

Gisela Belluzzo de Campos, María Ledesma*

Gráfica líquida analógica e digital. Suportes e dispositivos

* Gisela Belluzzo De Campos é Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires. Professora titular e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo). Desenvolve pesquisas em design gráfico e arte contemporânea, com foco nas linguagens gráfica e visual, em diferentes suportes e mídias.

camposbelluzzo@gmail.com

ORCID 0000-0002-5743-1093

María Ledesma é Doutora em Design e pela Universidade de Buenos Aires. Professora e pesquisadora sobre Design gráfico da Universidade de Buenos Aires. Centraliza suas pesquisas em Semiótica Visual e Teoria do design. Publicou vários livros e artigos dentre eles, *Retóricas del Diseño Social* (2018) em coautoría com López, *Diseño Gráfico, una voz Pública* (2003), *Diseño y Communication, Teorías y enfoques críticos*, em co-autoría com Norberto Chaves e Leonor Arfuch, (2005).

Mariadelvalle.ledesma@gmail.com

ORCID 0000-0002-8527-6289

Resumo Este artigo busca pensar sobre as possibilidades de escritas tipográficas em movimento real ou sugerido, em diferentes suportes e dispositivos, como alternativa a formatos e usos tradicionais da tipografia marcados pela linearidade. Inúmeras experimentações foram realizadas em mídias analógicas, entretanto, os sistemas digitais trazem ferramentas que favorecem a ocorrência do que Richard Font chamou de gráfica líquida. A tipografia aqui é abordada em duas acepções: como signo tipográfico – a letra em si –, e em composições de textos, palavras e caracteres tipográficos em interfaces diversas.

Palavras Chave Tipografia, gráfica líquida, suportes, dispositivos.

Analog and digital liquid graphics. Supports and devices

Abstract *This article aims to think about the possibilities of typographic writing in real or suggested movement, in different supports and devices, as an alternative to traditional formats and uses of typography marked by linearity. Numerous experiments were carried out in analog media, however, digital systems bring tools that favor the occurrence of what Richard Font called liquid graphics. Typography here is approached in two senses: as a typographic sign – the letter itself–, and in compositions of texts, words and typographic characters in different interfaces.*

Keywords *Typography, liquid graphics, supports, devices.*

Gráficos líquidos analógicos y digitales. Soportes y dispositivos

Resumen *Este artículo busca pensar las posibilidades de la escritura tipográfica en movimiento real o sugerido, en diferentes soportes y dispositivos, como alternativa a los formatos y usos tradicionales de la tipografía marcados por la linealidad. Numerosos experimentos fueran realizados en medios analógicos, sin embargo, los sistemas digitales traen herramientas que favorecen la ocurrencia de lo que Richard Font llamó gráficos líquidos. La tipografía aquí se aborda en dos sentidos: como signo tipográfico – la letra misma –, y en composiciones de textos, palabras y caracteres tipográficos en diferentes interfaces*

Palabras clave *Tipografía, gráficos líquidos, soportes, dispositivos.*

Introdução

A tipografia é um importante recurso comunicativo. Sua exploração como imagem e conteúdo é sem dúvida um trunfo para o design e para qualquer tipo de processo comunicativo. A tipografia tem também a importante função de tornar possível a leitura de textos escritos, atividade cada vez mais rara no mundo contemporâneo, permeado pelo paradigma da imagem. Devemos lembrar, no entanto, que a letra e o texto são imagens e que as imagens são textos. Ambas as formas de linguagem são portadoras e geradoras de conteúdos, os quais são lidos e absorvidos de algum modo. Artistas, designers, tipógrafos, escritores, poetas, comunicadores e educadores, entre outros, têm pensado sobre a linguagem textual em diferentes contextos e situações. O grande paradigma da escrita que é o livro e o segundo, que é o jornal impresso são temas de pesquisas justamente para compreender como estão sendo processadas as leituras. A tipografia tem um papel preponderante nesta empreitada por engendrar a forma do texto.

A palavra tipografia pode ser usada em, pelo menos, dois sentidos: em seu sentido mais estrito, se refere à letra ou caractere tipográfico, e em seu sentido mais amplo, é entendida enquanto texto impresso de uma certa forma em um certo lugar ou espaço e envolve, desde a diagramação, a divisão por itens e capítulos, o uso de intertítulos, de capitulares, enfim, toda o complemento e variações possíveis em torno do tratamento gráfico do texto ou da palavra em uma peça gráfica. Envolve também a questão da materialidade ou suporte: parede, papel, tela, tecido, tinta, ferramentas de impressão, tela do computador, do celular, entre outros.

Tipografias: modos de escrever e ler

Vilém Flusser percebe uma grande ruptura no modo de ler e compreender o mundo contemporâneo, permeado pelo predomínio das imagens graças às diferentes tecnologias processadas por todo o século XX. Conceitua como linear o modo de leitura do texto e não linear ou superficial o modo de leitura da imagem. O pensamento linear é, segundo o filósofo, o pensamento histórico, aquele que tem uma relação temporal de causa e efeito. Para ler um texto em um livro, procedo da esquerda para a direita e de cima para baixo, a fim de obter sentido na leitura. Já as imagens ou superfícies apresentam modos de leitura mais variáveis, e dependendo de sua composição, permitem diferentes caminhos e percursos de leitura e, consequentemente, interpretações mais abertas, não lineares e não sequenciais. O tipo de leitura e de absorção de conteúdo pautado na linearidade e na sequencialidade, está relacionado a uma época, a época em que o livro floresceu e se consolidou como paradigma de transmissão e disseminação do conhecimento (FLUSSER, 2007).

As possibilidades de suportes de escrita modificam-se assim como os meios, as técnicas, os modos de produção, de reprodução, de circulação,

de transmissão, alterando o modo como esses textos são trabalhados e absorvidos, configurando novos dispositivos.

E, obviamente, suas leituras não se processam do mesmo modo. Tomás Maldonado, em seu ensaio, “Falar, escrever e ler”, discorre sobre as alterações do ato de escrever, enquanto um complexo sistema perceptivo-motor, enfatizando que as ferramentas ou meios utilizados influíram, e influem ainda, certamente, no modo e no conteúdo da escrita e na natureza do processo cognitivo daquele que escreve. Essas alterações de meios e suportes influem não apenas no resultado da escrita, sua forma, mas também nas “modalidades intelectuais e lógicas envolvidas no processo” (MALDONADO, 2012 p.235). Maldonado ressalta que o ato de escrever não se limita aos olhos e mãos, mas envolve todo o corpo e que os meios modernos modificaram o estilo da escrita, no sentido literário e o estilo de pensamento. Houve mudanças significativas entre as diversas tecnologias da escrita: da pena à máquina de escrever, pelo próprio modo de usar o corpo. A batida no teclado da máquina de escrever impõe um movimento e um uso corporal totalmente diferente da escrita enquanto prolongamento da mão. O instrumento sempre colabora com nossos pensamentos.

Em relação à escrita-leitura nas mídias eletrônicas, Maldonado, lembra que essas tecnologias permitem uma transformação radical no modo de escrever. Destaca o romance e sua forma de narrativa e as possibilidades interativas da escrita eletrônica que incluem a não linearidade, a hipertextualidade e a participação do leitor como coautor em diversos momentos (MALDONADO, 2012).

Não linearidade e hipertexto, em seu sentido estrito, não são exclusivos das mídias digitais. Escritores como Borges, Calvino, Joyce entre outros, exploraram essas possibilidades na literatura por todo o século XX. Porém, cada vez mais, com as mídias digitais, todos os tipos de textos tendem a ter esse comportamento, não apenas os literários. Artistas, poetas e escritores têm pesquisado e trabalhado sobre escritas mais abertas e flexíveis, mais propícias a esse ambiente digital. Já no âmbito do design são mais raras as propostas.

O rompimento da sequência narrativa e a colagem de fragmentos são alternativas à linearidade, esta última preconizada por séculos de leituras em livros e que são agora substituídas pelos formatos das mídias digitais as quais permeiam toda as instâncias da disseminação da informação e de conhecimento, incluindo o universo educacional.

Esta discussão já vem sendo levada há algumas décadas no âmbito da imagem. Que tipo de conhecimento e que tipo de informação as imagens são capazes de gerar são questões que são feitas por educadores, filósofos, comunicadores, artistas e designers.

O texto escrito tem sido menos estudado, porém seu comportamento no contexto cotidiano, no seu modo de aparição e no seu modo de leitura, tem seguido muito mais a lógica da colagem e do rompimento da sequência em detrimento da linearidade, e certamente a compreensão deste tipo de texto é diferente da compreensão do texto linear.

Se não mais lemos livros, o que lemos e de que forma? Uma hipótese bem forte é de que lemos aos pedaços, aos fragmentos: trechos aqui e ali de mensagens enviadas pelo WhatsApp, de manchetes de jornais em aplicativos e websites, em manchetes de distintos veículos ao navegar pelo Google, em redes sociais como Facebook (Meta), Twitter e Instagram.

Dispositivos

O conceito de dispositivo é bastante estudado no âmbito da comunicação.

Giorgio Agamben define dispositivo como, “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2012, p.40)”. À lista de dispositivos trabalhados por Foucault, acrescenta: “[...] a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, [...] os computadores, os telefones celulares e – porque não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos” (Ibidem, p.41). Assim como Foucault entende o dispositivo como uma forma de controle.

Jacques Aumont (1993), ressalta os diferentes comportamentos da imagem: imagem pictórica, fotográfica, videográfica, cada uma funcionando como um dispositivo, conforme seus enquadramentos, elementos plásticos, materialidades, caráter temporal, meios de produção, veiculação, entre outros fatores.

Maurice Mouillaud (2012), entende o jornal diário como dispositivo e aponta que o sentido e a significação dos enunciados são conformados na confluência dos textos e dos enquadramentos ou interfaces. Para este autor, o dispositivo é um local onde o enunciado toma forma, não é um mero suporte inerte. O local desempenha o papel de uma matriz, de modo que o enunciado só possa aparecer neste local e de acordo com uma certa estruturação de espaço e tempo.

Com as mídias digitais, os jornais diários apresentam suas versões para internet e tentam acompanhar as emissões televisivas, os sites de notícias, as redes sociais, entre outras mídias, mais ágeis e que dispõem de recursos mais atraentes como imagens, movimento e som. Em função delas o design gráfico dos jornais impressos sofre alterações contínuas e procuram ser mais econômicos em seus textos e mais atraentes em suas imagens. Nas versões digitais, recorrem aos hiperlinks para matérias completas, colunas assinadas, blogs e podcasts. Apesar de todos esses recursos o jornal diário na tela digital não alterou o estilo e o modo como trabalha suas tipografias, optando por fontes legíveis e pelos padrões de ordenação e diagramação tradicionais.

Os livros digitais tentam ganhar vantagens sobre os livros impressos recorrendo a recursos relacionados a ajustes de tamanhos e tipos de fontes e à portabilidade, uma vez que é possível carregar vários livros em um único aparelho. Entretanto, o livro-objeto possui qualidades próprias

tais como a materialidade e as inúmeras possibilidades de projetos gráficos e de design o que torna os dois tipos de livros bastante distintos.

A forma ou estilo da letra é motivo de estudo no campo da retórica tipográfica. São muitos os exemplos conhecidos em que a forma da letra remete a uma ideia por detrás, para citar alguns: a letra gótica usada pelo design gráfico nazista como modo de manter a ideia de tradição e identidade do povo alemão; o repúdio ao uso da caixa alta preconizada pelo alfabeto Bauhaus criado por Herbert Bayer, remete à ideia de universalização e ausência de hierarquia no design modernista; as composições tipográficas de Marinetti sugerem movimento e som e fazem alusão à modernidade tecnológica.

Suportes, gráfica líquida e o “coração da linguagem”

Neste sentido, é interessante pensar as novas características da escrita como suporte de sentido. O advento da digitalidade computacional dá nova relevância à questão do que está em jogo na produção dos signos da escrita.

Há mais de trinta anos estamos em contato permanente com os códigos de produção e representação da escrita digital. Enquanto na escrita “clássica” esquecemos o lugar das interfaces de escrita gráfica, por estarmos habituados a elas, na escrita digital elas estão constantemente em exibição exigindo ser aprimoradas e alteradas. Isso significa que os mecanismos de construção textual estão no centro da cena.

Richard Font, em 1990, referindo-se à plasticidade e maleabilidade dos gráficos de tela, cunhou o termo gráfica líquida. As experiências que estavam sendo realizadas no campo da gráfica digital naquele momento, segundo Font, implicavam a descoberta de novas qualidades de linguagem. Essas investigações foram colocadas por ele no campo do “terrorismo” por se tratarem de operações realizadas por programadores e designers de modo semi-clandestino, que manipulavam a letra e as fontes tipográficas buscando gerar meios de ler, de parar de ler, de impedir a leitura ou de transformar o que se lê. (LEDESMA, 2004). Embora o conceito de grafismo líquido tenha surgido no final do século passado, muito antes do surgimento da WEB 2.0 e dos múltiplos dispositivos de uso pessoal em que aparecem conteúdos digitais, foi preciso aguardar o surgimento destes, no século XXI, para que o termo fosse difundido, com um significado um pouco mais limitado: a possibilidade de o conteúdo se adaptar como água a diferentes recipientes.

No entanto, o primeiro significado, aquele que apela à ‘fluidez’, continua poderoso. Os dois significados são próximos e aludem à mesma característica do objeto, mas o fazem a partir de fundamentos diferentes: a segunda alusão incide sobre o suporte; a primeira no caráter do dispositivo, entendido no sentido em que Aumont o pensa: a soma dos meios e técnicas de produção, os modos de circulação e reprodução, os lugares onde são acessíveis e os suportes utilizados para difundi-los. (AUMONT, 1993)

É este segundo modo, o suporte, que é poderoso para analisarmos as novas formas de aparecer a letra, em que a transformação não se dá apenas como força expressiva da letra como imagem, mas fundamentalmente pela mutação na presença da letra. Ou seja, pelo movimento da letra. Em resumo, as características centrais da gráfica liquidam, são o movimento no espaço e a adequação textual imediata ao dispositivo de exposição.

Ao longo da história da tipografia, são vários os exemplos de trabalhos que pretendem registrar a expressão da letra com a imitação do movimento. É impossível não lembrar da famosa edição visual de *The Bald Soprano* de Eugene Ionesco, proposta pelo artista gráfico Robert Massin em 1964. Esta primorosa produção mostra como a voz humana pode se relacionar com a tipografia e a imagem, rompendo a linearidade da escrita e integrando os personagens com os textos. As letras parecem se mover, embora estejam paradas.

Figura 1 La Cantratrice chauve.

Robert Massin, 1964.

Fonte annaroycreations.wordpress.com



Com maior ou melhor felicidade, esse potencial expressivo da palavra escrita tem se revelado desde as vanguardas do início do século XX na publicidade, na literatura e na imprensa escrita.

Antes ainda, Laurence Sterne, em *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, havia colocado em jogo recursos como a página preta ou o buraco branco que visam “atingir o coração da linguagem” para usar a expressão feliz de Richard Font.

Figura 2 Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy

Fonte vmontoli.wordpress

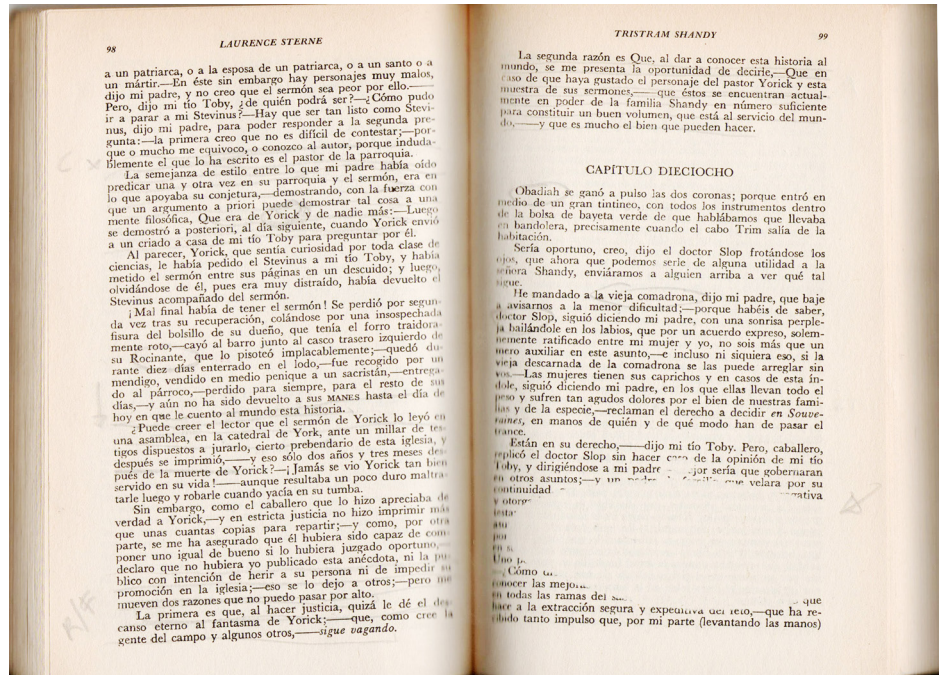
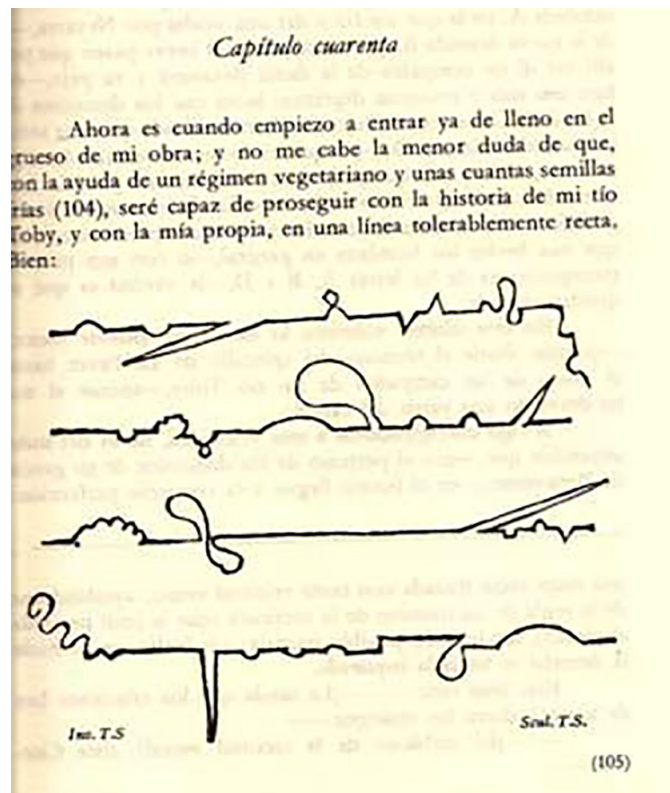


Figura 3 Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy

Fonte Jornada.com



No âmbito do design gráfico, a revista Emigre, fundada em 1984, seguida da Foundry com o mesmo nome, em 1986, trouxe uma série de experimentações tipográficas com textos e fontes, usando os recursos dos softwares gráficos recém-inaugurados com o advento do computador pessoal.

Os designers Zuzana Licko e Rudy VanderLans, editores da revista criaram fontes, capas e páginas internas explorando o elemento tipográfico em desenhos e composições. São composições que exploram com bastante intensidade as possibilidades tipográficas e alcançam um nível elevado de beleza. A afirmação de Licko de que fontes como Helvetica e Times Roman não são intrinsecamente legíveis, mas se tornam legíveis pelo uso repetido, inspirou seu famoso ditado: “Lemos melhor o que lemos mais”. Isso desencadeou várias discussões dentro do mundo do design de tipos que preencheram muitas edições da Emigre e que até hoje geram debates.

Figura 4 Capa e páginas internas revista Emigre #17, 1991
Fonte Emigre Magazine



No contexto contemporâneo, usando procedimento totalmente manual, o grupo paulista Nós Artistas pinta, com baldes e rolos de tintas e com a ajuda de colaboradores, frases em ruas de São Paulo relacionando datas comemorativas com edifícios. No Dia Internacional dos Direitos Humanos pintou a frase “Busque Racismo Estrutural” em frente ao prédio da empresa Google em São Paulo.

Figura 5 # Busqueracismo estrutural.
Nós Artistas
Fonte GruposulNews



A anamorfose é outra maneira de incorporar movimento nas letras. No exemplo a seguir pode-se ver como o movimento do corpo, e não o das letras, é o que gera o sentido.

Figura 6 Tipografia anamórfica de Stephen Doyle na escola secundária KIPP Infinity em Manhattan
Fonte malatintamagazine.com



A digitalidade nos permite levar esse tipo de experiência a dimensões imprevistas. O designer David Carson fez experimentos tipográficos memoráveis com as revistas RayGun (1992-2000), e algumas edições da revista brasileira Trip no final dos anos 1990, um pouco na trilha da Emigre, ao trabalhar textos de diferentes tamanhos, posicionamentos, criando sobreposições, texturas e diagramações bem distantes dos padrões de revistas. Designers como Zuzana Licko, Rudy VanderLans e David Carson exploram os limites da letra e da composição tipográfica ampliando as possibilidades de leitura.

No âmbito dos suportes, artistas, designers e publicitários usam ruas, céus e fachadas de prédios em diferentes cidades do mundo para projeções de diversos tipos, composições com drones, entre outros recursos tecnológicos, como a imagem criada com 958 drones pela revista Time para a edição especial sobre Drones.

Figura 7 Imagem criada para a revista Times a partir de drones
Fonte Mídia interessante



O coletivo Projetemos, formado inicialmente por DJs, expandiu sua produção em poucas semanas, ao contar com a participação de mais de 200 pessoas de diversas áreas para criar frases de apoio durante a pandemia da Covid 19 em São Paulo. O grupo criou um websiteⁱ no qual disponibiliza ferramentas e fundos diversos e, após preencher um formulário, os participantes escrevem suas frases. No instagram do grupo é possível acompanhar o trabalho atualizado.ⁱⁱ

Figura 8 Coletivo Projetemos

Fonte ARTE!BRASILEIROS



São experiências tipográficas que combinam novos modos e técnicas de produção em que os algoritmos desempenham um papel fundamental: um código de produção abaixo do código de escrita. Mais uma vez, a literatura é um campo de experimentação, no qual figuram criadores como o artista e designer *Ciro Museres*ⁱⁱⁱ e a escritora e poeta *Belen Gache*, entre outros, que trabalham nas fronteiras entre arte, design e tecnologia, desafiando os limites entre diferentes campos.

Enquanto poetas, escritores, artistas e alguns designers ousam em suas experimentações com a língua e com a tipografia, o design comercial tem caminhado de modo vagaroso e cauteloso em suas trajetórias pelo universo tipográfico. Iniciativas pioneiras como as da *Revista Emigre*, do designer *David Carson* e muitos outros, são tratadas, ainda, como experimentais, autorais e restritas a um pequeno público.

Uma boa iniciativa de design, em relação ao tratamento do texto verbal, encontra-se no *Museu da Língua Portuguesa*. O museu, reaberto recentemente depois de um incêndio, conta com um projeto estruturado por um conjunto de especialistas e se caracteriza pelo uso de tecnologias digitais.

Lembrando que o Museu é também um dispositivo e, como tal, “capaz de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e

assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”, este, situado em São Paulo, tem como premissa abordar a língua como organismo vivo, como é, de fato, e o faz explorando aspectos didáticos e lúdicos com o auxílio das tecnologias digitais.

O projeto museográfico é composto por diversas salas e instalações com abundância de recursos audiovisuais e interativos. O acervo é predominantemente digital e recorre a manifestações da arte e da cultura brasileiras e outras com as quais se relaciona, optando pela premissa de que língua é contexto. A realização do projeto conta com a colaboração e a inserção de obras de escritores, antropólogos, historiadores, arquitetos, museólogos, cineastas, artistas gráficos, poetas, músicos, entre outros, mortos ou vivos, como Carlos Drummond de Andrade, Clarisse Lispector, Cartola, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, José Miguel Wisnik, para citar alguns.

O museu propõe um tratamento dinâmico, atual e culturalmente engajado em um sentido amplo, da palavra, oral e escrita. A língua tratada como processo dinâmico é a proposta das diversas instalações com recursos imateriais e virtuais que fazem sentido pois a língua e um patrimônio vivo e imaterial.

É no domínio da poesia e dos recursos multimídia que o Museu apresenta as instalações mais relevantes.

Destacamos a instalação videográfica criada a partir do poema Cidade, City, Cité, de Augusto de Campos, publicado pela primeira vez em 1963. O poema, pioneiro do movimento da poesia concreta, parte da combinação de vários radicais com as terminações “cidade”, “city” e “cité”, conjugando as qualidades da vida urbana num poema trilingue que se expande e se modifica nas suas leituras e recriações.

Figura 9 Reprodução do poema publicado no jornal O Estado de São Paulo em 1965
Fonte SANTOS, Tiago. O VisualMaterial de “Cidade- City-Cité

**atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi
 plastipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora cidade
 city
 cité**

Pela própria construção, respeitando os princípios da poesia concreta em trabalhar os signos tipográficos e textuais de modo aberto e icônico e de possibilitar a intersemiose das linguagens, o poema tem uma abertura para atuar além da dimensão literária.

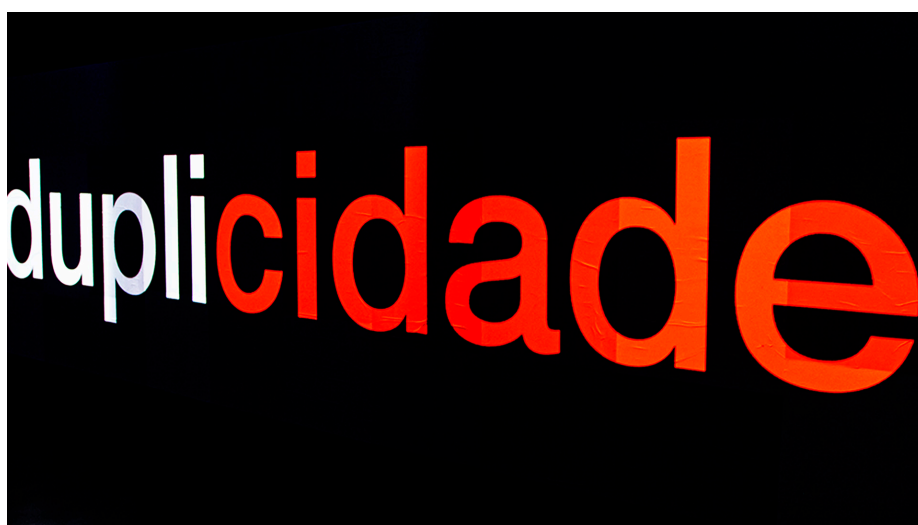
Cidade, City, Cité, já foi recriado em diversas mídias. Em 1975, foi editado no livro Caixa Preta, composto de poemas objetos e poemas visuais em parceria com o artista visual Júlio Plaza. Na mesma década, Gilberto Mendes criou uma partitura musical a partir do poema, incorporando sons do rádio, da televisão, de instrumentos diversos e vozes em diferentes línguas. Na década seguinte, Erthos de Souza, artista pioneiro da poesia computadorizada, criou uma versão do poema em cartão perfurado (SANTOS, 2019). Em 2014, foi realizado outro livro visual com o poema,

pela artista plástica Ana Lucia Ribeiro e, em 2021, a instalação no Museu da Língua Portuguesa.^{iv}

A instalação tem roteiro de Miguel Wisnik, música de Cid Campos e animação criada pelo coletivo de arte e design paulista Bijari. A animação possibilita uma leitura em movimento do poema, configurando uma palavra-trem e integra a plataforma Rua da Língua: um mural de 106 metros, parte da exposição permanente do Museu.

Ao percorrer toda a extensão da instalação, o poema animado aparece em diferentes escalas e dimensões que funcionam como chaves para a leitura, revelando o jogo da composição entre os radicais e sufixos e configurando novas paisagens visuais a partir da poesia original.

Figura 10 Foto da instalação Cidade-City-Cité, no Museu da Língua portuguesa
Fonte Bijari



Considerações finais

O uso de diferentes suportes tais como ruas, prédios, salas, pisos, fachadas, objetos, telas de celulares, amplia o campo de ação dos discursos textuais para além das mídias consolidadas e lança a discursividade para fora da atuação destes dispositivos tomados como baluartes da propagação do conhecimento. Embora as iniciativas em torno da escrita tipográfica no universo do design digital mostrem-se ainda incipientes e tímidas — a despeito dos sistemas, ferramentas e tecnologias digitais apresentarem-se disponíveis há mais de três décadas e em atualizações constantes —, a linguagem escrita tem ampliado seus domínios, tem se espalhado e se hibridizado, participando da fundação de novos dispositivos de leitura.

ⁱ <https://openprocessing.org/sketch/862450>

ⁱⁱ <https://www.instagram.com/projetemos/>

ⁱⁱⁱ https://www.youtube.com/watch?v=XILRGYQg0Bg&ab_channel=LaboratorioDigitalUDP

^{iv} <https://bijari.com.br/design/cidade-city-cite/>

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2019.

ANNAROY creations wordpress Disponível em <https://annaroycreations.wordpress.com/2014/09/22/typography-robert-massin/> Acesso em 15 jan 2022

ARTE!BRASILEIROS Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/arte/cidade/projetos-isolamento-social-coronavirus/> Acesso em 10 jan 2022

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BIJARI Disponível em <https://bijari.com.br/design/cidade-city-cite/> Acesso em 2 jan 2022

CAMPOS, Gisela B. **Três momentos do design gráfico na revista Trip**. 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006, Curitiba

EMIGRE Magazine. Disponível em <https://www.emigre.com/Magazine/17> Acesso em 15 jan 2022

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Trad. Raquel Abi-Samara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Gruposulnews Disponível em <https://gruposulnews.com.br/coletivo-cultural-pinta-a-frase-busque-racismo-estrutural-na-av-faria-lima/> Acesso em 15 jan 2022

JORNADA. COM Disponível em <https://www.jornada.com.mx/2010/06/06/sem-tristram.html> Acesso em 4 fev 2022

LEDESMA, María. **Sobre cuerpos y delitos digitales. Um análisis de la información sobre soportes visuales**. In deSignis n.5. Buenos Aires: Gedisa, pp. 51-60, 2004.

MALATINTAMAGAZINE Disponível em <https://www.malatintamagazine.com/todo-depende-de-como-lo-mires/illusiones-grit/> Acesso em 4 fev 2022

MALDONADO, Tomás. **Cultura, Sociedade e Técnica**. Trad. Paulo Antonio Barbosa. São Paulo: Blucher, 2012.

MIDIA INTERESSANTE Disponível em <https://midiainteressante.com/2019/03/time-drone-relembre-cap-a-da-revista-time-sobre-drones.html> Acesso em 10 jan 2022

MOUILLAUD, Maurice. **O Jornal- da forma ao sentido**. Brasília: Unb, 2012.

SANTOS, Tiago. **O VisualMaterial de “Cidade- City-Cité”**. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 30, p. 76–92, 28 ago. 2019.

VMONTOLI WORDPRESS Disponível em <https://vmontoli.wordpress.com/2013/07/08/laurence-sterne-tristram-shandy-3/> Acesso em 02 fev 2022

Recebido: 02 de dezembro de 2021

Aprovado: 05 de janeiro de 2022