

## A TipoGrafia como Imagem

Noel Fernández Martínez<sup>1</sup>

### A Dinâmica Futurista

Embora iniciado como um movimento de reforma literária, em breve o futurismo expandiu-se e abarcou outras disciplinas como a pintura, a escultura, a publicidade e o design tipográfico. Para este último, o Futurismo supôs uma ruptura frontal do uso das formas tipográficas tradicionais, onde os criadores se aventuravam na busca de novos modos de expressão. Nesta era da velocidade ninguém está interessado no desenvolvimento de um alfabeto destinado ao uso comum. O poema tipográfico Futurista normalmente era orquestrado para prover um senso de simultaneidade de sons e eventos e, ao mesmo tempo, um sentimento de avanço físico de um elemento por outro. Não há hierarquia de importância, nenhum princípio organiza a leitura das palavras de modo que concentre a atenção do olho do leitor. O uso do espaço em branco como efeito de silêncio nos *designs* enfatizava o sentido das palavras para criar um impacto emocional no espectador.

Os artistas tentavam capturar a energia da velocidade com arcos dinâmicos e superestruturas na página. Os textos se repartem no espaço em forma de colagem criando elementos construtivos, o padrão tradicional de leitura é questionado em muitos dos trabalhos futuristas. Outro rasgo importante deste período é que, o tipo e as letras se convertem em elementos autônomos de design, empregados de maneira livre, utilizando um forte contraste de formas e tamanhos e o uso da linha diagonal com o texto, assim como a repetição seqüencial do mesmo faz surgir uma tipografia de símbolos verbais.

“Os futuristas viram, na possibilidade dos fragmentos de palavras flutuantes, uma oportunidade para manifestar analogias mais profundas: o conjunto de palavras associadas com coisas discrepantes, animar e in-animar, serviria para capturar o senso moderno da simultaneidade de experiências diversas”<sup>2</sup>. Para Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), líder do Movimento, era preciso confundir deliberadamente o objeto com a imagem evocada. O mais importante é que ele percebeu que as letras que compunham

---

<sup>1</sup> Mestrado em Arte e Tecnologia pela Universidade de Brasília, Brasil. (2003-Em andamento). Design Gráfico pelo Instituto Superior de Desenho Industrial (ISDI) da Havana, Cuba. (1990-1995). Escultura e Desenho pela Escola Profissional de Arte de Camagüey, Cuba. (1984-1988).

<sup>2</sup> VARNEDDE, Kirk; GOPNIK Adam. *High & Low, Modern Art and Popular Culture*. New York, The Museum of Modern Art. 1990. pág. 31.

as palavras não eram meros signos alfabéticos, mas, sim, signos portadores de força expressiva e imagética.

A publicação em 1919 de “*parole in libertà*”<sup>3</sup> (palavra em liberdade) ofereceu a Marinetti a possibilidade de mostrar uma antologia com suas propostas de tipografia poética, onde as palavras são liberadas da gramática e de sua organização convencional para assumir novos significados. Pesos e formatos diferentes, e não apenas sua posição na página, davam às palavras um caráter expressivo distinto. Isto demonstrou que as letras podiam ser usadas quase como se fossem imagens visuais.

Em obras como “De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha” (*fig.1*) e “Viva a França” (*fig.2*) os elementos de analogia são operados com total autonomia. Ele acreditava na aparência onomatopéica da forma lingüística, e sua capacidade de mediação e expressão. O uso da tipografia está relacionado com o musical, a partir da preocupação pelo valor puramente fônico da linguagem. Essa absoluta liberdade conduz à destruição das formas métricas tradicionais e ao desenvolvimento das possibilidades visuais ou fônicas da linguagem.

O jogo poético-visual consegue mostrar e sugerir fatos, eventos e relações que a percepção comum não observa graças à linguagem inovadora, e, na maioria dos casos, atrevida na imagem, desconcertante no uso da metáfora.

### **A Experimentação Dadaísta**

Essencialmente, o Dadaísmo constituiu um movimento que desafiou o tempo, revolucionando e transgredindo os conceitos que se tinham até aquele momento sobre a arte. Mais do que um estilo foi uma atitude, um movimento de protesto contra o mundo sócio-cultural da época.

As “imagens” implementadas pelos artistas dadá, a partir da tipografia, pretendiam incongruências e deslocamentos com a intenção de provocar uma consciência da irracionalidade caótica. A tipografia era totalmente desprovida de intenções informativas ou publicitárias, mas essa liberdade de formas é, ainda hoje, muito estimulante como experimento individual de design. As letras juntam-se e repelem-se determinando formas caprichosas e linhas interrompidas, conjugadas com fortes contrastes de tamanho e espessura, chegando a ser em alguns casos elementos

---

<sup>3</sup> N. do. A. Primeiro livro publicado por Marinetti intitulado *Zang Tumb Tumb* que consistia em uma espécie de pintura verbal que celebrava a batalha de Trípoli acontecida na Itália da Primeira Guerra Mundial.

ilustrativos da composição, formas pictóricas que se mesclam com as mesmas e, em todos os casos, portadoras de forte dinamismo visual. Em vez de amontoar caracteres impressos, os Dadaístas jogavam com as fragmentações tipográficas em alienações novas, mais afiadas. Isto se manifestava por meio de letras e frases isoladas, fixadas a nenhum conceito específico, estabelecendo uma confusão a partir de escalas e pesos diferentes. Cria-se uma certa “desordem” que explora as potencialidades da tipografia como signo expressivo.

Assume-se um tratamento radical do movimento a partir de contrastes bruscos criando conjuntos insuspeitados, onde a letra constitui o elemento mais interessante. Ela é portadora em si mesma, de toda a expressão que persegue o artista. A sobreposição de caligrafias manuais, dos contrastes de tamanhos e das espessuras das letras, mesclados com fontes e símbolos, transmite uma sensação de anarquia. Isto demonstra que as intenções dos artistas não respondiam a uma teoria preestabelecida, que pretendia ser mais do que um protesto.

Integradas nesta perspectiva, as mais importantes inovações dadaístas (o poema simultâneo, o poema fonético, e o poema visual) adquiriram o seu verdadeiro significado. É nestas inovações, onde o real se converte em uma vertiginosa soma de estímulos não-sucessivos mas coincidentes no tempo, não-integráveis em uma percepção única, que produzem a sensação de um amontoado caótico.

Ao utilizar a técnica da colagem, herdada, sobretudo, da pintura cubista de Picasso e Braque, os dadaístas reconheceram suas possibilidades para simbolizar uma nova realidade. A obra passa de uma visão naturalista para a idéia de objeto. Planos e objetos heterogêneos associam-se em um conjunto que é mais do que a soma das suas partes. Princípios de simultaneidade, encontrados anteriormente no Futurismo, estão também, na base da colagem. A noção de um presente infinito e simultâneo substitui a concepção do tempo segmentado em unidades sucessivas. Artistas como John Heartfield e Johannes Baader aplicaram esta linguagem com uma implicação tipográfica sempre prevalecente.

Juntamente com Jan Tschichold, Kurt Schwitters foi um dos principais ativistas da nova tipografia do momento, que advogava em favor do funcionalismo e da comunicação. Esta última devia ser feita do modo mais simples, conciso e penetrante possível. Schwitters desenvolveu seu próprio estilo a partir de experiências tipográficas radicais, publicadas principalmente no jornal Merz, criado por ele em 1923.

O caráter tátil-sensorial, inclusive abrangente das formas tipográficas de Schwitters, permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial”. O resultado da obra se dá a partir da percepção e da potencialidade da palavra. Ela, como elemento de um conjunto, revela a sua enorme plasticidade semântica, produzindo ou sugerindo outros significados. O poema processa-se no jogo da continuidade visual e nas tensões espaciais, criados pelas letras. Elas se constituem como uma espécie de células que se combinam e justapõem, criando um dinamismo que acentua o equilíbrio sintático e semântico.

Raoul Hausmann, outro membro do movimento, adotou o modelo dos “poemas cartazes”, que consistia em colagens feitas com papel rasgado como um modo de contrariar a imagem da sociedade dominante, comercialmente voltada contra si mesmo. Suas obras apelam à legitimidade do som, a partir da tipografia impressa, que renuncia evidentemente à tradicional forma de comunicação gráfica e defende a linguagem da subversão implantada pela ideologia dadaísta.

As imagens criadas por Hausmann, cujas incongruências e deslocamentos foram empreendidas para provocar a consciência da irracionalidade caótica da vida contemporânea, foram levadas para uma discussão na imagem comercial. A tipografia é colocada como uma demonstração de ruído em alienações novas, mais afiadas, dentro de uma confusão voluntária em função da confusão.

A poesia visual dadaísta pretendeu, pela ironia implícita na sua própria banalidade, desmontar o processo convencional da escrita. Grande parte dela é, contudo, efêmera, apesar de sua imaginação verbal, da sua capacidade inventiva e, por vezes, da sua originalidade. Mas isso não invalida que a força expressiva da tipografia estivesse presente como elo fundamental na linguagem comunicacional, abrindo os caminhos da moderna poesia visual que até hoje não deixou de ser explorada.

### **O Espaço Construtivista**

Os artistas do Construtivismo viram nos caminhos abertos pela revolução de outubro a possibilidade concreta de romper o isolamento entre a arte e as massas, e construir uma nova arte para uma nova sociedade. Assim, também, foram os seus ideais em relação à tipografia, na busca de um tipo funcional, neutro e compreensível, que tirassem proveito dos meios técnicos de reprodução.

A técnica do estêncil, utilizada neste período, exigia uma tipografia com cores uniformes e formatos simples; linhas e traços finos ou letras delicadas eram

impossíveis. Estas letras pesadas eram combinadas com figuras desenhadas e imagens produzidas por meio da fotografia. A composição virava um jogo mediante a justaposição e superposição dos elementos, pela combinação de diferentes pontos de vista, de cortes e recortes de imagens e da exploração tipográfica com violentos contrastes e mudanças de ângulo. Assim, a obra de arte está em comunicação com o espaço que a circunda e penetra, cuja estrutura invisível se materializa nela.

As palavras, juntamente com letras e números, dão ao design construtivista um significado mais específico. Seu papel documental em relação às imagens traz consigo o argumento da obra. A geometria e as cores primárias das criações construtivistas prevaleciam em um esforço para dar clareza a seus significados.

Construiu-se uma nova realidade, uma vez que a tipografia se apresentava como projeto poético. O artista conseguia traduzir, na ressonância do caráter das letras, o argumento proposto pelo conteúdo. Além de definir um projeto poético, definia-se também como um projeto político, dado que as escolhas incidiam sobre a arte do momento.

Alexandre Rodtchenko (1891-1956) foi o artista russo que realizou aquilo que se tornou um dos alicerces do socialismo soviético e do capitalismo mundial: a propaganda. Ele realizou diversos trabalhos com propaganda e tipografia como uma das formas de mostrar sua arte objetiva e carregada de símbolos universais, ao invés do subjetivismo individual. Em muitos de seus pôsteres é possível observar o uso de tipografias limpas, sem serifas, sem ornamentos, ora leve, ora 'pesada', mas apenas com os traços puros, as retas e curvas utilizadas de forma objetiva e racional. A tipografia sempre é bem utilizada dentro dos espaços geométricos buscando preencher as formas, ora ganhando a forma do desenho utilizado, ora compondo os espaços de forma simétrica.

Juntamente com Rodtchenko se encontrava, também, El Lissitzky (1890-1941), quem apoiava o princípio segundo o qual os conceitos deveriam ser expressos com maior economia ótica e não fonética, e que o plano do texto na página tem que refletir o ritmo do conteúdo. O Construtivismo, nos designs de El Lissitzky, expressa sua crença de que as palavras impressas são vistas, não ouvidas e que uma seqüência de páginas faz com que um livro se pareça com um filme. O espectador completa as imagens, fazendo as conexões, como se elas fossem seqüências narrativas e contínuas de um filme.

É interessante observar o uso da tipografia por esses dois artistas (LISSITZKY e RODTCHENKO) e perceber que, na maioria de seus cartazes, eles utilizavam o tipo

como fator de impacto. Em todos os casos se percebe a utilização de tipos limpos, sem serifa e bastante organizados, revelando o uso racional e objetivo da técnica em favor do que eles acreditavam ser uma arte utilitária.

A montagem expressiva, no Construtivismo, manifesta-se não só ao nível semântico, mas também, ao nível sintático da forma pelo princípio da analogia. A idéia é transpor para o espaço-suporte a organicidade progressiva do processo revolucionário, com um caráter de unidade dinâmica e harmônica. A composição espacial organiza seus significados ao mesmo tempo em que cria uma narrativa em completa relação com a forma, que leva embutida dentro de si a função poética. Mas é por meio da tipografia que esse processo se torna visível.

### **A Estética na Holanda**

A Holanda ficou envolvida em uma tradição essencialmente tipográfica a partir de 1917 com o nascimento do movimento neoplasticista. O fundamento analítico do *design* resultou em propostas visuais claras e bem-organizadas, profundamente preocupadas com as hierarquias e a construção de textos. Acima de tudo o *design* holandês devia ser evocativo, emocional e, ao mesmo tempo, pessoal. Ele levava a cabo a própria idéia da poesia concreta que se tornou um agente que realça os vértices invisíveis que compõem uma página em branco. A obra é assumida como um meio matemático que faz gerar uma idéia modular. Com isso, o artista pensa em blocos, e então tudo é módulo, desde a etimologia de uma palavra até a mistura das cores.

Fruto das idéias neoplasticistas surge o movimento De Stijl (1917\_1931), título de uma revista dedicada às artes plásticas que reunia um número de artistas que compartilhavam certas idéias e atitudes. Esta nova arte não pretendia ser reprodutiva, ilustrativa ou anedótica, tal como havia sido até então a arte tradicional. Queria ser compreensível a partir de si mesma, sem referência ao mundo dos objetos nem à reprodução figurativa. O racionalismo formal do de Stijl estava baseado em um amplo programa artístico. A partir dos elementos fundamentais das artes plásticas pretendia-se configurar um novo mundo ideal.

De Stijl perseguia, ao mesmo tempo, a economia dos recursos formais para obter uma funcionalidade ótima. A recusa do monumental, para favorecer a leveza e a transparência visual, foi outro de seus preceitos. A plasticidade da obra se daria por meio de uma construção orgânica da composição, que procurasse simular uma visão aérea a partir de uma relação equilibrada das partes.

Embora o De Stijl tivesse sua maior força na pintura e na arquitetura, desenvolveu, também, a criação de obras tipográficas. As mesmas obedeciam a uma rigidez formal estrita. Os designers do De Stijl utilizavam letras pesadas, expressando a habilidade manual em detrimento da legibilidade, para conseguir um efeito formal e decorativo. As novas composições tipográficas eram assimétricas, com uma ênfase forte na diagonal, com letras, formas e palavras, flutuando sobre um fundo uniformemente colorido. Tamanhos e famílias de tipos diferentes eram justapostos, demonstrando uma clara influência dos princípios aplicados pelo movimento Dadá nesse sentido.

As combinações de cores puras e chapadas estabeleciam um impacto visual no olhar criando um efeito revolucionário, resumindo as aspirações impessoais da nova objetividade. Neste sentido, Theo van Doesburg (1872-1944) desenvolveu sua teoria do Elementarismo, na qual declarava a diagonal como um princípio compositivo mais dinâmico que a construção horizontal e vertical. Ao aplicar essa metodologia, o artista produz designs gráficos e tipografia, cujo estilo estritamente geométrico, serviu de base para grande parte do trabalho posterior da Bauhaus. Assim, os muitos impressos tinham textos correndo ao longo da borda mudando o sentido da leitura.

Paralelo ao trabalho dos artistas neoplasticistas e, especificamente do De Stijl, é preciso destacar a presença de Piet Zwart. Ele defendia sua própria teoria sobre o concretismo e a objetividade, baseada particularmente nos aspectos analíticos e sintéticos do design, especificamente na tipografia. As formas tipográficas constituem elementos semânticos que afirmam sua própria função comunicacional e as composições expressam o mundo com uma ênfase visual na força verbal, procurando sempre a maior economia de elementos no plano.

Zwart desenvolveu uma técnica de comunicação dirigida às pessoas que recitavam poesias. Isto rompeu com os padrões monótonos de leitura, que, no entanto, enfatizava a rítmica e a dinâmica dos elementos de texto. Ele usava tipos, ornamentos, e regras em uma composição livre, brincando com palavras que correm e se movimentam na composição da página.

Sempre ciente da experiência dos leitores com relação a seu trabalho, Zwart acreditava que o tipo deveria ser um instrumento que fosse inerentemente correto e apropriado para suas necessidades. Esta imagem das palavras se dá nas propriedades visuais da tipografia, no seu corpo, na sua cor, na sua textura, no seu volume, na sua posição, no seu tamanho, na sua vitalidade. A vitalidade está também nos modos do dizer. O centro mesmo dessa criatividade da linguagem, o espaço onde o poder da

palavra se mostra em toda sua energia está na palavra. O importante é capturar visualmente a atmosfera da tipografia, suas emoções, para então significar com letras e cores.

### **O Estilo Milanês**

Embora tenha sido o Futurismo a grande força propulsora do movimento vanguardista, especificamente na Itália, o movimento gráfico italiano continuou avançando após esse período. Em 1933 estabeleceu-se em Milão o Studio Boggeri de produção gráfica, dirigido fundamentalmente à área comercial e alinhado à postura modernista. O gosto estético do Studio evoluiu e transformou-se no Estilo Milanês de pós-guerra, onde o design fazia parte da vida econômica da cidade.

Os trabalhos se correspondem com uma aproximação funcional e interpretativa, mas introduzindo uma liberdade de associação pessoal e sensível. Ao recusar as tipografias com serifa utilizadas até então e a composição simétrica da página, os pioneiros desta etapa moderna buscavam um novo estilo de acordo com os desenvolvimentos tecnológicos do momento, que plasmara a realidade de uma nova época. Neste sentido o cartaz constituiu um dos principais meios de veiculação no período de pós-guerra. Neles os projetos assumiam uma poesia sutil que fixava o padrão para a propaganda dirigida fundamentalmente a projetar a imagem das empresas. Para isso os tipos sem serifa são eleitos conceitual e estilisticamente como os mais apropriados para refletir os novos tempos.

Max Huber (1919-1992), foi um designer suíço que ajudou no desenvolvimento da linguagem gráfica do Studio com a utilização da tipografia nos seus pôsteres e anúncios com um sentido de desenfado apoiado pelo uso das letras minúsculas, o que os tornou mais interessantes. Ele combinava cores uniformes com elementos em perspectiva criando uma tensão espacial entre a ênfase dada à superfície plana do suporte impresso e a idéia de tridimensionalidade sugerida pela imagem fotográfica. Os tipos sem serifa usados por Huber sobrepostos a fotografias lembram os utilizados pelos construtivistas nas suas composições, como se viu no capítulo anterior.

Huber demonstrou uma imaginação apoiada nos valores e na capacidade da experimentação visual e tipográfica. Neste contexto a tipografia assume valores diferentes superando as próprias potencialidades do signo como o veículo máximo da simbologia e significação. Como corpo essencial na linguagem comunicacional o signo visual é a própria encarnação da palavra.



Assim, as composições gráficas do período se estruturam a partir de arranjos fortuitos com diferentes tamanhos tanto na tipografia quanto nos demais elementos gráficos, como acontece nos pôsteres feitos por Giovanni Pintori (1912-1998) para a Olivetti onde trabalhou como designer e diretor de arte. Ele utilizava diversas técnicas na linguagem gráfica criando um ambiente ambíguo, onde a tipografia era recriada como recurso gráfico para completar a composição. Os tipos sem serifa em negrito eram usados para criar ênfases na composição, como protagonistas do espaço.

Para Pintori o importante é criar uma linguagem poética e não ficar preso a um único estilo ou estereótipo onde o potencial comunicativo não se restringe somente à imagem ilustrativa ou pictórica, mas se manifesta como abertura semântica na linguagem textual. Letras, palavras e frases são também igualmente mensagens abertas que podem ser usadas como atos ou representações imagéticas.

Outro artista que assumiu a tipografia como meio principal de linguagem gráfica foi o arquiteto Franco Grignani (1908-1999), que depois se tornou pintor futurista e trabalhou também como designer. Ele misturava a tipografia com elementos gráficos criativamente elaborados para ampliar as possibilidades visuais de expressão. Embora Grignani utilizasse o fotograma como um dos principais meios de linguagem, ele dava muita importância à potencialidade comunicacional dos tipos.

Por meio da publicidade Grignani explorou as diferentes técnicas de design, usando a impressão de letras pela inversão de cores ou de preto com o branco com um caráter dramático e improvisado. Em algumas ocasiões utilizava as letras de maneira abstrata, como formas e não como signos. Em outras as distorcia criando composições bem movimentadas dando a sensação de efeitos ópticos, o que de certa forma antecipa a futura Optical Art (arte óptica) dos anos 60 do século XX. Para isso Grignani estudava os efeitos da ilusão espacial a partir do aproveitamento das formas que a estrutura tipográfica lhe oferecia. Mais tarde fez experiências projetando textos e imagens sobre objetos tridimensionais e produziu imagens espaciais por meio de distorções geométricas complexas.

Desta forma a tipografia se apresenta como metáfora conotativa que engendra e, ao mesmo tempo, produz, nítidos efeitos de imagem. Ganhando uma leitura imagética e, concomitantemente, transformando a linguagem visual em poética. Assim, procura-se ao máximo explorar as potencialidades da palavra como imagem e como mensagem múltipla.

Neste sentido a exposição ostensiva e espontânea dos métodos gráficos e de manipulação do espaço, renovada pelo emprego das novas formas de expressão, foi uma característica típica do Estilo Milanês. Os designers italianos deste período tentaram sempre evitar os riscos de cair na repetição e na banalidade.

### **O Psicodélico na Califórnia**

A década de 60 do século XX foi uma etapa emocionante, revolucionária e turbulenta, de grandes mudanças sociais e tecnológicas. Embora os artistas e *designers* sempre tivessem percebido que havia mais coisas na comunicação além de seu conteúdo óbvio, só então eles começavam a perceber os efeitos provocados pelas mudanças técnicas.

Um exemplo importante, e que assumiu a tipografia como arma de comunicação, foi o movimento “psicodélico” nascido na Califórnia em meados dos anos 60, especialmente em São Francisco. Este movimento de contra-cultura foi um dos poucos movimentos populares que gerou seu próprio estilo visual: o pôster psicodélico, que anunciava, fundamentalmente, concertos de rock. A influência do mundo das drogas na percepção visual era imitada nesses concertos pelas “luzes estroboscópicas”, o que motivou que trabalhos gráficos se tornassem uma simulação obtida por meio de uma deslumbrante repetição de contrastes cromáticos, seja em preto e branco, seja entre as cores complementares.

Os trabalhos mostravam, também, uma nova expressividade que se apoiava numa segunda leitura, umas vezes irônica outras divertida. O público estava obrigado a decodificar mensagens visuais complexas, o que fazia da relação obra espectador uma cumplicidade cada vez mais sofisticada. A intenção criativa dos designers estava baseada, sobretudo, na combinação sinérgica da música rock e das drogas alucinógenas. Para isso, eles empregavam estranhas e retorcidas formas organicistas de ascendência Art Nouveau com cores fortemente contrastadas que conformavam cenas de caráter onírico e psicodélico. Desta forma os elementos da cultura popular eram decisivos para criar um novo imaginário que explorava ao máximo os significados emocionais da tipografia. Uma tipografia espontânea, direta e extrovertida baseada no conceito e na utilização de truques formais, com o objetivo de provocar violentos impactos visuais.

Um dos principais expoentes desta era psicodélica foi o designer gráfico Victor Moscoso. Ele utilizava inovações de efeitos ópticos que provocavam imagens tipográficas vibrantes, a partir de um rigoroso estudo das cores. Ao alternar cores

primárias profundamente saturadas Moscoso criava um efeito óptico que provocava uma ilusão onde o pôster parecia se movimentar no espaço. Letras com serifas dobradas e torcidas em formas interessantes obrigavam o espectador a tomar uma atitude participativa na decodificação dos letreiros ilegíveis. A tipografia assume seu máximo sentido expressivo e faz com que no texto-imagem não se perceba a fronteira entre o lingüístico e o visual. O cuidado pela mistura das formas junto com as cores suscitava sensações alucinógenas no olhar do espectador, despertando sentimentos próprios do mundo psicodélico.

Outro dos pioneiros na criação de pôsteres psicodélicos foi Wes Wilson quem traduzia as visões e os sons psicodélicos vividos pelos jovens nos concertos de rock, em uma experiência poética. Sua experiência psicodélica era representada por meio de uma tipografia especialmente exagerada e feita à mão livre. Suas formas tipográficas se movimentam como elementos ondulatórios e pulsantes. Isto era apoiado pela eliminação do espaço entre as letras possibilitando que as palavras formassem um espaço negativo, ampliando contornos e intercalando formas para criar palavras-imagem. Tudo era conformado com cores vibrantes, elétricas, que simulavam um show psicodélico de luzes.

Os desenhos de Wilson partiam da sua experiência com a droga LSD, o que provocava nele alucinações de cores e formas retorcidas que mais tarde aplicava em seus desenhos. Neste sentido suas formas tipográficas evoluíram como formas orgânicas que remetiam a imagens expressionistas e causavam um notável impacto visual. Assim o texto-imagem era em muitos casos ilegível, criando outra dimensão de leitura, fora totalmente dos padrões da linguagem tradicional.

O texto-imagem não tem a simples função de elucidação; seu objetivo de potenciar a mensagem consiste em que o receptor assuma uma posição ativa, de compromisso ideológico e possa também chegar a modificar hábitos em sua conduta. Neste sentido a função da retórica é essencialmente a da persuasão. A tipografia como imagem constitui uma alteração no uso normal da linguagem com o propósito de tornar mais efetiva a comunicação.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARGAN, G.C. **El arte Moderno**. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

AVILEZ, José. **Arte Abstracto del Siglo XX**. Disponível em: <http://www.monografias.com/trabajos14/arte-abstracto-xx/arte-abstracto-xx.shtml>.

Acesso: 7 abr. 2004.

BARONI, Daniele. **Zwart architecto della grafica**. Milano: Lineagrafica, 1988, Maggio, 3. Seção Interpreti della grafica.

BASTOS DE QUADROS JUNIOR, Itanel. El diseño gráfico: de las cavernas a la era digital. **Revista Latina de Comunicación Social**. La Laguna (Tenerife) - julio de 1999 - número 19.

BRUINSMA, Max. Official Anarchy: Dutch Graphic Design. In: **The Low Countries, Arts and society in Flanders and The Netherlands, A Yearbook, 1997—1998**. Disponível em: [http://www.typotheque.com/articles/official\\_anarchy.html](http://www.typotheque.com/articles/official_anarchy.html). Acesso: 11 nov. 2003.

CÓZAR, Rafael de. **Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX**. Disponível em: <http://www.monografias.com/trabajos14/poesia-visual/poesia-visual.shtml>. Acesso: 8 dez. 2003.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: Uma História Concisa**. Tradução: Carlos Daudt. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

MORSEBURG, Jeffrey. **Victor Moscoso, Esoteric Psychedelic Posters**. Original Undistributed 1960's Rarities, 2003. Disponível em: <http://www.60sposters.com/moscoso.html>. Acesso: 5 mar. 2004.

PATAU, Josep; PENELA, José Ramón. **De Stijl**. Disponível em: <http://www.unostiposduros.com/paginas/stijl.html>. Acesso: 2 abr. 2004.

SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Nöth. **IMAGEM: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHULTZ, Margarita. Notas sobre "El poder de la palabra". In: **Caleidoscopio, Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile**. 1999, No. 10, Ago-Dic.

VARNEDDE, Kirk; GOPNIK, Adam. **High & Low, Modern Art and Popular Culture**. New York: The Museum of Modern Art, 1990.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e Disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.