texto em Belwe regular alinhado ao centro do eixo vertical da fotografia, que termina com um filete preto na margem inferior da zona da tituleira. Cada texto termina com um remate, o “K” do logótipo aberto a branco dentro de um pequeno quadrado de fundo vermelho. Constante em todas as páginas e à semelhança de secções anteriores é o filete preto que limita a mancha útil das páginas, com o crédito fotográfico em Belwe *light* com um grande spacejamento entre caracteres de modo a ocupar a largura útil do enquadramento e, no topo, a cabeça de secção numa proposta já existente, com os caracteres dentro de círculos de cor sólida que alternam entre o vermelho e o preto.



Fig. 3.317: “Conversas” K n.º 32



Fig. 3.318 e 3.319: Entrevista K n.º 32

O arranjo gráfico da secção “Entrevista” rompe com as propostas das edições anteriores, que são marcadas pelo protagonismo das titulares (com letra pesada, de várias cores e sem entrelinhamento). Nesta edição, a área útil as páginas continua delimitada pelo filete preto no topo da página que se mantém nas páginas de continuação. A página de registo é dupla com uma composição simétrica: no topo à esquerda, a secção encontra-se imediatamente sobre o filete preto em maiúsculas Belwe regular, com indicação do nome do entrevistado no mesmo corpo, enquanto que, na página direita, na mesma folha de estilo está a sua profissão, com a inserção dos créditos fotográficos sob o filete, em Belwe *light*, com um grande espaçamento entre caracteres, o que dificulta a sua leitura. A abertura da entrevista, em Belwe regular, ocupa a largura útil da página da esquerda; na página da direita e nas páginas de continuação, este comportamento é adoptado para os destaques da entrevista. Ainda na mesma página, sob a abertura da entrevista está o título, também em maiúsculas Belwe negrito, num corpo de letra semelhante ao da cabeça de secção. O texto corrido está distribuído em 3 colunas em Times New Roman (9/10 pt)

justificado, com uso da versão regular para as perguntas e itálico para as respostas. A mancha de texto corrido começa com uma capitular em Belwe Extra bold a vermelho com batente em rede de preto, com 11 linhas de altura de texto corrido e termina com um remate (um “K” aberto a branco dentro de rectângulo de fundo vermelho). No final da página de registo encontra-se a autoria da entrevista, num formato semelhante à assinatura do “Editorial”: os nomes em Belwe Medium, alinhados ao centro, rematados por um filete preto da largura da coluna de texto corrido. Na página direita, na área correspondente ao texto corrido está uma fotografia a preto e branco do entrevistado, em formato quadrado, ocupando as 3 colunas da grelha, com margem branca, que tem mais peso visual que a mancha de texto. Esta configuração (texto à esquerda e imagens à direita) mantém-se nas páginas de continuação, cuja cabeça de secção permanece na página da esquerda em Belwe regular e título em Belwe negrito e onde cada página partilha a mesma área para os destaques do texto. É uma paginação simétrica na forma como distribui os conteúdos: texto e imagem ocupam a mesma área nas páginas duplas embora o resultado visual seja assimétrico, devido à densidade dos pretos das fotografias que é sempre superior ao peso visual do texto. Esta proposta vem recuperar a ideia da “linha clara”, da separação entre ler e ver, entre texto e imagem, tão presente nos primeiros números da revista.



Fig. 3.320: “Sair com” K n.º 32

A secção “Sair com” também apresenta uma configuração gráfica distinta das edições anteriores, embora tenha semelhanças na distribuição dos conteúdos. A secção ocupa uma página dupla, com os filetes a preto no topo; os créditos da rubrica estão na página esquerda imediatamente sob o filete em Belwe *light* com um espaçamento entre caracteres de modo a ocupar a largura útil da página. A página da esquerda é uma réplica das propostas gráficas anteriores, onde a fotografia ocupa dois terços da área útil da página (2 colunas numa grelha de

3). O texto corrido em Times New Roman está justificado (em 8/10 pt, tem um corpo inferior à entrevista) ocupa a coluna da esquerda com uma grande capitular (largura de uma coluna) em Belwe negrito vermelho com batente em rede de preto (com grande espaço, fica separado da letra). Na parte inferior da página, a tituleira ocupa uma largura da página em maiúsculas Belwe regular (secção) e Belwe negrito (nome). O antetítulo em Belwe regular encontra-se por baixo da fotografia. A página direita tem o texto na grelha de 3 colunas com remate e com outra fotografia no canto superior direito numa largura um pouco superior a uma coluna. Como vamos constatar na continuação da análise do miolo, a configuração gráfica não vai ter muitas variações, com o uso do filete preto no topo, o texto corrido em Times New Roman justificado, com remate e com as tituleiras (e textos não contínuos) nas variantes regular e negrito da fonte Belwe.

A secção “As festas” esteve ausente praticamente em toda a segunda fase da revista (do n.º 18 ao 31, com excepção no n.º 27) mas volta a estar presente nesta última edição, dedicada às festas da Moda Lisboa. O seu grafismo continua a seguir a linha gráfica desta edição, numa composição simétrica e elegante, com poucos recursos gráficos e de cor (apenas preto). A página de registo tem o filete no topo, uma fotografia a preto e branco ao eixo da largura do enquadramento, com texto de abertura em baixo e alinhado ao centro em Belve regular. O crédito das fotografias (de Augusto Brázio) fecha a página, em Belve regular e negrito rematado com um filete preto na largura da linha de texto. As páginas de continuação recuperam a composição em mosaico (já existente em edições anteriores desta secção) com as várias fotografias a preto e branco justapostas de diferentes dimensões, na área útil das páginas que mantêm os filetes pretos no topo. É uma secção interessante, dinâmica do ponto vista visual, apesar de estar integrada na “regra” da moldura com filete no topo da página, pela quantidade e diferença de dimensões de fotografias que apresenta. Justapostas desta forma (como um mosaico) as várias imagens compõem uma imagem apenas, com imensa informação e detalhe.

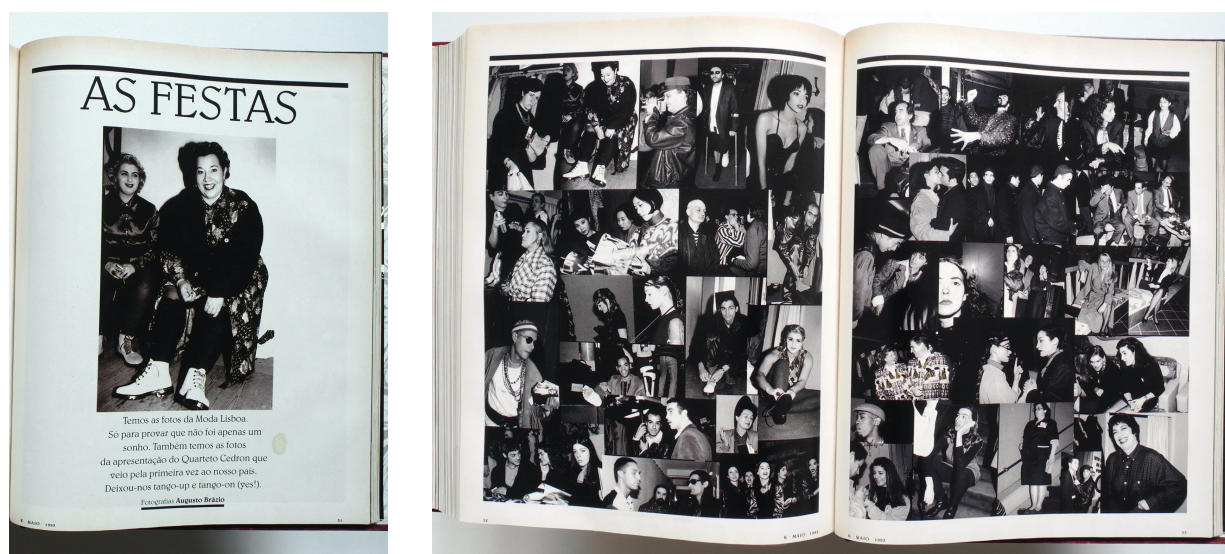


Fig. 3.321 e 3.322: “As festas” K n.º 32

A primeira foto-reportagem desta edição é sobre Fátima (na sequência temática deste número “fado, futebol e Fátima”, também designados os “3 F’s”, referidos como os três pilares da ditadura de Salazar para a pacificação e alienação da população). O uso de cor nas fotografias e na tituleira ajuda a diferenciar a secção, uma vez que, até aqui todas as rubricas são pautadas pela dominância das fotografias a preto e branco e por uma paleta reduzida de cor nos restantes elementos gráficos. A página de registo, à esquerda, tem o título em maiúsculas Belve azul, partido por sílabas num corpo muito grande, sobre fundo branco e com uma coluna estreita de texto em maiúsculas Belve regular justificado. É uma página elegante e em simultâneo, de forte impacto visual, a disposição das sílabas atribuem-lhe um dinamismo por estarem desalinhas, sendo lidas como elementos grá-



Fig. 3.323, 3.324 e 3.325: Foto-reportagem “Fátima”

K n.º 32



Fig. 3.326 e 3.327: Foto-reportagem “Kauketu” K n.º 32

ficos em vez de texto. As páginas de continuação são sóbrias, apresentam as fotografias de formato horizontal com o mínimo de intervenção gráfica (sem filete preto no topo), na parte superior do enquadramento com margens e com as legendas alinhadas em baixo do lado esquerdo em *Belwe light*.

A segunda foto-reportagem desta edição é sobre a Guiné, da autoria de José Maças de Carvalho. A página de registo é, como na foto-reportagem anterior, composta unicamente por texto, onde o título em *Belwe* negrito está distribuído em duas linhas a preto e ocupa metade superior da página; o texto de abertura, em *Belwe* regular a vermelho,

ocupa a metade inferior da página, com as duas primeiras linhas em corpo maior que o do texto corrido (como já foi observado em edições anteriores, como forma de destaque). As fotografias têm formatos panorâmicos a preto e branco e estão enquadradas na metade superior das páginas, impressas em quadricromia, com uma gama variada de cinzentos e densidade acentuada nos pretos, cuja qualidade de impressão é assinalável.

A última secção no núcleo “revista” é uma rubrica, graficamente semelhante a um *portfolio*, sobre o evento “Mês da fotografia” promovido no âmbito das “Festas de Lisboa”. A sua página de registo tem fundo impresso a preto, com apenas texto. O título, em Belwe cinzento, tem as palavras de vários tamanhos, sem um entrelinhamento reconhecível e por baixo está o texto de abertura, em Belwe numa coluna com a largura da mancha útil da página, justificado e aberto a branco. A sequência das cores do texto assemelha-se a um processo de revelação fotográfica, mas numa ordem inversa, do fundo impresso a cheio a preto para o branco do texto. As fotografias são a preto e branco, estão ao corte das páginas, sem mais intervenção gráfica, à excepção da margem de fundo impresso a preto.

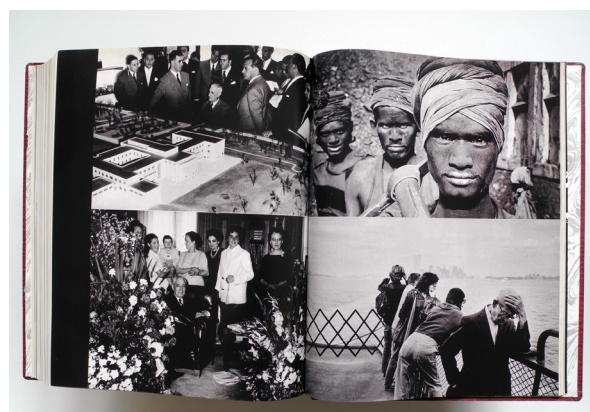


Fig. 3.328 e 3.329: *Portfolio* “O Mês de Lisboa” K n.º 32

PRAZERES K

O núcleo “Prazeres K” integra nesta edição uma série de secções já existentes na revista, como a secção “Bute!” que neste número muda de nome para “A ver fomos” mas que contém as subsecções já habituais “Instituições”, “Restaurantes”, “Bares”, “Defeitos Portugueses”, “Porno”, entre outras; e outras dedicadas à promoção de bens como “Consumos”, “Montra K”.

Tal como núcleo editorial anterior, este tem uma página de registo com elementos comuns, que simula uma capa: sob o habitual filete preto no topo, tem o nome do núcleo editorial em maiúsculas Belwe negrito a preto na largura útil da página e numa grelha de 3 colunas, à esquerda tem uma fotografia a cores com duas colunas de largura ao alto e uma coluna para o texto de abertura do lado direito, em Belwe alinhado à esquerda (16/ 21 pt).

A secção “A ver fomos” é uma versão da antiga secção “Bute!”, com as mesmas subsecções e apresenta-se com o grafismo típico deste número: o filete preto no topo das páginas, a designação da subsecção em maiúsculas Belwe regular sob este filete nas páginas pares (da esquerda). Cada subsecção está na versão negrito da fonte Belwe em maiúsculas alinhadas no canto superior esquerdo de cada artigo, o título em Belwe regular num corpo maior, o texto corrido em Times New Roman justificado está paginado de forma sequencial nas páginas e é sempre iniciado por uma capitular com 5 ou 3 linhas de altura, com diferentes cores e batentes de rede de preto, terminando no remate habitual deste número. As imagens são fotografias a cores e a preto e branco, que ocupam uma a duas colunas de largura. Há ainda subsecções que se destacam pelos fundos impressos a cheio com cores claras, paginadas de forma modular.

A secção “Consumos” segue mais uma vez uma estrutura já existente em edições anteriores, mas adapta-se ao grafismo deste número. Enquanto que nas edições anteriores uma das páginas de registo tinha uma imagem ao corte e a cores, nesta edição, a primeira página tem o mesmo filete preto no topo com os créditos fotográficos por baixo em maiúsculas Belwe *light* com grande espaçamento entre caracteres de modo a ocuparem a largura útil da página. O texto de abertura ocupa uma coluna de uma grelha de 3 colunas, em Belwe regular alinhado ao centro e no seu eixo, em baixo, constam os agradecimentos, num corpo menor com filete preto mais fino a separar as duas caixas de texto. Do lado direito está uma fotografia a cores que ocupa duas colunas da grelha de 3, na parte inferior está o título em maiúsculas Belwe regular a vermelho com batente em rede de preto que ocupa a largura da área útil da página. A página direita apresenta mais semelhanças com a edição anterior desta secção, com duas colunas para as imagens (com margens entre elas) e uma coluna para as legendas numa só caixa de texto ao alto, em Belwe regular alinhada à esquerda e no topo, sobre o texto; persiste o filete preto no topo.

A secção “Montra K” apresenta-se de forma bastante semelhante às páginas de continuação da secção “Consumos”, com diferença no número de imagens por página e sem margens entre elas.

Destaque para as páginas da “Publicidade K”, com fundo preto, fotografia a preto e branco de telefone antigo no canto superior esquerdo e uma coluna de texto em Helvetica Black com maioria do texto em cinzento muito escuro, que torna a sua leitura quase imperceptível, apenas com o número de telefone da publicidade K a vermelho. Há alguma semelhança com a página de registo de “O mês de Lisboa”, pela forma como os conteúdos vão sendo revelados, de um fundo preto para os cinzentos e para o vermelho, neste caso.



Fig. 3.330 e 3.331: “Prazeres K” e “A ver fomos” K n.º 32



Fig. 3.332 e 3.333: “Consumos” K n.º 32



Fig. 3.334: Publicidade K e “Especial K” K n.º 32

ESPECIAL K

O núcleo editorial “Especial K” é o caderno especial da revista que origina esta proposta gráfica tão diferenciada das edições anteriores. O caderno contém uma série de rubricas que oscilam entre as reportagens e secções, como “Memória”, “Perigos”, “Raiva”, “Ensaio”, “Arquitectura”, algumas delas inéditas, outras já habituais no alinhamento da revista e que neste número estão subjugadas à temática do Estado Novo. A capa deste núcleo apresenta-se como a dos anteriores: sob o filete preto no topo da página, está o título do núcleo em maiúsculas Belwe desta vez a vermelho em corpo grande, na largura

da página. A meio da página e na totalidade da sua largura, está uma fotografia a preto e branco do Estádio Nacional. Os destaques do caderno especial estão situados na metade inferior da página em Belwe preto e justificado, separados por vinhetas também a preto, com um entrelinhamento equilibrado, deixando as linhas de texto contrastar com a densidade dos pretos da imagem.

As secções deste caderno especial têm todas a mesma estrutura na página de registo e nas páginas de continuação. No entanto, apresentam variações nas disposições das imagens nas páginas de continuação. Veremos as excepções em detalhe.

A secção “Memória: Azar a Salazar” tem uma página de registo dupla: à esquerda tem texto e à direita tem uma fotografia a preto e branco ao corte da página. No topo da página esquerda tem o filete preto que delimita a altura útil da página, por baixo, alinhado à esquerda numa linha está a identificação da secção em maiúsculas Belwe regular seguida do título em Belwe negrito em preto. A capitular do texto corrido determina a composição da página: de grandes dimensões, ocupa a coluna do meio da grelha de 3 colunas, em Belwe negrito vermelho. É seguida do destaque em duas linhas de texto, em Belwe (16/20 pt) que passa a texto corrido pelas 3 colunas da grelha, em Times New Roman justificado (8/10 pt). Como um plano sequência², este encadeamento de vários textos (com várias funções) apresenta-se sem cortes na leitura: da capitular passa para o destaque e para o texto corrido, com mudanças de escala (corpo), cor, tipografia, alinhamento. Ainda nesta página e na mesma coluna do meio, em baixo, está a autoria do texto em Belwe negrito alinhado ao eixo dessa mesma coluna, rematada por um filete preto da largura da coluna, procedimento gráfico já usado nesta edição. As páginas de continuação seguem a regra da página de registo no que toca ao texto corrido: mantêm a mesma folha de estilo, sendo que as colunas são interrompidas na vertical pelos destaques (na largura útil da página), em Belwe regular alinhada ao eixo vertical da página. Mantêm-se os filetes pretos no topo de cada página com o título em Belwe negrito na página esquerda sob o filete, que cumpre a função da cabeça de secção. A fotografia está em duas colunas na grelha de 3 colunas.

A “Reportagem: Postal de Santa Comba” segue a estrutura da secção anterior, com diferença na composição das imagens, fotografias *polaroid*, dispostas nas páginas de continuação de forma “livre”, como que atiradas sobre a página.

A secção temática de “Arquitectura” também respeita a configuração gráfica já descrita, com a disposição das fotografias na parte superior das páginas de continuação, em duas colunas com duas fotografias a cores por linha, com margem entre elas.

Outra secção “Memória” presente neste caderno especial segue a configuração gráfica das páginas de registo já analisadas e as imagens que acompanham o texto são páginas de livro infantil, cujas duplas estão compostas em arco na página de continuação, apenas com duas colunas de texto corrido (na grelha de 3 colunas). Esta configuração apresenta semelhanças a algumas páginas da revista *Panorama*.

2. Plano-sequência, em cinema e audiovisual, é um plano que regista a acção de uma sequência inteira, sem cortes.

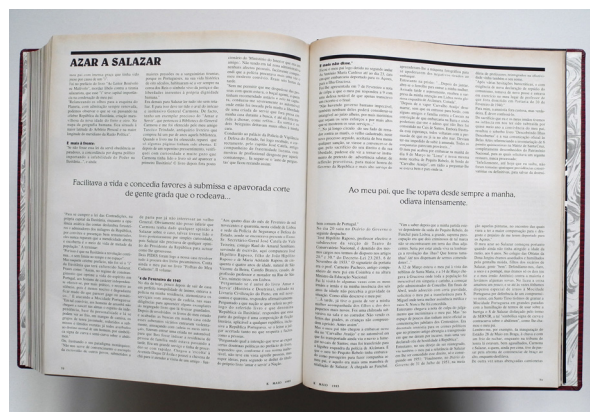


Fig. 3.335 e 3.336: "Memória" K n.º 32



Fig. 3.337 e 3.338: Reportagem K n.º 32

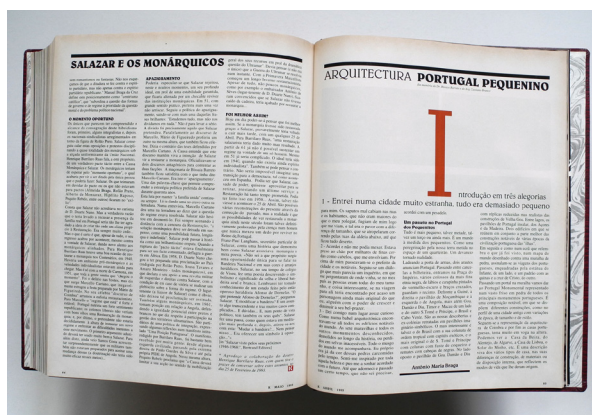


Fig. 3.339 e 3.340: "Arquitetura" K n.º 32



Fig. 3.341 e 3.342: "Memória" K n.º 32

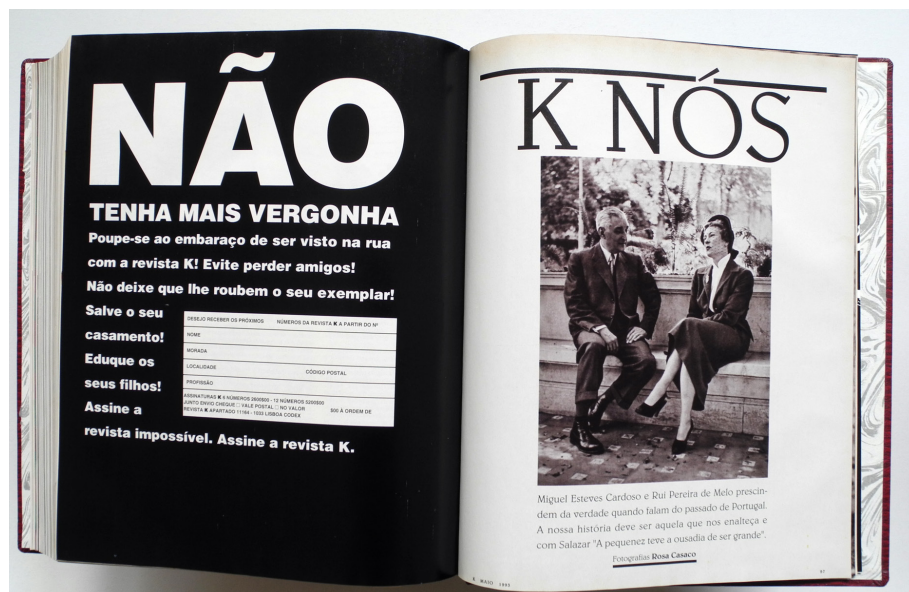


Fig. 3.343: Assinatura e “K Nós” K n.º 32

A página de assinatura da revista tem um fundo preto com texto aberto a branco em Helvetica Black, cujo slogan, “Não tenha mais vergonha!”, se destaca por estar no topo da página com grades dimensões. É uma página com poucos recursos gráficos, mas bastante eficaz pelo grande contraste entre fundo preto e texto a branco.

K NÓS

O penúltimo núcleo editorial da *K* chama-se “K Nós” e integra a secção “Ídolos”, “Ensaio”, “Delírios” e “Fica para a próxima”, conta ainda com a rubrica habitual de humor, desta vez da autoria das “Produções Fátima Cristina”. A primeira página do núcleo, como uma capa, segue a linha das anteriores primeiras páginas dos vários núcleos editoriais: com o filete preto no topo da página, uma fotografia a preto e branco ao eixo vertical do enquadramento e o resumo dos conteúdos em baixo justificados na largura da imagem em Belwe regular preto. Os créditos fotográficos estão a meio do eixo vertical da página em Belwe regular e negrito, rematados por um filete preto.

À semelhança de outras secções presentes nesta edição, a secção “Ídolos” é paginada de acordo com o grafismo já instituído nesta edição. A sua página de registo segue uma configuração muito próxima da página de entrada da secção “Memória”: é uma página dupla dividida em texto e imagem, contudo, apresenta algumas variações. A página da esquerda tem fundo impresso a cheio em cinzento escuro. No topo da página, o filete preto delimita a altura útil e por baixo, alinhado à esquerda está a cabeça de secção em maiúsculas Belwe abertas a amarelo. Ao centro da página, o “S” “de Salazar” (título do artigo), está em Belwe verde numa grande escala que domina a composição da página, com o restante título em Belwe negrito a preto por baixo dele. O texto de abertura ocupa uma coluna com a largura útil da página, em Belwe branco na parte inferior da página,



Fig. 3.344, 3.345 e 3.346: “Ídolos” K n.º 32

que termina com a autoria do texto, no canto inferior direito, aberto a branco sobre o filete preto. A página da direita tem uma fotografia a preto e branco ao corte de António Oliveira Salazar, que parece olhar para a página da esquerda, com as mãos nos olhos para tapar o sol. As duas páginas parecem comunicar uma com a outra.

As páginas de continuação apresentam-se como o resto da edição, em 3 coluna de texto corrido em Times New Roman (9/10 pt) justificado, com os subtítulos em maiúsculas Belwe negrito e as imagens em páginas inteiras ao corte ou inseridas na página de texto corrido na largura de 2 colunas. A cabeça de secção fica na página esquerda sobre o filete preto em maiúsculas Belwe regular.

A última edição do “Ensaio” presente na revista é da autoria de Miguel Esteves Cardoso e a sua configuração gráfica, para além de ser influenciada pelo grafismo deste número, aproxima-se, de certa forma, da configuração das crónicas da primeira fase da revista, ao enquadrar a ilustração entre as colunas de texto (numa composição em “U” invertido). O comportamentos dos seus textos respeitam as folhas de estilo deste número.

A secção “Defesa do consumidor” trata-se da secção habitual dedicada ao humor, onde normalmente estão presentes as bandas desenhadas das “Produções Jesus”. Nesta edição a sua autoria é anunciada como sendo das “Produções Fátima Cristina” (desconhecemos o responsável) e consta de seis fotografias de formato quadrado (2 colunas de



Fig. 3.347: Ensaio K n.º 32



Fig. 3.349 e 3.350: “Defesa do consumidor” e página de entrada de “Delírios”, “Bicharada” K n.º 32

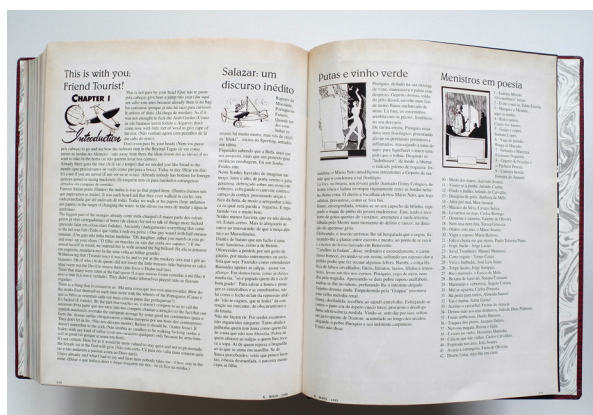


Fig. 3.351: “Delírios” K n.º 32



Fig. 3.352: “Fica para a próxima” K n.º 32

3 imagens) a cores com legendas em Belwe sob cada imagem. No topo da página tem o título em maiúsculas Belwe e em baixo o subtítulo e crédito da rubrica, rematado por um filete preto da largura de uma coluna numa grelha de 3.

DELÍRIOS

Chega-se ao final da revista com o último núcleo editorial, que inclui as secções “Delírios” e “Fica para a próxima”. Tem uma página de registo semelhante à dos núcleos anteriores: o filete preto no topo e o título em maiúsculas Belwe que ocupa a largura útil da página sobre uma grande ilustração de cores fortes.

A secção “Delírios” é essencialmente composta por texto (anedotas), tendência mais comum na segunda fase editorial da revista. A cabeça de secção deixa de estar presente nas páginas de continuação. A primeira dupla tem uma composição simétrica, em que cada página tem uma grelha de duas colunas. O título do artigo ocupa à largura a dupla página em fonte de fantasia, em duas cores: preto e amarelo, com sombras projectadas em azul, sob os dois filetes pretos no topo do enquadramento. Os títulos dos artigos são em Belwe alinhados à esquerda das colunas de texto. O texto corrido está composto em duas colunas por página em Times New Roman alinhado à esquerda e, no lugar da capitular, encontram-se retratos em ilustração a preto de figuras masculinas. No artigo seguinte, são usadas duas grelhas distintas, a página da esquerda tem uma caixa de texto corrido com largura de duas colunas e outra caixa de texto corrido de apenas uma coluna de largura. A página da direita tem o texto corrido em duas colunas de texto de largura idêntica entre si. Os títulos mantêm-se em Belwe alinhados à esquerda das colunas de texto e no lugar das capitulares, estão pequenas gravuras (vinhetas) de arquivo a preto.

A última edição da secção “Fica para a próxima” tem uma configuração próxima das páginas de registo (“capas”) dos núcleos editoriais, com o filete preto no topo e nome da secção em maiúsculas Belwe na largura da página. A imagem é uma justaposição de 3 fotografias a preto e branco, orientadas ao alto, com margem aos limites da página e com uma coluna de texto corrido em Belwe regular justificado que termina com o remate habitual desta edição.

SÍNTESE DA ANÁLISE GRÁFICA DA K N.º 32

Esta última edição da *K* é muito mais constante e coerente no seu miolo, graficamente influenciado pela temática editorial dedicada ao Estado Novo, cujas referências visuais foram as revistas *Contemporânea* e *Panorama*.

A revista tem duas grelhas de paginação: uma com três colunas de largura e outra com apenas duas, sendo a predominante a primeira, que possibilita a conjugação de colunas de caixas de texto de 1, 2 e 3 colunas de largura. A folha de estilo do texto corrido mantém-se na Times New Roman, que procede das edições anteriores e alguns textos não contínuos usam a Helvetica Black. No entanto, a grande mudança nas folhas de estilo é feita pelo uso da tipografia Belwe na grande maioria dos textos não contínuos, contribuindo para uma imagem elegante próxima do universo visual da *art nouveau*. Ao

mesmo tempo que o uso dos filetes pretos, quer no topo das páginas, quer nos remates das assinaturas dos textos e dos créditos fotográficos, são elementos visualmente fortes e persistentes ao longo de toda a edição, reforça a intenção de um grafismo com maior pendor decorativo. E, por essa repetição sistemática, também reforça a consistência interna da edição. Ainda neste contexto, relembramos como as páginas de registo dos artigos do caderno “Especial K” são particularmente interessantes por tratarem, na mesma mancha de texto, a capitular, os destaques e o texto corrido de forma sequencial, sem interrupção de leitura, tal como um plano sequência, quando aplicado ao cinema.

Apesar de haver uma predominância de fotografias a preto e branco (devido ao arco temporal a que se refere esta edição), elas são impressas em quadricromia (4 cores), sendo uma opção técnica (e estética) que assegura uma boa qualidade de impressão, já habitual na *K*.

Para concluir, a caracterização gráfica deste número está fortemente ligada a um grafismo próximo do Estado Novo e não deixa de ser curioso, enquanto derradeira edição da revista, que se trata de mais uma apropriação de uma referência histórica do design, dado que os primeiros números da revista têm a influência do trabalho de direcção de arte Alexey Brodovitch na *Harper's Bazaar*.

4. COMENTÁRIOS CRÍTICOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 COMENTÁRIOS CRÍTICOS

Este capítulo é constituído por dois comentários críticos à revista *K*, realizados a partir de dois casos de estudo que resultam da sua análise. São críticos na medida em pretendem acrescentar significados à obra, não sendo meras descrições, métricas ou medições do objecto de estudo. O seu objectivo é elevar a revista para um plano em que ela comunique com outras instâncias: com o presente, nomeadamente com a pertinência da investigação e suas questões e objectivos, mas também com outros contextos editoriais, num campo mais alargado da produção do design editorial, numa tentativa de validar a hipótese desta investigação.

Em termos metodológicos, estes comentários resultam do cruzamento e tratamento dos dados recolhidos pela análise (editorial e gráfica) da revista, dos seus antecedentes, das entrevistas realizadas e da revisão literária, convocados para a formulação do argumento que pretendemos demonstrar: que a revista *K* foi expressão de um design gráfico contaminado pelo pós-modernismo, ao mesmo tempo que se constituiu um projecto editorial de charneira no panorama editorial português no início da década de 90. As filiações históricas e contemporâneas¹ da revista serão essenciais para a argumentação que pretende enquadrar a revista num contexto geral da produção gráfica no início da década de 90. Este capítulo será ilustrado com as imagens, que servem de suporte aos argumentos que apresentamos.

As principais referências bibliográficas usadas para delinear os contornos do design gráfico e editorial dos anos 90 são o livro “No more rules. Graphic Design and Postmodernism” (2003) de Rick Poynor, que se dedica a identificar os comportamentos do de-

1. As filiações históricas da *K*: *Pioneers of Modern Typography*, Herbert Spencer; o Construtivismo russo, na referência fundamental do trabalho gráfico de El Lissitzky (*the flow*, o rio); a direcção de arte de Alexey Brodovitch na revista *Harper's Bazaar*; o trabalho de José Pacheco na revista *Contemporânea*. As filiações contemporâneas são as revistas da época: *The Face*, *Vanity Fair*, *Interview*, entre muitas outras; as ilustrações do colectivo francês *Bazooka*, como uma reinterpretação do neo-construtivismo com pinturas a *gouache* sobre fotocópias; os catálogos da Cinemateca Portuguesa, da autoria de Luís Miguel Castro e João Botelho, onde ensaiam alguma linguagem gráfica, depois cristalizada no primeiro projecto gráfico da *K*.

sign gráfico no período pós-moderno² e onde nos baseámos para argumentar a *K* é uma publicação resultante de uma manifestação gráfica do pós-modernismo. Outra referência bibliográfica essencial para este capítulo é o livro: “Design Writting Research” (1996) de Ellen Lupton e J. Abbot Miller. Parece-nos interessante esta contemporaneidade, esta proximidade cronológica entre o design que se praticava neste período e o que se escrevia sobre design, embora este livro tivesse sido publicado nos Estados Unidos da América, era sintomático de uma expressão que nos parece transversal ao design dos anos 90. Este livro, actual até aos dias de hoje, reúne as fundações da teoria do design contemporâneo.

PARERAGON

O primeiro comentário pretende fazer uma leitura da *K* a partir da teoria da “desconstrução”, onde Jacques Derrida questiona a forma como a representação habita a realidade. Pretendemos demonstrar como a revista é expressão visual de uma manifestação do pós-modernismo no design gráfico, a partir de um dispositivo recuperado da teoria estética de Kant: o *parergon*, que significa acréscimo, que serve de ornato, como um objecto acessório. Apesar de pós-modernismo e “desconstrução não serem coincidentes, sobre-põem-se parcialmente. Nos anos 60 e 70 o a teoria da “desconstrução” esteve associada ao desenvolvimento do pós-estruturalismo, enquanto campo académico que estudava como os modos de representação moldavam a sociedade, coincidindo também com proeminência do discurso do pós-modernismo no campo das ideias que se manifestou na arquitectura, na moda e no design. Este comentário tem origem no ensaio de Ellen Lupton e Abbot Miller “Deconstruction and Graphic Design” (1994), dedicado à recepção da teoria da “desconstrução” no universo do design gráfico e da tipografia, que Rick Poynor defende como sendo sintoma dos objectos visuais no pós-modernismo, no livro “No more rules: Graphic Design and Post-modernism” (2003), já referenciado no Estado da Arte.

No ensaio “Deconstruction and Graphic Design” Lupton e Miller resgatam o termo *parergon* como um dispositivo da ordem do design gráfico que se refere à moldura, ao *frame*, ao enquadramento, ao que contorna a obra, a partir do texto “The Parergon”³ de Jacques Derrida no seu livro “A verdade da Pintura” (1978), onde o autor lança o argumento final contra a ideia da escrita como uma cópia secundária da fala. A versão que acedemos deste texto foi editada na revista *October* (volume 9, 1979). Derrida defende o *framing* (a moldura, o enquadramento) como um elemento crucial da obra de arte. Na estética Iluminista de Kant (base da crítica de arte moderna que proclama a totalidade da obra de arte), a moldura de uma imagem pertence a uma classe de elementos chamados *parerga* (o plural de *parergon*), que significa “sobre a obra” ou que está fora da obra, à volta da obra, que contorna a obra. A lista de *parerga* consideradas por Kant são as colunas dos edifícios, os panejamentos das estátuas e as molduras dos quadros, das pinturas.

2. Cf. Estado da Arte.

3. Derrida, Jacques. 1979. “The Parergon.” *October* 9: 3–41.

Kant descreve tais dispositivos de emolduramento como apêndices ornamentais da obra de arte: eles tocam a obra mas mantêm-se de forma segura fora dela, são-lhe exteriores, têm autonomia estrutural. Por sua vez, Derrida afirma que o *parergon*, a moldura, o *frame*, mesmo sendo exterior e acessória à obra, toca o seu interior, estando ligado à sua essência. A partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” (1790) de Kant, Derrida faz uma leitura próxima do conceito de *parergon* que aqui convocamos para a delimitação do argumento a desenvolver.

Numa primeira referência ao que constitui um *frame*, a moldura ou o enquadramento, Kant refere-se “uma certa relação com a ideia de limite”⁴. E anuncia: “Mesmo o que é chamado de ornamentação (decoração, adorno, *parerga*), por exemplo, o que é acessório e não um elemento intrínseco para a representação completa do objecto, aumenta a fruição do objecto apenas através da sua forma. Assim é com as molduras dos quadros ou com o panejamento das esculturas ou com as colunas dos palácios” (Derrida 1979, p. 18). Derrida acrescenta que o conceito de *parerga* vem do Grego arcaico e relaciona-se com a expressão *hors d’œuvres*, algo que não se mantém simplesmente fora da obra, mas actua nas suas margens e limites, próximo da obra (*ergon*). *Hors d’œuvres* também significa “acessório, estranho, não familiar ou objecto secundário”, “suplemento”, “lembrete”, “aparte”. (Derrida 1979, p. 18).

Mesmo no campo da filosofia, o *parergon* tem ainda, segundo Derrida, uma relação com o *ergon* (a obra, matéria). “O *parergon* é contra, é ao lado, é sobre e é para além do *ergon* (obra, matéria), do trabalho atingido. Mas não é acessório, está conectado e coopera na sua operação do lado de fora da obra.” (Derrida 1979, p. 20). Neste contexto e enquanto elemento suplementar, tem um estatuto de conceito filosófico, como “uma estrutura predicativa formal geral que transita para outros campos, de forma intacta ou consistente, deformada ou reformulada para outros campos, onde novos conteúdos possam ser submetidos a ele.” (Derrida 1979, p. 20). É este ponto que nos permite transportar este conceito para o campo do design gráfico, que Lupton e Miller resgatam no seu ensaio e que desenvolveremos mais adiante.

Derrida demonstra como este “dispositivo” é usado por Kant para colmatar algumas “falhas” do trabalho da razão. Por exemplo, uma nota anexada à segunda edição da obra “A Religião dentro dos limites da mera razão” (1793) é constituída por quatro comentários ao texto principal, que Kant descreve como sendo matérias *parerga* à obra nuclear. Estes comentários não pertencem ao interior, ao núcleo da obra, mas operam na sua margem, eles tocam a obra, colocam pressão sobre e contra ela, procuram contacto, exercem pressão nos seus limites... A falha (*lack*) da razão que Derrida descreve, ocorre quando esta tem consciência da sua incapacidade em satisfazer as suas necessidades morais. Então, ela estende-se a si própria a outras ideias capazes de suplantam esta falha, sem

4. *Ibidem*

se apropriar destas ideias como uma extensão do seu domínio. Esta falha também é referida como uma indeterminação interna. Quando essas dificuldades se referem a questões transcendentais e para manter a integridade moral intacta do trabalho da razão, Kant recorre a um processo “através da obra” (“*by work*”) que consiste numa operação secundária exercida na vizinhança, na proximidade da questão a resolver. Assim, *parerga* inscreve algo extra, algo exterior ao campo específico, mas cuja exterioridade transcendental toca os limites e intervém internamente na obra, apenas quando o interior está em falta, o que lhe acrescenta uma dimensão reflexiva e não meramente acessória ou ornamental, como afirma Kant.

“Como a razão “é consciente da sua incapacidade de satisfazer a sua necessidade moral” ela recorre aos *parerga* para agraciar os milagres, os mistérios. Ela convoca um “pelo trabalho/pela obra” suplementar. Certamente que o adjunto, o suplemento é uma ameaça. A sua função é a da crítica. Ele implica um risco e regozija-se por ascender a uma teoria.” (Derrida 1979, p. 21)

Em seguida, Derrida discorre pelos vários exemplos de *parerga* lançados por Kant para definir as suas características. O primeiro exemplo sugerido é o panejamento das estátuas, um exemplo privilegiado de ornamentação, que não está no seu interior e nem é intrínseco à obra, enquanto componente integral do objecto mas que lhe pertence apenas como uma adição exterior, como um excedente. No entanto, o panejamento, que em simultâneo adorna e tapa a nudez, está agarrado aos limites da obra, à representação do corpo, não sendo parte do corpo representado. A dificuldade em discernir onde começa e acaba o panejamento é demonstrativo de como este *parergon* opera nos limites do objecto representado.

“O *parergon* preocupa-se com a “objectificação”, com essência da representação, do seu interior e do seu exterior, com os critérios da sua definição, com o valor atribuído ao natural e também, de forma secundária ou principal, com a posição privilegiada do corpo humano.” (Derrida 1979, 22)

O segundo exemplo de *parerga* são as colunas dos palácios, que introduz a problemática da inscrição da obra no meio, no terreno (*milieu*). Apesar do chão ser contíguo à obra, não constitui um *parergo*, segundo o sentido de Kant. As colunas sim, são *parerga*, não por serem facilmente destacáveis, pelo contrário, são difíceis de serem separadas da obra. Mas sem elas, sem o seu “quase-desprendimento”, a falha do interior da obra ficaria a descoberto. Não é apenas a sua exterioridade que os constitui enquanto *parerga*, mas a sua ligação estrutural interna pela qual são inseparáveis da falha intrínseca da obra. E esta falha compensa a unidade de *ergon* (obra), sem ela, *ergon* não precisaria do *parergon*.

O terceiro exemplo são as molduras das pinturas. A sua peculiaridade tem a ver com a definição das fronteiras exteriores da obra com o fundo. Derrida sugere que o *parergon*

tem uma espessura, uma densidade, é como uma superfície que separa o interior e o exterior da obra, desde o corpo do *ergon* em si, mas também do exterior, da parede onde o quadro está pendurado. De mesma maneira que “nenhuma ‘teoria’, ‘prática’ ou ‘prática-teórica’ podem ser efectivas se não estiverem apoiadas num ‘enquadramento’ (*frame*), como o limite invisível entre a interioridade do significado (protegido pela hermenêutica, pela semiótica, pela fenomenologia e pela tradição formalista) e todos os empirismos exteriores, cegos e iliteratos, que evitam a questão.” (Derrida 1979, 24)

A moldura de um quadro ou de um pintura distingue-se quer da obra em si (*ergon*) quer do *milieu* (meio), como uma figura que se distingue do fundo. Mas, neste caso, o *parergon* não é distinguido da mesma forma que a obra, é sim distinguido pelo fundo. A moldura *parergonal* é distinguida entre dois fundos (*ergon* – obra e *milieu* – fundo) cuja relação um com o outro, anulam a moldura.

“Sempre como uma forma num fundo, o *parergon* é apesar disso, uma forma que é tradicionalmente determinada, não por se distinguir dela própria, mas por desaparecer, afundando-se, obliterando-se a si própria, dissolvendo-se à medida que depende a sua energia máxima.” (Derrida 1979, 26)

Voltando ao ensaio de Lupton e Miller, onde os autores afirmam que *parerga* podem ser os elementos não fonéticos do alfabeto, as margens à volta das imagens ou dos textos, que são ao mesmo tempo figura e fundo, elemento positivo e ausência negativa, apêndice dispensável e apoio crucial. Trata-se do espacejamento e da pontuação, das margens e das molduras, que são o território da tipografia e do design gráfico, aquelas artes marginais que criam condições para tornar os textos e as imagens legíveis. A substância da tipografia não reside no alfabeto como tal – formas genéricas e os seus usos convencionais – mas antes no quadro visual e das formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. O design e a tipografia operam nos limites da escrita, determinam a forma e o estilo das letras, dos espaços entre elas e a sua localização na folha. A tipografia, da sua posição marginal da comunicação, afastou a escrita da dependência da fala, do discurso verbal.

Derrida inaugurou, com a obra *Gramatologia*, um caminho para uma “teoria da desconstrução”, empenhada em entender a linguagem sem recorrer às velhas dicotomias realidade/representação, dentro/fora... A sua principal tese apoia-se no estudo da escrita como um modo de representação distinto, onde os mecanismos da tipografia e do design gráfico são essenciais para a construção de outros significados, para além dos implícitos no texto. Lupton e Miller sugerem que uma história da tipografia apoiada na teoria da desconstrução mostraria como o design gráfico revelou, desafiou ou transformou as regras estabelecidas da comunicação e que tais intervenções podem representar quer confrontos deliberados ou encontros fortuitos com pressões sociais, tecnológicas ou estéticas, que ditam as formas dos textos.

Nesta perspectiva, entendemos que a *K* teve a capacidade de negociação com as estruturas de poder (a imprensa como o 4º poder) sendo responsável por introduzir um discurso crítico na imprensa, em parte devido à sua qualidade gráfica e pelo seu grafismo ser uma forma distinta de interpretar os textos. É neste segundo ponto que nos apoiamos para afirmar que a revista teve capacidade de interacção entre forma e conteúdo, representando, por isso, um momento de charneira no contexto das publicações periódicas ao introduzir no seu grafismo uma série de opções visuais que operam nas margens dos textos, como um segundo discurso, acrescentando-lhes outras camadas significativas, produzindo desta forma, um objecto editorial mais complexo e reflexivo.

Tomámos como exemplo de análise do design gráfico sobre a perspectiva da teoria da desconstrução, o ensaio de John-Patrick Harnett “Derrida by default: Wolfgang Weingart and the accidental deconstruction of Swiss typography” de 2011. Neste texto, o Harnett propõe uma leitura do trabalho tipográfico de Weingart (1941-), marcado pela fragmentação da tipografia, a partir da teoria de Derrida. O autor parte do princípio que Weingart não faz esta fragmentação das letras e das formas de forma deliberada nem em consciência com a teoria da desconstrução, o que ele propõe é antes uma interpretação *a posteriori* do trabalho gráfico do designer alemão radicado na Suíça. Da mesma forma, que a análise que faremos da revista *K* será um trabalho de interpretação actual com o cruzamento da revisão literária sobre o texto de Derrida acerca do *parergon*.

Como exemplo de “desconstrução” no design gráfico, Lupton e Miller referem que uma das actividades a que o design contemporâneo (o texto é de 1994) recorre é a manipulação de imagens existentes nos *media*, outro exemplo é a exploração da gramática visual da comunicação, desde a imprensa aos interfaces electrónicos. Como demonstraremos em seguida, a revista *K* recorre constantemente aos *parerga* através da manipulação e da apropriação de elementos gráficos oriundos de outras publicações periódicas: “as revistas dentro da revista”, revista “Mário Cláudio”, o jornal “O Trombeteiro”, a revista “RIC” (Revista de Inspiração Cristã); simula as páginas dos jornais económicos com os fundos impressos a cheio em cor salmão na secção “Bolsa de valores”; na rotação do sentido de leitura da secção “F.B.I.” (Fontes Bem Informadas) como forma de diferenciação do suplemento editorial no miolo da revista; tem ainda molduras de fundo marmoreados que simulam as páginas de um livro...

Para concluir a argumentação de Lupton e Miller sobre a reflexão da desconstrução no design gráfico, os autores defendem que a escrita contém uma série de dispositivos oriundos da tipografia e do design gráfico que são negligenciados pela investigação literária e linguística. As formas gráficas como o espaçamento, o enquadramento, a pontuação, o estilo tipográfico e outras estruturas não fonéticas de diferenciação são preteridas em relação à palavra, considerada o centro da comunicação. Funções como a repetição, a citação e a fragmentação são próprias da escrita, mas são também condições endémicas a

toda a expressão humana, mesmo que sejam declarações aparentemente espontâneas, presentes no discurso ou nas superfícies lisas, naturalistas da pintura e da fotografia. O design pode comprometer-se criticamente com a mecânica da representação, expondo e revendo as suas fundações ideológicas. O design também pode refazer a gramática da comunicação pela descoberta de estruturas e padrões dentro do material dos *media* visuais e da escrita verbal. A paginação deste ensaio no livro é em si um *parergon*, por dispor o texto sobre as páginas simuladas de outras publicações.

De uma forma consciente ou espontânea, os *parerga* aparecem disseminados na produção gráfica contemporânea da *K*. Em seguida, pretendemos demonstrar como uma série de opções gráficas existentes na revista se assumem como *parerga*, dotando-a de um grafismo com capacidade em negociar, acrescentar e alterar significados aos conteúdos editoriais, não apenas como “ornamentos” mas antes, tocando a essência dos textos, reforçando e questionando os seus significados originais. Luís Miguel Castro diz que o papel do gráfico é ler e interpretar os textos de forma gráfica, tarefa levada a cabo na *K*. Esta faceta interventiva do grafismo na interpretação dos textos é, segundo Poynor, uma característica do gráfico do pós-modernismo, a que voltaremos na conclusão deste comentário, como remate.

Resumindo, no contexto do design gráfico e da tipografia, *parergon* pode ser a repetição, a citação, a fragmentação de elementos visuais e tipográficos. Lupton e Miller dão como exemplos a manipulação de imagens já existentes noutros meios de comunicação e a instrumentalização da gramática visual da comunicação nos seus vários dispositivos. *Parerga* pode tomar forma no entrelinhamento e espacejamento dos textos, na sua pontuação, nas margens e nas molduras dos elementos das páginas. No universo gráfico e tipográfico, *parerga* é tudo o que não sendo essencial para a constituição da obra, neste caso, textos e imagens, os toca, os emoldura, os torna visíveis e acessíveis à leitura. Relembramos a dimensão reflexiva crítica dos *parerga*, que comunicam com o “interior” da obra, exercendo pressão nos seus limites, estendendo-se sobre e para além dela, nunca submergindo no interior da obra mas mantendo-se a seu lado, nas suas margens e limites. A *K* é repositório de uma variedade de opções gráficas que consideramos pertencer ao universo dos *parerga*, segundo a definição destes autores nesta leitura do design gráfico à lupa do da desconstrução de Derrida, constituindo-se um objecto gráfico sintomático de uma expressão pós-moderna.

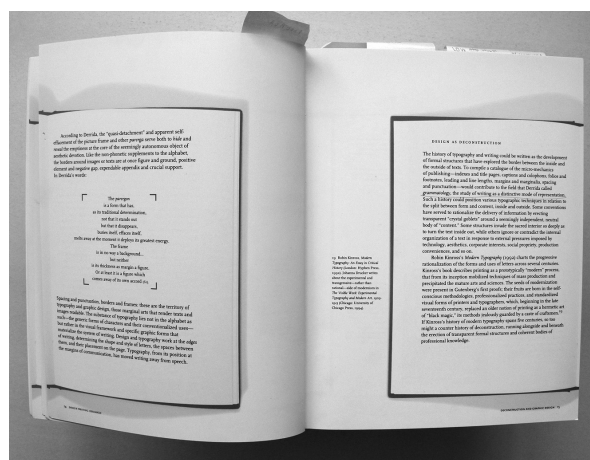


Fig. 4.1: Página dupla de “Deconstruction and Graphic Design”, cujo *layout* simula um “livro dentro de um livro”



Fig. 4.2: “Anedotas” K n.º 12

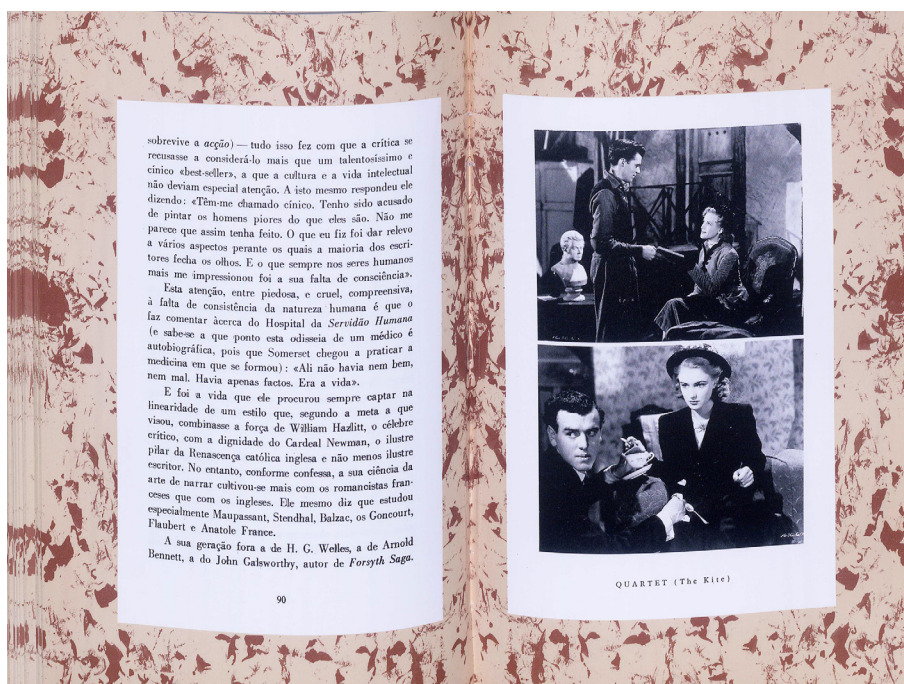
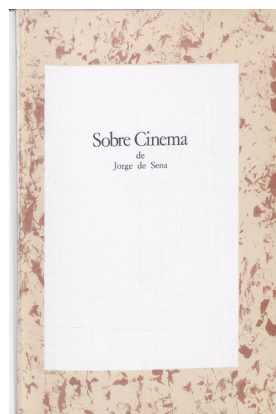
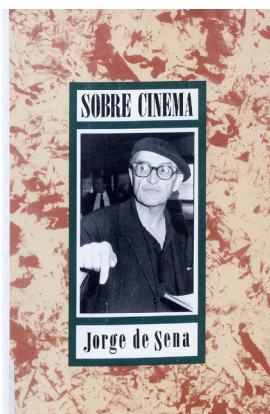


Fig. 4.3, 4.4 e 4.5: Catálogo Cinemateca Sobre Cinema, 1988

MOLDURA

O grafismo da *K* recorre com frequência ao uso da moldura, do *framing* enquanto referência bastante directa ao *parergon* que se relaciona com as margens, as bordas e os limites dos elementos das páginas, quer sejam textos, quer sejam imagens, fotografias e ilustrações. Neste comentário, destacamos a secção “Anedotas” da edição n.º 12 cujos textos estão dispostos em dois rectângulos de fundo branco, um por página, sobre um fundo ao corte da página dupla, que se assemelha ao efeito de papel marmoreado, quando usado nas guardas interiores do livro. Na realidade, trata-se de um desenho de fundo preto com várias figuras masculinas de contorno vermelho que são repetidas com uma forma determinada, formando um padrão. Esta opção gráfica é muito próxima do catálogo publicado pela Cinemateca Portuguesa com textos de Jorge Sena, intitulado *Sobre Cinema* de 1988, da mesma autoria dos editores gráficos da *K*, Luís Miguel Castro e João Botelho. Este catálogo leva ainda mais longe o uso da moldura de fundo marmoreado: ela está presente em todo o livro, desde a capa até ao seu miolo, onde os conteúdos se encontram sempre na mesma caixa de fundo branco. Este catálogo é como um “livro-moldura”, cujo simulacro atravessa todo o objecto, diluindo as fronteiras entre fora (capa) e dentro (miolo).

A moldura enquanto dispositivo gráfico está ainda presente ao longo das edições da revista de uma forma aparentemente sistemática, embora com algumas variações e *nuanças*. A sua forma mais constante são fundos geométricos de cor lisa sob as tituleiras ou sob as imagens. Como já referenciamos na análise da revista, a secção “Conversas” começa a ter esta opção a partir do n.º 7, em que a zonas da tituleiras tem fundos preenchidos com várias formas geométricas de fundo de cor lisa, que acrescentam tensão visual às páginas que reforçam o impacto visual dos títulos. Um outro exemplo de moldura de fundo geométrico sólido sobre as tituleiras está presente na edição n.º 30, a secção “Monstruário”. A particularidade desta secção deve-se ao facto de as molduras terem formas menos regulares, sendo formas geométricas mais dinâmicas que “invadem” o enquadramento das páginas para além da área das tituleiras, ocupando zonas como as margens das páginas, as colunas entre caixas de texto e imagens. Esta secção é um exemplo interessante como as molduras, por terem formas menos regulares, criam tensão entre os vários elementos das páginas. As caixas de texto e o enquadramento das imagens partilham a mesma irregularidade das molduras de cor lisa das tituleiras, fazendo com que a composição desta secção se assemelhe a um puzzle, promovendo uma leitura mais dinâmica das páginas.

O último destaque deste tipo de moldura com os fundos de cor vai para alguns *portfolios* de fotografia, cujos fundo são formados por várias figuras geométricas de cores lisas que interagem com as imagens num segundo nível de leitura, acrescentando tensões visuais, que não intrínsecas às fotografias. Diz Luís Miguel Castro em entrevista que estas formas ajudavam a criar tensão com as imagens⁵.

5. Cf. Entrevista Luís Miguel Castro (Lisboa, 21 Dezembro 2015). Ver Apêndice III.



Fig. 4.6: "Conversas" K n.º 7



Fig. 4.7: Entrevista K n.º 17



Fig. 4.8: "Futuro" K n.º 17



Fig. 4.9: "Capas da K" K n.º 23

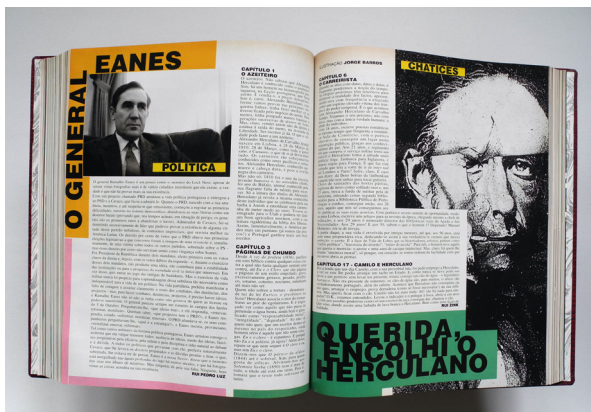


Fig. 4.10: "Monstruário" K n.º 30



Fig. 4.11: Foto-reportagem "China" K n.º 29



Fig. 4.12: "Crítica" K n.º 29

Outra disposição gráfica de moldura apresenta-se em forma de imagem, como podemos constatar na secção “Crítica” logo a partir do n.º 1. A composição da secção é marcada pela predominância de uma imagem, uma fotografia ou ilustração a cores ou a preto e branco, ao corte da página que ocupa a maior parte do enquadramento, tendo o texto corrido a largura de apenas uma terça de uma das páginas. Sobre esta imagem de fundo, estão sobrepostas outras imagens menores, normalmente com uma caixa de texto associada como legenda. Esta opção propõe duas leituras da imagem de fundo, a leitura relativa ao seu próprio conteúdo e outra leitura enquanto fundo, na relação com as imagens menores que lhe estão sobrepostas. Esta forma de moldura, não tendo um fundo liso, como acontece com as molduras de cor sólida, promove uma sobreposição de significados entre imagem de fundo e as pequenas imagens sobrepostas, colocando os vários elementos visuais em tensão e em comunicação uns com os outros.

Há ainda mais exemplos de molduras na revista que tomam variadas formas ao longo das 32 edições: desde as cercaduras existentes nas cabeças de secção dos artigos de fundo ou grandes entrevistas; a moldura dos conteúdos da secção Futuro na edição n.º 17 que simula a indicação de recorte; quer nos *passé-partout* a várias cores na secção “Capas da K”; quer na composição de algumas páginas de diferentes secções que consiste em rodear a caixa de texto com fotografias e as molduras de capa, que delimitam a imagens de fundo, onde são inseridos texto ou pictogramas.

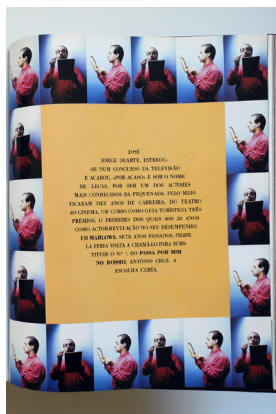


Fig. 4.13: “Capas da K”
K n.º 8



Fig. 4.14: “Mantimentos” K n.º 30



Fig. 4.15: Capa K n.º 26

CITAÇÃO

A citação é, provavelmente, o exemplo de *parerga* mais sistemático ao longo das 32 edições da revista. Entendemos citação como o acto de referir, de mencionar, de transcrever qualquer assunto e, neste caso, as citações presentes na revista estão geralmente relacionadas com o meio da comunicação social e das publicações periódicas, mas também com a gramática da comunicação visual. São citações de várias naturezas, com diferentes contextos e origens, cumprem diversos objectivos, têm diferentes escalas de representação e de reconhecimento.

A primeira grande citação da revista é sua capa da edição n.º 4: uma homenagem ao manifesto modernista *K4 O Quadrado Azul* da autoria de Almada Negreiros de 1917, cujo reconhecimento com a publicação é imediato, pela utilização dos elementos gráficos originais, sendo aqui adaptados para o contexto da *K*. A composição desta capa é bastante interessante por se tratar de uma citação literal à capa do manifesto, ao conter os mesmos elementos: o “K4” ocupa o centro do enquadramento numa disposição semelhante ao manifesto de 1917; o rectângulo azul no original, passa a vermelho nesta versão, mas que se mantém no lugar habitual da inserção do logótipo da capa da revista e de onde o “K” sai para protagonizar o seu enquadramento; a legenda “quadrado vermelho” sob a figura geométrica é redundante mas não deixa de ser uma auto-referenciação do próprio elemento gráfico.

A revista contém outras citações facilmente identificáveis como “revistas dentro da revista”, como já referimos na análise da *K*. Tratam-se de citações directas que “transcrevem” e simulam graficamente outras publicações no miolo da *K*. A revista “Mário Cláudio”, que motiva a capa de edição n.º 29, é uma paródia à revista feminina *Marie Claire* que mimetiza as suas secções editoriais e o respectivo grafismo original, enquanto que os seus textos são adaptados para um público-alvo masculino, pouco ou nada sofisticado, totalmente desfasado do contexto elegante das publicações de moda e beleza femininas. Enquanto citação, há uma identificação directa com a revista feminina: a capa é uma réplica da revista feminina, ao adoptar as mesmas estratégias gráficas; as várias secções como o “Editorial”, “Horóscopo”, “Moda”, “Culinária”, “Beleza”, entre outras, simulam o grafismo da revista feminina, com as mesmas folhas de estilo e formas de compor a informação; as ilustrações também partilham uma linguagem semelhante. É também exemplo de *pastiche*⁶, como cópia assumida.

Outros exemplos deste tipo de citações constam também na edição n.º 28 com o jornal “O Trombeteiro”, de conteúdos humorísticos mas com um grafismo menos coerente e mais descaracterizado; na edição 31 com a “RIC” (Revista de Inspiração Cristã),

6. *Pastiche*: “fazer à maneira de”; assumindo-se autodidacta, Luís Miguel Castro reconhece que a cópia era uma forma de aprendizagem.



Fig. 4.21 e 4.22: "FBI" K n.º 14



Fig. 4.23: "Bolsa de valores" K n.º 23



Fig. 4.24: "Clegas" K n.º 24



Fig. 4.25: "Clegas" K n.º 29



Fig. 4.26: Entrevista K n.º 20

dedicada ao Padre Frederico, que se aproxima de uma publicação de carácter religioso e recorre a imagens antigas de índole religiosa e cujos textos são impregnados de humor relativo ao escândalo do padre pedófilo que foge para o Brasil.

Há depois citações a outras publicações que assumem formas menos estruturadas, como estas “as revista dentro da revista”, mas que remetem para outros tipos de publicações periódicas. É o caso da secção “F.B.I.” (Fontes Bem Informadas), após dois números iniciais (edição n.º 3 e 4) se estabiliza numa orientação ortogonal em relação ao sentido de leitura do resto da revista, obrigando o leitor a rodar a revista para ler os seus conteúdos. Para além disso, a secção tem um cabeçalho distinto dos restantes secções, é composto pela sigla “F.B.I.” e recorre a pictogramas como estrelas, filetes de cor sólida, os fundos das páginas são impressos a cheio numa cor clara que ajuda a destacar a secção do resto do miolo, a grelha de paginação é adaptada a este formato a alto. Todos estes elementos gráficos reforçam a ideia que se trata de uma outra “publicação” e que implica uma forma de leitura diferente da revista principal, como tal, é remetida para a categoria de *parergon*. Um outro exemplo de citação é a “Bolsa de Valores”, que aparece na edição n.º 23 e que não tem muita continuidade nas edições seguintes da revista enquanto secção autónoma. A “Bolsa de Valores” tem o fundo impresso a cheio em cor salmão, numa referência directa aos jornais económicos e financeiros que se distinguem pela cor das suas páginas. Os conteúdos da “Bolsa de Valores” também adoptam uma linguagem próxima das cotações das bolsas de mercado, com a inserção de pictogramas que indicam a subida, a descida ou a estabilização dos valores. Lembramos que estes valores estão relacionados com uma série produtos e locais de consumo da preferência da redacção da revista, como um reflexo da vida urbana da capital e dos hábitos de consumo. Quando deixa de ser uma secção autónoma, passa para uma coluna exterior da secção “O Apito” com fundo de cor impresso a cheio, para destaque, mas deixa a cor salmão, passa a laranja, cinzento, etc...

A natureza da secção “Clegas” é eminentemente suportada por recortes de outros jornais e revistas, cujo principal objectivo é a sátira. Graficamente, trata-se de outra forma de citação literal e directa, cuja intervenção gráfica se resume à divisão e classificação dos recortes de imprensa nas páginas. Outra forma de citação está relacionada com o uso de linguagem de outras disciplinas da comunicação visual, como referem Lupton e Miller: da fotografia, do cinema. Como por exemplo o *raccord*, quando os elementos da página de registo passam para as páginas de continuação, em formato reduzido e como cabeça de secção, assegurando a continuidade gráfica e a identificação do artigo, ou através do uso da moldura da película cinematográfica (presente na entrevista a Rui Reininho, na edição n.º 20); “O Bufo” com fotografias aos televisores.

REPETIÇÃO

Um dos casos mais interessantes de repetição que constatamos na revista encontra-se na edição n.º 7, nomeadamente nas secções “Parabéns” e “Pragas” e que consiste na duplicação do mesmo *layout* para os mesmos temas, cujos textos têm diferentes opiniões. Estas duas secções costumam estar juntas no alinhamento da revista e nesta edição, são tratadas visualmente de igual forma: têm a mesma página de registo, que consiste em duas fotografias a cores justapostas, no topo da página tem a designação da secção dentro de figuras geométricas de fundo verde escuro, as páginas de continuação são compostas por 9 módulos por página (3 linhas por cada 3 colunas), cada qual com fundo impresso a cheio, com uma imagem no topo e uma coluna de texto na largura da imagem. As cores dos fundo variam tal como o texto corrido oscila entre o preto e o branco, mediante a legibilidade que cada fundo permite ao texto. Nesta caso a repetição dá-se não apenas no grafismo mas também nos temas dos conteúdos, são os assuntos que estão sob escrutínio.

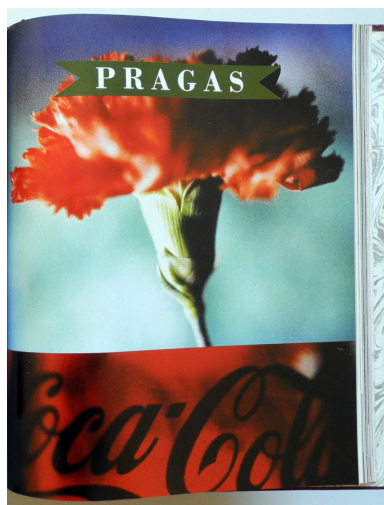
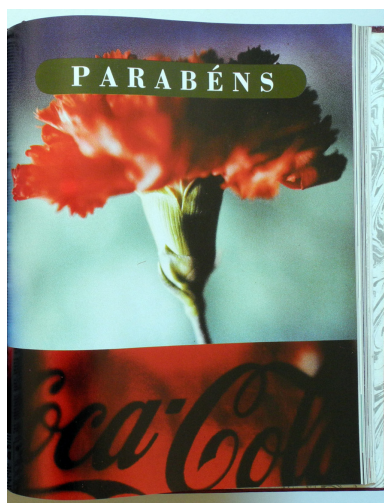


Fig. 4.27, 4.28, 4.29 e 4.30: “Parabéns” e “Pragas” K n.º 7

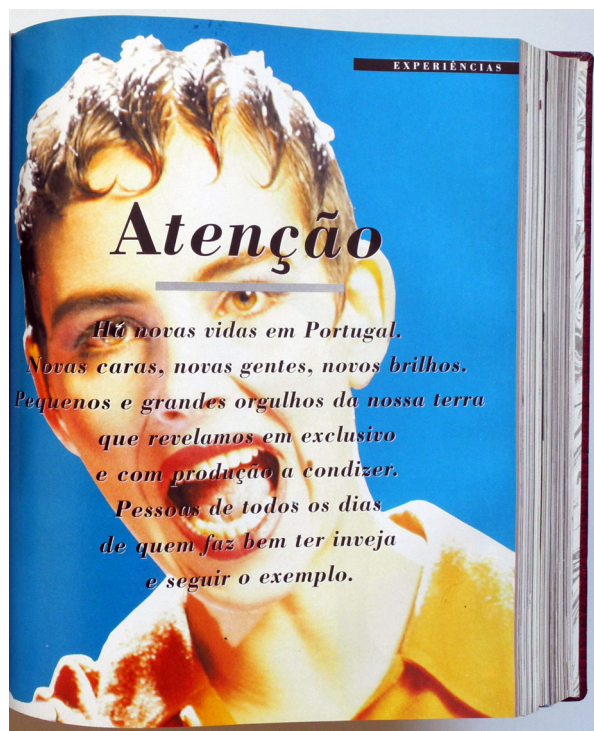


Fig. 4.31 e 4.32: “Experiências” K n.º 4

Numa edição anterior, na n.º 4, a mesma página de registo da secção “Experiências: Os Novos Portugueses” serve para avisar o leitor que se tratou de uma matéria ficcional no final da matéria editorial: trata-se de uma fotografia a cores com mudanças apenas no texto. Há mais casos repetição na revista, como a secção “Fica para a próxima” que usa a mesma imagem, regular e simetrizada, ou com distorção para criar os fundo da secção (ver “Fica para a Próxima” sobre Joaquim Letria, n.º 5 e “Fica para a Próxima” sobre Júlio Isidro, na K n.º 9); a estratégia gráfica semelhante ao *raccord* do cinema já foi abordado, funciona por repetição na maioria dos artigos de fundo, ao duplicar e reduzir os elementos da página de registo como uma cabeça de secção nas páginas de continuação.

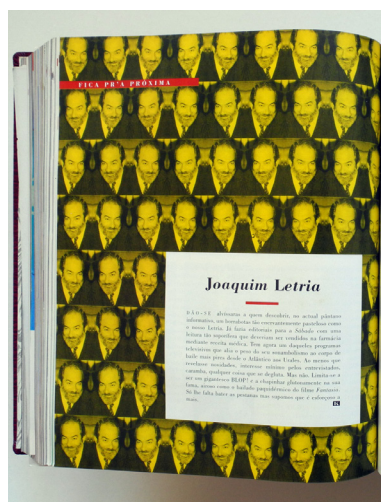


Fig. 4.33 e 4.34: “Fica para a próxima” K n.º 5 e 8

FRAGMENTAÇÃO (“DESCONSTRUÇÃO”) NA TIPOGRAFIA E NAS IMAGENS

Outra forma de *parerga* enunciado por Lupton é a fragmentação dos elementos gráficos na revista. No campo gráfico entendemos a fragmentação como o processo de desconstrução e desmontagem dos elementos da tipografia e das imagens. As opções gráficas que veremos em seguida poderão ser entendidas como exemplo de “desconstrução” aplicadas ao design gráfico e à tipografia.

No campo da tipografia, a *K* apresenta uma série de comportamentos na forma de tratar os textos que podemos entender como sendo de foro “ornamental”, seguindo a definição de *parerga*. No entanto, apesar deste carácter “decorativo” estas opções transformam a leitura dos textos, proporcionando uma forma menos imediata de aceder aos conteúdos. Nas edições iniciais, os títulos conjugam a versão regular e itálica da mesma fonte tipográfica, na mesma frase ou palavra, o que cria um efeito de intermitência, onde que a inclinação do itálico promove movimento, estando associada à fala, ao discurso directo e à citação.

Outra forma de manipulação dos textos refere-se ao espacejamento exagerado entre caracteres, presente por exemplo, nos créditos fotográficos de algumas páginas de registo, onde se entende claramente que é suposto esta informação ocupar determinada largura na página de registo, tendo uma função para além do legível na composição visual da página.

O entrelinhamento dos títulos e dos textos de abertura dos artigos é também objecto de manipulação para feitos de composição visual, principalmente nas páginas de registo, onde há maior investimento de recursos gráficos. As tituleiras das edições n.º 30 e 31 são exemplos de como a ausência de entrelinhamento nos títulos, o aumento do seu tamanho e a inserção de cor, atribuem maior protagonismo às páginas de registo, conferindo maior peso visual aos títulos dos artigos. Também aqui a fragmentação das palavras é indiferente à sua legibilidade.

Já nos textos de abertura, o entrelinhamento é, por vezes, exagerado, como poderemos observar nas páginas de registo de alguns artigos ao longo das edições, a forma a que estas caixas de texto ocupem determinada altura na composição das páginas.

De forma mais subtil, há também destaques dos artigos dentro das próprias caixas de texto corrido, onde o corpo de letra e respectivo entrelinhamento são aumentados na mesma área do texto contínuo. Esta forma de diferenciar o texto causa alguma entropia na sua leitura, mas sendo pontual, acaba por cumprir a função de diferenciar determinadas partes do textos.

Sendo totalmente feita por via da fotocomposição e montada à mão, a *K* contém ainda formas de distorção, quer dos textos, quer das imagens, através do uso de fotocópias. Nos textos, são os títulos dos artigos o maior alvo desta deformação, como por exemplo na edição 15 e 18. As imagens também são alvo desta distorção analógica. O que interessa reter nesta forma de fragmentação, é a proposta de versões alternativas às formas originais, sejam texto ou imagem, ainda que através dum meio técnico

analógico simples como a fotocopiadora, numa tentativa de aumentar o léxico gráfico da revista. Da mesma forma que o recurso ao meio tom das imagens (que as resume a pontos) ou ao uso de *duotone*, lhes atribui uma dimensão plana, constituem formas de manipulação das imagens originais, também como forma de alargar este mesmo léxico visual, que, aqui, nunca foi trabalhado pela via digital. A combinação destas várias operações, como o uso de imagens em meio tom ou alto contraste com fundo sólido de cor lisa ou em *duotone* tende a enriquecer os recursos gráficos da *K*, ao mesmo tempo que reflecte as tecnologias que estavam ao alcance do editor gráfico.

Podemos então considerar o *parergon* um enunciado gráfico intrínseco do vocabulário visual da *K*, que toma várias formas de materialização, como acabámos de constatar. Representa, ainda, uma tentativa da direcção de arte em não repetir fórmulas visuais, sugerindo permanentemente novas combinações, de imagem e de texto, na interpretação dos conteúdos escritos, constituindo-se um recurso bastante valioso no léxico gráfico da revista.



Fig. 4.35: Título sem entrelinha, *K* n.º 31



Fig. 4.36: Imagem distorcidos em meio tom e *duotone* *K* n.º 15



Fig. 4.37: Imagem e título distorcidos *K* n.º 15



Fig. 4.38: Páginas duplas Harper's Bazaar e K n.º 3

APROPRIAÇÃO DE REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

O segundo comentário crítico debruça-se sobre a apropriação de referências históricas no grafismo da *K*, nomeadamente do trabalho de direcção de arte de Alexey Brodovitch na revista americana *Harper's Bazaar*, entre 1934 e 1958⁷. O recurso a uma linguagem gráfica oriunda da história do design (neste caso editorial) é, segundo Rick Poynor, uma das características do design pós-moderno, descrito como um processo de apropriação. No entanto, o que está em causa neste comentário, não é legitimação da *K* enquanto objecto gráfico pós-moderno pelo uso da apropriação de referências históricas, que, como veremos, não é um processo exclusivo do pós-modernismo. Pelo contrário, o que propomos neste comentário é precisamente confrontar três momentos da história do design gráfico, cuja a ligação se faz pela apropriação de referências “anacrónicas”: desde a *K* (anos 90) que recorre ao trabalho de Brodovitch na *Harper's Bazaar* (anos 30-50), um dos responsáveis por introduzir no panorama editorial americano (um contexto de prosperidade económica) os princípios gráficos do Modernismo Europeu e do Construtivismo Russo, do início do século XX. As contradições entre linguagem visual, contexto histórico e ideologia são o ponto-chave deste comentário⁸.

Portugal 1990

A partir de meados dos anos 80 Portugal viveu um período de crescimento económico devido sua à entrada para C.E.E. (Comunidade Económica Europeia) em 1986. Para além da melhoria da qualidade de vida da população e do seu despertar para uma recente sociedade de consumo, outra consequência deste aumento de capital foi o aumento do investimento privado nos meios de comunicação social. Com a queda do Estado Novo em 1974, a maior parte das publicações puderam finalmente dar voz a uma liberdade de expressão, reprimida durante 48 anos pelo regime pelo regime pontuado pela figura de António Oliveira Salazar. A maior parte das publicações periódicas eram geridas e editadas por partidos e colectivos de esquerda, como meio de doutrinação e divulgação das ideias socialistas. No entanto, a produção e o arranjo gráfico destes periódicos estavam ainda demasiado enraizados nalgum “obscurantismo” técnico e estético das oficinas de tipografia e das gráficas clandestinas. De forma geral eram publicações baratas, com um limitado recurso a tipos de letra de qualidade e sem grandes preocupações de composição gráfica, cunhadas por um discurso eminentemente doutrinário das políticas de esquerda.

A revista *K* é o descendente directo do semanário *O Independente*, publicado pela primeira vez em 1988, sob a direcção de Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas. Financiado por dinheiros privados, o semanário assume-se conservador e liberal, com um forte

7. Esta é uma influência basilar na caracterização da primeira fase do grafismo da revista (do n.º 1 ao n.º 16), que João Botelho descreve como a “linha clara”, a separação entre ler e ver, entre o texto e a imagem.

8. Este comentário resulta de uma comunicação realizada no âmbito da *9th Conference of the ICDHS – International Committee for Design History and Design Studies*, realizado em Aveiro a Julho de 2014.

cunho patriótico: pretende defender a integridade da cultura portuguesa e seus valores contra qualquer tipo de abuso, seja político (tinha uma forte agenda Anti-Cavaco Silva, primeiro ministro da altura), seja económico ou cultural (opunha-se à submissão do país à CEE). *O Independente* foi também pioneiro no jornalismo de investigação, tendo sido responsável pela divulgação de uma série de casos de abuso, fraude e corrupção que envolviam figuras políticas e da alta sociedade. O jornal foi desenhado por Jorge Colombo que se inspirou no modelo do jornal francês *Libération*. O seu grafismo era robusto e contundente como o jornal, era paginado a preto e branco (usava apenas a cor azul no logótipo da primeira página), tinha uma grelha tipográfica bem estruturada e tratava o texto com cuidado, usava folhas de estilo tipográficas bem definidas, com recurso a tipos de letra de qualidade. A direcção de arte do jornal era apoiada sobretudo na fotografia, que tinha os contributos de jovens e talentosos fotógrafos como Inês Gonçalves, Álvaro Rosendo ou Daniel Blaufuks. A composição gráfica do jornal demonstrava grande cuidado na distribuição dos elementos de texto e imagem, tendo ficado conhecida pelo impacto das manchetes de capa. *O Independente* destacou-se pela sua posição ideológica, num contexto editorial dominado pela esquerda, mas também como objecto estético, pela qualidade que imprimiu no meio dos periódicos.

Quando troca a direcção d'*O Independente* com Paulo Portas, Miguel Esteves Cardoso reúne alguns colaboradores do jornal entre outros, para, em Outubro de 1990 lançar a revista que sempre quis fazer. Editorialmente a *K* é a extensão do suplemento cultural do semanário, o *Caderno 3*, mas no formato mais sofisticado de uma revista generalista mensal. Apesar do seu corpo editorial se pautar pela variedade de orientações políticas e ideológicas, a identidade da revista nunca deixou de estar associada à identidade do seu director. Com uma agenda política menos organizada que a d'*O Independente*, a *K* deu expressão a uma nova geração de jornalistas e agentes culturais que propunham alternativas ao discurso do governo, da Europa e também dos partidos e colectivos culturais de esquerda. Estava também sob alçada de algum conservadorismo de direita, empenhada na valorização da cultura portuguesa. A sua novidade deveu-se ao facto de introduzir no panorama da imprensa um discurso descomplexado, urbano, provocador e com um forte de sentido de estilo.

O grafismo da revista, como já vimos, teve uma forte influência do trabalho de direcção de arte da revista americana *Harper's Bazaar*, da autoria de Alexey Brodovitch, cujo legado está presente no uso do espaço em branco como elemento essencial da composição, nas fotografias de qualidade ao corte das páginas, no efeito cinemático da composição entre as imagens, no uso de tipografia de qualidade, como a Bodoni ou a Futura. Esta linguagem gráfica tem origem nos princípios visuais do Modernismo e do Construtivismo Russo, herança que Brodovitch e outros designers, artistas e arquitectos oriundos da Europa, desenvolvem e exploram em território americano. O período entre as Guerras Mundiais foi essencial para a disseminação do design gráfico modernista na indústria, na imprensa e na publicidade. A associação do vocabulário modernista aos bens de consumo

promoveu a sua consolidação no imaginário do público, permitindo que o Modernismo fosse considerado um movimento institucionalizado assim como uma autoridade na história do design

O pós-modernismo e as referências históricas

O final da década 50 e o início da década de 60 são marcados pela mudança gradual do paradigma do mundo moderno: assiste-se ao crescimento de uma sociedade de consumo, os meios de produção e distribuição de produtos e bens são cada vez mais eficazes, rápidos e globais; as estruturas políticas cedem poder às estruturas económicas, a tecnologia e os meios de comunicação desenvolvem-se vertiginosamente.

Após o bombardeamento nuclear em Hiroshima e Nagasaki em 1945, todo o projecto do modernismo foi posto em causa. Considerado como um momento de crise, alguns pensadores assumem do pós-modernismo como um momento auto-reflexivo do próprio projecto moderno. Historicamente próximo de um capitalismo tardio e de políticas neoliberais, o pós-modernismo tem a filiações políticas, de onde Hal Foster faz duas distinções: um pós-modernismo de reacção e outro de resistência. Ambos partilham a crítica ao projecto do modernismo enquanto cultura oficial. O pós-modernismo de reacção está sob a influência de uma ideologia neoconservadora que propõe o retorno aos valores tradicionais (na arte, na família e na religião) como forma de manter o *statu quo*, quer político, quer económico. Por outro lado, o pós-modernismo de resistência opõe-se ao apelo cosmético do pós-modernismo reaccionário (no retorno aos valores tradicionais) e está preocupado com a “desconstrução crítica da tradição”, como uma crítica às origens e não ao seu regresso. Em suma, procura questionar em vez de explorar códigos culturais, explorar em vez de conciliar filiações sociais políticas”⁹. O primeiro comentário crítico, como já vimos, debruça-se sobre a leitura da revista *K* enquanto objecto de desconstrutivismo gráfico, onde que o seu grafismo questiona, manipula, fragmenta “elementos” do próprio design e tipografia.

No design gráfico, esta discussão tem consequências, deixa de seguir um único estilo e passa a integrar uma série de tendências e referências gráficas: desde o punk, a cultura do surf e do *techno*, o retro, o vernacular, etc... Sintoma de que deixou de haver uma única visão do mundo e o design do pós-modernismo ganhou consciência de si mesmo e adquiriu a capacidade de questionar o próprio processo de comunicação, assim como o seu significado e significância. Tal como a vertente neoconservadora do pós-modernismo, o design gráfico que retorna às formas tradicionais, à expressão de formas históricas, tende a contrariar o estatuto universal do modernismo gráfico. A apropriação de referências gráficas anacrónicas, fora do seu tempo, numa tentativa de recuperar o passado é uma estratégia política para promover uma versão alternativa ao modernismo, que implica a subversão dos significados das formas originais.

9. Foster, Hal. Postmodern culture, 1983. Londres: Pluto. p.X

“O pós-modernismo joga com as associações históricas como referências históricas, reconfigurando os significados políticos neste processo. Autenticidade e originalidade são desconsiderados”¹⁰

A história do design passa a ser um assunto, um tema usado, apropriado e subvertido pelos objectos gráficos do pós-modernismo. Desprovidos dos seus significados originais, os temas e os objectos da história do design passam a ser usados como fontes iconográficas, são usados para construir novos discursos, com novos significados, por vezes com implicações críticas ou propagandísticas. A noção de que o passado é uma construção ideológica, fez com que os objectos gráficos do pós-modernismo fossem livre de o citar e inclusivamente de o questionar. A apropriação de uma linguagem gráfica do passado tornou-se um processo de criação livre para a cultura pós-moderna. A pergunta que se coloca é se este processo de apropriação é exclusivamente pós-moderno.

A migração do Modernismo

O exílio de agentes culturais europeus entre as duas Grandes Guerras para os Estados Unidos é determinante para a constituição da cultura americana. Esta migração demonstra como os movimentos culturais tendem a se adaptar a novos contextos e como o Modernismo europeu, e em particular, o Construtivismo Russo no design gráfico foram aplicados sob programas ideológicos e políticos totalmente diferentes dos originais.

O Construtivismo Russo teve uma filiação política totalmente enraizada no Socialismo Soviético. Artistas, designers e arquitectos foram convocados para participar na construção de uma nova sociedade, empenhada numa nova ordem de forças e poder. O seu trabalho tinha a missão social da educação da população e da classe operária. A arte tinha um importante papel na divulgação das ideias socialistas. O design era a combinação perfeita entre arte a tecnologia e como tal, foi o meio preferencial do programa da revolução socialista. Recorreu à linguagem visual das vanguardas desde o Futurismo, ao Dadaísmo, ao Suprematismo para destituir as obras de qualquer valor simbólico ligado à burguesia e assim incorporar os princípios de uma nova sociedade, preocupada com as condições de trabalho e vidas das classes operárias e empenhada em destruir a classe burguesa. As suas formas foram um choque, queriam romper com a ideia de harmonia e equilíbrio e adoptam abstraccionismo geométrico, a redução formal, a assimetria dinâmica, os altos contrastes, os arranjos tipográficos arrojados, o uso da colagem e foto-montagem de fotografias para a composição de novas imagens.

O subida ao poder de regimes fascistas na Europa (Alemanha, Itália, Espanha) culminaram nas Grandes Guerras e forçaram muitos destes artistas a procurarem exílio nos Estados Unidos, que entretanto se tornara uma nação mais abastada e economicamente mais forte que a velha Europa, enfraquecida pelos conflitos. A diferença é que nos EUA

10. Drucke, Johanna e McVarish, Emily. 2009. *Graphic Design History. A Critical Guide*. New Jersey: Pearson Prentice Hal. p. 301

não havia realzeza, ou nobreza nem mesmo burguesia. O famoso princípio da Bauhaus “começar do zero” (que recuperava a ideia socialista de uma nova sociedade) parecia encontrar o lugar ideal para se materializar. Para além disso, os EUA estavam num processo de crescimento económico e de desenvolvimento tecnológico que proporcionou trabalho a todos estes agentes culturais, na área da arquitectura, do design de produtos e gráfico, na publicidade, na moda. Se por um lado se assistia à construção de uma das nações mais ricas do mundo, com o contributo de destes agentes não só nas artes mas também nas ciências, também se testemunhou o aparecimento de uma sociedade imersa em objectos e bens de consumo. E neste contexto, estes designers e arquitectos têm que trabalhar sobre um novo paradigma, o capitalismo, cujas regras e princípios em nada se coadunam com a ideologia socialista.

Os designers gráficos trabalham em publicidade, em moda, em revistas de moda e jornais, de modo a tornar o consumo uma coisa apelativa e “formar a ideia de vida moderna abundante na imaginação popular” (Drucke and McVarish 2009. 215). O legado gráfico do modernismo foi absorvido pela indústria do consumo, deixando que os seus princípios originais se diluíssem em objectivos estéticos e de estilo.

“Astonish me!”

Alexey Brodovitch teve um papel importante na introdução das ideias e dos princípios gráficos do Modernismo europeu nos EUA, enquanto director de arte e professor. Nasceu na Rússia em 1889 no seio de uma família aristocrática e abastada, politicamente apoiante do Czar, tendo combatido contra os Bolcheviques e servido no Exército Branco. Mudou mais tarde para Paris onde trabalhou numa agência de publicidade tendo dado início à sua formação como gráfico. No início dos anos 30 mudou-se para os EUA para leccionar na Universidade de Filadélfia. Em 1934, Carmel Snow, a editora da *Harper's Bazaar*, pede-lhe para modernizar a revista e esta colaboração durou 24 anos, até 1958. Na revista, Brodovitch aplicou os princípios do modernismo gráfico, onde recuperou a noção *the flow* (o rio) de El Lissitzky, que consistia em encarar as páginas da publicação como um dispositivo cinematográfico, uma analogia entre a paginação e a edição de cinema como forma de criar uma experiência visual: as imagens eram dispostas de forma a comunicarem uma com as outras e a partir daí, propunham novas narrativas, sobrepondo novas camadas de significado aos elementos originais. Usava o espaço em branco como um elemento fundamental na composição, a fotomontagem e justaposição das imagens eram usados para construir novas imagens, as imagens ganhavam destaque eram paginadas ao corte das páginas, a paginação era cuidada e elegante, recorria a tipografia de qualidade e dava grande atenção à qualidade das fotografias.

O trabalho de Brodovitch na *Harper's Bazaar* é um excelente exemplo de como o legado gráfico das vanguardas europeias foi usado pela indústria de consumo para promover bens, em vez de ideias. Da mesma forma que a tendência “retro” do design pós-moderno é uma prova evidente e sistemática da apropriação da história do design para outros fins.

Em 1983 John Savage escreve na *The Face* o texto “The Age of Plunder” para se insurgir contra excesso de “nostalgia” presente no design da época e avisa que a apropriação do passado serve propósitos ideológicos, neste caso, para apoiar políticas neoliberais que em Inglaterra foram implementadas pela mão de ferro de Margaret Thatcher. Como Rick Poynor reforça: “Savage reparou que esta pilhagem (plunder) visual era um sintoma – um de muitos – da política cultural de Thatcher, onde tudo é transformado em mercadoria de consumo descartável” ¹¹.

Os editores gráficos da *K* estavam certamente alheios a esta problemática e não é, de todo, o nosso objectivo forçar a revista a assumir um papel ideológico que ela, de facto, não pretendeu ter. No entanto e enquanto objecto editorial, a *K* foi expressão de um cosmopolitismo e sofisticação gráfica, em parte devido à apropriação da linguagem gráfica de Brodovitch. Esta opção acarreta, de certa forma, uma nostalgia pelo passado, que se relaciona com uma tendência conservadora, ao mesmo tempo que propõe um discurso inteligente, com humor e acima de tudo crítico face aos desafios do país na comunidade europeia. O seu grafismo inspirado no modernismo clássico, pode ser lido como uma expressão próxima do que Foster chama de pós-modernismo de reacção, mesmo que estivesse mais comprometida com questões estéticas, do que ideológicas. A verdade é que revista é mais uma prova de como o grafismo se apropria da história do design como recurso visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes comentários críticos demonstram como o grafismo da revista *K* era sintomático de uma série de dispositivos e comportamentos visuais próximos de manifestações pós-modernas no design gráfico, onde a influência da desconstrução era evidente. A apropriação de referências históricas e os *parerga* presentes nas edições da revista são provas que a *K* era um objecto gráfico que pode ser lido à luz do pós-modernismo, segundo a leitura que Rick Poynor faz desta tendência no design gráfico, e como já referimos no Estado da Arte.

Muito provavelmente, os editores gráficos da revista não teriam conhecimento destes dispositivos teórico-práticos, parecendo-nos que é legítimo assumir que o uso dos *parerga* fosse um tique, um sintoma comum nas publicações periódicas da época. Numa altura em que a informação digital não estava ainda disseminada, eram as revistas e os jornais os principais veículos de transmissão de notícias mas também de tendências editoriais e gráficas, como assumem os agentes nas entrevistas. Mesmo que estas opções gráficas tenham sido inconscientes, a verdade é que elas permanecem na revista e como tal constituem prova de um objecto gráfico em consonância com a problemática do pós-modernismo no design gráfico.

11. Poynor, Rick. 2003. *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*. New Haven: Yale University Press. p. 77

4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*K é capa*”. Retomamos o “*mantra*” que intitula a investigação como validação do seu argumento central: que a *K* foi, de facto, uma publicação-chave no panorama do design editorial em Portugal no início da década de 1990, como expressão gráfica do ambiente que então se vivia, impregnado de que se convencionou chamar de “pós-modernismo”. A problemática lançada pela investigação foi sendo argumentada ao longo da dissertação, através das várias abordagens que realizámos à revista, estruturadas pelas temáticas dos vários capítulos. Tentámos que o leitor pudesse ter acesso a uma análise sistemática de conteúdo editorial e gráfico da revista, que pudesse entender as relações da revista *K* com o seu tempo, e também como um objecto cuja análise pode trazer muitas outras pistas para a compreensão da história recente do design gráfico português.

Podemos afirmar que a revista *K* marcou um momento de charneira na comunicação gráfica nos anos 90 em Portugal, não apenas pelo seu projecto gráfico, mas, também, por ter sido o meio de expressão de um grupo editorial excepcional na altura. A revista deu forma a um discurso irreverente na imprensa portuguesa, protagonizado por Miguel Esteves Cardoso, assumindo-se contra corrente e completamente libertina. Enquanto publicação periódica, contribuiu para a formação de uma opinião pública inexistente à época: hedonista e culta, onde o espaço da publicação reproduziu espaço público. Da publicação à acção, induziu a comportamentos, no consumo, no entretenimento, na cultura, e veio a confirmar-se pela configuração de uma classe média alta no final dos anos 90.

A constatação da articulação existente entre forma e conteúdo revelou-se determinante para validar a tese de que foi graças a um projecto de edição gráfica exaustivo, criativo, exigente, por vezes tirano, que a aparente anarquia dos conteúdos escritos foi possível e sustentável ao longo de 32 edições. O grafismo da revista não foi constante, acompanhava as suas mudanças editoriais, sendo alvo de experimentações, desvios, sucessivos processos de “tentativa-e-erro”. Contudo, o formato de “revista” impressa com qualidade e projectada como um todo (seguindo a técnica “*chemin de fer*”) permitiu que uma variedade de contributos dispersos adquirisse coerência narrativa, suportada do ponto de vista material, por um objecto gráfico apelativo, visualmente diferenciado de outras publicações da altura. “*K é capa*”.

A revista tinha uma estrutura editorial informal, com flutuações constantes visíveis no alinhamento dos seus conteúdos escritos, na inconstância e na intermitência da maioria suas secções editoriais. Em termos gráficos, esta informalidade estava também presente, sendo este aspecto mais facilmente perceptível numa leitura de conjunto do que individualmente. No capítulo dedicado à análise gráfica e editorial da revista foram analisados e interpretados todos estes sinais. Assim, foram identificadas graficamente duas fases distintas na produção da *K*.

A primeira, do n.º 1 ao n.º 16, segue um modelo de paginação mais enraizado no que João Botelho apelidou de “linha clara”. Ou seja, na separação demarcada entre texto e imagem, em que a composição destes elementos resulta em *layouts* elegantes e sóbrios, muitas vezes pautados por uma axialidade clássica nas páginas. Neste intervalo, as folhas de estilo tipográfico apresentaram oscilações nos comportamentos do texto corrido, das tituleiras, dos destaques, das cabeça de secção, com recurso a tipos de letra de qualidade, entre as fontes serifadas como a Bodoni e a Garamond, e fontes não serifadas como a Futura e a Gill Sans. Estas mudanças nunca se revelaram radicais, mas foram antes graduais, foram sendo implementadas e testadas de edição para edição, facto que assegurou a continuidade gráfica entre cada número da revista. De forma progressiva, foram-se identificando tentativas de renovação do tratamento dos textos, uns mais discretos do que outros. A título de exemplo, inicialmente, as tituleiras combinavam a versão regular e itálica da mesma fonte numa só palavra. Mais adiante, assistimos ao aumento (por vezes, excessivo) do corpo de letra dos títulos, com a inserção de mais cores e de batentes, o que resultou em páginas mais arrojadas e de maior impacto visual.

Esta primeira fase gráfica corresponde também a um período de maior conforto financeiro da revista, patente nas variadas colaborações na fotografia e na ilustração, que enriqueciam o seu património visual. Consciente da importância de uma dimensão estética exigente e de qualidade, o editor gráfico intervinha o menos possível nestas imagens, que recebiam um tratamento privilegiado nas páginas: com dimensões generosas em zonas de destaque, com margens largas e legendas discretas. Para além deste espólio de imagens de autor (graficamente tratadas como tal), a revista foi também repositório de uma outra série de imagens, produzidas por Luís Miguel Castro para ilustrar determinadas secções editoriais. Através de meios exclusivamente analógicos, Castro manipulava imagens pré-existentes para ampliar o léxico gráfico da *K*: as fotografias eram pintadas, recortadas e coladas em fundos de cor, e com o recurso à fotocopadora, as imagens eram distorcidas, esticadas, comprimidas, repetidas, invertidas, usadas em *duotone*, em *half-tone*.

A segunda fase gráfica da *K* foi lançada na edição n.º 17 e estendeu-se até ao n.º 31. Neste número de charneira (n.º 17), Luís Miguel Castro introduziu uma série de mudanças ao nível da tipografia e das imagens, como resposta ao pedido de renovação visual por parte de Miguel Esteves Cardoso, tendo em conta que a revista se encontrava, na altura, numa situação financeira bastante debilitada. As implicações mais directas desta falta de dinheiro deram-se ao nível da direcção de arte, que deixou de contar com as colaborações (renumeradas) de ilustradores, fotógrafos e artistas plásticos, ficando Castro responsável pela criação da maioria das imagens da revista.

Este número da revista ficou marcado pelo excessivo uso de elementos gráficos, muitos deles de pendor decorativo, como as cercaduras, a tipografia (desenhada) semelhante ao tipo de letra Universal de Herbert Bayer, os pictogramas de Gertz Arntz, as imagens manipuladas e distorcidas por meios analógicos em *duotone* e *half-tone*. Alguns destes elementos e estratégias replicaram-se nas edições posteriores, sendo alvo de ajustes, melhoramentos e afinações, fazendo desta segunda fase da revista uma amostra bastante mais heterogênea do que a primeira.

Nesta fase, as folhas de estilo tipográfico mudam no texto corrido, de Garamond passam a Times New Roman, as tituleiras passam de Franklin Gothic condensada, para Helvetica Black de grandes dimensões, sem entrelinhamento e a várias cores, deste modo investindo numa grande tensão visual nas tituleiras e nas páginas de registo dos artigos. Assiste-se ao fim da “linha clara” com a sobreposição dos textos sobre as ilustrações nas mesmas páginas de registo, mas também nos *portfolios* de fotografia, que passam a ser compostas sobre fundos geométricos de várias cores, e que passam a competir por protagonismo e exclusividade com as imagens. Embora esta segunda fase aparente menos elegância e sobriedade gráfica, ela é importante por representar, por vezes de forma arriscada, uma necessidade contínua de mudança nas páginas da *K*. As três últimas edições deste intervalo (n.º 29, 30 e 31) são exemplo de como o seu grafismo se ensaiava e testava novas configurações de página, ao antecipar o *layout* do que iria ser o derradeiro número da revista.

A última edição da *K*, subordinada à temática do Estado Novo, rompeu com a profusão de elementos decorativos e de cores saturadas, recuperando a “linha clara” propondo uma paginação sóbria e sofisticada, onde a tipografia Belwe (inspirada na *art nouveau*) dos textos não contínuos, atribuiu à revista um carácter bastante mais delicado e cosmopolita.

O design editorial da *K* ficou caracterizado pela exploração de recursos formais e técnicos heterogêneos, distanciando-se do despojamento formal e da busca de coerência típicos do modernismo gráfico. Ficou também marcado pela importância atribuída à dimensão estética, cuja autonomia, conjugada com a também crescente emancipação do designer na interpretação visual dos textos, se materializava num segundo discurso. “*K* é capa”.

Luís Miguel Castro na interpretação dos textos proporcionou, de facto, uma segunda leitura, assumidamente visual, nas páginas da *K*, reproduzindo graficamente o discurso cosmopolita e sofisticado, divertido e provocador da revista. Argumentámos que os recursos gráficos usados por Castro partilham de uma série de comportamentos que demonstrámos no último capítulo pertencerem ao universo do design gráfico característico do pós-modernismo, como o *parergon* e a apropriação de referências históricas.

Não podemos, contudo, esquecer o método de trabalho usado por Castro ao replicar *layouts* de outras revistas, que usa como suas referências, para compor as duplas da *K*, num processo manual e analógico, através do recorte, da colagem e da montagem de fragmentos de outras publicações. A cópia era uma forma de aprendizagem para o editor

gráfico, que se assume como autodidacta. Mas a cópia era também uma prática reivindicada pelo pós-modernismo, como forma de citação, de apropriação e até mesmo de sátira, não só no design gráfico, como também na arquitectura e noutras manifestações artísticas. Desta forma, as páginas da *K* expressavam as tendências gráficas em voga na altura, presentes nas revistas que Castro copiava, manifestamente influenciadas pelo pós-modernismo. “*K é capa*”.

Constatámos também que a genealogia gráfica da *K* está mais enraizada nas publicações antecedente do que no início deste projecto se poderia supor. Assim, esta revista não deverá ser considerada de um modo isolado, mas como parte de um conjunto de publicações suas anteriores e suas contemporâneas, com as quais partilhou colaboradores, na escrita, na fotografia, na ilustração e, por conseguinte, no grafismo. Os antecedentes constituem uma rede complexa de raízes gráficas e editoriais pela sua relação com publicações estrangeiras, cujas filiações foram referenciadas: o jornal *Combate* tinha afinidades com a revista *The Face* (1980-2004); a revista *Contraste* inspirava-se na madrilenha *Madrid Me Mata* (1984-1985) e *O Independente* no francês *Libération* (1973-). Não podemos esquecer, ao mesmo tempo, o desfasamento temporal que há entre estas referências estrangeiras e as publicações portuguesas. O colectivo activista gráfico francês *Bazooka*, uma das referências de Luís Miguel Castro no seu trabalho da ilustração, existia desde os anos 70. Mais de uma década separa esta e outras influências da *K*, denunciando por isso, uma determinada demora na reprodução destas linguagens no contexto português, o que não minimiza o impacto que revista causou no meio das publicações periódicas do país, pela persistência com que produziu 32 edições pautadas por uma qualidade de impressão invulgar e por uma direcção de arte visualmente intensa e diversificada, ora recorrendo à fotografia ora à ilustração. “*K é capa*”.

Houve uma questão persistentemente colocada nas entrevistas realizadas e que indagada pelo legado da *K* no design editorial e no meio das restantes publicações periódicas em Portugal, sobre a sua influência no trabalho de outros designers. Jorge Silva¹ afirmou contundentemente que a *K* foi, de facto, marcante para a época. Em parte pela sua produção gráfica, que Silva reconhece como estando ligada a um progresso notável nas artes gráficas da época, pela qualidade com que foi reproduzida mas também sua gramática tipográfica. Silva lembra que o aparecimento da fotocomposição em matrizes fotográficas permitiu a utilização de uma série de tipos de letra, inacessíveis até à altura pela composição de chumbo. Esta variedade tipográfica foi amplamente explorada por Luís Miguel Castro e João Botelho, com destaque para a combinação entre os tipos Bodoni e Futura, que se tornou uma referência, com os requintes no *kerning*, nos itálicos, nos versaletes. Silva admite que Castro e Botelho foram responsáveis por uma renovação e requalificação do design feito em Portugal por esse tempo, imediatamente antes de Henrique Cayatte.

1. Cf. Entrevista a Jorge Silva (Lisboa, 5 Novembro 2013). Ver Apêndice III.

E acrescenta:

“não é por acaso que o primeiro grande e notável projecto do Henrique Cayatte para o Público é feito com Bodoni condensada, não anda longe desta estética e a condensação e expansão de tipografia era também um acto de liberdade e libertação de quem sofreu na pele as agruras da falta de possibilidades”²

Jorge Silva admite ainda como a estética do trabalho de Luís Miguel Castro foi influente para a sua prática: “a sua paleta de cores mais sóbria, a tipografia às vezes tratada a uma escala muito contrastada e principalmente o trabalho de fotografia, de manipulação de fotografia, é um trabalho em que me revejo”³.

Aferir a recepção da *K* no meio da comunidade gráfica é umas das tarefas que ficam por aprofundar nesta investigação, de um modo sistemático e conclusivo. De facto e no decorrer do trabalho, a análise da revista deu origem a uma série de outras problemáticas que são, a nosso ver, pertinentes no âmbito da investigação, parecendo, por isso, que esta se apresenta incompleta.

Um desenvolvimento futuro desta investigação deverá, precisamente, procurar entender o legado da *K* no design editorial em Portugal até ao final dos anos 90, colocando esta revista numa perspectiva diacrónica, para o apuramento da sua influência em publicações posteriores, como a revista *Belém*, editada pelo CCB, com design gráfico de Carlos Guerreiro, em 1997; ou como a revista *Flirt*, propriedade da associação cultural Zé dos Bois, da autoria do colectivo de gráficos *Barbara Says*, de 1998.

Na análise de arquivo realizada, o *Caderno 3 – VIDA* do semanário *O Independente* revelou-se um objecto extramente interessante, com secções como “Instantâneos” onde a fotografia, motivava o texto, poemas ou pequenos contos. O suplemento conviveu com a *K* e sobreviveu-lhe. As duas publicações partilharam colaboradores e autores; partilharam também afinidades estéticas, na escrita e na imagem. Outra possibilidade de estudo para o futuro deverá debruçar-se sobre o *Caderno 3 – VIDA*, integrando matérias editoriais pessoais, intimistas, até poéticas, a par de ensaios fotográficos, cartas de leitores apaixonados, e páginas de “Publicidade totalmente grátis” ou manifestos anti-acordo ortográfico (1991) na declaração de posições acerca do estado do país.

Outro caminho pertinente para o desenvolvimento desta investigação poderá centrar-se sobre a relação estreita que se estabelece entre a edição gráfica e a edição do cinema. Luís Miguel Castro e João Botelho partilham a influência das vanguardas gráficas do início do século XX e do meio do cinema, nas páginas da *K* e nos catálogos da Cinemateca Portuguesa. Na análise gráfica da *K*, identificámos uma série de dispositivos gráficos que

2. *Ibidem*

3. *Ibidem*

nos remetem para a edição cinematográfica: o *raccord*, o plano sequência, noções de continuidade, de elipses, que nos sugerem a existência de analogias entre a forma de paginar e a edição cinematográfica. Como apropriação da metodologia cinematográfica à paginação, *the flow* (o rio) é uma prática já explorada por El Lissitzky, que João Botelho e Luís Miguel Castro resgatam no seu trabalho gráfico.

Um comentário final sobre o processo de trabalho que agora finda. A tarefa da investigação parecia, inicialmente, simples: olhar para um objecto editorial finito (32 números), circunscrito num curto período da história da comunicação gráfica em Portugal (1990-1993) e dar-lhe um sentido, um lugar na história do design gráfico. No final, revelou-se uma tarefa ardilosa, pela complexidade do objecto estudo, não só do ponto de vista gráfico, mas também do conteúdo. A abordagem científica necessária para a legitimar o estudo sobre uma revista como a *K* ou seja, ter que encontrar ordem numa coisa, por si, caótica, foi provavelmente o maior desafio desta investigação. Uma tarefa nada cúmplice com a natureza da *K*. “Parece impossível.”



Fig. 4.39: Publicidade *K* n.º *O Independente*, n.º 125, 4 de Outubro 1990

BIBLIOGRAFIA

- Adamson, G. e Pavitt, J. (ed), ed. 2011. *Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990*. London: V&A Publishing.
- Araújo, António. 2014. “A Cultura de Direita Em Portugal.” <http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>.
- Armstrong, Helen. 2009. *Graphic Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press.
- Barradas, Maria Filomena da Silva. 2012. “Uma Nação a Falar Consigo Mesma.” Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Bártolo, José. 2012. “Luís Miguel Castro.” *PLI, Arte E Design*.
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Blackwell, Lewis. 2000. *20th Century Type*. London: Laurence King Publishing.
- Botelho, João. 1991. “João Botelho.” In *(P) PORTUGAL 1990-2005*. Publicações Dom Quixote.
- Cardoso, Miguel Esteves. 1982. *Escritura Pop. Arte E Expressão*. Lisboa: Querco.
- . 1988a. “A Aventura Dos Jornais.” *O Independente*, 2.
- . 1988b. *O Independente*. Lisboa: Soci Sociedade de Comunicação Independente.
- . 1990a. *As Minhas Aventuras Na República Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 1990b. “Desinformação.” *Kapa*, Outubro.
- Coelho, Eduardo Prado. 1984. *A Mecânica Dos Flúidos. Temas Portugueses*. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda.
- . 1986. “O Contracto E O Momento.” In *A Idade Da Prata*, 9–11. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Costa, Filipe Santos, Liliana Valente, e Fonseca. 2015. *O Independente, a Máquina de Triturar Políticos*. Lisboa: Matéria Prima.
- Crown, David. 2003. *Visible Signs*. 2nd ed. London: AVA Publishing.
- Derrida, Jacques. 1967. *De La Gramatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Drucke, Johanna e McVarish, Emily. 2009. *Graphic Design History. A Critical Guide*. New Jersey: Pearson Prentice Hal
- Dionísio, Eduarda. 1993. *Títulos, Acções E Obrigações – Sobre a Cultura Em Portugal 1974-1994*. Lisboa: Edições Salamandra.
- . 1996. “Anos 80 - A Ilusão Da Novidade.” In *Portugal. 20 Anos de Democracia*, 473. Lisboa: Temas e Debates.
- Figueira, Jorge. 2011. *Reescrever O Pós-Moderno. Equações de Arquitectura*. Porto: Dafne.
- Flusser, Vilém, e Escobar. 2010. *Uma Filosofia Do Design. Fora de Coleção*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Foster, Hal. *Postmodern culture*, 1983. Londres: Pluto.
- Foucault, Michel. 2005. *A Arqueologia Do Saber*. Coimbra: Almedina.
- Fragoso, Margarida, Fernando Moreira da Silva, and J P Martins Barata. 2008. “Formas E Expressões Da Comunicação Visual Em Portugal.” Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.
- Gomes, Paulo Varela. 1986. “Era Uma Vez as Festas.” *Constraste*.

- Habermas, Jurgen. 1985. "Modernity – An Incomplete Project." In *Postmodern Culture*, 3–13. London: Pluto Press.
- Hartnett, John-Patrick. 2002. "Derrida by Default: Wolfgang Weingart and the Accidental Deconstruction of Swiss Typography." *Artefact*.
- Heller, Steven. 2003. *From Merz to Emigre and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. London: Phaidon Press.
- . 2009. *Art Direction Explained, At Last!* London: Laurence King Publishing.
- Hollis, Richard. 2001. *Graphic Design: A Concise History*. London: Thames & Hudson.
- Huyssen, Andreas. 1984. "Mapping the Postmodern," *New German Critique* no. 33: 5–52.
- John Abbot and Jacobs, K Karrie Kalman Tibor Miller. 2009. "Good History / Bad History." In *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, 25–33. New York: Allworth Communications Inc.
- Laurel, Brenda. 2003. *Design Research. Methods and Perspectives*. Massachusetts: MIT.
- Leslie, Jeremy. 2013. *The Modern Magazine*. London: Laurence King Publishing.
- Lupton, Ellen e Miller, Abbot. 1996. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. 2008th ed. New York: Phaidon Press.
- Lupton, Hellen. 2004. *Thinking with Type*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *A Condição Pós-Moderna*. 2003 ed. Lisboa: Gradiva.
- Macey, David. 2001. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books.
- Mattoso, José, ed. 1994. *História De Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- McLuhan, Marshall. 1970. "Understanding Magascenes." *Print, America's Graphic Design Magazine*. v 24, July/August.
- Medeiros, José. 1994. "Portugal Em Transe (1978-1985)." *História de Portugal*. Editorial Estampa.
- Meggs, Philip B. n.d. *A History of Graphic Design*. 1998th ed. New Jersey: John Wiley & Sons Inc.
- Mesquita, Mário. 1996. "Os Meios de Comunicação Social." In *Portugal. 20 Anos de Democracia*, editado por António Reis, 361. Lisboa: Temas e Debates.
- Mirzoeff, Nicholas. 1998. *The Visual Reader*. 3rd ed. New York: Routledge.
- Monbiot, George. 2016. "Neoliberalism – the Ideology at the Root of All Our Problems." *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>.
- Montaner, Josep Maria. 2004. *Arquitectura Y Crítica*. Editado por GG. Barcelona.
- Moura, Mário. 2009. *Design Em Tempos de Crise*. Porto: Braço de Ferro.
- . 2011. "O Big Book – Uma Arqueologia Do Autor." Universidade do Porto.
- . 2014. *Luís Miguel Castro*. Editado por Jorge Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pires, Cândida Teresa Pais Ruivo, Emílio Vilar, e Margarida Calado. 2010. "As Artes Gráficas Na Cultura Nacionalista Do Estado Novo Português." Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Portas, Miguel. 1986. *Contraste*. Lisboa: Alto Contraste Cooperativa de Cultura.
- Poynor, Rick. 2003. *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*. New Haven: Yale University Press.
- Purcell, Kerry William. 2002. *Alexey Brodovitch*. London: Phaidon Press.

- Quaresma, José, e Fernando Rosa Dias. 2011. *A Revisitação Da Querela Modernidade/Pós-Modernidade*. Lisboa: Editora Ur.
- Quevedo, Carlos. 2006. *Já Não Me Lembrava. Os Delírios Da K E Outros Textos*. Dafundo: Oficina do livro.
- Radice, Barbara. 1984. *Memphis: Research, Experiences, Results, Failures and Successes of New Design*. London: Thames & Hudson.
- Reis, António. 1996. *Portugal. 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Temas e Debates.
- Rui Amador, Madalena Cardoso de Menezes. 1992. "Luís Miguel Castro." *Unidade* 3.
- Ruivo, Cândida Teresa. 2010. "As artes gráficas na cultura nacionalista." Universidade de Lisboa.
- Santos, Rui Afonso. 2005. "Actualidade E Internacionalização Do Design Em Portugal." In *(P) Portugal 1990-2005*, 19–21. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Savage, John. 1984. "The Age of Plunder." *The Face*.
- Serpa, Luís, José Fabião, Pedro Libório, e John Ladhams. 1983. "A Propósito." In *Depois Do Modernismo*. Lisboa: Depois do Modernismo.
- Silva, Jorge. 2012. "Alto Contraste." *Almanaque Silva*. <https://almanaguesilva.wordpress.com/category/contraste/>.
- . 2015. "Revista K." In *Design Português. 1980/1999*, editado por José Bártolo. Lisboa: Público.
- Snodgrass, Adrian, e Richard Coyne. 1996. "Is Designing Hermeneutical?" *Architectural Theory Review* 1 (1): 65–97.
- Spencer, Herbert. 1969. *The Pioneers of Modern Typography*. Cambridge: MIT Press.
- Thiesse, Anne-Marie. 2000. *A Criação Das Identidades Nacionais*. Lisboa: Temas e Debates.
- Vanderlands, Rudy. 2009. *Emigre No. 70. The Look Back Issue Selections from Emigre Magazine 1-69. Celebrating 25 Years of Graphic Design*. Berkeley: Gingko Press.
- Williamson, Jack. 1989. "The Grid: History, Use and Meaning." In *Design Discourse - History, Theory, Criticism*, editado por Victor Margolin, 171–86. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wolfe, Tom. 1981. *From Bauhaus to Our House*. New York: Picador.
- Wozencroft, Jon. 1988. *The Graphic Language of Neville Brody*. London: Thames & Hudson.

ANEXO I

BROCHURA DE LANÇAMENTO DA K

“K é capa. É bonita. É a Miss Portugal como nunca a viu. É um choque. É a minoria barulhenta e a maioria silenciosa. É uma revista para fazer pensar, fazer e ver fazer rir. É um escândalo, em suma. É uma honra. Elegemos heróis. Derrubamos ídolos. Damos a conhecer os novos nomes. Somos mercenários. Caçamos cabeças inteligentes, caras bonitas e pessoas interessantes. Exploramo-las indecentemente. K é capa. É capaz de ser a grande revista portuguesa do nosso tempos. Não podia ser mais bem escrita. AGUSTINA BESSA-LUÍS conta lendas de Lisboa: *As glórias são passageiras, mas delas fica um alento que é proveniência doutras*. VASCO PULIDO VALENTE conta as memórias: *De manhã, eu faltava às aulas para escrever em cadernos quadriculados, na Pastelaria Suprema, coisas incoerentes sobre amor louco por uma menina de boas famílias que andava sempre em festas inacessíveis e me achava, além de ordinário, com «olho de goraz» e «cara de peixe cozido»*. PAULO PORTAS ataca: *O Império desapareceu num ápice e Portugal tornou-se na pequena República para fotógrafos, sociólogos e curiosos barbudos*. LEONARDO FERRAZ DE CARVALHO escreve sobre dinheiro e JOÃO BENARD DA COSTA sobre o cinema em cartaz. RUI HENRIQUES COIMBRA dissecou a publicidade. CARLOS QUEVEDO desmonta e desanca a rádio e a televisão portuguesas no *BUFO*.

O director, MIGUEL ESTEVES CARDOSO, anda furioso com a sociedade portuguesa. GRAÇA LOBO, mas suas pessoalíssimas entrevistas, enfrenta os deuses e os demónios do nosso tempo, começando pela conhecida cantiga *Ó Lopes Empresta o lápis*. K é capa. Vai dar nas vistas. O editor-geral é NUNO MIGUEL GUEDES. Quem mais tem PEDRO ROLO DUARTE a escrever sobre a Imprensa, HERMÍNIO MONTEIRO a falar sobre Portugal, VASCO ROSA a barafustar com o mundo da edição, ALBERTO CASTRO NUNES a sonhar a casa portuguesa, FRANCISCO SANDE E CASTRO a sofrer (com) carros que não estão à altura dele, ANTÓNIO BRAGA a arquitectar contra a arquitectura moderna ao ponto de dizer que o Saldanha já não é Lisboa ou FILIPE ALARCÃO a perguntar porque é que os táxis do continente vão passar a «beige»?

A K é bem escrita e bem fotografada. Uma revista é para se ler e para se ver. Além de publicar, todos os meses, portfólios inéditos dos maiores fotógrafos mundiais, começando pelo JORGE MOLDER no n.º 1, a K tem o prazer de publicar o trabalho de fotógrafos como INÊS GONÇALVES, PEDRO CLAÚDIO, AUGUSTO ALVES DA SILVA, ÁLVARO ROSENDO, AUGUSTO BRÁZIO e MARIA TIMÓTEO. A K vai estar na moda. De todos os modos. Tem produções espantosas, sensatas e sensíveis, editas por PAULO GOMES. Para crianças. Para mulheres. Para homens. Vai falar de novidades e de clássicos. Vai falar do Mundo antes de toda a gente. Vai mandar postais. Vai provocar por dá-cá-aquela-palha. Dizer asneiras e verdades. Vai contestar ideias recebidas. Vai lembrar e reabilitar. Vai divertir. Vai promover produtos entusiasticamente. Vai demolir a barreira entre Imprensa e Publicidade. Vai dar tudo por tudo. A sério: é provável que seja uma grande revista. K é capa. Uma revista para homens e mulheres, para jovens e para crescidos. Para todos os Portugueses que saibam ler, saibam rir, saibam pensar. K é uma revista como nunca se viu.”

APÊNDICE I

BIBLIOGRAFIA ANOTADA

Os editoriais de Miguel Esteves Cardoso e a identidade da revista K

N.º 1, OUTUBRO 1990: DESINFORMAÇÃO

Sobre a excesso de informação e falta de opinião, vontade de um novo tipo de jornalismo. Comunicar em vez de apenas informar. A necessidade do conhecimento e da discussão no espaço público. Critica a comunicação social por falta de debate.

N.º 2, NOVEMBRO 1990: PARA O EXTERIOR

Sobre política externa de Portugal na C.E.E.: a falta de poder de decisão de Portugal na Europa. Critica a construção da Comunidade Europeia, por preguiça, servilismo. É anti-europa. Mas reconhece que Portugal tem que deixar de ser indefinido para se afirmar no discurso europeu, precisa de uma política externa, tem que ser ambicioso e querer se afirmar.

N.º 3, DEZEMBRO 1990: A SALADA DE NATAL

É um texto conservador, sobre a falta de tradição de Natal, entre o gosto pela comida e a tendência consumista. O verdadeiro Natal tinha um sentido profundo e belo, ficou esvaziado de sentido. Sente-se a hipocrisia, egoísmo e frieza. Perda de consciência prejudica o sentido nacional e perturba o equilíbrio entre fé e família.

N.º 4, JANEIRO 1991: A CHAPELADA PRESIDENCIAL

As Presidenciais de 13 Janeiro 1991, Mário Soares foi re-eleito. Sobre voto e abstenção, contra a campanha anti-abstenção como expressão anti-democrática. O direito a não votar deve ter a mesma importância do voto, no meio democrático.

N.º 5, FEVEREIRO 1991: O TÉDIO FIM DE SÉCULO

Sobre a falta de novidades, de vanguardas, sobre excesso de revivalismos. A revista foi criticada pela invenção d' OS NOVOS PORTUGUESES (número anterior) e Miguel Esteves Cardoso defende que a imprensa pode inventar, exagerar. As novidade dos anos 80 têm sido reutilizadas pela imprensa até à exaustão. Em época de crise, nas vésperas das revoluções, foi sempre assim, diz-se que já foi tudo inventado.

N.º 6, MARÇO 1991: PORTUGAL É MAU

Sobre o pseudo-nacionalismo emergente que se pode tornar perigoso. Para um nacionalismo, Portugal deve manter-se aberto, o valor da nação é maior que dos habitantes. Só tem a ganhar com os estrangeiros. O discurso pseudo-nacionalista é autista, estéril, provinciano e mentiroso.

N.º 7, ABRIL 1991: FICAR É FEIO

Sobre a importância de sair e descalçar as pantufas. Contra a “modorra doméstica”, contra a segurança e o desconforto, sobre a importância do espaço público e a convivência social.

N.º 8, MAIO 1991: A LUTA CONTINUA

É um texto ideológico, sobre regresso à política, o novo romantismo, o romantismo pragmático. Acabaram os velhos partidos, as velhas questões. Espera uma política nova, que misture economia e cultura, com novas armas, que se faça por causas e não por ideologias.

N.º 9, JUNHO 1991: OS HERÓIS DE TIMOR

Sobre as negociações de Portugal com a Indonésia, insurge-se contra estas visitas e defende que povo timorense precisa de apoio de Portugal. A causa timorense é comum ao jornal *O Independente*.

N.º 10, JULHO 1991: OS BONECOS

Um texto sobre a fotografia, o acto e o valor da fotografia e um elogio aos fotógrafos portugueses.

N.º 11, AGOSTO 1991: DAR BANDEIRA

Sobre as bandeiras azuis das praias portuguesas, anti-C.E.E.

N.º 12, SETEMBRO 1991: A MÚSICA QUE MERECEMOS

Sobre os concertos dos grandes nomes do rock, a bimbahice do público e concerto dos Happy Mondays quase vazio.

N.º 13, OUTUBRO 1991: um ano de revista e sem editorial.**N.º 14, NOVEMBRO 1991: PORQUE PASSA A CARAVANA**

Sobre a derrota do jornalismo português face à vitória de Cavaco Silva nas legislativas de 1991. O chamado “quarto poder” não tem influência sobre a população portuguesa. A falta de audiência dos principais jornais, um público que não lê, só vê televisão. Defende que os jornais têm que mudar de atitude, ser menos arrogantes, fazer um exame de consciência.

N.º 15, DEZEMBRO 1991: NÃO HÁ FOME

Sobre o excesso de programação cultural e falta de público.

N.º 16, JANEIRO 1992: IMPUNE IMPRENSA

Refere-se aos anunciantes e aos processos em tribunal, a falta de crítica de imprensa. Sobre a impunidade dos jornalistas, a falta de escrutínio da profissão.

N.º 17, FEVEREIRO 1992: SEM TÍTULO

Mudança na estrutura editorial e no *layout* gráfico. O Editorial vem no Sumário. Sobre o excesso de revistas para mulheres. Este número é dedicada aos homens, embora mantenha as suas principais características editoriais, muda de ponto de vista e de orientação. As diferenças entre homens e mulheres.

N.º 18, MARÇO 1992: SEM TÍTULO

Sobre o aumento do IVA dos livros, defende os livros são bens como outros quaisquer e devem ser taxados.

N.º 19, ABRIL 1992: SEM TÍTULO

Sobre o eclecticismo dos anos 80 ter atingido o limite, sobre falta de discussão, a propósito do colóquio na Fundação de Serralves: “Gostos não se discutem”. Importante, pede discussão, crítica, debate. Ataque à cultura do *kitsch*, defende que tudo deve ser posto em causa. Falta sentido de comunidade, o sentimento de grupo, espaço público de discussão. é um tema importante porque é este um dos principais objectivos da revista: produzir opinião, espaço para a discussão.

N.º 20, MAIO 1992: SEM TÍTULO

Sobre as comissões na cultura? Ana Salazar e Miguel Torga, ministério da imaginação... excesso de burocratas à frente da cultura, despesismo de dinheiros públicos. PREC cultural

N.º 21, JUNHO 1992: sem editorial.**N.º 22, JULHO 1992: SEM TÍTULO**

Sobre a nova geração de jovens que sabem divertir-se, beber e fornicar, são informados e nada arrogantes, são cuidadosos. Contra o fascismo médico, moral e ecológico, a higienização da sociedade.

N.º 23, AGOSTO 1992: MEU QUERIDO PRADO COELHO

O Editorial sai do sumário, passa a uma página isolada. Sobre Eduardo Prado Coelho, falta de inimigos à altura e apoio numa situação de saúde. Queixa-se do microclima cultural português ser abafado e velho e reconhece Eduardo Prado Coelho como um adversário e um amigo que sabia defender-se. Eduardo Prado Coelho passa a amigo e o grande adversário é o embrutecimento da sociedade portuguesa. Volta a atacar o a imprensa por não ter critérios de qualidade nas críticas que produz e reconhece Eduardo Prado Coelho como uma lufada de ar fresco, na altura vivia em Paris.

N.º 24, SETEMBRO 1992: 2 ANOS

É um Texto curto, um pedido, um aviso e um desabafo. Ninguém esperava que a revista chegasse a 2 anos de existência. Pede que “não nos chateiem – estamos mesmo a trabalhar”

N.º 25, OUTUBRO 1992: BASTA

Sobre as dificuldades que atrevesa a revisra, as poucas vendas, mas considera a *K* uma referência, é um editorial importante. Anuncia uma nova fase da revista: com novidades gráficas, novas rubricas, mais páginas dedicadas aos desporto (?). Assumem-se como adultos, que cresceram. Diz que a revista *K* é uma referência, apesar das vendas serem insignificantes em Paris e Istambul (ironia). Rejeita as acusações de irresponsáveis, amadores, tarados sexuais, estetas, alcoólicos, afirmando

que as suas reputações mantêm-se intactas. Mas declara que deixaram de ser a coqueluche da cidade, tendo sido ultrapassados pelos jornalistas de outras revistas, como a *Grande Reportagem e Maria*, que reconhece serem melhores que a *K* (mais ironia). Defende a *K* como um revista contracorrente: “É um farolim de marcha-atrás na escuridão das estepes do jornalismo português.” Agradece aos leitores, aos anunciantes... e pede ajuda...

N.º 26 NOVEMBRO 1992: SEM TÍTULO

Agradecimento pelo reforço financeiro da revista: a Carlos Barbosa, a Diogo Barbosa. a revista tem novo proprietários: Presslivre. (Grupo Correio da Manhã)

N.º 27 DEZEMBRO 1992: A MENINA JESUS

Sobre a discriminação nas mulheres na Igreja, sobre a importância da vida humana (e a mensagem de Jesus) num mundo cada vez mais selvagem. Fala de fé? Ou falta dela...

N.º 28 JANEIRO 1993: A VITÓRIA DE XANANA GUSMÃO

Sobre a forma como Xanana foi julgado pelos meios de comunicação. Ver acontecimentos de Janeiro 1993, por exemplo n' *O Independente* (era uma causa importante para o semanário e para a revista). Declara que Xanana Gusmão teve a coragem de defender Timor, ao contrário de Portugal que nada faz para defender os povo timorense da perseguição indonésia.

N.º 29 FEVEREIRO 1993:

Não tem editorial. Tem apenas um editorial na revista Mário Cláudio: *nonsense*.

N.º 30 MARÇO 1993: MAIS OU MENOS, TANTO FAZ

Sobre a abundância dos meios de comunicação: televisão, rádio, livros e cinema. Jornais a mais, roupa a mais, lojas a mais... perde-se muito tempo a escolher e pouco a viver. É necessário resistir, não valorizar o presente e tomarmos conta da nossa pequenez. É um desabafo.

N.º 31 ABRIL 1993: SEM TÍTULO

Parabéns ao António e seu *cartoon* sobre o papa. Sobre A censura, o direito à censura como forma de resposta: “Não há maior elogio da parte dos leitores do que o desejo sincero à censura.” A censura é uma resposta legítima, faz parte da liberdade de expressão. É bom que se preste atenção ao jornalismo. Defende também a função da sátira: “O humor não é, ao contrário do jornalismo, um género jornalístico importante. A intenção do humor é muito mais prosaica do que se pretende hoje em dia. Não é criticar, nem questionar, nem pôr em causa. É, pura e simplesmente fazer rir.”

N.º 32 MAIO 1993: (último editorial, sem que o soubesse)

Um texto enigmático, sobre o que os outros pensam ou dizem sobre nós. Sobre individualismo e laços desfeitos. Falta de sentido comum, de grupo, de comunidade.

APÊNDICE II
DIAGRAMAS DA REVISTA
K N.º 1

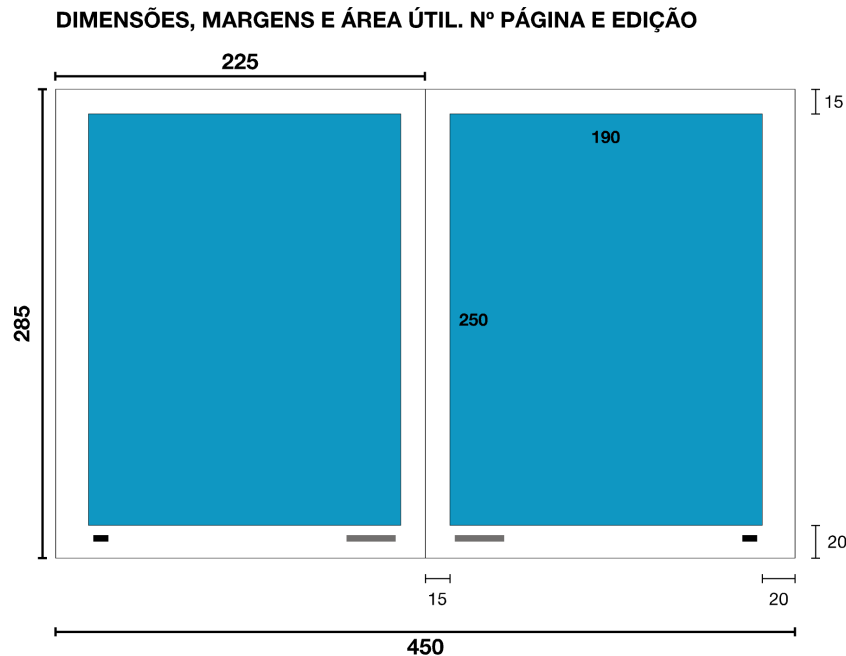


Fig. 1: Dimensões da página dupla, margens, área útil e localização de n.º. página e edição da revista (mês/ano). Dimensões em milímetros.



Fig. 2: Legenda dos diagramas da K n.º 1

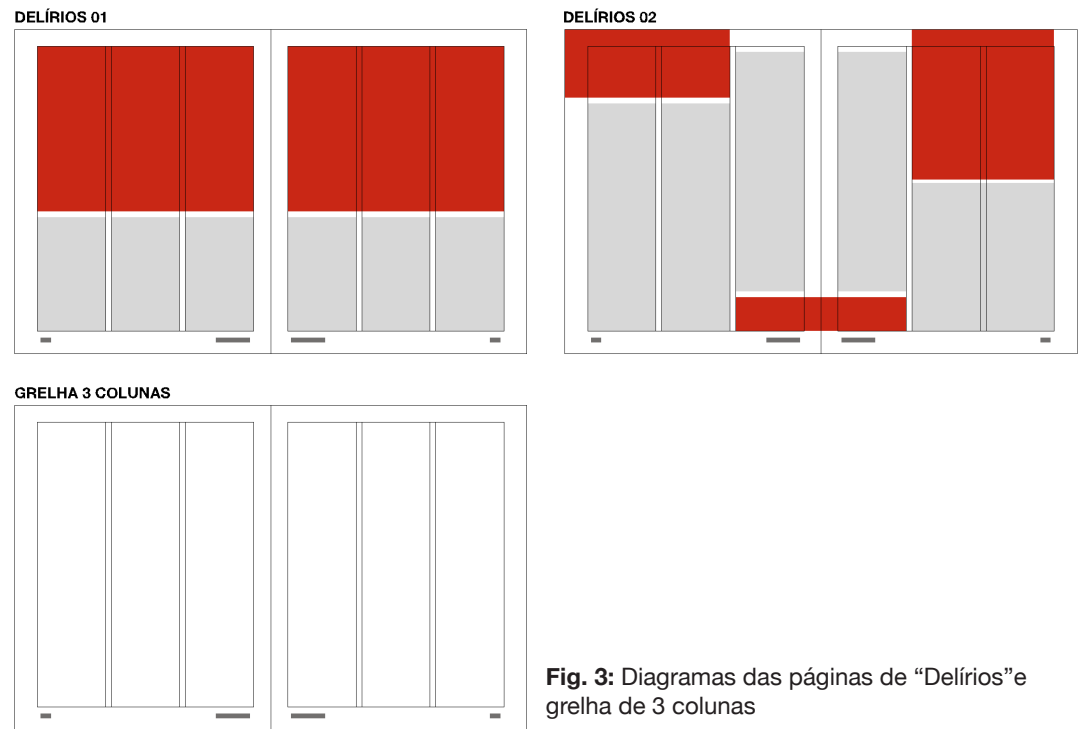


Fig. 3: Diagramas das páginas de “Delírios” e grelha de 3 colunas



Fig. 4: Diagramas das páginas “Sair com” e grade de 4 colunas

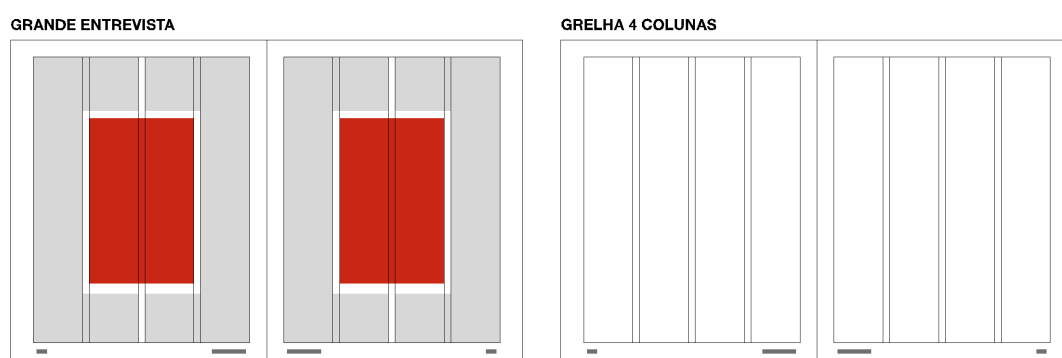


Fig. 5: Diagramas das páginas de entrevista e grade de 4 colunas



Fig. 6: Diagramas das páginas “Cartas” e grade de 3 colunas



Fig. 7: Diagramas das páginas “Casas” e grade de 2 colunas

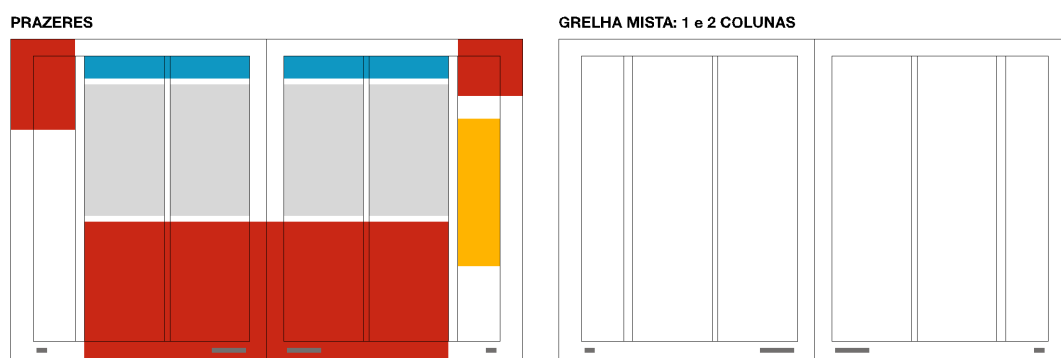


Fig. 8: Diagramas das páginas de “Prazeres” e grelha mista de 1 e 2 colunas

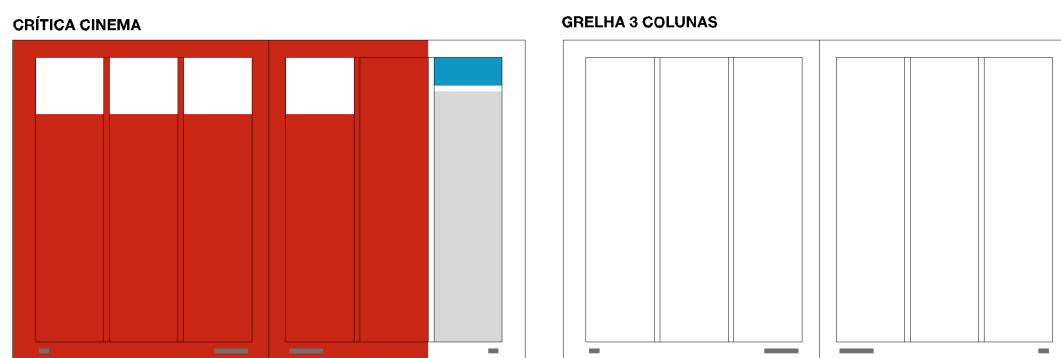


Fig. 9: Diagramas das páginas “Crítica” e grelha de 3 colunas



Fig. 10: Diagramas das páginas de “Crítica” e grelha de 3 e 4 colunas

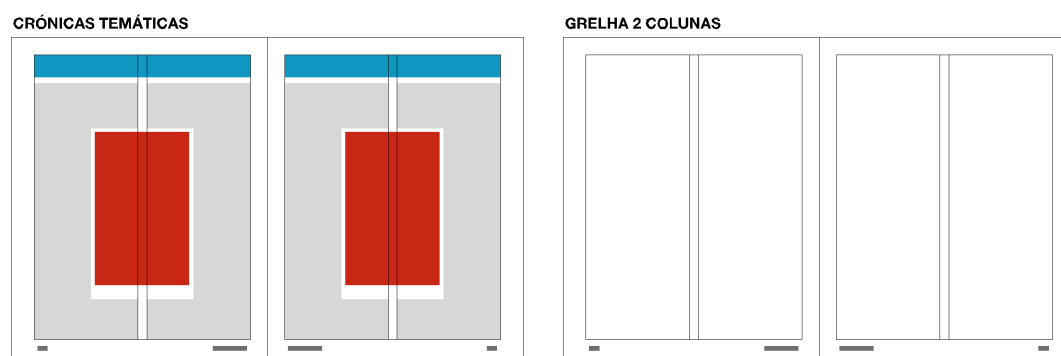
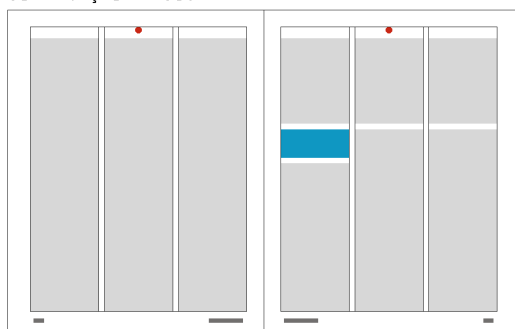


Fig. 11: Diagramas das páginas das crônicas temáticas e grelha de 2 colunas

CONTINUAÇÃO ARTIGOS



GRELHA 3 COLUNAS

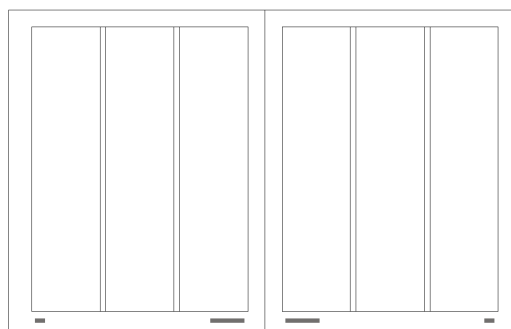


Fig. 12: Diagramas das páginas de continuação e grade de 3 colunas

K N.º 17

LEGENDA DOS DIAGRAMAS

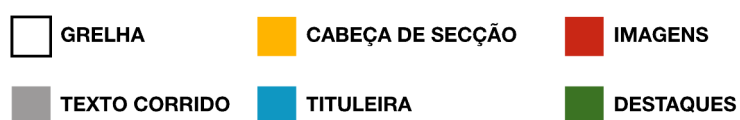
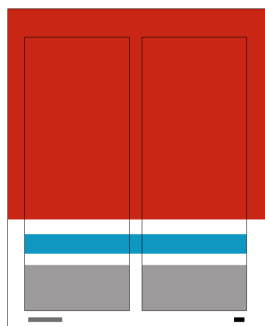


Fig. 13: Legenda dos diagramas da K n.º 17

TEXTO MEC: PÁGINA DE ENTRADA



TEXTO MEC: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO

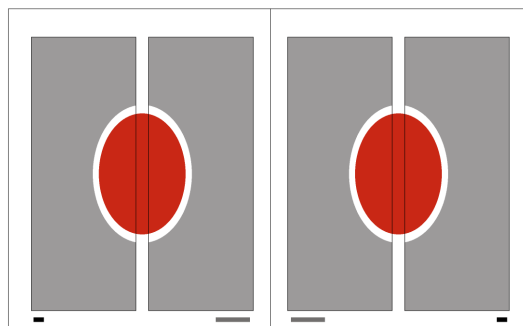


Fig. 14: Diagramas das páginas do texto de Miguel Esteves Cardoso

SUMARIO

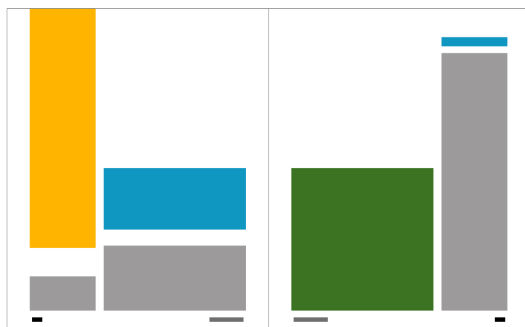


Fig. 15: Diagramas das páginas de "Sumário"

CARTA DE AMOR

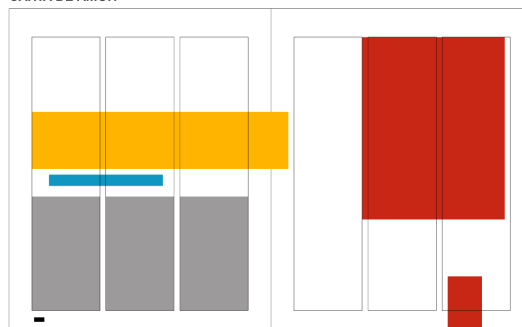


Fig. 16: Diagramas das páginas de "Carta de amor"

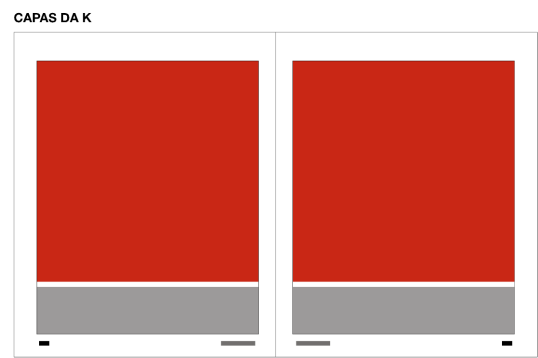


Fig. 17: Diagramas das páginas de “Capas da K”

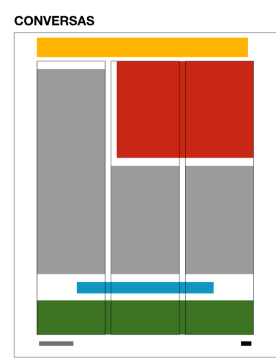


Fig. 18: Diagramas das páginas de “Conversas”

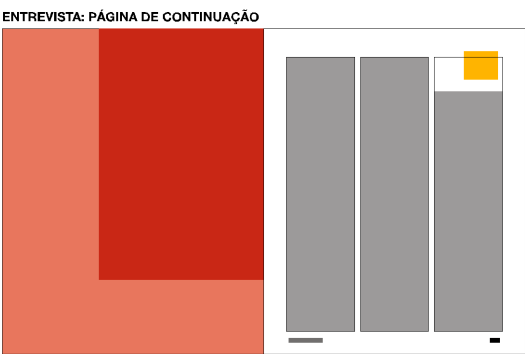
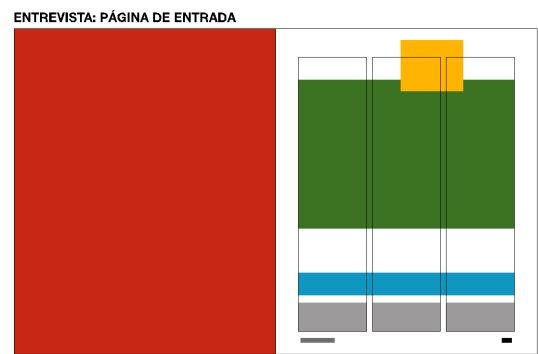


Fig. 19: Diagramas das páginas da entrevista

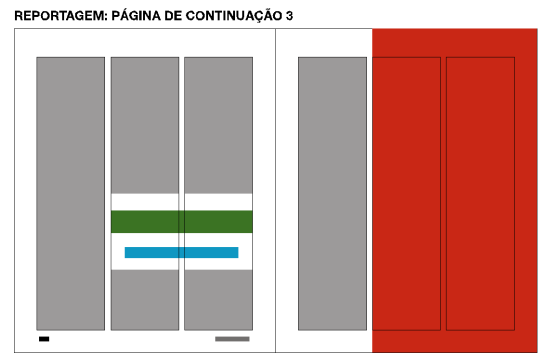
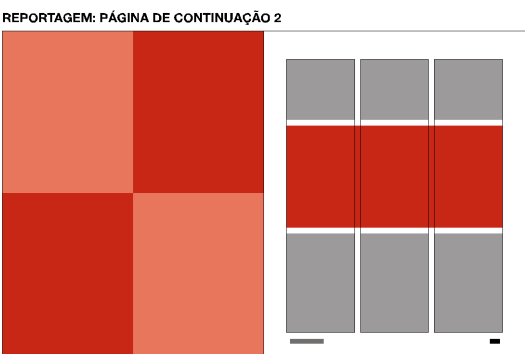
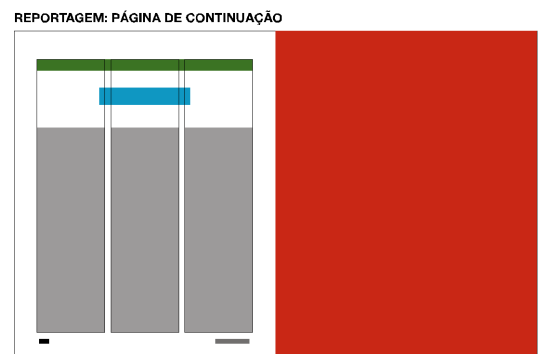
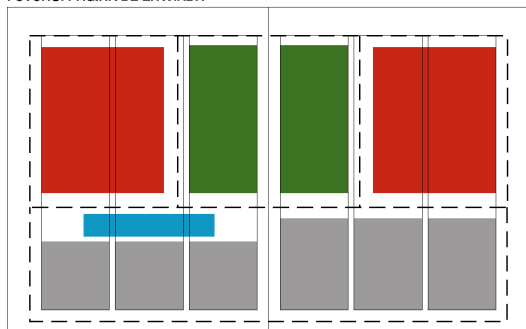


Fig. 20: Diagramas das páginas da reportagem

FUTURO: PÁGINA DE ENTRADA



FUTURO: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO

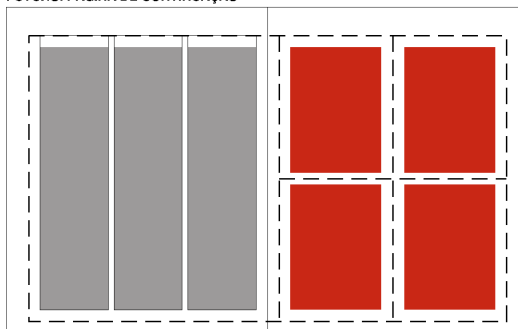
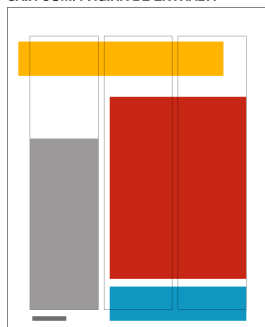


Fig. 21: Diagramas das páginas de “Futuro”

SAIR COM: PÁGINA DE ENTRADA



SAIR COM: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO

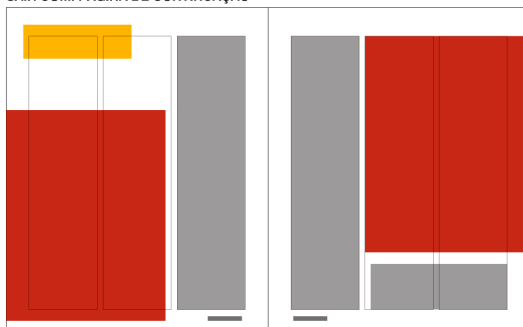


Fig. 22: Diagramas das páginas de “Sair com”

NÓS: PÁGINA DE ENTRADA



NÓS: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO

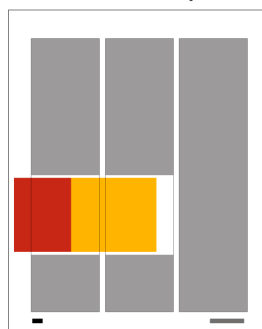
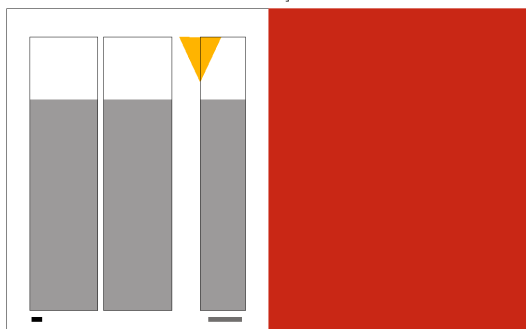


Fig. 23: Diagramas das páginas de “Nós”

CIÊNCIA E TÉCNICA: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO 1



CIÊNCIA E TÉCNICA: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO 2

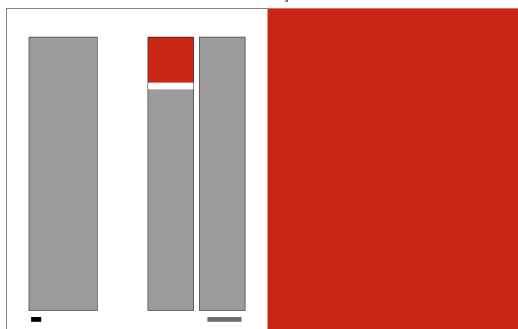


Fig. 24: Diagramas das páginas de “Ciência e técnica”

PSICOLOGIA FEMININA: PÁGINA DE ENTRADA

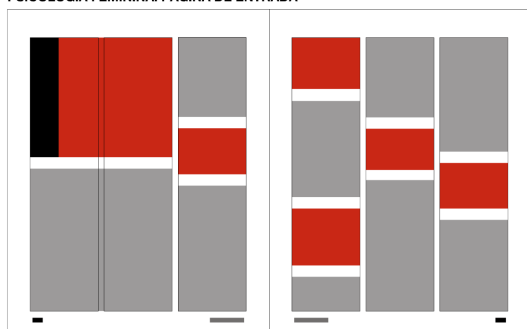


Fig. 25: Diagramas das páginas de “Psicologia feminina”

O QUE ELAS DIZEM DE NÓS E MULHERES DA NOSSA TERRA

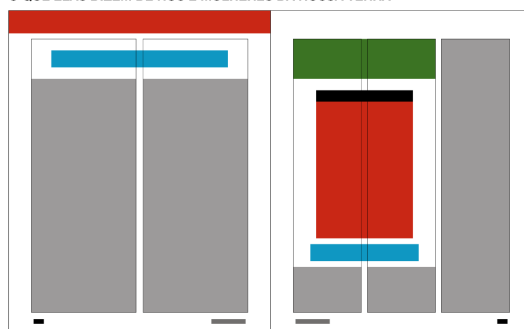
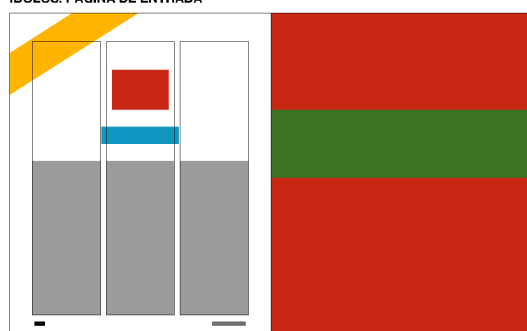


Fig. 26: Diagramas das páginas de “O que elas dizem de nós” e “Mulheres da nossa terra”

ÍDOLOS: PÁGINA DE ENTRADA



ÍDOLOS: PÁGINA DE CONTINUAÇÃO



Fig. 27: Diagramas das páginas de “Ídolos”

BELEZA K

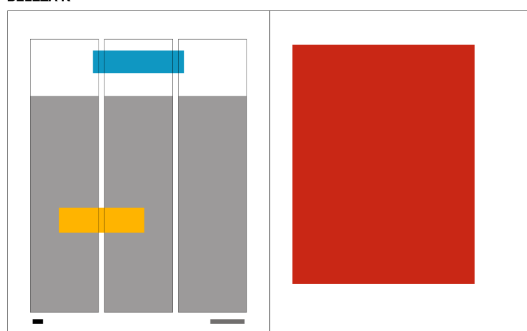


Fig. 28: Diagramas das páginas de “Beleza K”

PROMOÇÕES

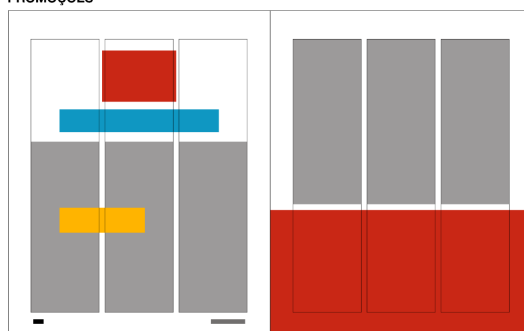


Fig. 29: Diagramas das páginas de “Promoções”

SAÚDE

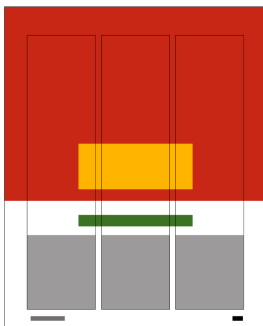


Fig. 30: Diagramas das páginas de “Saúde”

INSTITUIÇÃO

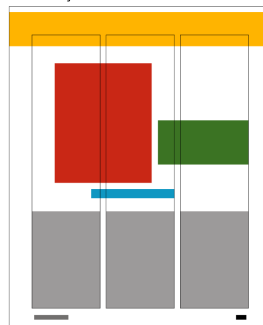


Fig. 31: Diagramas das páginas de “Instituição”

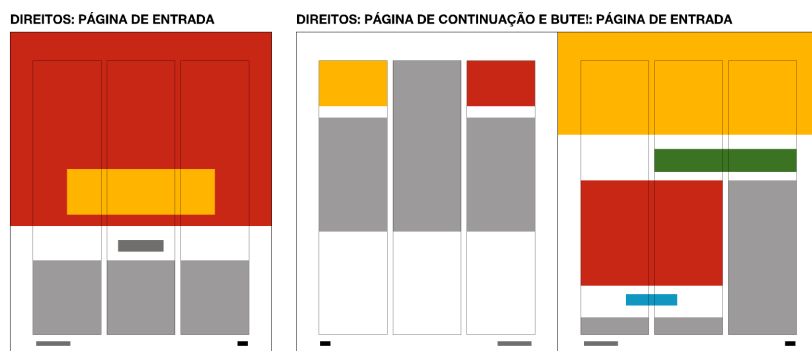


Fig. 32: Diagramas das páginas “Direitos”

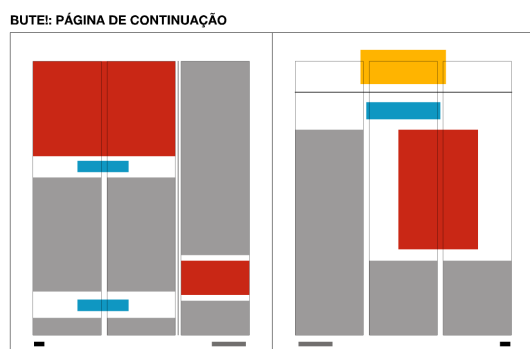


Fig. 33: Diagramas das páginas “Bute!”

K N.º 32



Fig. 34: Legendas dos diagramas da K n.º 32

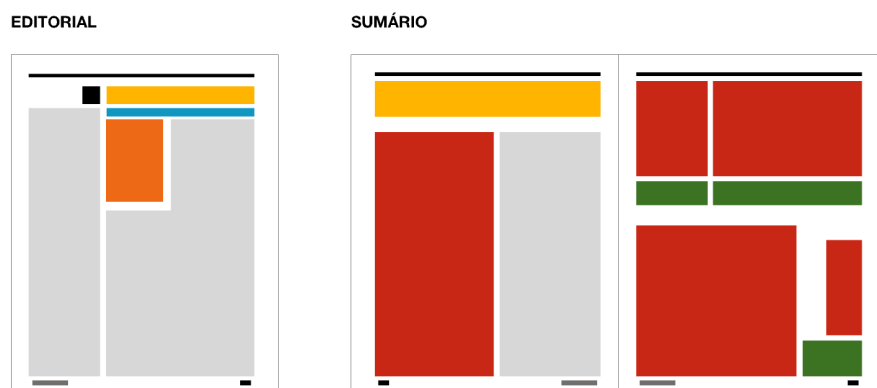


Fig. 35: Diagramas das páginas do Editorial e “Sumário”

CARTAS E O APITO

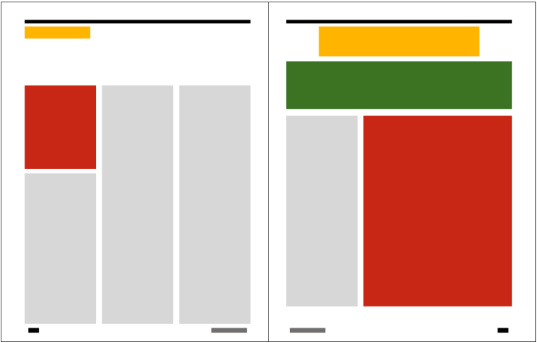
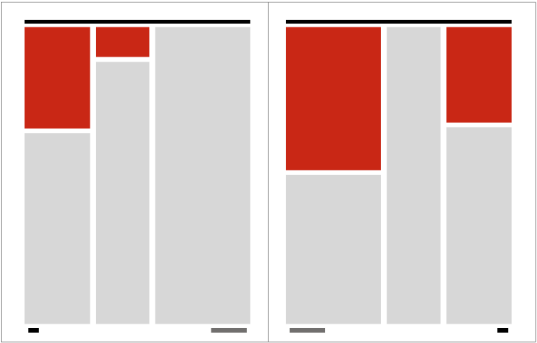


Fig. 36: Diagramas das páginas “Cartas” e “Apito”

O APITO: CONTINUAÇÃO



GRELHA 3 COLUNAS SIMÉTRICAS

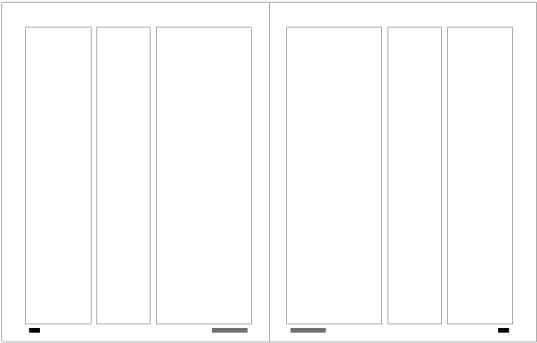
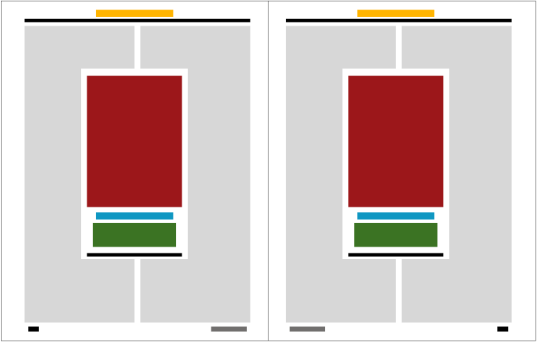


Fig. 37: Diagramas das páginas “Apito” e grelha de 3 colunas diferentes e simétricas

CONVERSAS



GRELHA 2 COLUNAS

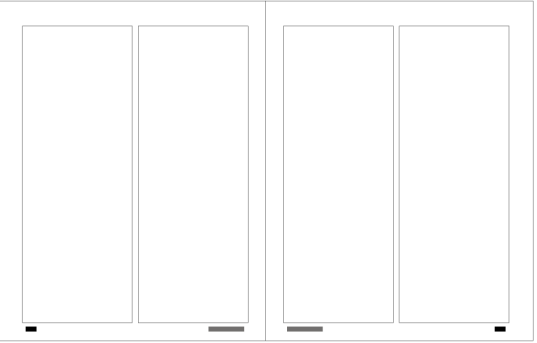
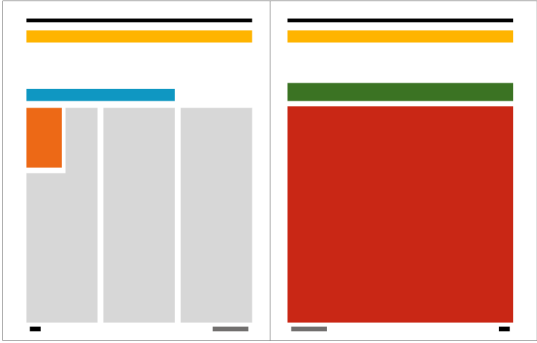


Fig. 38: Diagramas das páginas “Conversas” e grelha de 2 colunas

ENTREVISTA



GRELHA 3 COLUNAS

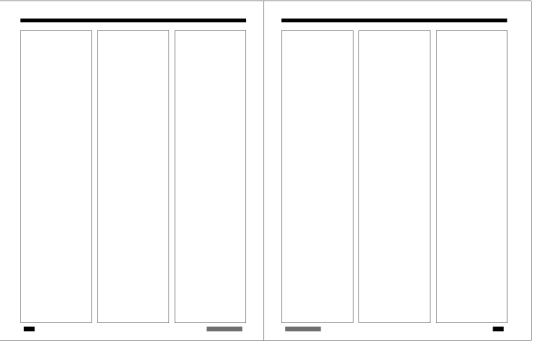
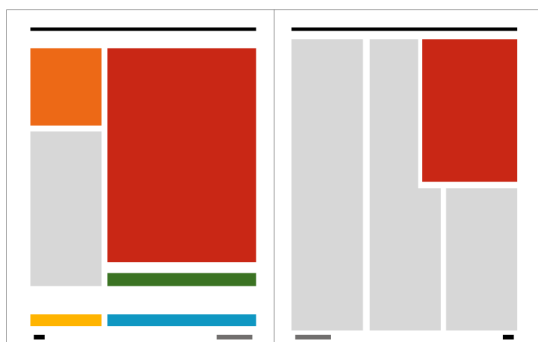


Fig. 39: Diagramas das páginas de Entrevista e grelha de 3 colunas

SAIR COM



GRELHA 3 COLUNAS

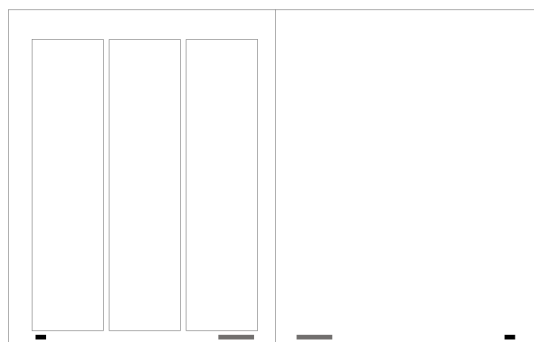


Fig. 40: Diagramas das páginas de “Sair com” e grelha de 3 colunas

MEMÓRIA



Fig. 41: Diagramas das páginas de “Memória”

APÊNDICE III

ENTREVISTA A LUÍS MIGUEL CASTRO

16 JULHO 2011 · LARGO DE SÃO ROQUE, LISBOA

LMC – (...) O (David) Carson estava dizer uma coisa que é fundamental, aliás, foi sempre assim que nós trabalhamos, quando eu trabalhei com o João Botelho. O que inspira um designer para paginar é o texto. Sem a leitura do texto não há trabalho e uma paginação é sempre uma interpretação do texto, não a interpretação do autor do texto, mas a interpretação do designer.

P– Vocês, como designers, participavam nas reuniões editoriais, contribuíam com ideias, sugeriam conteúdos?

LMC – Sim, claro. Com ideias também, sim... não muitas, mas algumas sim.

P – Para começar com a concepção gráfica do projecto, que foi tua e do João Botelho...

LMC – Começou por ser do João Botelho, eu era assistente dele e depois fiquei a trabalhar na revista...

P – ...e havia mais designers ou técnicos?

LMC – Na altura foi o início dos computadores, que só existiam nas gráficas... aquilo era tudo paginado à mão. Eu tinha umas folhas modelo com a grelha da revista e depois recortava os textos que vinham impressos em papel e compostos em papel da gráfica e colava tudo à mão. Era tudo a tesoura e cola...

P – Como é que faziam com a tipografia? Isto porque há páginas com tipos de letra de qualidade?

LMC – Eram coisas que nós inventávamos a partir de outras coisas. Tudo feito à mão, às vezes não havia a certeza exacta como é que ia sair. Quando recebíamos a revista impressa era sempre uma grande excitação, porque havia sempre um grau de incerteza, mas era bom. As coisas tinham a ver com as nossas referências, coisas que nós gostávamos e víamos. Muitas vezes nós pegávamos em revistas estrangeiras, como se compravam muitas revistas, recortávamos e colávamos bocados de revistas para dar como exemplo e mandávamos fazer coisas aproximadas. Era assim que a coisa funcionava.

P – Em termos gráficos, quais eram as vossas referências para fazer a K, o layout, o logotipo?...

LMC – Alexey Brodovitch, que é um grande designer russo, que tinha fugido da revolução soviética, passou por Paris e depois foi para os EUA. Foi ele quem redesenhou as grandes revistas de moda, especialmente a *Harper's Bazaar*, que depois influenciou a *Vanity Fair*. Esse foi a primeira grande referência. E depois havia toda uma série de designers, principalmente os construtivistas russos. Essas eram as grandes referências. Mas claro, todo o grafismos que se fazia na *The Face*, na *Vanity Fair*, na *Interview*... havia várias coisas que eu ia pegando e a partir do qual trabalhava. Referências quer a nível tipográfico, quer a nível fotográfico, na maneira como enquadrar e paginar as imagens. Mas o Brodovitch foi a influência mais forte.

P – E a revista nunca feita em computadores, até ao seu final em 1993?

LMC – Nunca tivemos computadores, foi sempre feita à mão. Os textos iam para a gráfica para ser compostos e havia computadores para bater os textos. Eu nunca usei computadores, aliás nem sabia trabalhar em computadores, nessa altura... Eram muitos lentos, era preciso gravar muitas disquetes para gravar todo o trabalho. Os textos vinham compostos da gráfica e eu maquetizava a revista à mão, colava os textos e enviava as maquetes para a gráfica. Na gráfica eles interpretavam as maquetes...

P – Qual era o tempo de produção para a fazer maquete do design?

LMC – A revista ia sendo feita ao longo de duas a três semanas. Os textos não chegavam todos ao mesmo tempo, iam chegando. A estrutura da revista foi feita em função de poder ir recebendo os textos. Eu tinha uma pessoa que me secretariava, que tratava de receber os textos, de telefonar aos colaboradores... Havia uma organização interna do funcionamento da redacção. Mas havia problemas... às vezes o Miguel lembrava-se de alterar a revista toda. Já estávamos a paginar e tínhamos que refazer a revista de novo. Mas havia um grande espírito de equipa. Havia uma grande equipa de pessoas que estavam sintonizadas, sincronizadas a nível de ideias e de pensamento. E isso foi fundamental. A coisa funcionava e era possível fazer coisas de um dia para o outro porque as pessoas colaboravam e tinham uma grande disponibilidade e isso era muito importante.

P – A ideia que dá é que era quase um grupo de amigos...

LMC – Sim. Embora de tendências políticas muito diferentes, com pessoas de esquerda, de direita, anarquistas, monárquicos e outros que se sabe o que eram... Mas havia uma grande vontade de fazer uma coisa diferente e nova. E livre de compromissos!

P – A quem pertencia a K?

LMC – À Valentim de Carvalho. O Francisco Vasconcelos. E numa segunda fase pertenceu ao Correio da Manhã.

P – Porque havia uma série de colaboradores d'*O Independente* que também trabalhavam na *K*... e a revista parece ser uma extensão desse núcleo editorial

LMC – Sim. Fotógrafos, jornalistas, ilustradores...

P – Tu também trabalhaste no jornal?

LMC – Não.

P– Era colaborador do João Botelho...

LMC – Eu comecei por trabalhar com o João (Botelho), fazia capas no Porto. E depois quando viemos para Lisboa começámos por trabalhar nos catálogos da Cinemateca. Depois ele foi fazer filmes e eu fiquei a fazer catálogos.

P – ... também sei que fez o logótipo do pavilhão de Portugal na Expo 92, em Sevilha.

LMC – Sim, trabalhei com o Manuel Graça Dias nisso. Colaborava também com a revista dos Arquitectos também com ele. Fui fazendo várias coisas, trabalhei para a Moda Lisboa... Na altura trabalhava na *K* e depois ia fazendo várias coisas, umas melhores, outras piores, nem todas muito boas...

P – É interessante estas relações com a Arquitectura e com o Cinema. Parecia um meio mais pequeno, com poucas pessoas... Como era ser designer em 1990?

LMC – Era complicado. Eu sou autodidacta, andei na Soares dos Reis no Porto em Pintura e em Artes Gráficas. Tudo o resto que aprendi por mim e na relação com outras pessoas, nomeadamente com o João (Botelho). Não havia escolas de design gráfico como há hoje e só partir dos meados dos anos 90 é que houve uma explosão de escolas como o IADE, o Arco e nas Belas Artes. Na altura éramos poucos a trabalhar em design gráfico como *freelancers*, éramos 3 ou 4... Era eu, o João (Botelho), o Henrique Cayatte... muita gente trabalhava em agências de publicidade. Depois apareceu o Jorge Silva, o Jorge Colombo que depois ficou n' *O Independente* e que era mais ilustrador... Depois havia designers mais antigos como o Sebastião Rodrigues que trabalhava já para grandes instituições como a Gulbenkian.

Isso que tu dizes, tem a ver com o facto de haver pouca gente... Nós éramos mais novos, *freelancers* e apanhámos uma certa onda nova que começou a aparecer naquela altura... Não havia escolas como há hoje, muita gente de Pintura ou Arquitectura das Belas Artes também fazia grafismo. Não havia muitos artistas gráficos assumidos como nós éramos.

P – Então, como autodidactas, era a comprar e a ver estas revistas estrangeiras que falavas que iam se actualizando e tendo referências?

LMC – Sim e íamos ao estrangeiro. Eu andei por França, estive em Espanha, em Itália. Íamos vendo e aprendendo. Viajávamos muito de férias e trazíamos essas revistas e algumas também se vendiam cá, depois do 25 de Abril.

P – A K teve alguma consequência, marcou o contexto editorial e o próprio design gráfico em Portugal? Pergunto isto porque a li em criança e aquilo marcou-me muito, o sentido de humor, o interesse pelo design gráfico... Julgo que a mim e uma série de gente da minha geração.

LMC – Acho que sim, que marcou. O Jorge Silva foi muito influenciado pelas coisas que nós fazíamos. Agora a nível de estudantes ou malta mais nova acho que sim. Tu não és a primeira pessoa a falar nisso. Por exemplo, o António Silveira Gomes dos *Barbara Says...* também me diz mesmo. Há um período gráfico muito interessante quando se começa a andar para trás, com uma série de designers como o Câmara Leme, o Sebastião Rodrigues, o José Pacheco, que tinham uma expressão de uma época... A revista *K* pertence a um período do grafismo mais recente que as pessoas como tu, voltam a trás e recuperam coisas que as influenciaram.

P – O interesse na K tem a ver com a ideia de ser uma revista “mal comportada”, ligada obviamente à figura do MEC.

LMC – Era uma revista completamente anarca! Uma coisa que tu vais reparar ao ver as revistas novamente é a publicidade. Aquilo tinha artigos sobre publicidade, sobre produtos que se consumiam mais ou menos. Nós andávamos muito na noite, mais o Miguel... Depois de trabalhar até às 4 da manhã, íamos sair para o *Frágil* ou o *Plateau*. A *K* tanto podia dizer muito bem, enaltecer um produto, num mês e no mês seguinte dizer que o produto era uma merda. A publicidade sempre foi uma coisa difícil de gerir porque não estava preso (...). As pessoas da publicidade tinham imensas dificuldades e não conseguiam fidelizar clientes porque a revista tanto dizia bem como dizia mal e aquilo para os anunciantes era terrível, estavam sempre de pé atrás... Mas ao mesmo tempo aquilo corresponde ao período do *boom* das revistas de moda como a *Elle* e da revista *Marie Claire* e havia ali uma dinâmica que foi criada no mercado. Quer no mercado da moda, com o aparecimento de lojas de roupa de marca, como no mercado das bebidas, por exemplo... Nos anos 90 houve um grande *boom*, é o Cavaquismo, é a entrada de Portugal na CEE. Começa a entrar muito dinheiro em Portugal, que não serviu para nada, no sentido em que foi distribuído dinheiro para as pessoas não fazerem nada, o dinheiro não foi distribuído para as pessoas investirem. Era dinheiro para gastar e foi gasto. E as pessoas gastaram, uns por ignorância, outros porque sabiam o que estavam a fazer. Os que mandavam sabiam o que estavam a fazer e os que consumiam deixaram-se levar na onda. E agora está-se a pagar o preço disso...

P – O *Independente* tinha uma opinião muito crítica em relação a esse excessos dos anos 90, em relação ao Cavaquismo...

LMC – O *Independente* era um projecto que tinha duas vertentes, quanto a mim, visto hoje. Tinha o Paulo Portas que se queria afirmar pessoalmente, queria construir uma imagem que conseguiu, chegou a presidente de um partido e vai ser ministro... E tinha o Miguel Esteves Cardoso, que era uma pessoa que escrevia bem, que tinha um sentido

agudo e sensível, irónico, mas com um grande sentido de humor da realidade das coisas. Ele conseguiu reunir um grupo de pessoas que na *K*, mais do que n' *O Independente*, que conseguiram retratar aquele período. Portanto, havia dinheiro e isso tornou possível fazer uma coisa destas. Aquilo custava bastante dinheiro, tínhamos todos bons salários, que hoje não temos. E nesse sentido, a *K* não só influenciou graficamente, mudou de certa forma o panorama gráfico mas também influenciou outras coisas, como a forma de fazer humor. Os “Gato Fedorento” são pessoas influenciadas pela *K*, com aquelas piadas, aqueles trocadilhos, as traduções selvagens... Há imensa gente que faz televisão e publicidade hoje que foram influenciados pela *K*. A revista mostrou que é possível fazer-se coisas sem comprometimento, abrir e partir.

P – Mas com um sentido sempre muito crítico...

LMC – Claro, sempre!

P – E mesmo sem concordância dentro da revista. Um dizia que gostava e outro dizia que não gostava.

LMC – Claro, essas contradições eram normais. O Miguel Esteves Cardoso nunca foi uma pessoa impositiva, orientava as coisas mas não censurava. Um dizia mata, o outro dizia esfolá, a coisa era sempre para cima. E os riscos estão à vista. Eu não tenho trabalho nenhum, ando a inventar coisas para fazer, não sou convidado para dar aulas e o Miguel escreve aquela coluna no *Público*, que é paga miseravelmente... E as outras pessoas andam aí tentar sobreviver. A revista teve um custo. Este país também é cruel nessas merdas. Eu não me queixo. A única coisa que eu me queixo é da incompetência da classe política, de ter feito coisas que não devia ter feito e de ter criado uma situação ao país miserável e de desconforto. Agora, de tudo o resto, assumo as minhas responsabilidades, como todos assumimos, sem pena, nem dó ou misericórdia...

P – Havia censura à *K*, vocês recebiam recados se havia alguma coisa malcomportada?

LMC – Não. A única censura que podia haver era das pessoas da publicidade. Foi uma altura em que as pessoas não estavam muito preocupadas com isso. Aquilo não era uma coisa que atacasse o poder directamente, que eu saiba. Mas n' *O Independente* havia pressões. Hoje fala-se nas pressões do governo do Sócrates, mas sempre houve. Mesmo no tempo que o PREC e PC esteve no poder houve censura, o PSD do Cavaco também pressionava os jornais, com os seus homens de mão como o Marques Mendes, que pressionavam no sentido de controlar os títulos dos jornais e das televisões.

P – Uma das coisas que não consigo encontrar nas fichas técnicas das revistas é a sua tiragem... Não consigo ter uma ideia da extensão da revista, a quantas pessoas a *K* chegou.

LMC – Isso sempre levou uma grande manipulação e hoje em dia ainda há, por razões

publicitárias. Mas a *K*, como muitas coisas em Portugal, adquiriu muito mais notoriedade depois de acabar, do que em vida. Aquilo era uma revista cara, 450 escudos, acho eu... Aquilo tirava 35.000 exemplares no início e depois foi baixando até aos 15.000 exemplares no final, por uma questão de preço. Posso perguntar ao Bebé, que tratava disso...

P – Coloco a *K* no início de uma década que culminou num boom de produção gráfica nos final dos anos 90...

LMC – Culminou na Expo 98, antes tinha havido a Lisboa 94 e depois isso transportou-se para o Porto 2001. Houve uma série de acontecimentos que potenciaram essa explosão. E depois também com o aparecimento de escolas de design gráfico e os computadores... Quando os computadores se tornam uma coisa pessoal é que a coisa rebenta. Nessa altura há a revista *Emigre*, por exemplo, a *Actueil* que era francesa, a *ID*, a *The Face*, *New Music Express*, uma revista espanhola, *El vibora*... isto a nível editorial... Na altura ainda não havia internet, não havia aquela dinâmica que viria a ter mais tarde nos anos 2000. Tínhamos que comprar estas revistas e jornais para sabermos o que se passava, o que se fazia...

P – A *K* conseguiu reunir uma série de “talentos” desde jornalistas, fotógrafos, ilustradores, pintores...

LMC – Sim, como o João Louro que era pintor e fazia ilustração, o Pedro Calapez, o Pedro Proença... nós procurávamos... na altura era eu que geria isso e indicava alguns nomes.

P – Tu eras director de arte, essas escolhas eram tuas...

LMC – Fazia a direcção de arte, sim. Era eu quem que escolhia essas colaborações... mas as pessoas da revista também sugeriam. Os fotógrafos eram um grupo mais fechado, um grupo que vinha d’*O Independente*, era o Pedro Cláudio, a Inês Gonçalves, o Álvaro Rosendo, o Sérgio Mah, o Daniel Blaufuks, o João Tabarra, também... Mas os ilustradores, íamos pedindo consoante as coisas iam aparecendo.

P – E essas pessoas eram normalmente contactos próximos...

LMC – Claro, eram sugeridos. Nas reuniões esses nomes eram sugeridos. O Paulo Gomes na moda, a Paula Porru do Casanostra... Nós conversávamos muito, saímos e íamos jantar em grupo. Estávamos muito tempo juntos e as ideias eram resultado dessa convivência. Não era uma coisa como é hoje que as pessoas vão para lá, trabalham e vêm embora...

P – Achas que a *K* contribui para se fazer “retratos” da cultura em Portugal naquela altura? Lembro-me dos ensaios da Maria Filomena Mónica sobre Eça e os operários da Lisnave, as entrevistas do Vasco Pulido Valente ao Cavaco Silva e o Pedro Rolo Duarte, as foto-reportagens da Inês Gonçalves, as reportagens sobre a noite...

LMC – Reflectiu o que era aquele grupo, que vida fazia aquele grupo, especialmente

em Lisboa. Sim, mais isso. A Inês marcou aquela época com as suas fotografias, mas aquilo tinha um lado muito *fashion*, muito *fashionable*... A Inês foi uma vez fotografar os operários à Lisnave e eles parecem modelos, ela escolheu aqueles que pareciam modelos. Havia uma discussão se devia pôr o nome deles para se perceber que eram assim... Marcava e não marcava. Marcou aquela vida e convivência que tínhamos. Se tivesse durado mais temo, sim, tinha marcado mais, tinha entrado mais nesse registo...

P – A minha questão é se havia essa intenção...

LMC – Nuns casos havia, noutros casos não havia... Fez-se uma entrevista ao Armando Vara. Na altura Miguel Esteves Cardoso achava que o Armando Vara era o futuro da política em Portugal. Ou ao António Mexia... Eram retratos um bocado empolados e essas pessoas vieram a revelar que não tinham tanta qualidade que se depositaram neles. Nesse sentido são “anti-retratos”...

P – Preciso contextualizar a revista...

LMC – A *K*, e de certa forma, *O Independente*, renovaram o jornalismo. A última grande revista que houve assim, daquele género com uma componente literária forte, foi nos anos 15/20, foi a *Contemporânea*, do Fernando Pessoa e do Almada Negreiros. Esta é a primeira grande revista a seguir ao 25 de Abril que tem uma componente lúdica forte e que depois influencia uma série de pessoas... e se pegares nos “Gato Fedorento”, no Jorge Silva, malta da televisão e da publicidade... há série de pessoas que reivindicam a revista como referência da altura. Essas pessoas têm uma admiração enorme e respeito pela *K*.

P – Revela um grande reconhecimento...

LMC – Claro.

P – Tenho tido algumas reacções menos consensuais relativas à orientação política do Miguel Esteves Cardoso, que era mais conservador...

LMC – Era uma revista bastante eclética nesse sentido. Tinha o Manuel Hermínio Monteiro que era de esquerda, tinha o Gil de Carvalho que era de direita, tinha o Nuno Miguel Guedes que é monárquico, o Pedro Rolo Duarte que é de esquerda, os arquitectos, o Alberto Castro Nunes que é de esquerda, o António Maria Braga que é direita, tinha o Francisco José Viegas que hoje está ligado ao PSD e se calhar vai ser ministro da cultura, mas que era de esquerda... O Miguel Esteves Cardoso é de direita mas se calhar é mais de esquerda do que as pessoas do Bloco (de Esquerda).

P – Um bocadinho antes da *K* havia aquelas revistas como a *Politika*... trabalhaste lá?

LMC – A *Politika* era ligada ao PC... trabalhei vagamente porque era amigo deles, do Luís Carlos Amaro que agora está nos Gráficos à Lapa, que depois fez a revista *JÁ* mais tarde...

P – E o jornal *Combate*, o braço editorial do PSR...

LMC – O *Combate* é uma coisa muito mais localizada ideologicamente, ao contrário da *K*. Era feita pelo Jorge Silva...

P – A revista *Contraste*...

LMC – ... isso é a seguir ao *Combate*, é do Miguel Portas e era feita também pelo Jorge Silva, pelo Henrique Cayatte, pelo Jorge Colombo... Mas isso que estavas a dizer que o MEC era de direita mas foi o único que não fez uma carreira política, ainda se candidatou às europeias... O Miguel Portas que fez o *JÁ*, depois foi para o Bloco (de Esquerda) e chegou a deputado. Há pessoas que sempre tiveram ambições políticas por trás. O Miguel Esteves Cardoso nunca teve grande ambições políticas, teve uma altura que foi empurrado para ser candidato para o Parlamento Europeu. Enquanto que nas outras publicações havia gente com ambições políticas, como o Paulo Portas, o Miguel Portas, o Henrique Cayatte que está mais ou menos ligado aos regimes que passam...

Tens pegar nessas coisas e ver as ramificações... Há uma série de coisas que acontecem antes. Há um jornal que teve alguma influência e que apanha o João Botelho, o António Lima, o Diogo Vieira, que é o jornal *Gazeta da Semana*, que tem piada do ponto de vista gráfico. Trabalharam também para a Secretaria de Estado da Cultura, faziam um jornal cultural. Depois passou a ser a *Gazeta da Mês*... antes do *Contraste* e é interessante do ponto de vista gráfico. Eu trabalhei aí como ilustrador. No Porto houve uma coisa que era engraçada que *A Memória do Elefante*, feita por jornalistas e músicos, antes do 25 de Abril, com elementos de extrema esquerda, com o Jorge Lima Barreto.

P– Se a *K* existisse hoje como é que seria? Achas que haveria espaço para a *K* hoje em dia?

LMC – Acho que é difícil... Na altura da *K*, quem mandava na revista, apesar de haver accionistas e capitalistas, quem tinha poder editorial e gráfico eram os jornalistas, os fotógrafos e os editores gráficos. Eram essas pessoas que decidiam. O jornal *Público*, quando apareceu, o poder estava concentrado nos jornalistas. Hoje em dia, são as administrações que mandam, que conduzem a linha editorial e, de certa forma, censuram. A coisa é dominada pelo poder administrativo e capitalista, são eles que decidem as linhas editoriais e gráficas. Não há grande espaço para grandes veleidades e para aquela orientação ao sabor do tempo, como havia naquela altura. Neste momento é tudo muito mais calculista. Os jornais obedecem às estruturas dos grupos económicos que os detêm, têm um “espaçozinho” para alguns suplementos mas sempre dentro dos limites. A *K* era completamente livre.

P– A *K* pertencia à Valentim de Carvalho...

LMC – Sim, acho que *O Independente* tinha uma cota parte e a Valentim de Carvalho tinha outra.

P – Como é que a Valentim de Carvalho deu liberdade total à revista para que vocês fizessem o que queriam?

LMC – O dono da Valentim de Carvalho era um amigo do MEC, o Francisco Vasconcelos e portanto, havia uma grande cumplicidade entre todos. Metiam o dinheiro e aceitavam as consequências. Isso hoje é impossível.

P – Sobre os antecedentes... todas estas publicações antecedentes estavam em mente quando fizeram a revista...

LMC – Sim. Também há uma coisa importante que é quando a CML foi ganha pela esquerda, PS coligação com CDU também foi importante, acho que foi o Jorge Sampaio. Foram os acontecimentos juntavam as pessoas. O projecto da *K* veio nesse seguimento, foram as pessoas d’*O Independente* e mais nós que tínhamos trabalhado na Cinemateca e o Jorge Colombo sai do *Independente* e emigrou para os EUA. (...) Por um lado isso...

Mas cola tudo numa parede, isso é o melhor método. Esse método de trabalho aprendi eu na *Elle*, antes da *K* fui trabalhar para lá e eles tinham um sistema de trabalho que é o “chemin de fer”, que é porem as páginas todas na parede e está-se sempre a ver a revista. Eu paginava a revista toda em fotocópias e qualquer pessoa via o que estava a ser feito. Dava-se sugestões e fazia-se comentários. Faz uma coisa dessas, com as coisas que aconteceram, por anos. Podes fazer um exposição sobre isso.

(...)

P – Há uma lado aliciante nisto porque muita pouca coisa está feita sobre a comunicação...

LMC – Podes tentar fazer a reabilitação essa memória recente da nossa comunicação...

Há uma coisa que eu não te falei e que me influenciou imenso na vida, que foi a revista *Life*, que comprava muito quando era miúdo e vivia no Porto... foi uma coisa que me influenciou muito do ponto de vista da paginação, de editar e enquadrar a fotografia, foi fundamental.

Mas faz isso, o mapeamento das publicações e das pessoas envolvidas. Como uma exposição, numa parede. Sem querer fazer bonito. Recortes das revistas, de jornais. Queres que isso sirva para outras pessoas. É o mal dos computadores, estás a ver as coisas tidas ao mesmo tempo... fazes relações e estás sempre a ver as páginas ao mesmo tempo. A grande novidade que o Brodovitch traz para a paginação é quando aparece a fotocopadora. Foi ele que formou os grandes fotógrafos americanos, a enquadrar as fotos nas páginas. (...)

Os Portugueses não foram educados para conversar, facilmente se sentem ofendidas nas discussões. Por exemplo, na *K* as pessoas conversavam abertamente, traziam ideias e todos diziam o que tinham a dizer, depois acatavam ou não acatavam. Na *K* havia esse espírito de comunicação e de diálogo e isso não quer dizer que as pessoas tivessem sempre de acordo, pelo contrário. Aliás, estávamos muitas vezes de desacordo e isso é que bom. O conflito é que gerava coisas. Mas nós vivemos num país que é anti-conflito. Para tu veres,

mesmo a classe política está sempre a apelar à concórdia e à paz. É tudo muito redondo, para não beliscar... é um país de retórica.

P– Luís, obrigada pela conversa.

LMC – De nada.

ENTREVISTA A JORGE SILVA

5 NOVEMBRO 2013 · ATELIER SILVA DESIGNERS · RUA DA TRINDADE, Nº 5, 2º ESQ. LISBOA

P – Quando começo a fazer a arqueologia da *K*, identifico que há uma série de publicações para trás de facções ideológicas opostas à *K*. O primeiro grande objecto que coloco como antecedente é o jornal *Combate*, que inicialmente tinha um grafismo um bocado descaracterizado e quando começas a trabalhar, começa a ter uma evolução...

JS – Foi muito gradual.... eu começo a fazer o *Combate* em 78. O que é assustador! Mas só por volta de 85/86 é que começo a imprimir ao jornal um cunho mais pessoal e muito ligado à ilustração. Portanto, todo o meu trabalho na imprensa começou a fundamentar-se no trabalho com os ilustradores, que depois viria a dar frutos n' *O Independente*. O trabalho do *Combate* foi de alguma maneira um trabalho de auto-didacta feito ao longo dos anos com uma grande liberdade formal.

Ao contrário da *K*, o *Combate* tinha uma dissociação muito grande entre o conteúdo e a forma, entre as imagens e os textos. Os textos eram puro academismo de esquerda, ou de extrema esquerda, e hoje provavelmente muitos deles roçam o ridículo, mas era a ortodoxia (da altura). Eu era sobretudo um militante gráfico, mais do que militante político e portanto fui criando um discurso paralelo, que obviamente dava ao jornal uma imagem de liberdade criativa, que era simpática naturalmente à elite bem-pensante do partido. Havia, no essencial, um clima de liberdade, podia fazer o que queria com o jornal. Houveram alguns acidentes, alguns actos de censura gráfica, mas no geral eu tinha liberdade para fazer o que queria, e por isso, fui fazendo o meu percurso, com alguma experimentação gráfica, tipográfica e sobretudo, com muita e boa ilustração, e depois banda desenhada, num período mais à frente, já nos anos 90.

É verdade que há aqui algumas curiosidades... Eu entro no *Independente* pela mão do Miguel Esteves Cardoso em 91, já a *K* acontecia. O meu cartão de apresentação era o *Combate*, ou seja um jornal de sinal oposto, em termos políticos e ideológicos. Mas foi o meu bom trabalho no *Combate* que alguma maneira me pôs na rota d' *O Independente*. Por essa altura o MEC já não estava no jornal, continuava a ser pago pelo jornal, mas estava afastado claramente e notava-se na altura uma predominância do Paulo Portas e daquilo que viria a ser o percurso do jornal ao longo dos anos 90, um jornal de agitação e denúncia política e muito focado na crítica sistemática ao Estado, aos partidos do governo e principalmente ao Cavaco Silva. Um jornal que cresceu e morreu pelo Cavaco.

Há um respiração gráfica e iconográfica no *Combate*, mas que ao contrário da *K*, não tinha uma correspondência real com os textos, com a ideologia, com o conteúdo. O que significa que eu vejo isto como também uma certa solidão que o designer tem em relação ao seu trabalho... Poderemos pensar que era mais ingrato o meu papel que o Luís Miguel Castro na *K*. Digamos que à partida o *Combate* seria um terreno mais árido para semear e colher do que um jornal como *O Independente* ou uma revista como a *K*. Isto porque,

de alguma maneira e apesar da sua marginalidade, o *Combate* era um jornal do sistema, ou seja, a esquerda era predominante do ponto de vista cultural e isso também ajuda a explicar o interesse, a novidade, a ousadia de revistas ou jornais que de alguma maneira, podíamos considerar ideologicamente de direita. Como é que era possível ser-se de direita e ser-se ousado?

Se nós pensarmos que praticamente todos os artistas gráfico são de esquerda, os ilustradores, os designers são de esquerda, mesmo ainda hoje... Era o que acontecia, de certeza com o João Botelho que fez o projecto da *K*. Era o que acontecia com o Luís Miguel Castro, talvez não acontecesse tanto com o Jorge Colombo, que foi o criador do grafismo d'*O Independente* e foi o seu primeiro director de arte. Portanto eu fui ocupar o lugar dele um bocadinho mais à frente, mas...

O caso do *Contraste*... A verdade é que ao contrário da esquerda, a direita dava-se muito bem a trabalhar com gente de esquerda. Eu diria que era por perversão também, porque na altura eu tinha estes dois empregos, um era *pro bono*, outro não, portanto eu trabalhava num jornal de direita e num jornal de esquerda. E os do jornal de direita achavam imensa piada estar a corromper um trotskista. Enquanto que no PSR (*Combate*) ninguém achava graça ao facto de eu trabalhar n'*O Independente*, mas calavam naturalmente, porque eu fazia o meu trabalho, fazia as coisas com entusiasmo e portanto aceitavam essa duplicidade... Mas quase toda a gente do *Independente* era de esquerda... só a elite mandante, algumas daquelas grandes jornalistas, a direcção, a administração é que podíamos considerar de direita. Mas o que explica o sucesso e o ar fresco que estas duas publicações trazem, *O Independente* e *K* é exactamente o facto de serem anti-sistema, e quando digo anti-sistema não é só ser anti-Estado, contra uma cultura vigente que vem desde o 25 de Abril e que em meados dos anos 80 já era muito rançosa, muitos choramingas, muito baseada na saudade (aquilo que já tiveram e já não têm)... O próprio *Contraste*, que aparece em meados da década é também uma espécie de tábuia deitada a naufragos de diferentes navios que se agarraram àquilo de unhas e dentes, e que fizeram um jornal muito híbrido e cuja hibridez, aliás, ditou a sua morte, o seu pouco sucesso. Mas foi um fenómeno muito interessante, e aí, talvez o que poderia ser mais próximo daquilo que podia ser uma *K*, uma *K* pobrezinha...

O *Combate* pode ser visto como fenómeno editorial daquela época, um jornal de culto, engraçado, principalmente e sobretudo pelo seu grafismo, pela sua ilustração, mas não é um objecto que possamos dizer que é “de época”, que marque uma época, que seja o espelho da sua época, porque as causas e o academismo atroz com que aquela malta escrevia, aqueles militantes e quadros do partido escreviam... aquilo tinha barbas muito compridas... eu próprio na altura, torcia-me todo com aqueles textos sobre política externa da América do Sul, sobre sindicalismo, sobre feminismo (que era uma verdadeira besta negra do jornal, tinha sempre as feministas à perna por causa dos bonecos que fazia)... O *Combate*, de alguma maneira, era uma forma de liberdade e depois teve umas experiências interessantes. Quando eu comecei a modificá-lo a sério em 86, com uma primeira série muito gráfica, temática (da qual até tenho umas maquetes que estão numa expo em Ma-

tosinhos sobre revistas: ALMANAQUE)... é difícil filiar uma *K* no *Combate*.

O *Contraste* é diferente. O *Contraste* é feito a partir de um mal-estar existencial, literário, jornalístico também que se instalou por essa altura, o que fez detonar uma espécie de célula ali na faculdade de economia... Uma série de gente à cabeça de Miguel Portas, com a colaboração depois do Henrique Cayatte, de quem era amigo, tudo gente ligada ao PC, ou às dissidência do PC e que resolvem fazer um jornal ou uma revista que tinha um modelo interessante, modelo esse que aliás guardo religiosamente, porque era uma revista da movida de Madrid: *Madrid Me Mata*.

O *Contraste* teve vários formatos, teve pelo menos 3 formato, mas o formato mais estável era ao baixo, que era uma cópia do *Madrid Me Mata*. Em meios de 80 o *Contraste* era uma verdadeira mixórdia, uma mixórdia temática, mixórdia ensaística, literária, fotográfica, gráfica e também de ilustração. E juntava praticamente a nata de todos os grafistas e ilustradores que andavam por ali um bocadinho desamparados... Era um projecto muito híbrido, um projecto engraçado, de certa forma libertário. O *Contraste* era uma revista de tendência *trendy*, mas um *trendy* de esquerda, não com a raiva de um *Combate*, sem os dogmas do *Combate*, mas obviamente sem uma visão estruturada, sem uma geração actuante de vanguarda... no fundo era um ajuste de contas com coisas que estavam a faltar à esquerda. E se nós pensarmos no percurso político de toda essa malta, na Política XXI, no Bloco de Esquerda, percebemos onde aquilo foi dar, era uma espécie de revisão contínua de dogmas de esquerda, mas o *Contraste* era um aglutinador muito aberto, porque o próprio Jorge Colombo trabalhou no *Combate*, alguns artistas plásticos... havia uma inteligência, uma boa parte da cultura alfacinha, sobretudo lisboeta, que se revia naquela revista. Como projecto editorial e negócio era um desastre. Acabou por ser assassinado cruelmente pelo próprio PC, por um erro de cálculo. O penúltimo número era para ter sido vendido na festa do Avante, na Ajuda, tinha uma capa alusiva, chamava-se: “Faz-me festas mais Avante”. A verdade é que a direcção da festa proibiu a venda da revista lá dentro... Por desinteligências, com desconfiças que o PC teria em relação ao *Contraste* e quem o fazia... havia um acordo prévio mas que depois foi rompido, quebrado... O que é certo é que a revista não poder ser vendida lá dentro e como tinha sido feito uma tiragem suplementar, que de alguma maneira ajudava a equilibrar as contas, porque aquilo era deficitário, aquilo foi um *flop* terrível que arrasou completamente a moral do colectivo, do jornal e depois só foi feito mais um número, já num formato maior...

P – Gostava que falasses sobre esse número, o último número a que eu chamo “canto do cisne” da revista. Porque é um número que é desenhado de uma maneira muito diferente dos anteriores, tem a tua direcção de arte e do Henrique Cayatte, não é? É mais revista, menos fanzine, é muito elegante, tem continuidade gráfica, é mais revista do que os anteriores... A revista “morre” mais revista do que foi durante a sua existência.

JS – Nós sabíamos que era o último número. A própria capa da revista tem um cinema abandonado, é uma belíssima ilustração do Henrique Cayatte.

O *Contraste* funcionava da seguinte maneira: a malta juntava-se normalmente num restaurante chamado “Bicaense” ali na Bica e fazia-se uma espécie de sorteio, bastante viado, de artigos pelos ilustradores e grafistas e cada um fazia o que queria. Havia duas raparigas que teclavam o texto, compunham o texto (não havia computadores na altura), nós recebíamos os linguados em papel do texto e depois a gente fazia que queria, decalcava letras, desenhava-as, fazia as ilustrações, fazia fotomontagem, aquilo era um bocadinho à balda, e nesse aspecto e ao contrário da *K*, o *Contraste* era um espécie de anarquia, controlada, mas era um anarquia. E hoje olhando para ele, é um fenómeno editorial de facto, mas do ponto de vista gráfico, a avaliação que eu faço não é brilhante. Apesar de ter juntado muitos dos bons talentos da época e de ter a direcção do Henrique Cayatte, na realidade, a falta de recursos técnicos e gráficos e depois essa deriva, essa liberdade pessoal de cada um fazer o que quisesse das páginas, fazia com que no geral, o jornal não tivesse uma qualidade uniforme, nem tivesse uma visão de época, juntavam-se ali vários estratos arqueológicos, o que já não acontece na *K* e n’*O Independente*. Portanto, a coerência formal que a *K* tinha, não estava presente. Essa incoerência formal fazia parte do ADN do *Contraste*. E a altura era de facto, uma receita extraordinária, mas faz com que hoje a leitura que temos dele seja mais severa, pelo menos a minha, em relação ao resultado e aos resultados no seu conjunto. É difícil nós termos um plano do *Contraste* que a gente posso dizer assim: “que belíssimas páginas!” Temos belíssimos textos, temos belíssimas ilustrações, temos belíssimos *cartoons*, temos algumas fotomontagens muito interessantes, alguns anúncios, também... Eu aliás entrei, porque tinha uns antecedentes na publicidade e quase desde do início assumi uma responsabilidade oficiosa de tomar conta da publicidade, que era uma publicidade feita internamente, não havia anúncios feitos de fora. O que parecia ser uma coisa interessante, mas só era interessante porque nós fazíamos anúncios para coisas muito irrelevantes. E, mais uma vez, a incoerência e a deriva formal desses anúncios também não ajudava muito, ou seja, eram engraçados mas não passavam disso... Eu cheguei a fazer alguns deles...

P – Alguns estão impregnados de humor, como o da TAP, que diz que não caem desde 1975...

JS – Esse talvez seja o mais espectacular, que é do Luís Félix.

P – Os patrocinadores não ficavam indignados com a publicidade, com o humor negro?

JS – Não consigo ter ideia, deve haver pessoas que possam falar disso melhor do que eu, ligadas à estrutura administrativa da revista. Por exemplo, esse da TAP, não me parece que tenha sido um anúncio oficial, mas ficou nas mãos de uma criatura que era provavelmente a mais anarquista de todas, quer em termos gráficos, quer em termos conceptuais, que era o Luís Félix. O Luís hoje tem uma vida de pária, mas é um tipo interessante para falar... Aliás, fez muitas ilustrações para a *K*, feitas numa técnica inacreditável de stencil e escova de dentes, é uma espécie de *spray* mas com *noise* muito acentuado. Eram feitas em grande

escala, com máscaras de película e depois tinta projectada com escova de dentes. A prática da revista *Contraste* era essa. No último número já não havia colectivo, a organização com o Miguel Portas ainda tentou derivar para uma espécie de atelier de projectos editoriais e gráficos. Tentaram reconverter o colectivo do *Contraste* noutra coisa que fizesse depender da publicação, que estava praticamente extinta e portanto esse último número, um número de despedida é já feito de uma forma interna, pelos tipos que ficaram, ou seja o núcleo duro do qual eu comecei a fazer parte gradualmente, porque não pertencia inicialmente, mas depois acabei por ficar...

P– Esse último número tem um carácter, como objecto editorial, muito diferente de todos os anteriores e quando vemos que é o último número pensamos que é preciso “morrer” para ter um upgrade...

JS – Foi a maneira de fechar aquilo... aproximando-se, obviamente mais de uma revista “normal”. Mas o pessoal aí já estava estafado... Porque o cimento entre esta gente toda era uma coisa muito ténue, porque havia muitas sensibilidades artísticas, gráficas, políticas e ideológicas entre esta malta toda... Depois o Miguel Portas tenta de alguma maneira, num salto em frente e com a experiência da *Contraste*, fazer um jornal, que é o *JÁ* que também foi “sol de pouca dura” mas que tem, digamos, uma leitura e uma lógica editorial que se pode filiar no *Contraste*...

P – ... e quem é que desenha esse jornal?

JS – Quem faz o design são os Gráficos à Lapa, o Luís Amaro. Era mesmo um jornal, semanal, aí sim, era um projecto de banca, já profissional...

P – Outra publicação que encontrei foi a *Cadernos Politika!*, da JCP, das edições “Avante”... (difícil de discernir a autoria gráfica)

JS – Eu participei nessa publicação. A *Politika* era do Nuno Ramos de Almeida, jornalista de profissão, uma espécie de Miguel Portas, um tipo do universo PC, também crítico, que alinhava naquilo que na altura se chamava o *Soviet chic*, que era exactamente essa perspectiva “retro” de recuperar alguma da iconografia clássica, estalinista, mas com glamour, conferindo-lhe uma releitura, uma revisão que a redimiria daquilo que ela foi, do que peso que ela tinha... Do ponto de vista editorial... eu acho que nunca li aquilo. Há uma imprecisão do meu passado, sobre isso que eu tenho um dia que esclarecer... porque eu fiz uma ilustração para um desses números, para um artigo da Levina Valentim... mas acho que colaborei mais do que isso na revista, mas não me consigo lembrar do que é... talvez o Nuno até saiba...

O projecto da *Politika* graficamente era mais centralizado, já não me lembro exactamente quem o paginava, mas sei que o próprio Nuno Ramos de Almeida era também meio designer e portanto, não sei se era ele que o fazia mas estaria muito próximo da cabeça e das mãos dele. É um rescaldo da imprensa oficial, dogmática e ortodoxa dos partidos políticos. Ou seja, nesses tempos, uma boa parte da cultura era claramente liderada por

pessoas que tinham opções políticas muito fortes, especialmente da área do jornalismo e muito ligados aos aparelhos dos partidos, mas geralmente em ruptura. De resto, o próprio *Combate* é partir de finais de 80 é liderado editorialmente por pessoas que já não são do aparelho do partido, por exemplo, o João Paulo Cotrim... depois há um colectivo interessante que mete o Jorge Silva Melo, a Eduarda Dionísio e um tipo que foi ministro da economia daqueles governos de esquerda, o Martins Pereira, um economista reputado... eram um colectivo editorial que aderindo àquilo que já era uma visão glamorosa da extrema esquerda, que o PSR mostrava com as célebres causas fracturantes e que aceitaram fazer a edição do jornal. Portanto o jornal teve aí um fase, finais de 80, princípios de 90, em que já não era uma correia de transmissão do comité central do PSR, era mais do que isso, mas é um jornal mais cultural... mas isso é um bocadinho mais à frente, portanto eu diria que até é contemporâneo da própria *K* e sobrevive-lhe depois. O João Paulo Cotrim, que é uma figura muito interessante destas coisas, jornalista de formação, passa também pela redacção do *Combate*. Há uma abertura do *Combate* mais à frente que visa transformá-lo numa coisa... aí sim, pode haver uma influência do *Contraste*...

P – A ideia que eu tenho em relação à *Contraste*, é publicação de esquerda, mas de uma esquerda capaz de rir de si própria, de ter um distanciamento em relação às causas ideológicas e capaz de emergir uma cultura urbana, de enveredar pelo humor, quando olhamos para a publicidade e a para imensos artigos... E considero que esta atitude editorial se assemelha à *K*, no sentido do humor, do não haver temas sagrados, que não se encontra tanto no *Combate*, que é uma publicação ideológica e panfletária, mais dura.

JS – Embora com essa direcção editorial do Jorge Silva Melo, da Eduarda Dionísio e do Martins Pereira, vai-se abrindo um pouco mais. E julgo deve ter sido uma visão bastante fresca do Francisco Louçã, que deve ter percebido que a sobrevivência implicava um posicionamento um bocadinho menos dogmático, menos estúpido, menos maoísta que a ortodoxia do PC. Sim, eu acho que essa leitura está certa. No entanto, há uma diferença fundamental entre as duas coisas. Eu penso no *Contraste* como uma espécie de aglomerado transitório de várias esquerdas, da extrema-esquerda à alegre que não se reviam nas ortodoxias dos seus partidos, ou com quem já tinham inclusivamente rompido... Aquilo que o *Independente* e principalmente a *K* fazem é a recuperação de uma série de valores e de coisas que são revolucionários em função do sistema da cultura de esquerda que estava instituída mas que recuperam valores completamente conservadores. Há uma série de saudades, se pensarmos nos “Heróis do Mar”, há uma saudade do Império, há uma recuperação de valores nacionalistas portugueses... Se pensarmos, a esquerda tinha sempre a psicose do internacionalismo, as causas por todo o mundo... e portanto na *K* há um regresso. É um regresso que é pioneiro, também, porque hoje e principalmente em alturas de crise, assistimos à recuperação de valores e tradições portuguesas, como o artesanato, estavam já na *K*. Há uma melancolia, uma doçura, uma certa complacência e tolerância em relação aos vícios e aos problemas dos portugueses, da alma portuguesa

que não são características do *Contraste*. Ou seja, esta geração da *K* e esta maneira de ver que a *K* apresenta, é também um reconciliação profunda, natural, instintiva com a portugalidade. Muita dela tinha sido calcada e recalçada aos pés da esquerda revolucionária e do 25 de Abril, como o fado, por exemplo... E portanto, há uma diferença fundamental, que se traduz nas ilustrações, mas sobretudo nos artigos e na fotografia... Não serei eu a melhor pessoa para decifrar, arrumar isto, provavelmente as pessoas que escreveram na *K* poderão falar disso melhor. Nós costumamos dizer que tinha uma ideologia de direita, mais próxima da monarquia, recuperando valores culturais na música e em tudo e isso era extraordinariamente moderno na altura, porque o que andávamos a comer era uma sopa rançosa de esquerda, cheia de muitos preconceitos, com contas muito grandes a ajustar com o Salazarismo e o Estado Novo. A geração da *K* e do *Independente* não tem esse problema, não se revê nisso, não tinha que pagar essa factura e portanto olha para o passado com uma elegância...

P – O facto de termos entrado na União Europeia, antiga CEE em 86, em termos gráficos e editoriais de projecção de ideias e valores, isso teve alguma influência nas publicações de esquerda quer nesta tendência da direita?

JS – Não consigo ver, porque provavelmente quer dum lado quer do outro há uma reacção contra. A esquerda obviamente, porque era entregar o poder à burocracia supra estatal e tinha alinhamentos económicos e financeiros que não eram gratos à esquerda. Mas no caso da direita, que sempre foi nacionalista, esta direita da *K* comungava do amor a europa, duvido...

P – Mas como designer, como editor gráfico, fez diferença o facto de estarmos integrados numa comunidade europeia?

JS – Não, porque basicamente fazíamos aquilo que sempre foi feito. Tínhamos referências e essas referências eram muitas delas internacionais, mas eram consumidas e procuradas de uma forma autónoma. Essa é uma altura em que o Neville Brody tem uma influência muito real sobre o design e os designers portugueses, e isso pode-se ver nalgum trabalho como o João Botelho e do Luís Miguel Castro, a *The Face*. Uma das revistas que eu mais comprava no anos 90 foi a *Interview*, uma revista que tinha sido criada pelo Andy Warhol. Mas não... uma referência como o Neville Brody não vem pela adesão à Europa, era uma coisa que já existia, ou os designers americanos e mais tarde os designers espanhóis... Em termos de design e grafismo, nada nos estava vedado na altura pelo facto de pertencermos ou não à Europa.

P – Mas o facto de te sido uma época de crescimento económico, permitiu de certa forma...

JS – Permitiu sobretudo criar mercado e desenvolver projectos que pareciam ter muito futuro. Sim, isso é verdade, isso deve-se a um largueza de meios, ou seja, a europa foi influente pelos dinheiros, pelos rios de dinheiro que meteu aqui e que sabemos hoje muito

mal aproveitados, mas que permitiram uma certa euforia que se traduziu naturalmente e que disfarçou aliás, coisas endémicas que Portugal tem e que hoje no *Público* vêm hoje faladas: “Portugal é o país que tem consumo cultural mais baixo da Europa”. É assustador o número de livros que não se lê, o cinema que não se vai, o teatro que não se vai, o bailado que se vai menos... De facto, esta cavalcada cultural da qual nós agora retiramos alguns dividendos, embora a sua produção seja extremamente barata e cause problemas graves às pessoas que fazem cultura neste país, a coisa pode ter começado com esse dinheiro que tapou as dificuldades estruturais e criou ali uma camada de verniz que nós ainda temos hoje...

P. Foste para *O Independente* em 1991, a *K* apareceu em Outubro 1990. Lembras-te da tua reacção à revista quando ela apareceu? Qual foi primeiro impacto da revista...

JS – Adorava as capas. As capas impressionavam-me imenso e achava uma revista muito bem feita mas eu não lia nem a comprava...

P – Não?!

JS – Não! Como é isso possível, sendo uma revista fundamental e referencial para muita gente naquela altura?

O único jornal diário que eu compro é o *Público*, nunca compro o *Diário de Notícias*... Independentemente do *Público* ser pior ou melhor, mas é o meu jornal. É um jornal de notícias, mas não é só, é uma maneira de ver o mundo, com a qual eu me identifico, geracionalmente, ideologicamente, graficamente... Nós consumimos coisas que de alguma maneira são a nossa cara, ou são aspiracionais, mas mesmo sendo aspiracionais, mesmo não representando exactamente aquilo que nós somos, são aquilo que nós queremos ser ou gostaríamos de ser. E portanto, eu não me revia na *K*. Embora haja um número que eu goste imenso, creio que é uma recuperação posterior, que é o número do Padre Frederico. Um número praticamente dedicado àquela desgraça que foi o Padre Frederico, o padre pedófilo que foge para o Brasil com uma morte pelo meio. Esse número ainda hoje me faz rir ou sorrir. Acho uma coisa fantástica, uma coisa que a esquerda não poderia ter feito, mas que uma direita razoavelmente amoral, como era esta da *K*, não imoral, mas amoral, poderia fazer. A verdade é que não tenho ideia de a ter consumido na altura, de ter apreciado na altura. Portanto, a *K* era-me ideologicamente vedada, eu não me revia naquilo, apesar de estar n’*O Independente*.

Mas podemos pensar que a revista, o Caderno 3 do *Independente* era muito uma *K*, mas eu também não me revia naquela estética da saudade, trabalhava para ela, fazia o melhor possível, sempre pensei que eu fui um erro de casting n’*O Independente*, ou seja, fiz coisas interessantes n’*O Independente* ao longo dos anos, mas eu não pertencia àquela gente, àquela cabeça pensante, quer do ponto vista da política quer da cultura, porque temos que pensar que *O Independente* sendo uma criação do Paulo Portas e do MEC, havia um factor comum mas eles os dois eram pessoas muito diferentes, aliás como hoje ainda se vê, com objectivos muito diferentes. De facto havia uma divisão...

A *K*, com todas as qualidades de ruptura que tinha, até de grafismo... é preciso ver que eu pertencia a uma linha dura gráfica que não era oposta à *K* mas apesar de tudo, era diferente da *K*, era o *Combate*. E no *Combate* havia uma agressividade tipográfica que não víamos na *K*. O que víamos na *K* era sobretudo uma qualidade de confecção e de produção a que eu nunca tinha tido acesso e que *O Independente* pelo ciclo muito rápido, era semanal, não permitia. E portanto, por estranho que pareça, eu não era um leitor da *K* e eu não era um fã da *K*. Embora tivesse admiração por um produto gráfico interessante, sobretudo as capas, o logotipo... tudo isto era um achado extraordinário mas tudo estava embrulhado num pacote editorial com o qual eu não me revia. As *Ks* que eu tenho foram compradas posteriormente em alfarrabistas...

A *K* foi tecnicamente montada em acetatos, a montagem dos fotolitos era feita n' *O Independente*, o que implicava alguma ligação, nem que fosse do ponto de vista do negócio... Mas eu não era um leitor da *K*... Obviamente fazia o meu trabalho com entusiasmo, com eu não pertencia àquela gente, social e ideologicamente... Era uma elite cultural, social claramente acima da minha proveniência... O Jorge Colombo era o homem certo, na altura certa, muito mais até que o Luís Miguel Castro, porque o Luís chegou a ser convidado para a direcção do projecto editorial do jornal, mas ele recusou altura. Eu era um tipo... o vadio da extrema esquerda infiltrado ou encaixado na estrutura que tinha valores ideológicos que não tinham nada a ver comigo.

P – No entanto, foste mais censurado nas publicações de esquerda do que no *Independente*... Há uma diferença grande na relação com as redacções do *Combate* e do *Independente*...

JS – Sem dúvida. Um bocadinho por ignorância, mas sobretudo por uma abertura verdadeiramente liberal em relação aos costumes aos costumes que era praticada pelo *Independente*, onde eu não tinha problemas de censura. Eu continuo a fazer o *Combate* mas levo os ilustradores do *Combate* para *O Independente*, os melhores, os que eu gostava mais e portanto, *O Independente* durante uma década tem uma quantidade inacreditável de ilustradores a quem o Paulo Portas fazia vista grossa, porque ele não gostava muito daquilo, mas fazia parte da minha liberdade, das minhas opções, as próprias direcções editoriais respeitavam isso bastante e portanto durante muitos anos, *O Independente* deu guarida a uma série de ilustradores que tinham um imaginário de esquerda, mas não eram ortodoxos e de certa maneira encaixavam na liberdade d' *O Independente*.

Há uma cena que não diz respeito à ilustração nem sequer ao meu trabalho, mas que mostra... Houve uma altura em que as crónicas eram ilustradas com umas pequenas fotografias, uns pequenos selos no topo do artigo, como se fossem uma capitular. E para aí em 94/ 95 acontece uma cena tão engraçada... Aquele que na altura era o sub-director gráfico do jornal, o Pedro Ruivo, arranja para ilustrar uma das crónicas um *close up* da vagina daquele célebre quadro do Courbet, *A origem do mundo*, mas passou, toda a gente viu aquilo mas passou! Houve algum “sururu”, algumas reacções, cartas de alguns leitores mas nada de chamadas de atenção, nada de retaliação. O *Combate* não! Era uma malta marreta.

Apesar da causas fracturante, de algum brilho e *glamour* na argumentação, a verdade é que a matriz, o ADN de todos os partidos de esquerda querem ser partidos de governo, de Estado, tem uma linha ideológica dura, agressiva e obviamente muito utilitarista em relação à ilustração, à iconografia e portanto, eu lembro-me dos primeiros anos no *Combate* e aquilo, era ilustração sim, ilustração não era punhos no ar, manifestações, pirateavam os cartoons da Mafalda ou de cartoonistas franceses, aquilo que hoje seria eticamente impossível. Ninguém faria isso hoje, mas na altura fazia-se e eu também o fiz, nos finais de 70 princípios dos 80, depois começo-me a libertar dessa gang toda... dessa tralha...

A esquerda sempre esteve muito confortável, a esquerda do PC para baixo ou para a extrema esquerda, com o realismo socialista, com o hiper-realismo e com aquilo que era descritivo – uma versão exacta e não metafórica das realidades e das lutas sociais e políticas, uma estética muito pobre e claramente herdeira da propaganda oficial soviética e chinesa. Não com o ridículo do MRPP mas não andava longe. Esta direita d’*O Independente* e da *K* não tem pressupostos estéticos muito firmes. Era aquela posição “sou conservador mas respeito a tua liberdade” e isso era verdade. Era até assumido de uma forma arrogante em relação à esquerda que era até mais preconceituosa em relação a isso. Eu tive alguns casos de censura, um deles até bastante curioso, para não dizer grave, no *Combate*. Era a figuração do sexo ou beliscar *standarts* iconográficos que tinham a ver com a diferença entre esquerda e direita.

Há um caso que fez correr rios de tinta passados muitos anos no livro sobre as ilustrações do *Combate*, o *Combate Ilustrado*. Há lá uma ilustração que aqueles estúpidos fizeram por mando do Francisco Louçã, não a queriam ter nesse livro passados 20 anos. E são tão estúpidos, que eu disse: “ou a ilustração entra ou eu não faço o livro”. Eles encolheram-se e a ilustração entra mas então leva uma nota da redacção. É uma ilustração do João Fonte Santa sobre judeus, e que na altura no *Combate*, é censurada *a posteriori*. Ela é publicada, ninguém dá por nada, mas depois há uma escritora na altura ainda viva, a Ilse Losa, uma grande escritora de livros infantis que trazia no braço um daqueles números marcados, carimbados (pelos nazis) e que faz uma carta de denúncia ao *Combate*, achando inadmissível uma ilustração que era parecida com aquela que os nazis faziam para combater a influência dos judeus. E então o Francisco Louçã faz uma censura *a posteriori*, pede desculpa porque aquilo ninguém viu... O que me faz ter no jornal a seguir uma reacção extraordinária, absurda que prova alguma da liberdade que se praticava por lá, em que eu faço uma paródia gráfica nas ilustrações desse número à conveniência da ilustração em relação aos temas. É incrível... O Francisco Louçã fala de uma coisa chamada padrão e eu depois começo a brincar com o padrão e faço algumas das ilustrações desse número seguinte. Na contracapa há uma ilustração de uns esquimós muito “infantilóide” onde eu digo: “Esta ilustração tem padrão, pois então.” Há um exercício de crítica e de paródia ao próprio jornal, dentro do jornal, uma coisa bem trotskista, os trotskistas são gajos que gostam de se infiltrar dentro das coisas para as mudar por dentro...

É um episódio da minha vida gráfica muito engraçado porque parece um fotonovela gráfica. Mas houve uma ilustração que não saiu no jornal e que me foi pedido encarecidamen-

te pelo Francisco Louçã que não a publicasse, porque o autor do artigo era um escritor e um comentador estimado que não pertencia ao partido e que eles tinham muito interesse que ele escrevesse no jornal e aquela ilustração ia espantá-lo, que é um espantalho vestido de burguês, tipo comendador, uma coisa meio francesa, e depois à volta estão umas pilas voadoras, tipo pilas das Caldas com asas, tipo corvos à volta do espantalho. É uma ilustração engraçadíssima mas esta figuração do sexo de forma tão explícita era muito incómoda para eles. E houve um outro problema com uma ilustração do Pedro Amaral e volta e meia tinha alguns atritos com as feministas. Era mais fácil ser censurado no *Combate* do que no *Independente*.

P –Já disseste que não compravas a K. Achas que revista veio dar alguma visibilidade ao trabalho que o João Botelho e o Luís Miguel Castro já faziam na Cinemateca?

JS – Sem dúvida. É para mim a melhor coisa que se fazia na altura e inclusive, eu tenho alguma influência do LMC, nomeadamente no tratamento das imagens fotográficas e nalgum grafismo também. E há uma parte do *Combate* que não era feita por mim, mas por um amigo meu fotógrafo e designer, chamado José Cerqueira, era um suplemento cultural, de cor amarela. Se tu reparares, o grafismo é muito diferente do resto do jornal e bebia claramente a estética do LMC. Se quisermos há aí uma influência curiosa. Mas tinha a gramática, os negativos, que por sua vez era também um estética do Neville Brody, da *The Face*... e de algumas revista da época. Podemos ver aí também uma filiação interessante. Aquilo que me fascinava no trabalho do LMC era a tipografia, sem dúvida, alguma da minha escala, às vezes caótica (hoje mais contida) de escala brutal na tipografia, bebia na experiência do Luís. Não necessariamente na *K*, mas principalmente nos catálogos da Cinemateca, esses sim, para mim, inquestionáveis e consumíveis na altura.

O LMC e a sua estética, a sua paleta de cores mais sóbria, a tipografia às vezes tratada a uma escala muito contrastada e principalmente o trabalho de fotografia, de manipulação de fotografia, é um trabalho em que me revejo, ele é muito mais influente para mim do que o Henrique Cayatte, por exemplo. E estamos a falar de pessoas quase da mesma idade, o Henrique e o Luís têm mais um ano que eu... mas eu arranquei mais tarde, fui mais autodidacta, tinha menos bases que eles tinham... eles tiveram mais genica no arranque da carreira como designers e portanto, ainda puderam ser referências para mim.

Eu guardo esse lugar importante da *K* nas revistas da época, como sendo de facto, um ponto alto, muito alto, mas não teve uma influência directa, porque essa estética estava, de facto, ao serviço de um projecto editorial do qual eu não me podia rever. Hoje tenho obviamente outra leitura.

P – ... era precisamente essa a minha própria pergunta. Que leitura se pode fazer hoje da K? Isto porque tenho tido dois tipos de reacções sobre a revista, oscilam entre o saudosismo (ai a saudosa K) ou a indignação (essa revista de betos da linha). São duas reacções muito antagónicas em relação à revista.

JS – Mas toda a malta que grafava a revista era de esquerda, o Botelho, o LMC e os ilustradores. É um bocadinho como *O Independente*. O Jorge Colombo tinha uma estética mais saudosista... era interessante...

Acontece com muita frequência e ao longo da história das publicações, há quase sempre uma espécie de *delay*... Vemos através da história que quase sempre não há uma consonância, mas isso vem desde o princípio do séc. XX... não é uma coisa de agora, que foi inventada nos anos 80 e tem a ver com uma coisa, que também a ver com o país: a falta de instituições (estou a generalizar muito), é a falta de uma cultura de instituição que sobreviva às modas, às tendências, aos golpes políticos... Há sempre um esforço pessoal muito grande e portanto, eu diria que a estética e a ideologia desta geração de direita, mas uma direita relativamente amoral, provocadora, que recupera também o orgulho de ser português, que não tem os traumas que a esquerda tem com o Estado Novo e a “velha senhora” não tem uma correspondência gráfica imediata. Ela é emprestada de alguma maneira por estes dois, pelo Botelho e pelo LMC, que são para mim os dois grandes responsáveis de uma renovação e por uma requalificação sobretudo, do design gráfico português por esta altura, imediatamente antes do Henrique Cayatte, que consegue implementar um programa completo vastíssimo de “português suave” gráfico, mas que também é derivado se quisermos, na gramática tipográfica (principalmente), não cromática, mas tipográfica do Luís Miguel Castro.

Nesse sentido, a K não será o *founding father* mas é muito importante. Está também ligada a uma coisa que é um progresso notável nas artes gráficas, que andava pelas ruas da amargura até meados de 80. O *Combate* até princípios de 90, era feito em máquinas IBM de esferas e margaridas, uma coisa que fazia a transição da tipografia clássica em chumbo para as primeiras gerações de foto-composição. Mas mesmo as primeiras gerações de fotocompositores tinham os mesmos problemas da tipografia convencional: o leque curtíssimo de opções tipográficas. Praticamente haviam 4 fontes: *Helvetica*, *Univers*, *Times* e *Garamond*. Quase tudo se fazia com estas fontes. Depois, por esforço individual comprava-se letras de decalque e fazia-se grafismos e capas de livros. Mas em termos de revistas e jornais era isto, depois havia o plantã (?)... Até meados de 80, se tu quisesses fazer um livro ou uma revista com *Bodoni* ou *Futura*, não fazias, não tinhas maneira de fazer, ou então compravas letras de decalque como eu fazia para o *Combate* durante anos, até ter acesso a fontes como a *Futura* ou a *Frutiger*, mas não tinhas, não havia... A indústria gráfica que tem sempre uns pergaminhos notáveis, uns grandes tipógrafos portugueses, tinha caído no mais baixo, mais reles, no mais desinteressante que tu possas imaginar. E o que acontece por esta altura, finais de 80 e início de 90, é o aparecimento de fotocomposição com as chamadas pólices, as matrizes fotográficas, com fontes que eram caríssimas e que de alguma maneira, permitiam ter um menu tipográfico mais variado. E o Botelho e principalmente o LMC

cavalgam claramente essa ideia. Eles trabalham muito à volta da *Bodoni*, da *Futura*, e com uma mistura que se tornou clássica, neles, entre uma coisa e outra e depois com requintes de *kerning*, de itálicos, de versaletes que não se praticavam antes...

E depois, não é por acaso que o primeiro grande e notável projecto do Henrique Cayatte para o *Público* é feito com *Bodoni* condensada, não anda longe desta estética e a condensação e expansão de tipografia era também um acto de liberdade e libertação de quem sofreu na pele as agruras da falta de possibilidades, aquilo foi um verdadeiro “grito de ipiranga”: poder esticar ou encolher a fonte.

O surgimento de novas matrizes e pólices para máquinas fotocompositoras, que eram trabalhadas com códigos, não era ainda como hoje que podemos ver o que vai sair, só parece mais tarde na fotocomposição e era um recurso caríssimo (era aquela fórmula, sigla WYSIWYG: “What You See Is What You Get”)

A fotocomposição era uma coisa cega, era operada por códigos, tipo html, que introduzia o corpo, o *kerning*, se era itálico... e depois aquilo via-se e estava tudo mal. Eu cheguei a ver num fotocompositor um desses ecrãs verticais, caríssimo, um luxo da época, onde tu já vias, a preto e branco as letras como elas iam sair no papel fotográfico. Era um processo chato de revelação...

P – Faz sentido trazer a questão do pós-moderno para esta produção editorial? O Rick Poyner fala do design gráfico pós-moderno, onde diz que o objecto gráfico pós-moderno é um objecto que põe em causa o seu próprio significado. E tu como director de arte falas sobre isso: eu tenho que ler aquilo que vou pagnar e a minha intervenção gráfica, tipo de letra, composição, tipo de ilustração, ou seja, o design é parte dinâmica e interventiva na forma de comunicação.

JS – E significante, sim. Eu não sou um grande teórico... eu diria que já vi esse filme antes, noutras épocas do design português, até de revistas, uma vontade de transgredir, de ultrapassar os limites do texto. É verdade que revistas como a *K*, recolocam outra vez a necessidade de que o grafismo ser consumido como valor, como conteúdo. Se isso é uma atitude pós-modernista, não te consigo dizer, mas se encaixar naquilo que acabaste de dizer, muito bem. De facto, o grafismo dos anos 70, início de 80 é um grafismo utilitário. É verdade que se olharmos bem para as coisas, estamos sempre a descobrir coisas estranhas...

P – Esta pergunta pode dar azo para a conversa, mas tu falas nisto numa das entrevistas que li. Não te consideras designer gráfico, mas designer de comunicação...

JS – Eu já fazia isso no *Combate* mas *O Independente* foi talvez a grande escola que eu tive, onde fiz a minha formação real para um produto jornalístico que era de massas, com um público grande. Isto depois entra noutra perspectiva que tenho que é transformar as palavras e as ideias em imagens, através da tipografia.

Aprendi a manipular esse texto, ou de uma forma muito exuberante e quase não sujeita a uma estética concreta, e isso vê-se em muitos dos meus livros, principalmente em livros

sobre artes visuais, eu claramente refugio-me no texto, nos títulos, nos nomes, exactamente para trabalhá-los como imagens, mas também fiz isso em revistas e jornais... Claro que n' *O Independente* isso era quase impossível fazer, mas já não o era no *Combate*, na *Contraste* e não era nalgumas publicações... Sobretudo é a manipulação dos conteúdos e formatos editoriais. Aí, eu tenho claramente um posicionamento diferente desta malta toda. Estes gajos são essencialmente grafistas, reflectem uma época (...)

Eu sempre tive um passo, não digo a frente, mas digo ao lado... Estou tão interessado com o conteúdo como com a forma, tentando fazer que a forma seja conteúdo. Mas essa lógica vem realmente destes tempos, de requalificação e esse percurso do *Combate* faz isso. O *Contraste* de uma forma anárquica faz isso. O *Independente* também... O *Independente* é caso dúplice, ambíguo, porque o projecto gráfico inicial foi copiado integralmente do *Liberación*. Eu trabalhei com esse projecto durante anos, quando o alterei estraguei-o, fiz pior...

P – Foi quando o formato passou para *broadsheet*?

JS – Não, foi antes. Em meados da década. Eu estive no centro dessa mudança. Eu não tenho a certeza disto... Eu julgo que foi ideia do Paulo Portas... mas não tenho a certeza. Não me lembro quem teve esta ideia peregrina...

Ao longo dos anos *O Independente* descredibilizou-se muito, com a perseguição que fazia ao Cavaco e a todos os cavaquistas. E obviamente pela ligeireza com que tratava às vezes alguns assuntos, ou seja, embora com premissas ideológicas e políticas muito claras, é um jornal sensacionalista, havia alguma desconstracção em relação às fontes... às vezes surgiram casos dramáticos que a administração detestava... era um jornal que podia ser pouco criterioso, ao contrário de um *Expresso*, na altura, ou de um *Público*...

Era de facto um tablóide político e estava claramente a perder leitores. Surgiu então a ideia peregrina de aumentar de tamanho, para quê? Porque a nível mundial, mas sobretudo anglo-saxónico, há uma divisão muito nítida, ou havia nessa altura porque os jornais vão encolhendo naturalmente de tamanho, mas havia uma diferenciação, principalmente em Inglaterra, nos EUA também, entre a imprensa sensacionalista (diária e semanal) e imprensa de referência, séria. A grande diferença é o tamanho, a imprensa séria: *broadsheet* e a imprensa sensacionalista: tablóide. Que tem a ver com alguma acessibilidade do objecto. E apesar de a imprensa portuguesa, no geral, estar dividida na altura entre matutinos e vespertinos, os diários da manhã eram grandes, como o *Século*, o *Diário de Notícias*, o *Primeiro de Janeiro* eram *broadsheet*, os da tarde eram tablóides, mas eram tablóide não pelo jornal ser sensacionalista, julgo eu que tinha a ver com o regresso a casa, traz um jornal mais pequeno. A verdade é que havia esta divisão mas era mais uma divisão de tempo e de oportunidade do que propriamente de qualidade. Então surgiu a ideia de transformar *O Independente* num jornal respeitável: não se reformam as direcções e os jornalistas, não se reeducam numa escola de jornalismo, nada! Limita-se apenas a mudar o tamanho. O director do jornal na altura era o Isaías Gomes Teixeira, mas eu julgo que por trás estava o *publisher* que na altura era o Paulo Portas. Ele volta ao grupo, por volta dessa altura, como

publisher, como uma espécie de conselheiro editorial do jornal. Mas não tenho a certeza de quem foi exactamente a ideia... O que é certo é que me mandam para Londres, para fazer uma espécie de pesquisa de jornais (uma estupidez porque trouxe na mala jornais que podia ter comprado cá). Qual é que era o problema? Havia o *Expresso*, é verdade, mas paginar um jornal *broadsheet* não era mesma coisa que fazê-lo em tablóide. Aprendemos a lição à custa de um copianço, quase descarado, de alguns dos *broadsheets* ingleses da época, nomeadamente o *Guardian* e principalmente o *Independent*. Nesse aspecto, o jornal é um bocadinho diferente do *Expresso* da época, tem mais fotografia mas não é um jornal bonito. E os *broadsheets*, nesse aspecto, nunca são jornais muito bonitos. Havia jornais muito bonitos *broadsheet* na altura e eu andei a namorá-los, mas eram impraticáveis. Eram os alemães, são de uma elegância formal extraordinária, mas aquilo não parecia ser... tinham muito texto, mas o desenho tipográfico é de uma elegância, uma coisa incrível... (*Der Spiegel*)

Eu acabei por pegar numa fórmula, lembro que usava uma lera chamada *Valbount*, que era mistura entre uma *Bodoni*, entre uma serifada a meio caminho das *Garamond* ou *Times* e os *Bodonis*. E fizemos o jornal e ele saía mais ou menos confeccionado, não era nada de extraordinário, mas era *fake* porque o jornal estava igual e foi um *flop*. (...) Portanto o jornal tornou-se uma coisa híbrida sem jeito, tinha um caderno cultural e de sociedade muito interessante, continuava a ter a revista, mas era uma coisa que obviamente que falhou. Falhou porque a imagem que nós temos das coisas demora muito tempo a ser mudada, e quando muda, há uma quebra de fidelidade em relação ao leitores. Eu não tenho números, não me lembro sequer, mas a verdade é que aquilo não se aguentou, não sei se piorou logo... sei que continuou a degradação e a perda de influência do jornal, mesmo nessa versão *broadsheet*. Ainda por cima era um formato convencional, porque há um formato *broadsheet* que se chama *berliner*, que é formato que o *Expresso* tem hoje, que é muito bonito, que é mais estreito e que é muito praticado pelos brasileiros e pelos americanos. Os americanos tinham belíssimas capas de *features*, de suplementos de lazer, tinham geralmente primeiras páginas muito boas e depois o miolo era horrível, mal paginado, mal impresso, com anúncios que destruíam a paginação, uma coisa impressionante, ao contrário dos ingleses e dos alemães. Mas usavam um formato muito bonito, muito grande mas mais estreito. Os brasileiros, os grandes jornais de São Paulo: *O Estado* e *A Folha* têm esse formato também. Um formato fantástico para trabalhar... Nós ficámos pelo “quadrado”, o *broadsheet* normal...

ENTREVISTA NUNO MIGUEL GUEDES

10 ABRIL 2015 · FRUTALMEIDAS · AV. ROMA · LISBOA

P – Por causa das reacções que tenho tido sobre revista, que se dividem as entre a nostalgia e essa “revista de betos da linha”... E por isso considero importante falar com alguém que tenha estado envolvido directamente com a K. Isto também para dizer que tem sido difícil falar sobre a revista, encontro alguma resistência da parte das pessoas para falar sobre o passado.

N – Olha, apanhas-me num bom dia, porque eu acabei de entregar uma crónica sobre *O Independente*, para um jornal que acompanha um evento que é o *Lisboa Capital República Popular*, precisamente porque me perguntaram como é que podia ser independente tendo características políticas e assumidamente conservadoras. E eu, portanto, venho com o discurso todo preparado nesse sentido... Nós saímos de lá para fazer a K e, como deves calcular, aquilo não era um *gang* ideológico, a começar logo pelo próprio Luís Miguel que já era diferente do João (Botelho) em termos ideológicos, que por sua vez eram diferentes de nós.

P – ... o Manuel Hermínio Monteiro da cooperativa da Assírio & Alvim...

N – Quer dizer, tens toda ali uma gente diferente, não há ali um batalhão, mas tínhamos quem achávamos que eram muito boas a escrever ou a fazer coisas. Agora os nossos gostos, as nossas crenças reflectiam-se naquilo que fazíamos. Mas dirige tu a conversa...

P – O ano passado assisti a uma conversa do MEC com o Paulo Portas na Vida Portuguesa sobre *O Independente*, onde o Miguel disse que, quando troca a direcção do jornal com o Portas, vai fazer a revista que sempre quis fazer... e faz a K em 1990. Como é que surgiu a K?

N – A K surgiu numa altura em que, de facto, estávamos no *Independente* e onde estávamos muito bem e tínhamos o *Caderno 3*, que se quiseses é um antepassado remoto da K, onde éramos absolutamente livres. Um conjunto de pessoas muito heterogéneas em tudo, em gostos, em ideologia, tudo o que possas imaginar, em maneiras de ser mas que se entendiam no sentido em que gostavam da possibilidade de fazer aquilo que lhes dava na real gana. *O Independente* oferecia-nos essa possibilidade, nomeadamente o *Caderno 3*, a parte cultural.

Houve ali um momento em que fomos chamados à atenção para determinado assunto, que agora não vale a pena falar, ou o Miguel foi chamado à atenção que aquilo não podia ser. E isso desencadeou uma série de reacções, não de repulsa ao *Independente*, mas “peraí, isso não pode ser, então vamos fazer uma coisa onde isto possa ser, isto é o que nós quisermos”. E foi isso basicamente que aconteceu...

O Miguel tinha uma ideia de uma revista, aliás, tinha várias ideias por dia e pediu a ajuda de uma série de pessoas com ele gostava de trabalhar, um núcleo duro e que na altura estávamos todos ali no *Caderno 3*. E foi assim apresentada a proposta entre jantaradas e muita diversão, mas com coisas sérias e que nós víamos de facto que tinham pernas para andar. Era um tempo muito especial, em que havia dinheiro e havia a possibilidade de fazer muita coisa e havia um capital também, um património de segurança, também um património de credibilidade, que apesar de tudo, o Miguel, eu, o Rui Henriques Coimbra, mais gente do *Caderno 3*, ofereciam. O que significa portanto, que havia gente que iria pôr dinheiro e a acreditar em nós. E foi assim que nasceu a *K*, foi um bocadinho para podermos levar mais longe ainda aquilo que nos apetecia fazer. O projecto era fazer o que queríamos...

P – ... que no *Caderno 3* começou a ficar um pouco comprometido, a dada altura...

N – Foi ali qualquer coisa, que a certa altura, quando digo a nós, foi ao Miguel que foi colocada a questão, porque ele era o sub-director do jornal. Foi a ele que foi posta a questão e ele estranhou e achou que se calhar, “vamos fazer outra coisa...” Sem nunca cortarmos os laços com *O Independente*... antes pelo contrário, nós voltámos para lá... (a revista) foi basicamente uma continuação até, “não podemos fazer aqui, vamos fazer para outro lado, à nossa maneira”. A primeira ideia até fazer uma espécie de cooperativa das pessoas da redacção, dos jornalistas, do núcleo duro mas depois precisámos mesmo de ter uma organização, um patrão, uma empresa que nos ajudasse...

P – Foi o Francisco Vasconcelos da EMI – Valentim de Carvalho que deu esse apoio...

N – Exactamente.

P – Na consulta que fiz ao *Caderno 3* d’*O Independente*, vejo um projecto embrionário da *K*, onde muitos de vocês escreviam no suplemento...

N – Sim, sem o sabermos!

P – Como foi feita esta transição? Não abandonaram totalmente o jornal?...

N – Não, nos primeiros tempos, a maior parte sim, tirando o Miguel, que tinha uma ligação óbvia com o jornal... Nunca houve uma hostilização “agora somos da *K* e não d’*O Independente*”. Simplesmente o Miguel era mais chamado ao jornal, por razões óbvias e nós estávamos demasiado ocupados a fazer outras coisas... Eu posso dizer que estava na *K*

e a *Visão* nasceu em 92 e eu comecei a escrever para a *Visão*. Nunca houve um regime de absoluta exclusividade que não derivasse do trabalho que tínhamos entre mãos.

P – E porquê o nome *K*?

N – Foi um *brainstorming*... nós queríamos um nome bonito, chamativo. E *K*, depois de uma data de listas de nomes e depois também, por um critério gráfico. O critério de termos apenas uma letra...

P – ... que na altura não estava sequer no alfabeto português...

N – ... não, não estava de todo. Tinha vagas referência ao K4 Quadrado Azul do Almada Negreiros e que foi capa da *K!* (n.º 4)... Mas não te sei dizer porquê, de uma lista de nomes foi aquela que nos pareceu, tanto do ponto vista do conteúdo editorial como do ponto vista gráfico, daria um belíssimo logo, como aliás se vê...

P – Em termos editoriais e para desfazer a questão ideológica, que eu acho importante esclarecer... O *Independente* tinha uma agenda política anti-Cavaco, acima de tudo. A *K* tinha alguma “agenda política” mais do ponto vista ideológico?

N – Também tinha uma agenda anti-Cavaco, sim... Nós fizemos uma coisa que nos levou a tribunal. Foi quando o Cavaco ganhou a segunda legislatura com uns números absolutamente extraordinários e nós ficámos alarmados “mas que país é este?”. E fomos enviados para vários sítios do país onde os números do eleitorado do Cavaco tinham sido maiores. Eu fui para Viseu em reportagem e descobrir o que era aquele país... O Portugal verdadeiro. E depois tínhamos outra secção que “Fugas no país de Cavaco”. Era um disparate, eram listas extensas: cozido à portuguesa... e depois drogas e álcool. E esse deu-nos problemas... São quatro textos sobre álcool, cocaína, ecstasy, haxixe... isto sem estar assinado. E aquilo estava escrito de uma maneira tão satírica e caricatural que nós achámos que estava tudo bem... Mas fomos levado ao ministério público por denúncia! A história desse julgamento é de chorar a rir (o nosso advogado foi o João Nabais). Foi uma perda de tempo, o próprio ministério público pediu a nossa absolvição. Foi a delegada do ministério público, que era uma senhora bastante inteligente, que disse “isto é uma estupidez estarmos aqui a perder tempo”, depois de várias audiências...

À pergunta se havia alguma política, não, não havia... Havia pessoas que nós não estimávamos e havia outras pessoas que nós estimávamos... e portanto, batíamos em toda a gente como elogiávamos as pessoas mais improváveis. Estou a lembrar-me de uma coisa, uma vergonha, um elogio enorme ao Armando Vara. Não fui eu escrevi! Que fique registado, não fui eu escrevi, também não vou denunciar. Mas aquilo era o espírito da *K*, mesmo. Era aquele exagero também, qualquer coisa que nós gostávamos era melhor coisa de todos os tempos. E não tinha a ver com exagero, tinha a ver com a forma um pouco boémia como a revista era feita.

P – E como eram as reuniões editoriais? O Luís Miguel Castro contou-me que eram uma confusão, que havia gente de várias opiniões e orientações políticas mas que essa discussão não era abafada pelo Miguel. Ou seja, a revista respirava essa variedade de opiniões.

N – A ideia era precisamente essa. Já na redacção do *Caderno 3* era a mesma coisa. Havia gente de todo lado. A diferença era o que nos interessava. O que a *K* simboliza para mim, em todos os aspectos, quer editoriais como gráficos é, para além da inovação, era a liberdade. Era a liberdade e é isso que nos unia. E havia o gozo e as coisas afectivas de estarmos com amigos. A liberdade absoluta e a possibilidade de ninguém nos chatear, era o que nos unia. Por isso a revista *K* quis sempre ser uma revista livre. Não aceitava propostas para falar bem de alguém e tivemos propostas... As reuniões editoriais, embora caóticas tinham exactamente essa diferença e o Miguel acicatava ainda mais essa diferença, porque era dali que surgiam as ideias.

P – Vocês tinham alguns modelos de revistas estrangeiras que vos inspirasse?

N – Sim, tínhamos. E isso é muito notório nos primeiros números da *K*, nomeadamente aqueles que eu editei. Eu fui editor geral até ao número 5 ou 6, depois fartei-me e entrou o Pedro (Rolo Duarte), porque eu não conseguia escrever. E nesses números, dentro do caos e do contributo dos designers como o João (Botelho) e do Luís Miguel (Castro), tínhamos um modelo, um mono que era uma coisa entre a *Esquire* e a *Vanity Fair*. Se tu reparares, tens as continuações, as últimas 20 páginas que são as continuações dos artigos, os fins dos artigos e isso é *Vanity Fair*. Mas depois tínhamos um bocadinho de tudo. Era por um lado a criatividade dos gráficos e também uma cultura anglo-americana de revista, mas um pouco distorcida, um pouco subvertida...

P – O Rui Henriques Coimbra estava em LA e havia muitas matérias sobre os EUA, LA, Hollywood...

N – Mas isso por uma questão de conveniência, porque o Rui estava lá e ainda está, e foi escrever sobre cinema e nós tínhamos essa possibilidade de ter uma pessoa que escreve maravilhosamente bem, muito nossa amiga e ter um contacto muito próximo a uma realidade americana e de LA. Mas se o Rui ou algum de nós tivesse ido para Macau, seria Macau...

P – Porque a sensação que tenho, tendo em conta as revistas vossas pares, é que esses artigos dava um carácter muito internacional à revista, muito para fora e não tão virada para dentro...

N – E a ideia era essa, era fazer uma revista um pouco cosmopolita, porque não havia. Toda a imprensa padecia, como padece ainda em Portugal de um grande paroquialismo, era muito “a aldeiazinha”. O *Independente* veio quebrar um bocadinho isso, numa primeira fase. Mesmo coisas boas, como o *Expresso*, tinham ainda muitos tiques do PREC, muita coisa ideológica, muito politizado e não havia nada como a *K*. E isso é uma excelente

análise. Uma das coisas que nós queríamos era essa aposta... A *Esquire*, a *Vanity Fair*, gostávamos da *Face*, outro gosta do *Libération*... Eu, por exemplo, sou extremamente anglófilo, dos sete costados, por várias razões, mas tínhamos quem fosse francófilo, outro era americanófilo e tudo isso contribuiu para a revista...

P – Lembro-me de conhecer actores e filmes só através da K, no resto da imprensa não havia nada...

N – Tem a ver com os nossos gostos e com os nossos interesses, que eram muitos... Arquitectura, fotografia, cinema... O que me estás a dizer, vários leitores mais novos já me disseram também... Mas nós não tínhamos a noção disso. Aquilo era: “eu gosto disto, eu vou escrever sobre isso”. É tão simples como isto. Eu gosto de Cole Porter, vou escrever sobre Cole Porter. Eu escrevia pra mim, porque gostava e a *K* dava-me essa possibilidade. E o que acontece, sem querer, e que eu agora já noto isso, era que a *K* era uma revista muito contemporânea, nesse sentido, não das de cá, mas das de fora, era contemporânea, não envergonhava. É uma coisa de que orgulho embora nós não tivéssemos a noção... misturávamos tanta coisa de que gostávamos, de coisas eruditas como nos inspirávamos em coisas tipo o *Charlie Hebdo*, do *Private Eye*, coisas muito satíricas e violentas.

P – Vemos que é também uma revista muito hedonista, que começa a ser ensaiado no *Independente*, mas era uma coisa que não existia no resto da imprensa. Tens a *Contraste* do Miguel Portas que começa a introduzir ali algum humor, sendo que é uma coisa muito de esquerda...

N – Essa sim tem uma agenda... eu também escrevi para a *Contraste*... Mas que há ali uma modernidade, uma tentativa de modernidade, anos 80, o formato...

P – E a questão do humor... A secção “Prazeres” que descreviam as vossas experiências em restaurantes, bares, hotéis, com imenso humor, parece-me a esta distância uma coisa nova para a altura...

N – Era novo para cá... Tudo junto na mesma revista, visto agora a esta distância, será a parte do humor selvagem, dos “Delírios”, das “Traduções Selvagens”, dos “Provérbios”... e isso nós trazíamos os jornais satíricos que nós gostávamos... e que claro, desenvolvíamos à nossa maneira. Agora, tens razão, a revista era hedonista, até pela forma como feita. Era feita um grupo de amigos, era feita sobretudo à noite, antes ou depois das noitadas e sabe deus como... não posso agora falar, com a ajuda de todo o tipo de aditivos, lá íamos fazer aquilo de uma forma irresponsável... Mas saía bem. Isto obviamente era um prazer e era muito engraçado, mas era incompatível com uma gestão racional de uma empresa, que também era a revista e foi um bocadinho por isso que revista depois foi definhando, porque nós não sabíamos gerir aquilo e ninguém sabia gerir-nos a nós. E de maneira, toda a gente tinha medo do que é que estes tipos vão dizer a seguir.

Para te dar uma noção do final da revista. Nós já estávamos no *Correio da Manhã*, já pertencíamos ao grupo *Marie Claire*. O Carlos Barbosa comprou a cota ao Francisco

(Vasconcelos) e éramos muito bem tratados. E tínhamos uma directora comercial que não sabia muito bem como vender uma revista cheia de palavrões e de gajos completamente imprevisíveis... e então, veio dizer ao Miguel e a nós, em reunião: “tentem moderar um bocadinho, porque estamos a perder anunciantes, é melhor não dizer palavrões, uma questão de moderação de linguagem, vejam lá...” E o Miguel: “com certeza”. No mês seguinte aparece um artigo absolutamente brilhante, aquilo é Wittgenstein que é só sobre o valor da palavra, dos palavrões na língua, que têm uma função, chama-se filosofia da linguagem, mas o título era: “Basta de palavrões, caralho!” (“Basta de palavrões, fodasse!” nº 31, pp. 80). Nesse dia a revista acabou. O último número era o que tinha o Salazar na capa...

P – Ia-te perguntar precisamente sobre esse último número, sobre o Salazar...

Vocês sabiam que era o último número?

N – Não fazíamos ideia nenhuma, quer dizer, sabíamos que estávamos a começar ser ali meio multados, mas aquilo já estava ali em auto-gestão anárquica total. De maneira que sabíamos que a coisa mais cedo ou mais tarde ia rebentar, mas não sabíamos que aquele era o último número...

P – É que essa revista é graficamente muito diferente das outras...

N – Tem mais classe... Isso tem a ver com o tema também... Ma não foi pensado nesse sentido. Como as imagens do Estado Novo são esteticamente muito bonitas, a revista foi pensada em função disso.

P – Encontrei num dos *Caderno 3*, de 1989, uma nota em tom de aviso do Miguel, chateado, dizendo que o facto de ter sido usada uma imagem de Salazar, que não queria dizer que eram fascistas... O leitor era muito literal...

N – Eu sei, é verdade. Eu costumo dizer aos meus amigos, “vocês preocupam-se com os neo-liberais, eu preocupo-me com os neo-literais, porque desses é que eu tenho medo”, são os piores de todos... mas sim, há essa propensão.

P – E como é que vocês sentiram a recepção da revista?

N – Muito boa. O primeiro número foi muito bom... Há duas fases: primeiro, da apresentação aos anunciantes. Aí tu percebes que aquilo tem pernas para andar. Há uma brochura muito bem ilustrada com um texto do Miguel lindo, a dizer quem éramos... Isso foi feito pelo João (Botelho), o João fez isso e o mono do primeiro número, onde também colaborou com o Luís “Fidel” Castro... Então percebemos logo ali que tínhamos uma coisa porreira. Porque de facto, o nome do Miguel trazia uma carga muito grande de segurança e de credibilidade. Não esquecer que a *K* era de 1990 e o Miguel já escrevia desde 1979, 1980 no *O Jornal* e depois no *Expresso* e as pessoas já o conheciam, os anunciantes ficaram contentes com alguma sofisticação e com estes tipos tão engraçados e apostaram. E depois quando saiu o primeiro número, que não foi um número fácil de ler, mas é um número

graficamente muito bonito. Tem aquela capa da Inês (Gonçalves), que é linda de morrer (muito Estado Novo), é linda aquela foto a preto e branco com o logo em fundo vermelho, aberto a branco. Sabíamos que se não fosse uma revista extraordinariamente vendável, que nunca foi, quer dizer o primeiro número vendeu sempre muito, como o 3º e 4º, mas seria sempre uma revista com fidelização, para não dizer de culto. Mas só soubemos mais tarde. Havia uma fidelização, até ao fim, uma fidelização de gente urbana: Lisboa, Porto, Coimbra que comprava e não interessava o que lá vinha, compravam sempre. Sabíamos que não era uma revista para massas, mas sabíamos a quem nós queríamos interessar.

P – Vocês tinham ideia de quem queriam que fosse o vosso público-alvo?

N – Não, não tínhamos... se soubéssemos provavelmente a coisa teria corrido melhor. Não, nós queríamos que a revista fosse lida por quem a compreendesse. Quem a compreende e que está interessado por ela, e quem tivesse sentido de humor. Agora se era pobre, rico, alto ou baixo, não sei... o que acabou naturalmente por se reflectir num *target* sempre 18-30 e também mais velhos. Mas a maior parte 18-30, estudantes universitários que eram os que tinham acesso à informação para poder escolher a revista.

P – Vocês fizeram muitos inimigos, chatearam muita gente?

N – Sim. Chateámos muita gente, criámos alguns inimigos, a começar pelos aqueles que já tínhamos granjeado na classe jornalística, que era uma geração anterior a nós, que diziam uma coisa terrível, que era “isto não é jornalismo”. Isto para nós era o pior, quando alguém “diz isto é isto não”, é uma coisa muito totalitária. Granjeamos muita gente na classe jornalística. Achavam que éramos irresponsáveis (...)

[Como eu ouvi em tribunal, sim porque entretanto houve mais... O Miguel Sousa Tavares que foi testemunha contra mim, o Rui Henriques Coimbra e o Miguel: “É uma revista que muito prezo mas... O Nuno Miguel Guedes é das pessoas que melhor escreve, mas...” Lá está o mas para estragar...]

Nós sabíamos que era inevitável, não podes a andar a disparar de longe sem consequências. Deus nos livre ser consensuais. E depois, por outro lado, não era só a revista, era também um espírito de bando que se gerou entre nós e que fazia confusão a muita gente. Porque a revista era o prolongamento da nossa amizade e a nossa amizade era o prolongamento da revista. Nós íamos beber copos juntos porque éramos amigos, não era porque éramos da *K*. E isso fez muita confusão a algumas mentes mais provincianas, achavam que “estes gajos são uns conspiradores, uns fascistas...”

P – Vocês tinham pessoas respeitáveis, como a Agustina Bessa-Luís, o João Bernard da Costa, o Manuel Hermínio Monteiro, a Maria Filomena Molder, a Maria Filomena Mónica...

N – A Fátima Bonifácio a escrever sobre filosofia...

P – Para dizer que não eram uma “pandilha” de rebeldes...

N – Não, não era pandilha, de todo! Aquilo não era uma revista para a galhofa, a ideia não era essa. A ideia era exactamente equilibrar as coisas, com um conteúdo que valesse a pena ser lido e ser livre, que desse também uma substância diferente àquilo que nós próprios fazíamos, que tinha o seu valor. Na altura, como havia dinheiro podíamos pagar essas colaborações e não era o dinheiro que interessava, era pelo prazer. Há coisas que não vêm na conta!

Nós nunca quisemos ser uns rebeldes, isso é uma perspectiva conservadora, de facto. Há um filósofo de política, que era conservador que se chama Michael Oakeshott, que tem uma anotação nos cadernos dele que diz: “Nem escravo, nem rebelde”. Era exactamente isso que nós queríamos fazer. Não queríamos desafiar a autoridade só porque sim...

P – O tipo de jornalismo que vocês faziam na revista não era muito comum na altura, pois não?

N – Na altura não. Houve uma revista, que aliás até me foi apontada como uma inspiração e se calhar até foi inconscientemente, chamada *Almanaque* dos anos 50, 60 onde colaborava o O'Neill, o Sttau Monteiro e tinha muito essa parte brilhante, satírica, mas era uma revista mais literária onde a sátira e o humor era muito forte, não era assim tão selvagem como o nosso, mas estava lá e o grafismo era absolutamente extraordinário. Nós nunca pensámos na *Almanaque*, nem o Miguel pensou... Mas se tu quiseses uma coisa mais próxima terá sido a *Almanaque*.

P – E consequências? Achas que a K deixou herdeiros?

N – Não deixou herdeiros, deixou saudades. No sentido em que só não deixou herdeiros porque ninguém se chega à frente... O tempo em que estamos a viver agora, não digo para se fazer uma nova K, mas pelo menos para haver uma arma de arremesso qualquer. Eu sinto-me um bocadinho defraudado porque há tanta coisa boa para escrever e curiosamente não vejo nada. E de facto, herdeiros, perdoe-se-me a arrogância, não vejo. Agora o que eu vejo é pessoas que têm saudades dessa liberdade, que a K tinha e que podia dizer mal de tudo e todos e agora está tudo um bocadinho com medo.

P – Como as coisas regrediram tanto nestes últimos anos...

N – Há um bocado de medo, sim... e eu acredito que haja pessoas, tão boas e melhores que nós, que possam pegar nesse trabalho... Muitas vezes convidam-me para dar aulas ou falar sobre imprensa, a partir d'*O Independente* e em que eu peço ao miúdos que me ouvem, é que arrisquem, nem que seja um policopiado... é que não faz sentido. Agora é que é! E na nossa altura, agora é que era! É sempre agora, agora, agora! Não há desculpas! Nunca mais vai haver outra K, quer dizer nós escrevemos juntos e de vez em quando encontramos-nos, mas não queremos fazer outra K. As coisas estão diferentes, acabou. Agora que eu sinto uma necessidade de algo, de imprensa, de um jornal, livre e que tenha até essa atitude desafiadora, isso sim.

P – Em parte porque a maior parte dos jornais pertencem a grupos económicos, a Sonae, Controlinveste, Imprensa...

N – Mas nós também! Nós fizemos parte da Valentim de Carvalho.

P – Mas a Valentim de Carvalho nunca vos censurou, nunca interferiu...

N – Não, porque o Francisco era amigo do Miguel e já sabia o que é que casa ia gastar, e gastou bastante... e sabia exactamente no que se estava a meter... Agora, o que se calhar falta é uma mentalidade empresarial nesse sentido.

P – ... mas há a lógica do lucro, não? Os jornais, as revistas precisam de ser financeiramente viáveis...

N – Mas olha que uma coisa assim, nesta altura vendia. Uma coisa que desafiasse um bocadinho, venderia. Eu apercebo-me pelas conversas que tenho com as pessoas que não há... está tudo muito cinzento. Está toda gente muito zangada e indignada, então força!

P – A questão da herança colocou-se porque o Jorge Silva afirma, que em termos gráficos, a K deixou um legado na produção dos periódicos, veio provar que era possível fazer-se uma revista com boa qualidade gráfica, que na altura andava pela hora da morte. A minha pergunta era saber se em termos editoriais, a K mudou alguma coisa, por exemplo nos blogs...

N – Nos blogs, sim. O fenómeno dos blogs começou em 2003, sobretudo. Logo o primeiro blog que aparece, ou dos primeiros blogs que aparece, de direita, feito por miúdos, 30 anos ou menos, chama-se a *Coluna Infame*. Era feito pelo Pedro Mexia, Pedro Lomba e João Pereira Coutinho. E é o primeiro grande blog e depois havia outro que era o *Blog de esquerda...* e eram blogs/nomes eram muito politizados. A *Coluna Infame* reclama exactamente o espírito do *Independente* e da *K*, mais d'O *Independente* do que da *K*... porque a *K* era menos politizada. O espírito era o mesmo, ou seja, a absoluta liberdade, o humor como arma primordial. E portanto, sim, os blogs sim, a *K* deixou um bocadinho do espírito... eu costumo dizer isto, se a *K* existisse seria em blog, porque o blog é o único meio absolutamente livre.

Quando eu criei o meu primeiro blog tive logo esse feedback: “grandes marotos, aí vêm eles outra vez”... era só eu... É pela liberdade, pelo poder escrever o que me dá na real gana... por ter alguma procura de sustentabilidade em termos de conteúdo, nesse aspecto a net dá-nos essa possibilidade de liberdade...

P – Um dos aspectos que considero importante é o papel determinante da imprensa naquela altura, dado que o fenómeno da internet era ainda uma coisa rudimentar e pouco acessível. As revistas, os jornais eram determinantes para a divulgação de ideias... Hoje, as coisas são diferentes, a informação pode ser disseminada pela net, redes sociais, blogs etc...

N – Muito, não havia alternativa, a informação estava mais concentrada, hoje está mais dispersa, até tens informação em excesso...

P – Há algum aspecto da revista que se tenha perdido com o tempo, algum aspecto que tenha ficado transparente, que era visível na altura e hoje já não é? Alguma coisa que tempo tenha apagado e que hoje não conseguimos ver?

N – Suponho que sim, a revista era feita em cima do agora. Portanto há ali coisas, nomeadamente situações e pessoas, que hoje não fazem sentido... Para um leitor agora, não percebe. Mas isso é natural, era uma revista feita em cima da actualidade, embora fosse mensal, e como era uma revista muito crítica, obviamente se debruçava sobre aquilo que achava mal na altura. E portanto essas marcas, essas pegadas daqueles dias já são mais difíceis de entender. No seu geral, em termos gráficos, acho que continua a ser uma revista muito contemporânea, mesmos com as suas oscilações e caos.

P – Queria perguntar da famosa revista “Mário Cláudio”... Não queria muito ir pela questão do género, mas vocês tinham algumas cartas de leitoras que se queixavam de vocês serem...

N – Machistas e misóginos.

P – E também, a partir de uma fase, as secções de moda e beleza, compras começam a ser direccionados para um universo mais masculino... E depois o “Mário Cláudio” é o supremo gozo, a imitar a “Marie Claire”...

N – O “Mário Cláudio” é um *pastiche* da “Marie Claire”. “Mário Cláudio” porque é um era e é um personagem que não nos merecia e nem merece grande apreço... Mas a revista foi feita a partir do nome dele e não o contrário. Era uma *pastiche*, era um gozo.

Eu percebo o que queres dizer... eu escrevi um texto que se chamava “Da seca à queca”, com pontuações... lembro-me de um texto “À Strinberg”, outro “Chatas, estúpidas e putas”...

P – ... alguns artigos não eram assinados... achei isso suspeito.

N – Havia alguns artigos assinados pelo MST...

P – Miguel Sousa Tavares?

N – Mas não era... era só para estabelecer essa confusão... Éramos horrorosos! Outros artigos sobre *bondage*, práticas sado-maso eram assinados por um tal de AJ Rafael... era o arcebispo de Braga na altura, António João Rafael. Tínhamos umas *private jokes* ...

A revista, a dada altura, começou a ziguezaguear em termos de *target*. Os directores comerciais começaram a ficar um bocado à rasca e decidiu-se estabelecer um *target* mais definido e passa a ser uma revista só para homens. O percurso da *K* começou por ser uma revista generalista, depois houve essa fase, “Só para Homens” (a parte mais misógina) e nos últimos três números só para nós. Portanto sim, nessa fase, fazíamos a coisa “só para homens” e saíam textos muito misóginos e machistas, não quer dizer que fossemos misóginos e nem machistas. O curioso é que falhou-nos estrondosamente, como tudo o resto, porque tínhamos 80% de leitoras mulheres... provavelmente as mesmas que reclamavam nas cartas.

P – Há cartas de leitores maravilhosas, com imensa graça...

N – Algumas são forjadas, como deves calcular... outras não.

P – A sério?

N – Com certeza!

P – Estava a ser ingénua, achei que eram todas reais!

N – Era K! Havia umas reais, um rapariga a dar os parabéns à revista, muitos elogios, a nossa resposta: “está bem, querida, manda foto”. Essas cartas eram reais, outras não. As que eram todas forjadas eram do consultório sexual do Vasco Pulido Valente, uma ideia peregrina.

P – Já estou há imenso tempo a trabalhar nisto e apesar de já estar um bocado cansada quando pego numa das revistas, suspiro, “isto era mesmo bom!”. As fotografias, a paginação e os textos...

N – A parte gráfica para nós era muito importante e já *O Independente* tinha esse carisma. Porque gostávamos muito de fotografia e queríamos muito publicar *portfolios* de fotografia, como publicámos. E isso não podia ser feito com papel de uma gramagem rasca, não podia ser feito por uma gráfica qualquer. Queríamos mesmo o melhor. A fotografia era muito bem tratada no seu geral, não era só ilustrativa, era uma coisa que tinha que ter uma força.

P – A fotografia a preto e branco era impressa a quatro cores, que era uma coisa, segundo disse o Jorge Silva, não se fazia nas publicações periódicas na altura... E o Luís Miguel Castro confirmou que aquilo era um processo difícil com os fotolitos... Tinha a qualidade de um *portfolio*.

N – Mas era uma coisa que estava mesmo na nossa cabeça, do Miguel e da nossa, a fotografia e toda a parte gráfica e de ilustração... Tivemos ilustradores desde a Ana Vidigal... Isso sempre foi muito importante para nós, forma e substância, uma coisa não se separa da outra, porque isso não é elegível.

P – Uma última pergunta. Estou a contextualizar a revista numa corrente, um bocado em voga no design da altura que é o pós-modernismo. Isso dizia-vos alguma coisa, consideravam-se pós-modernistas? Era uma discussão que vos era próxima?

N – Não, sabíamos o que era, estávamos todos conscientes do que era o pós-modernismo, do que é que isso significava porque vivemos lá, sobretudo nos anos 80... eu cresci com essas discussões com amigos da ESBAL, mas não. É natural que haja ideias pós-modernistas, até no sentido do eclectismo... Mas não tenho nenhum reconhecimento ou de adesão a um movimento, não é um movimento, o pós-modernismo é individualista. Era aquilo que nós gostávamos, a base era essa. O critério é o que nós gostamos. É provável que no

meio dessa confusão, a coisa soe um bocadinho ao pós-modernismo, porque era o espírito do tempo. Mas às vezes também fazíamos ao contrário e fazia lembrar uma revista dos anos 50...

P – Pode parecer uma pergunta um bocado forçada, mas a revista, em termos gráfico está próxima cronologicamente dessa linguagem...

N – É um sinal dos tempos e das pessoas que viviam lá. Agora não é resultado de uma teorização, nem de nenhuma tomada de posição. De todo. A ideia era não teorizar muito ou nada. A ideia era fazer aquilo que nós queríamos, com os nossos gostos e depois, obviamente organizá-los. Involuntariamente e inevitavelmente isso tinha que aparecer, o Luís Miguel (Castro) vivia naquele tempo, o próprio João (Botelho), nós... mas isso aconteceu por acaso, não deliberadamente.

P – Obrigada Nuno, precisava de esclarecer com um insider da revista estas questões e desfazer a ideia que a K era ideologicamente orientada.

N – Era de uma heterogeneidade absoluta, havia de tudo um pouco e essa era a ideia. Mas há essa leitura, sim... ainda há pouco tempo, lá estou eu num estudo qualquer sobre as Novas direitas em Portugal... eu até percebo, por causa do *Independente*, e eu também tenho uma parte pública, de facto conservadora e de combate político, que eu não escondo. Mas há tomadas da parte pelo todo que não se pode de todo fazer.

P – Nuno, obrigadíssima.

N – De nada, com o maior gosto.

ENTREVISTA JOÃO BOTELHO

28 JULHO 2015 · QUIOSQUE DO REFRESCO, PRÍNCIPE REAL, LISBOA

P – Como surgiu este convite para fazer a K?

JB – ... era um altura que eu me dava com o Miguel, tinha feito uns três filmes de publicidade para a Massa Cinzenta, uma pequena empresa de publicidade dele e do Pedro Paixão. Fiz cinema para ele... eram umas publicidades muito engraçadas, uma fase: “Faz o que quiseres!” eu escrevia os guiões. E eu fazia gráficos na altura, era auto didacta. Passei muitos anos no Porto, eu e uns amigos meus fizemos uma editora “Regras dos Jogo”. Foi a primeira coisa gráfica que fiz, uma colecção de poesia para o Manuel António Pina... Não sou gráfico de profissão, mas deu-me muito jeito porque os gráficos que fiz permitiram-me sobreviver. Quando vim para Lisboa comecei a fazer os catálogos para a Cinemateca, fiz cartazes para a Gulbenkian... Depois conhecia o Miguel e ele tinha este projecto da K, que era um projecto um bocado extravagante, uma coisa cara, louca, sem sentido, anárquica... se bem que eu andava com a ideia da linha clara.

P – ... tenho essa pergunta: o que é a linha clara?

JB – A linha clara tem a ver com uma ideia de simplicidade de texto de um lado e a imagem para o outro, avesso ao pós-modernismo... algo muito simples, nunca confundir as imagens com os textos, nunca ilustrar os textos com as imagens. (não se ouve nada, vento, voz baixa, trânsito)

P – Fizeste também aquela brochura de lançamento da K... que é uma coisa extraordinária...

JB – Não me lembro... que tipo é este?

P – Parece uma Bodoni... que era um tipo de letra pouco usado na altura na imprensa periódica...

JB – Mas eu queria dizer outras coisas... apesar das ideias serem muito confusas, era a ideia de fazer graça, mas ao mesmo tempo sem graça, era separar as coisas. Mas os tempos mudaram e aquilo começou a descambar numa coisa boa, que o Luís Miguel fez muito bem... tinha sempre intervenção nas imagens, era narrar, era tentar enquadrá-las mas numa coisa clara, o texto de um lado a imagem do outro. E isso vem, na verdade, de um grande gráfico, um russo branco, o Alexey Brodovitch, veio dos russos vermelhos, dos

construtivistas e passou para a moda, fez a *Harper's Bazaar*... nós fazíamos como ele, que era pôr as imagens no chão, fazíamos fotocópias das páginas e colocávamos no chão para ter uma noção do todo. Fazíamos como o Brodovitch, o texto inclinado como as fotografias, as capitulares elegantes, os textos como manchas...

Há um período gráfico que eu não gosto nada que é o pós-modernismo, que a dada altura já não se percebia nada, os textos em cima das imagens... aquilo era muito confuso. Nós éramos uma coisa mais simples...antes ainda tive um grupo chamado “Gráficos Perpendiculares”, sobre a história das linhas rectas, a página branca e a paginação...

P – Essa é uma das questões que tenho. O Brodovitch paginava como se a sequência das páginas fosse uma sequência de cenas de cinema... Isso era uma coisa clara para ti, *flow*, a fluidez?

JB – Sim, a fluidez... o rio! Foi um projecto muito engraçado porque foi um projecto anormal. As pessoas faziam coisas muito conservadoras e aquilo não era um projecto conservador. Agora durou pouco porque era muito caro. Houve um mecenas no início que o Miguel quase levou à ruína, o Carlos Barbosa, que tinha uma série de revistas e resolveu apostar numa coisa meio anarca, não era anarca... embora tivesse uma vertente meio de direita nos textos, no grafismo não era.

P – O que é o Miguel te pediu para fazer no projecto gráfico da revista?

JB – Liberdade absoluta, “faz o que quiseses”. Uma das coisas boas com o Miguel é que nós fazíamos o que queríamos e ele também! E havia uma geração muito engraçada ligada a uma boémia que tinha a ver com o Frágil, espelhada no livro “A Idade da Prata”, éramos todos muito novinhos e havia portanto, uma irreverência engraçada mas sobretudo uma liberdade absoluta. A *K* tinha um editorial em que cada um fazia o que queria e às vezes havia uma certa incoerência, mas essa incoerência era uma coisa boa porque não era normal haver coisas tão incoerentes... Normalmente deixava-se tudo para a última hora, aquilo era no Restelo, era uma trabalhadeira chegar lá, uma confusão de boleias. E a revista era feita numa fase com poucos computadores e muito “artesanato”...

P – A revista era montada à mão, o texto vinha em fotolitos...

JB – ... e às vezes em papel, em fotocópias, em papel branco impresso... Era diferente de hoje, que é um bocado limpo por causa dos computadores, era uma coisa um bocado suja, que era engraçado, a tal intenção da linha branca, a fita cola ainda se via... Era um coisa tipo “artesanato” porque se via a fabricação da revista.

P – Uma das coisas que o Luís Miguel Castro me contou era o processo era tão caótico, tão “em cima do joelho” que só quando a revista vinha da gráfica é que vocês viam como é que ela tinha ficado...

JB – ... E na altura também em que eu aprendi a fazer o preto a quatro cores.

P – ... que era uma das coisas que distinguia a revista das outras, a densidade dos preto, principalmente nas fotografias...

JB – Às vezes quando fazes uma quadricromia, normalmente vem muito carregado o magenta, ou o amarelo, o ciano... e o preto vem quase “esquelético”. Nós baixávamos as cores todas, fazíamos a 30, 40% as cores e subíamos o preto para 100%. Começávamos a criar o preto e branco que era uma coisa muito difícil de fazer nessa altura na tipografia portuguesa, que tinha preto “deslavado”, acinzentados, porque as cores contaminavam o preto. E nós ao baixarmos a influência das cores, conseguíamos criar pretos e brancos. Ficávamos todos contente quando os pretos ficavam iguais ao longo das páginas... Isso era influência de umas revistas muito boas que se faziam lá fora, que se imprimiam as 6 cores. Eram as 4 cores e depois faziam um segundo preto e ainda um cinzento. Era roto-gravura... fiz algumas experiências num livro com fotografias do Jorge Molder...

Eu gostava de ter continuado na revista, mas depois tive outras coisas para fazer... ficou lá o Luís Miguel.

P – Vocês fizeram imensas coisas juntos na Cinemateca...

JB – Sim, fui-lhe dando trabalho. É um excelente gráfico. A nossa escola é autodidacta, mas vem dos Russos, do grande Brodovitch que usava Bodonis...

P – O comentário do Jorge Silva à K foi muito interessante, pela qualidade de impressão que estava ao nível de uma revista estrangeira, de uma *Harpers' Bazaar*...

JB – O problema da K e que o papel não era bom, era um papel barato, um papel lustroso. Eu preferia um papel baço, mas não havia papel baço fino que aguentasse aquele disparate... era a coisa que eu gostava menos na K era o papel.... Se bem que revista tem capas que ficam melhor em papel lustroso.

P – O facto de vocês usarem tipos de letra de qualidade, como a Bodoni, também foi importante porque segundo o Jorge Silva, as artes gráficas nessa altura eram muitas descaracterizadas e não usavam tipografia de qualidade...

JB – Nos anos 60 haviam coisas muito boas, a K W Y...

P – ... A Contemporânea que tu referes...

JB – Mas isso é dos anos 30! O José Pacheco é o maior, era um gráfico do outro mundo, as cores, a tipografia, a serigrafia, os extra textos, a matéria de impressão. Havia um problema comum nas gráficas, na impressão, é que eles usavam pouca tinta, para secar mais rápido mas aquilo ficava tudo muito deslavado, para secar, para render, para ficar mais barato. Nós íamos lá chatear e eles passavam-se! Havia ali uma militância gráfica, sobretudo. Havia militantes como o Miguel e outros meio queques, meio aristocráticos que eram irreverentes... Mas depois havia a Inês Gonçalves, o Augusto Brázio, o Jorge Molder... havia um grande qualidade na fotografia...

P – Como é que se reuniu esse grupo de fotógrafos?

JB – Uns conhecia eu, outros conhecia o Miguel. Por exemplo, já me dava muito bem com a Inês, já tinha trabalhado com ela.... Havia uma coisa engraçada, independentemente da anarquia, havia uma certa harmonia de convivência, era uma coisa colectiva.

P – Vocês davam-se bem?

JB – Dávamo-nos dentro da *K* e fora da *K*. Apesar do Miguel ser chefe, não havia hierarquia. A hierarquia era acabar as coisas a tempo...

... Uma das coisas engraçadas, a ideia do “K” porque era uma letra que quase não existia...

P – E na altura não existia no alfabeto português...

JB – Mas ao mesmo tempo designar *K*, uma letra, de frontaria, de capa, a ideia era ter muitas capas lá dentro, a ideia de mostrar, de chamar a atenção, foi o princípio da letra única na revista...

P – Depois começamos a ver, já mais tarde, o “Y”, o “P” do *Público*...

JB – É, acho que isso começou na *K*...

P – Um das perguntas que fiz ao Nuno Miguel Guedes, foi porquê *K*, porque esse nome... e a resposta foi curiosa. Tinham imensas ideias para o nome, mas queriam a nome da revista fosse apenas uma letra, acima de tudo por uma questão estética. Queriam que o nome da revista fosse tipograficamente importante.

JB – Foi desenhado à mão. O *K* não é um tipo, foi desenhado à mão.

P – Tu achas que a revista marcou alguma coisa, em termos de produção gráfica, de design editorial, em Portugal, em 1990?

JB – Acho que sim, depois daquilo, as pessoas começaram a ter mais atenção às coisas que faziam. Depois a *K*, muitas revistas começaram a ter aquela limpeza, a ideia de ser uma coisa mais cuidada.

P – E vocês tinham noção, quando estavam a fazer a revista que aquilo ia ser importante?

JB – Não, era o melhor que sabíamos naquela altura. Não havia nenhuma revolução na cabeça das pessoas. Havia irreverência.

P – E como foi a recepção da revista, lembras-te?

JB – Ficou tudo um bocadinho abananado, tipo: “ah, mais uma piada do Miguel”... Mas depois aquilo começou a ser uma espécie de culto... não vendia muito, mas vendia o suficiente. Depois começou a desvanecer-se. Aliás, 90% das revistas eram pagas pela publicidade e a revista tinha muita publicidade no início e conseguiu bastante dinheiro e

não dava prejuízo. Eram publicidades caras, coisas de prestígio, de topo. O que não fazia às vezes muito sentido com o tipo de leitores da revista...

Mas era uma coisa original, apesar de haver de “roubos” dos russos, era uma coisa original, trabalhámos para isso e era uma coisa completamente diferente do que havia na altura. Roubávamos à *New Yorker*, à *Harpers' Bazaar*, era uma altura em que comprávamos muitas revistas, eram as nossas referências. Mas não era empírico. Uma revista que se comprava muito e não tinha nada a ver era *The Face*, não tem nada a ver. No entanto era uma coisa que nós comprávamos.

P – Uma última pergunta: há algum aspecto da revista que na altura era visível na altura e que hoje se tenha perdido com o passar dos anos?

JB – Aquilo passou a ter uma série de piadas rápidas, que na altura podiam ter muita graça naquela noite e no dia seguinte já não tinham graça nenhuma. Houve uma certa decadência...

P – Isso nota-se nos últimos números? Que eles estão cansados...

JB – Sim, nota-se uma decadência, que eles estão cansados. E isso nota-se mesmo graficamente, as letras começam a passar umas por cima das outras. Também foi um tempo em que acabaram todos, o próprio Luís Miguel Castro, por ser corrompidos pelo pós-modernismo, que é uma confusão, estava espelhado nas artes...

P – Era uma coisa que estava muito em voga nesta altura...

JB – Aquilo no início era um “combate” que acabou corrompido pelo dominante... O mais difícil é pôr uma cor numa página branca...

P – Tens uma citação num catálogo da Experimetadesign em que dizes: “Sem nenhuma formação especial, apenas a noção de que nasci com olhos para a composição e com a moral necessária para saber que uma folha em branco é qualquer coisa de precioso – é preciso ter muito cuidado para a ‘sujar’ com letras, riscos ou cores –, balancei sempre entre o fascínio pela agressividade e o rigor dos soviéticos, os do vermelho e do preto sobre o branco, e a sofisticação e o rigor do grande Alexey Brodovitch, talvez o maior de todos. E nunca me esqueci do português José Pacheco, amigo de Pessoa e de Almada, e responsável pela extraordinária revista Contemporânea, que bom título, muito melhor que Moderna. Imune à confusão do pós-modernismo, por formação, convicção e distância, estive perto de um grupo que se designava por ‘Gráficos Perpendiculares’ e de um outro que defendia a ‘linha clara’. Percebem, não é verdade?”

JB – A linha clara é ler e ver, ler de um lado e ver do outro.

P – Tu achas que a *K* deixou herdeiros, do ponto de vista do design editorial?

JB – Acho que não. Havia *O Independente* naquela altura que mantinha o mesmo espírito. Nunca conheci nada como a *K* em lado nenhum... havia coisas bonitas, coisas fantásticas mas aquela anarquia louca. Havia uma liberdade absoluta. Hoje é um luxo ter essa liberdade.

SEGUNDA ENTREVISTA A LUÍS MIGUEL CASTRO
21 DEZEMBRO 2015 · CAFÉ ORION, LISBOA

P – Quando eu olho para todas as revista, identifico duas fases editoriais. Numa primeira fase ela está dividida em 3 partes: “divertimentos”, “revista” e “colunas”. Este alinhamento está presente do número 1 ao 16 onde o grafismo tem também um comportamento regular, nas folhas de estilo do texto corrido, das tituleiras, na forma de compor as imagens... com algumas semelhanças do trabalho do Brodovitch. A partir do n.º 17 noto que há uma mudança: o índice deixa de estar dividido em 3 e surgem mudanças gráficas: o texto das secções, a forma de compor o texto corrido, os elementos gráficos como as cercaduras e os pictogramas do Arnz Gerntz...

LMC – Esse letra foi feita por mim...

P – ...é isso que eu te queria perguntar, porque me faz lembrar o tipo de letra universal do Herbert Bayer...

LMC – Foram feitas em fotocópias, eu pegava em letras, recortava-as em fotocópia e compunha os títulos, eram todos compostos à mão. Colava-as em fotocópia e depois mandava para a gráfica e indicava as cores: verde, vermelho, verde, vermelho...

P – E neste n.º. 17 começa a alterar a estrutura gráfica anterior que era mais constante. As páginas de registo/entrada são mais complexas, mais desenhadas... Uma das coisas que o João Botelho referiu, e que era uma das vossas preocupações, era a “linha clara”, a separação entre o ler e o ver que neste número parece se dissipar e onde texto e imagens começam a misturar-se. Qual era a intenção nesta mudança de *layout*? O teu trabalho gráfico começa a ser muito mais interventivo...

LMC – Essas coisas não aconteciam só por minha iniciativa... O Miguel Esteves Cardoso promovia um bocado essas mudanças, queria que fizesse uma coisa diferente, que se avançasse noutro sentido. Isso fala-se muito nas reuniões: “estamos cansados do grafismo, vamos passar para uma coisa mais divertida, moderna...” e depois tinha a ver com a inspiração da altura e daí que as edições comecem, de facto, a ser muito diferentes... Também havia dificuldades económicas, deixou de haver o dinheiro que havia para fazer a revista. Estas coisas (ilustrações da reportagem “A Bola”) são todas feitas em fotocópia. Pegava em

fotografias de jornais ou revistas e distorcia-as na fotocopadora... não havia dinheiro para pagar a fotógrafos e ilustradores. A certa altura, aquilo ficou tudo um bocado na minha mão. Era eu que tinha que solucionar as deficiências, de encontrar outras formas a revista e a forma foi dar-lhe uma dinâmica que ela até aí não tinha tido. E isso também tinha a ver os textos porque até aí a revista era muito clássica, do ponto de vista editorial e depois deixou de ser. Às vezes tínhamos um número praticamente feito e o MEC com o resto das pessoas que escreviam chegavam e queriam fazer uma coisa completamente diferente, “já não nos interessa aquilo”... A *K* era uma coisa muito vivencial e foi por isso que durou pouco tempo. As pessoas viviam aquilo muito intensamente, a noite entrava no dia e o dia entrava na noite... eu era o tipo que amparava essas coisas como era a última linha, que tinha que fazer a paginação, e por vezes, deixava-me contaminar por essa dinâmica. Às vezes não havia muito tempo para pensar, as coisas vinham e nós tínhamos que as fazer numa noite só. Muita vezes nem sabia como ia ficar, porque mandávamos as maquetes para a gráfica e só depois da revista estar impressa é que víamos como tinha ficado... havia uma coisas que corriam bem, outras que corriam não tão bem assim e depois tentava-se corrigir no número a seguir. Esse aspecto era um bocado imprevisível.

P – É que partir deste número 17 a revista deixa de ter a influência do Brodovitch...

LMC – Esse modelo inicial foi todo desenvolvido pelo João (Botelho) que depois foi fazer outras coisas, filmes. Ele entrou nisto com a perspectiva que não ia continuar, mas foi ele quem desenvolveu o projecto, a ideia... Por exemplo, o nome da revista era para ser *Kapa*, por extenso, nós é que pusemos o *K* e o MEC aderiu imediatamente. Era o processo e havia ligação, o MEC às vezes vinha e ficava lá ao lado a ver-me paginar, e dizia “faz assim, faz assado”, era assim... por vezes, partíamos para outra direcção sem termos pensado muito nisso... E foi por isso também, que a revista durou pouco tempo. Aquilo era muito intenso, de trabalho, de empenho, éramos novos... hoje se calhar, fazíamos uma coisa completamente diferente...

P – Atenção que estou a fazer uma leitura *a posteriori* da revista... quando me apercebo destas duas fases gráficas da revista...

LMC – Essas coisas lidas à distância adquirem outros significados... Mesmo nós próprios quando olhamos, descobrimos coisas que na altura não fazíamos ideia...

P – ... este elementos todos, como a cercadura da secção “Futuro”...

LMC – ... isso era para criar fracturas entre os textos. Já não era aquela coisa do princípio, que é muito coerente, em que os textos aparecem todos da mesma maneira e as secções também. Mas isso deixou tudo de existir da mesma forma, mesmo na parte editorial...

P – Há uma mudança clara a partir deste número; tens a o tipo de letra que faz lembrar a tipografia universal do Herbert Bayer...

LMC – ... eu à vezes nem tinha consciência de onde vinha isso... pegava nuns tipos de letra, ou começava a desenhar ou recortar com a tesoura... não tinha essa consciência, nem me lembro! O processo criativo é sempre muito relativo... Farto-me e ver coisas, e agora com a internet mais coisas vejo e quando parto para a fabricação, para a concepção das coisas, já não pensas muito bem a ser fiel a isto ou aquilo, deixas-te levar.

P – No artigo do Vasco Pulido Valente (“Nós”), tens uma página de registo muito gráfica e nas páginas de continuação, reduces a dupla de registo para ser usada como a cabeça de secção. É uma coisa muito económica... E os pictogramas da Isotype...

LMC – ... isso é, eu tirava coisas de outros sítios e utilizava, não era que que desenhava isso. Às vezes não havia tempo, era tudo muito em cima e ia buscar coisas aos livros que tinha e que não tinha... eram formas de ilustrar, pelas quais não pagávamos nada...

P – Recorrias imenso a imagens de arquivo...

LMC – Sim... coisas antigas, mas não eram de arquivo, eram de livros que eu comprava nos alfarrabistas. Mandava digitalizar pormenores...

P – Estas mudanças de *layout* eram-te pedidas? Era preciso que a revista se fosse renovando graficamente?

LMC – Sim, que fosse ganhando outra dinâmica...

P – Isto é completamente Mondrian (“Objectos”)...

LMC – Sim, mas repara, nem tudo eram sugestões minhas... às vezes eram os próprios fotógrafos que tomavam a iniciativa de fotografar assim... era muito raro eu dar muitas indicações aos fotógrafos, eles tinham total liberdade. E depois, em função da forma como eles fotografavam, eu construía a paginação. Era um coisa mútua...

P – Considero este número de charneira, de mudança. Embora, nos números imediatamente anteriores, tu já a mexer mais com os títulos, ganham espaço nas páginas, com cores fortes... Mas para mim, esta edição, marca um momento de mudança, acima de tudo pela introdução do texto tipo Bayer...

No n.º 26 o logótipo da revista muda e isto coincide com a mudança da administração da K para o grupo do *Correio da Manhã*.

LMC – Não tem nada a ver com isso. Nunca houve imposição nenhuma de ninguém. Nós é que decidimos mudar, o MEC é que sugeria isso: “e se mudássemos o logótipo?” e eu sempre me dispus a isso. Primeiro porque eu nunca fui muito de seguir por muito tempo a mesma fórmula. Eu sempre gostei de provocar alterações, ao contrário do João Botelho, que seguia isso...

P – O novo logótipo era uma Gill Sans?

LMC – Não, foi desenhado...

P – Como o K inicial?

LMC – Sim. Embora o K inicial está mais próximo de uma Bodoni. Este tirei-lhe as serifas e tornei-o mais geométrico...

P – A revista está sempre a mudar e tem sido difícil sistematizar os comportamentos gráficos da revista... Tem sempre coisas novas e eu tento encontrar padrões gráficos... O n.º 32, o derradeiro número da revista em que ela muda radicalmente de aspecto... O Nuno Miguel Guedes disse que era um edição dedicada ao António Oliveira Salazar e ao Estado Novo e que vocês se inspiraram numa estética daquela época. Qual foi a tua referência para desenhar este número?

LMC – Acho que foi aquela revista, a *Panorama*... acho que era mais ou menos baseado nisso, mais o *lettering*...

P – Há uma parte em que a maior parte das páginas de registo têm o mesmo layout...

LMC – é um misto de coisas... essa ideia de se usar assim as capitulares também pode ser influência da *Contemporânea*, do José Pacheco. Pode haver aqui várias referências... Não me lembro de ter seguido nenhuma em concreto. Numa publicação, basta mudar o tipo de letra consegues alterar completamente a personalidade da revista... e como vinha a usar aquele tipo de letra muito desenhado, de repente passa-se para este que é uma coisa absolutamente clássica e não tem nada de novo... dá logo um ar antigo e *demodé*...

P – Era uma pergunta que te queria fazer... No livro da colecção D (INCM) falas que trabalhavas com um tipógrafo que era o Serrano... como é que escolhias os tipos de letra da revista? Já era fotocomposição?

LMC – Vai ver nas maquetes que eu te vou enviar. Nós pegávamos em revistas estrangeiras, a *Harper's Bazaar*, a *Vogue* e fazíamos maquetes com essas revistas... aquela americana muito conhecida, a *Vanity Fair*... cortávamos as revistas, colávamos e fazíamos as maquetes com outras fotografias. Dávamos as ideias, nas reuniões sabia os conteúdos dos artigos. Eu pegava em fotos ou desenhava a partir de fotografias e estudava as maquetes. Depois, quando vinham os textos, eu voltava a refazer a maquete...

P – E tu conseguias recolher os tipos de letras dos textos? Havia variedade?

LMC – Sim.

P – Pergunto isto, porque uma das coisas que o Jorge Silva referiu foi o facto de vocês usarem tipografia de qualidade em relação ao que se via no resto da

imprensa... Tipos como a Bodoni, a Garamond...

LMC – Nós introduzimos a Garamond e a Baskerville... Na maquete do João, o texto corrido é Bodoni, depois eu o coloco a Garamond, às vezes a Baskerville e depois esta letra não serifada, a Franklin Gothic...

P – Tu também fazias muitas ilustrações para a revista...

LMC – Sim, recortava...

P – No n.º 29 há a revista Mário Cláudio. Fala-me desta revista dentro de uma revista... de uma revista masculina dentro da K.

LMC – ... isso foi uma brincadeira com a *Marie Claire*. Foi o mesmo *layout* e *lettering* da Marie Claire, o mesmo princípio de paginação... era a tentativa de ser igual mas a gozar.

P – E qual foi a reacção? Lembraste?

LMC – Lembro-me, as pessoas acharam incrível. Ainda por cima tinha um lado *gay* acentuado, coisa que nenhuma das pessoas de lá eram... Sabes que a revista na altura começou por se vender muito e depois foi-se vendendo cada vez menos. A revista era cara na altura, 600 escudo era muito dinheiro... Os tipos que pagavam a revista, os tipos do Correio da Manhã não gostaram. A *K* era do Correio da Manhã, a *Marie Claire* também era do Correio da Manhã... e isto era um bocado em jeito de provocação, quer para fora quer para dentro. O MEC era bastante anarquista e havia a vontade de contrariar a comodidade. E estar sempre a inventar e fazer coisas diferentes, a certa altura cansa... chegou a um ponto em que estava tudo cansado de fazer a revista, já ninguém queria continuar...

P – Nos últimos números voltas a mudar os textos, a Helvetica Black nos títulos, a Times New Roman no texto corrido... a minha pergunta sobre estas mudanças constantes era se tinham a ver com questões comerciais, como hoje em dia?

LMC – Não, estávamos sempre a inventar e queríamos sempre fazer diferente... eles também inventavam nos textos. Havia esse desejo de experimentar, de mudar...

P – Ainda sobre a paginação, estive a consultar os catálogos da Cinemateca feitos por ti e queria saber se a ideia de *flow*, de rio que o Lissitzky usa nos seu trabalho, fazia algum sentido para ti. Se a forma de paginar a *K* estava de alguma relacionada com a edição de cinema, coisa que o Brodovitch aplica nas páginas da *Harper's Bazaar*...

LMC – Não necessariamente... Isso nota-se mais nos catálogos da Cinemateca. Aqui nem tanto. Às vezes havia a preocupação de fazer uma passagem de gesto, que no cinema se chama *raccord*. Isso está na capa do Rui Reininho, entre a imagem da capa e página seguinte, do Sumário, há tentativa de criar movimento, de criar uma tensão qualquer. Isso há, quando são fotografias... quando são ilustrações, nem tanto. Mesmo naquele artigo do Vasco Pulido Valente de passar a dupla página para a página seguinte, também é isso,

de fazer um *raccord*. De levar as pessoas a identificar a página anterior nas páginas seguintes, para as pessoas saberem que estão naquele texto. Nesse sentido, isso tem a ver com o cinema.

P – E nas foto-reportagens? tens algumas onde há mais do que uma fotografia por página...

LMC – Isso tinha a ver com uma questão de números das páginas....

P – E os fundos de cor, as formas geométricas coloridas sob algumas das fotografias, parece que acrescentam significados às imagens? Porque também há algumas foto-reportagens mais clássicas, menos interventivas...

LMC – Sim. Claro... a ideia aí era criar mais tensão entre as imagens e agarrá-las. Prendê-las para não ficarem... não havia texto, era preciso arranjar uma forma geométrica ou uma cor para ela continuarem em tensão e não ficarem perdidas a nadar...

P – Podemos dizer que revista era expressão do pós-modernismo no design gráfica? Com tudo o que isso implica...

LMC – Nunca dei muita importância a essas classificações... À distância podes dizer tudo. É como a história da arte, à distância podes construir isso. Não me lembro de ter parado para pensar nisso... Isso é o papel da crítica, são os críticos que fazem isso.

P – Digo isto porque hoje temos esta caracterização do design gráfico no pós-modernismo no uso das referências históricas do próprio design gráfico (como a influência do Alexey Brodovitch); mas também tem a ver com uma atitude punk, mal-comportada, de ironia, de humor...

LMC – Isso são coisas que nós fomos descobrindo, porque nós éramos todos autodidactas... sobre o Brodovitch, até fui eu por acaso comprei o livro que havia na Bertrand e achei aquilo bestial! E como trabalhava muito com o João, mostrei-lhe o livro. Olhávamos para aquilo sempre com um olhar diferente, dependia do tipo de trabalho que queríamos fazer, uma vez era para fazer um revista, outra vez era para fazer a capa de um livro ou paginar um jornal. Tentávamos adaptar várias possibilidades, coisas que não tinham nada a ver, paginávamos a capa de um livro como se fosse a capa de uma revista ou vice-versa. Era consciente o uso dessa referência, uma vez que não andámos na escola de design... e como íamos assistir às impressões, víamos os tipógrafos a montar a revista, esperávamos pelos *ozalides*, corrigíamos os *ozalides*, víamos a correcção... até aquilo ser impresso, era um processo de horas, dias, noites a fio. Era um processo de que ia desenvolvendo...

A questão de sermos pós-modernos tem a ver com o tu conheces hoje e é natural que apareçam coisas que nunca foram conscientes. Não quer dizer que não sejam, víamos muita coisa, muitas revistas, muitas coisas de tipografia... é natural que hajam coisas que tenham influenciado.

P – Há algum aspecto da revista que fosse visível na altura e hoje se tenha dissipado com o tempo?

R – Acho que não... Ainda vejo pessoas mais novas com grande entusiasmo a ver a revista. O que nos diferenciava era a atitude, às vezes nem parecia design gráfico, parecia mais artes plásticas. Era uma coisa que saía fora e tem tantas ideias, que às vezes até pareciam disparatadas e que depois até ajudam, inspiram as pessoas a fazer outras coisas. Não necessariamente design gráfico e nunca vi ninguém a copiar exactamente. Nós também nos inspirávamos noutras coisas, paginávamos a partir dos grafismos da *Vanity Fair*, da *Harper's Bazaar*, mas componhamos e recomponhamos, recolocávamos as coisas de outra maneira. Era a nossa forma de aprender... Todas as pessoas têm uma maneira própria de fazer as coisas, portanto, quando tu copias uma coisa, estás a tentar o mecanismo daquilo, não estás a copiar exactamente, vai sempre dar noutra coisa.

P – Se a K era um bom exemplo de design naquela altura, que exemplos de mau design te lembras?

R – Havia a revista do *Expresso*, o jornal *Se7e*... O problema dessas coisas, é que as pessoas que faziam artes gráficas, baseavam-se muito nas coisas que se faziam cá, eram coisas muito viradas para dentro. Enquanto que a nossa base de trabalho eram coisas estrangeiras, a *Interview*, o *Actueil*, a *The Face*, a *ID*, o *New Music Express*, o *Liberation* com os *Bazooka*... era a nossa característica principal. Gastávamos muito dinheiros nessas revistas, que eram um balúrdio e trabalhávamos a partir daquilo, que erma já coisas mais sofisticadas e que já implicavam a utilização do computador, mas nós trabalhávamos de uma forma artesanal, com colagens. E o processo de fazer uma maquete colada não é a mesma coisa do que trabalhar no computador. No computador, como é tudo muito imediato, tira-te esse tempo que nós reivindicávamos para trabalhar. Esse tempo para fabricar é decisivo e o facto de trabalharmos com matéria de qualidade, as fotografias eram boas, eram bem impressas nesses jornais e revistas, cá não eram... os tipos de letra também eram melhores. As coisas cá não eram tão boas. Depois tinha a ver com o Miguel (Esteves Cardoso), tinha a ver com o risco e com o Miguel isso era possível, arriscar sempre. Isso tem a ver com cada um, se somos mais virados para isso, se somos mais cautelosos... Nós, como vínhamos do cinema tínhamos noção do que era enquadrar uma foto e na maior parte das vezes reenquadrávamos as fotos... na maior parte das publicações as fotos eram os bonecos e nós acabámos com isso, a fotografia acabou por ser a fotografia... Descobrimos que podíamos imprimir as fotografias a preto e branco em quatro cores na *Vanity Fair* com o conta-fios. Não eram só pretos, como era tradicional ver nos catálogos de fotografia, estavam ali eram as quatro cores.

P – Na altura já haviam as revistas femininas como a *Marie Claire*, a *Elle* já existiam quando a K apareceu, que eram bem impressas...

R – Sim, eu trabalhei na *Elle* em Paris, fiz lá um estágio... eles faziam uma coisa lá que eu depois introduzi na K, o “chemin de fere” que consistia em colar na parede as páginas da revista e dava noção do ritmo...

P – O Jorge Silva diz que uma das coisas mais marcantes da *K* era a qualidade de impressão. A minha pergunta é se as revistas femininas também eram bem impressas...

R – A moda não era mal impressa, mas a questão não era só da impressão, era a diversidade dos temas... O Miguel Esteves Cardoso tinha constituído no *Independente* um grupo de leitores fiéis. Eu acho que o lado editorial também era importante na *K* e o que distinguia a *K* das outras revistas eram as produções de moda que eram diferentes das da *Marie Claire*, eram mais interessantes, eram mais “portuguesas”, apesar de politicamente haver pessoas da direita à esquerda. Isso já existia no suplemento cultural do *Independente*, foi um momento em que as pessoas de esquerda e direita se entendiam, era um grupo que tinha a mesma sintonia de gostos e de comportamentos. Havia uma conjugação de várias coisas, a qualidade gráfica, a qualidade fotográfica e a qualidade editorial. Depois os *layouts* das revistas femininas partiam de *templates* originais, era obrigatório.

