

FOTOLIVROS E NARRATIVA VISUAL: o design como articulação indispensável das imagens

PHOTOBOOKS AND VISUAL NARRATIVE: design as an indispensable articulation of images

RAMPAZZO, Karina; Doutoranda em Design; PPGDesign/Universidade Federal do Paraná - UFPR

karina.rampazzo@ufpr.br

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; Doutor em Ciências Humanas; PPGICH/Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

rcorrea@ufpr.br

Resumo

O artigo explora as relações entre design e imagem em fotolivros, considerando a narrativa visual como uma estrutura não linear de recortes gráficos e fotográficos. Baseando-se em conceitos de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, discute a complexidade dessa relação. Além disso, utiliza a ideia de "forma e contraforma" de Ellen Lupton para abordar a elaboração da diagramação em fotolivros. Contextualiza o tema através de experiências da Bauhaus e do Construtivismo Russo, assim como da poesia concreta e da arte conceitual. Por fim, destaca o papel do design como uma experiência gráfica relacional na criação e produção de fotolivros, reconhecendo-o como uma configuração visual autoral e subjetiva.

Palavras Chave: Fotolivros; Livros de artista; Design; Imagem; Narrativa visual.

Abstract

The article explores the relationships between design and image in photobooks, exploring visual narrative as a non-linear structure of graphic and photographic clippings. Based on concepts from Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman, it discusses the complexity of this relationship. Furthermore, it uses Ellen Lupton's idea of "form and counterform" to approach the creation of layout in photobooks. It contextualizes the theme through experiences of Bauhaus and Russian Constructivism, as well as concrete poetry and conceptual art. Finally, it highlights the role of design as a relational graphic experience in the creation and production of photobooks, recognizing it as an authorial and subjective visual configuration.

Keywords: Photobooks; Artist's books; Design; Image; Visual narrative.

1 Introdução

A definição para fotolivros gera muitas disputas, está implicada em diferentes campos do conhecimento e conduz a categoria de livro para o contexto das artes visuais. De maneira geral, fotolivros são um tipo específico de livro que propõe experiência visual e se define pela relação estreita entre a fotografia, o livro e o design, ou seja, a fotografia se hibridiza por meio dos condicionamentos gráficos, materiais e espaciais no suporte livro. Se estabelece uma relação que ultrapassa tanto a fotografia como arte visual quanto o design como diagramação, se apresentando como uma narrativa visual na qual o artista não está sozinho, sendo o designer um agente indispensável na articulação dessas visualidades (Navas, 2017).

Fotolivre é um termo recente, assim como livro de artista. Ambos foram criados anos depois dos livros a que se referem (Cadôr, 2021). Mas, publicar livros com imagem ocorre desde que se publicam livros, das iluminuras ao meio digital. No século XVI e XVII, por exemplo, a imagem impressa em livros – gravura de cobre – ainda não fazia junção ao texto – tipos móveis de madeira –, deixando os caracteres em um lado e as gravuras do outro nas páginas (Chartier, 2009).

No século XVIII a substituição do trabalho artesanal por maquinários se acentua, e novas tecnologias surgem, como a litografia, seguido do século XIX marcado pelos impactos da energia elétrica, das novas matérias-primas e diferentes formas de produção industrial (Meggs, 2009). A imprensa acompanha tais mudanças, transformada pelas revoluções e a industrialização, experimenta o texto e a imagem por novos meios de impressão. A fotografia impressa em livros acaba ganhando espaço e se expande cada vez mais com os processos fotomecânicos, revolucionando para sempre a imagem nos livros de arte (Paiva, 2010).

As primeiras publicações fotográficas eram livros. Começam na vida privada – décadas de 1830 e 1850 –, nas casas burguesas, com a colagem manual de fotografias originais em páginas, montando o que seriam os primeiros álbuns fotográficos (Sontag, 2004; Parr e Badger, 2004). Estes álbuns, remontavam as viagens, os encontros familiares, as paisagens visitadas, a arquitetura, as obras de artes, e tudo mais que o daguerreótipo, e mais tarde o calótipo, pudessem capturar. A popularização da marca Kodak em 1888 nos Estados Unidos, e depois pelo mundo, as tecnologias de produção de filmes, equipamentos e impressão mudam para sempre a forma como lidamos com as imagens (Meggs, 2009).

Olga Yatskevich e Russet Lederman, pesquisadoras e editoras de livros sobre fotolivros, sustentam a ideia de que o primeiro fotolivre publicado no mundo foi *Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions*¹ (1843 - 1853), da inglesa Anna Atkins. Diferentemente de Martin Parr e Gerry Badger (2004) que sustentam William Henry Fox Talbot com *The Pencil of Nature*² (1844 - 1846) como autor do primeiro livro fotográfico de circulação mais comercial, produzido com técnica do calótipo.

¹ Produzido em cianotipia e publicado em fascículos a partir de 1843, é considerado um marco na história da fotografia, pois Anna Atkins, primeira fotógrafa a publicar um livro fotográfico, coletou mais de 380 espécies de algas, preparou, catalogou e produziu o livro de cianotipias. Na época, o estudo das algas estava iniciando, assim como a técnica de cianotipia (Lederman e Yatskevich, 2021).

² O livro mostra as diferentes possibilidades de uso da fotografia. É um tipo de publicação ilustrada com fotografias em seis volumes. A técnica do calótipo consiste em utilizar uma câmara escura para expor à luz o papel sensibilizado – gerando um negativo. Depois de fixado em solução e seco, o negativo por meio de contato direto, transfere-se em um outro papel gerando a imagem positiva. Algo muito próximo à prática mais contemporânea de fotografar com 35mm, gerando primeiro um negativo e depois a fotografia em positivo (Parr e Badger, 2004).

Figura 1 – *Photograph of British Algae*, 1843; *The pencil of nature*, 1846.



Fonte: Site Zucker Art Books; The New York Public Library (2024).

Duas publicações muito citadas em pesquisas sobre o tema (Feldheus, 2021; Colberg, 2016; Di Bello e Zamir, 2012; Parr e Badger, 2004), e lembradas como marcos na história da fotografia e do livro de fotografia ao mesmo tempo.

Dessa forma, esta introdução ajuda a pontuar o que será discutido ao longo do texto, considerando a fotografia e o livro associados desde quando se pensou em como publicar fotografias (Parr e Badger, 2004). Embora, quando se trata especificamente de fotolivros, o pesquisador e curador Horacio Fernández (2011), aponta que são obras proeminentes do século XX, e reconhecidas como tal, marcam "a história da fotografia e a história dos livros" (Fernández, 2011), e o design se faz presente nesta discussão de forma relacional.

2 Breve panorama de publicações

Quando se olha para as produções mais recentes e nacionais, Fernández em *Fotolivros Latino-Americanos* (2011), faz um panorama detalhado. É a primeira investigação de fotolivros fora dos centros, Europa e Estados Unidos. Com apoio de Martin Parr na pesquisa, a publicação é um tipo de catálogo comentado do resultado de pesquisas feitas em onze países – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Peru e Venezuela.

Figura 2 – Capa e detalhe do miolo de *Amazônia*, 1978.



Fonte: Base de dados do livro fotográfico – BDLF (2024).

A curadoria teve apoio de um conselho de cinco nacionalidades, catalogando 150 publicações, entre o início do século XX e XXI. Um dos critérios de seleção foi o de contemplar fotolivros onde o fotógrafo participa da realização do livro, junto ao designer e ao editor. Para citar alguns dos sujeitos, Aloísio Magalhães e Eugene Feldman com *Doorway to Brasília* (1959), Boris

Kossoy com *Viagem pelo fantástico* (1971), destaque para Claudia Andujar e George Love com *Amazônia*³ (1978), Greta com *Auto-photos* (1978), e os mais contemporâneos, Miguel Rio Branco com *Entre os olhos o deserto* (2001) e Rosângela Rennó com *O Arquivo universal e outros arquivos* (2003).

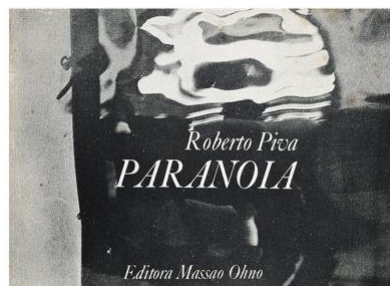
Figura 3 – *Doorway to Brasília*, 1959; *Viagem pelo fantástico*, 1971; *Entre os olhos o deserto*, 2001; *O Arquivo universal e outros arquivos*, 2003.



Fonte: Ipsis Pub; BDLF; Coleção Livro de Artista e Youtube (2024).

O fotolivro *Paranoia* (1963), citado por Fernández (2011) no capítulo *Palavra e imagem* de *Fotolivros latino-americanos*, pode ser uma referência que, 100 anos depois de Atkins e Talbot, na América Latina, especificamente no Brasil, traz o texto e a fotografia diretamente relacionados. O fotolivro foi a primeira publicação do poeta Roberto Piva e também o primeiro ensaio fotográfico publicado de Wesley Duke Lee, que também faz o design do livro, a partir de caminhadas por São Paulo, cidade "complexa e caótica" (Arriguicci Jr. *In Piva*, 2009). A edição de baixa tiragem foi produzida por Massao Ohno, um importante editor nacional (Melo e Ramos, 2011).

Figura 4 – *Paranoia*, 1963.



Fonte: Base de dados do livro fotográfico – BDLF (2024).

Paranoia tem um texto fragmentado, surreal e poético, que junto às imagens de Duke Lee, provoca a experiência do corpo na metrópole, ou da cidade como corpo em movimento. As fotografias são tão surreais e fragmentadas quanto os poemas, pesam na página em diálogo com o

³ O fotolivro *Amazônia* é considerado uma obra-prima do gênero. Pensado coletivamente, contou com as fotografias de Claudia Andujar e George Love, design de Wesley Duke Lee e da coragem do editor Regastein Rocha, pois desafiaram a ditadura militar com um prefácio do poeta amazonense Thiago de Mello, que posteriormente, seria censurado (Fernández, 2011).

texto sem concluí-lo, mas complementando. *Paranoia* – edição de 1963 – é um livro de formato pequeno, que quando aberto, fica mais horizontalizado, mostrando a cidade como uma "biografia urbana" (Fernández, 2011). Se antes, texto e imagem estavam separados pelos limites da tecnologia, agora se confundem.

Muitos artistas e escritores publicaram na editora *Massao Ohno*. Norma Guimarães com *Corpos* (1987) e Lydia Hortélio com *História de uma manhã* (1987), são alguns exemplos de produção fotográfica da editora. Assim como Gretta Sarfaty com dois fotolivros importantes, *Gretta – Auto-photos* de 1978 e *Evocative recollections* de 1979. *Collage em nova superfície* de 1984 de Sergio Lima, por sua vez, traz uma curiosidade, pois sendo interativo, oferece uma coleção de imagens impressas para serem recortadas e coladas pelo leitor (Silva, 2005).

Em *Gretta* (1978), aproximando-se com atenção, é possível perceber um texto não relacionado diretamente com as fotografias, mas foi com a prevalência dessas fotografias, que a artista performou, escreveu e diagramou toda a publicação. Por uma perspectiva feminista e conceitual, o fotolivro traz as séries – *Auto-photos* (1975), *Transformações* (1976) e *Diário de uma mulher* (1977) – onde a artista experimenta o autorretrato e a performance pelo contexto de gênero, sob um olhar do cotidiano da sociedade e de inspiração expressionista (Fernández, 2011).

Figura 5 – *Auto-photos*, reedição de 2021.



Fonte: Site Martins Fontes (2023).

Em *Gretta* "não há uma narrativa sequencial nem dentro de cada par de páginas nem no folhear do livro" (Melo e Ramos, 2011), e isso marca o modo de ver o livro, em "possibilidades criadas pelos jogos de formas" (Melo e Ramos, 2011). Refletindo sobre narrativa não sequencial, e de como essa característica se torna essencial para o entendimento do que pode ser um fotolivro, trazer mais uma vez Aloísio Magalhães é essencial.

Figura 6 – *1/8/16 A informação esquarterjada*, 1971.



Fonte: Site A. Miranda (2024).

Em *1/8/16 A informação esquarterjada* (1971), que consiste em um trabalho experimental

com descartes da indústria gráfica – impressão *offset* –, Magalhães organiza folhas de *outdoor* em cadernos de 8 páginas – 1 *outdoor* tem 16 folhas –, de maneira aleatória alcançando um total de 96 livros totalmente diferentes entre si. Este tipo de montagem ao diagramar o corpo do livro é um trabalho de design, no entanto, a obra fica reconhecida como um livro-objeto (Melo e Ramos, 2011), um livro de imagens abstratas, de relações visuais imprevisíveis. Magalhães na criação de *A informação esartejada* faz design, arte e crítica ao seu tempo.

A cor na impressão gráfica fica cada vez mais presente na fotografia, as fotocopiadoras e a maior circulação de imagem avança. Nesta produção e circulação otimizadas pela impressão *offset*, as décadas de 1960 e 1970 se tornam bem marcantes. Um momento especial de experimentações gráficas, produções poéticas e edições fora dos padrões de mercado esperados na época (Melo e Ramos, 2011). Além das pequenas editoras, os próprios artistas cumpriam o papel de idealizar, criar, produzir e circular, em baixas tiragens, junto de outros artistas, fotógrafos, designers e demais sujeitos de criação, livros que dialogavam com literatura e artes visuais (Melo e Ramos, 2011).

Em fotolivros isso fica mais evidente, pois a fotografia se populariza entre os artistas visuais que abandonam o formalismo e o gestual da pintura abstrata (Fernández, 2011). A fotografia ganha campo, é tão importante agora quanto o texto ou o objeto de arte, "os artistas conceituais e os poetas visuais utilizam as fotografias diretamente, sem modificações, para registrar ou documentar seus processos, mas também como obra de arte final" (Fernández, 2011).

Para citar mais alguns fotolivros nacionais desse período, em P&B destaque para *Bares Cariocas* (1980) de Luiz Alphonsus, como fotógrafo e designer; *Autocríticas* (1980) de Marcela Serrano como fotógrafa, performer e designer; *Retromundo* (1986) de Paolo Gasparini e design de Álvaro Sotillo – projeto gráfico em destaque (Fernández, 2011); Em cores, *Bahia* (1980) de Mário Cravo Neto; ainda, *Os estranhos filhos da casa* (1985) com fotografia e design de Mário Cravo Neto; *Nakta* (1996) de Miguel Rio Branco (Fernández, 2011).

Mais para o contemporâneo, na década de 2000, *Entre os olhos o deserto* (2001) de Miguel Rio Branco; *Aeroporto* (2002) de Cláudia Jaguaribe; *Meninas do Brasil* de Mari Stocklero (2002); *Da cor: 30 fotografias* (2005) com texto e fotografia de Bruno Bernardi; *Paisagens cristais* (2006) de Monica Mansur; *Em branco* (2008) de Ronaldo Aguiar; *A cidade e suas margens* (2008) de Elisa Bracher. Este cenário criativo não se encerra, cresce e segue para os anos seguintes.

3 Fotografia como recorte e narrativa visual como relação

Georges Didi-Huberman (2018) quando se aproxima da obra *Atlas Mnemosyne*⁴ de Aby Warburg, reforça a ideia de que um conjunto de imagens por relação não está presa a uma percepção linear evolutiva. Em debate está o "conhecimento através da remontagem" (Didi-Huberman, 2018), pois o *Atlas* de Warburg, é um dispositivo visual, montado, desmontado e remontado, inesgotável por imagens heterogêneas expondo disputas, conflitos e alianças.

⁴ *Atlas Mnemosyne* – atlas da memória (Warburg, 2010), um estudo que trouxe nova maneira de abordar as imagens para o campo das artes e da cultura visual. Warburg compilou em pesquisa na década de 1920, um conjunto de mais de 60 painéis com aproximadamente 2.000 fotografias agrupadas por temas com imagens de obras de arte de diferentes períodos da história. Um tipo de arquivo gigante, por onde demonstrou a ideia de permanência nas condutas e valores da civilização ocidental através das imagens. Um mapeamento de saberes expressos pelas imagens relacionadas entre si (Agamben, 2009).

Figura 7 – Livro sobre *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, 2010.



Fonte: Site Olhavê (2023).

Didi-Huberman associa diversos outros pensadores e artistas, como Walter Benjamin e Jean-Luc Godard, para discutir as imagens por relação. Chega em Marcel Duchamp com o trabalho em fascículos fotográficos – *Caixa de 1914* – organizado em uma série de imagens como coletânea. E associa Kasimir Malevich com o trabalho exposto em 1927 de esquemas e montagens de fotografias, documentos fotográficos e desenhos sobre papel, trabalho dedicado aos estudos do suprematismo.

Walter Benjamin colabora aqui com a ideia de acessar o mundo por narrativas visuais. Ou seja, acessar o mundo por recortes – *fragmentos* –, onde cada recorte implica outros recortes, não lineares, mas entrelaçados. O conceito de imagem técnica (Benjamin, 2011) em seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, junto ao conceito de montagem do livro *Passagens* (2009), e complementando, o livro *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900* (2013), onde a fragmentação do mundo – gera novos e outros pensamentos – as tais constelações benjaminianas.

Assim, Warburg relaciona fotografias em painéis para pensar a cultura, enquanto Benjamin fragmenta a linearidade da história. Ambos expandem o pensar imagens em um mundo que produz e circula cada vez mais imagens, consolidando a ideia de fotografia como recorte e de narrativa visual como relação. No entanto, Susan Sontag (2004) chama atenção para o fato de que enquanto se experiencia um fotolivro, a sequência em que as fotografias podem ser vistas "está sugerida pela ordem das páginas, mas nada constrange o leitor a seguir a ordem recomendada" (Sontag, 2004). Pois feita por recortes a narrativa visual é, no virar de páginas de um fotolivro – "considerando a exploração livre sem uma direção de leitura obrigatória" (Sontag, 2004) –, o acesso às imagens que se afetam umas às outras entre páginas diferentes e fora da ordem de leitura.

Mas, como o design está inserido nesta discussão? E se está inserido, de que maneira pode ser percebido ou experienciado como parte visual de fotolivros? O conceito de imagem para esta discussão parte inicialmente da fotografia como imagem técnica, imagens estas que são produzidas por aparelhos (Flusser, 2011), ou seja, por câmeras fotográficas ou câmeras de vídeo, copiadoras, impressoras, ou qualquer outro sistema de produção de imagens por aparelhos, incluindo o meio digital.

Ao avançar por textos conceituais, imagem passa a ser considerada, não apenas a fotografia impressa nos fotolivros, mas tudo o que se acessa como configuração visual. Imagem é, portanto, uma configuração visual produtora de sentido (Camargo, 2020). A discussão se amplia, validando a proposição de que não se pode ignorar o design como configuração visual. Pois, mais especificamente o design gráfico, é articulador de elementos visuais em processos tecno-criativo, que comunicam ou informam conceitos e ideias da sociedade e da cultura (Bomeny, 2012).

Em síntese, num esforço em explorar de que maneira as relações entre design e imagem acontecem em fotolivros, é preciso partir da premissa de que o design relaciona imagens – fotográficas e gráficas – em fotolivros, sendo também configuração visual.

4 O design como configuração visual

Quando se olha para a página de um fotolivro, não se vê apenas fotografias, mas uma configuração visual composta por fotografias, espaços vazios, textos, legendas, paginação, possíveis desenhos ou esquemas. Isto se estende para todo o livro, sua capa, miolo, materiais e acabamentos.

Se fotolivros não são como livros de literatura e priorizam a experiência visual, estão além da ideia de "página e mancha gráfica"⁵ – tensões entre valores de "harmonia" (Tschichold, 2007). Termos usuais para definir os elementos constitutivos da página de um "bom" livro, de acordo com princípios da Nova Tipografia⁶ – *Die Neue Typographie* – de Jan Tschichold (1995), conceitos que marcaram profundamente o design moderno.

A ideia de relação entre "forma e contraforma" defendida por Ellen Lupton (2008), em suas considerações sobre o design gráfico, faz mais sentido aqui. Enquanto formula novos fundamentos do design, Lupton (2008) compreende que por toda história do design, dos seus primórdios modernos até o contemporâneo, é o conteúdo visual a base estrutural do design. A escola alemã *Bauhaus*⁷ (Lupton e Phillips, 2008), já propunha o design como linguagem visual, e mesmo que o funcionalismo e a racionalidade estivessem presentes, os artistas-professores que passaram por lá, traziam ideias experimentais de percepção visual (Droste, 2019).

Este conceito é fundamental para o design gráfico. A forma é a parte principal de uma configuração visual, é a figura ou objeto destacado. Já a contraforma é o espaço vazio ao redor da forma principal, é a área que circunda e define a forma, contribuindo para sua percepção visual (Lupton e Phillips, 2008). Essa descrição é essencialmente relacional, mostrando uma interdependência entre a figura e o fundo, ou ainda, o objeto e o vazio.

Pensar o design pela forma e contraforma é pensar a configuração visual de maneira mais ampliada, ou seja, organizada, estruturada e reta, mas também desorganizada, sem estrutura ou orgânica. Algo como se pensou o conceito de desconstrução⁸ (Melo e Ramos, 2011).

De um modo geral livros são "construídos" pelo designer (Lyons, 2011), toda a diagramação é feita por ele, a disposição das páginas, como se prendem no dorso, os arranjos do miolo e a capa do livro, seu corpo – peso e dimensão – os materiais, a impressão, o acabamento etc. Pois "não é

⁵ Termos, princípios e conceitos debatidos no livro mais atual e traduzido para a língua portuguesa, *A forma do livro* (2007) de Jan Tschichold.

⁶ O livro *The new typography* (1928), associado ao artigo *Elementare typographie* (1925), traz conceitos que sustentam princípios para um design editorial moderno. Vale lembrar que o próprio autor rejeitou tais ideias anos mais tarde.

⁷ A escola alemã *Bauhaus* (1919 - 1933) foi uma renomada escola de arte, design e arquitetura fundada por Walter Gropius. De abordagem inovadora e interdisciplinar procurou unir artes visuais, artesanato e tecnologia em um único programa educacional, influenciando a formação de artistas e designers proeminentes do século XX. Forçada a fechar pelo regime nazista, influencia até o contemporâneo com ideias e obras de seus ex-alunos e professores (Droste, 2019).

⁸ O termo "desconstrução" se refere à ideia de crítica ao moderno – analisar, questionar e desmontar as estruturas –, sendo introduzido por Jacques Derrida em seu livro *De la grammatologie* em 1967. O conceito de desconstrução começa a ser usado no campo do design nas décadas de 1970 e 1980, inicialmente na *Cranbrook Academy of Art* nos Estados Unidos, orientado por Katherine McCoy (Lupton e Miller, 2011).

somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro" (Hendel, 2003). O designer é o coautor do livro, já que o projeto do livro – projeto gráfico de capa, miolo, tipografia etc – define sua existência física, pois cada ação executada no projeto gráfico pelo designer, causa efeitos na leitura do livro (Hendel, 2003).

O designer como autor foi debatido no ensaio de Michael Rock na revista *Design Observer* em 1996. Rock aborda o designer como criador intelectual, assim como o autor que escreve uma obra literária, o artista que cria, pinta, esculpe, ou um fotógrafo que captura imagens para um ensaio fotográfico. O designer não apenas executa projetos, mas expressa suas convicções pessoais e contextos culturais a que está inserido – suas visões de mundo (Rock, 1996). Ainda sugere que livros de artista, por serem publicações com elementos visuais e textuais, são uma "forma de autoria gráfica pura" – *the purest form of graphic authorship* – muito embora designers possam se afastar desse tipo de publicação pelos mesmo motivos (Rock, 1996). Uma reflexão importante para se pensar fotolivros, pois desafia e sugere o design carregado de subjetividade.

Hendel (2003), por sua vez, pensa o design editorial como uma prática específica do design gráfico e traz para a discussão o conceito de design como "arte do invisível" (Hendel, 2003). Curiosa esta maneira de pensar o design de livros, pois em seu próprio argumento sobre coautoria, o designer interfere diretamente na experiência do livro. O livro que Hendel (2003) se refere é o de literatura, ou qualquer outro gênero em prosa e verso. Adquirido, espera-se que seja facilmente acessado e lido. No entanto, não se percebe o design em fotolivros exclusivamente pela ideia do design invisível⁹. Talvez seja exatamente o oposto dessa ideia, um design visível, acessado e percebido visualmente (Poynor, 2010).

Tais argumentos como "arte do invisível" (Hendel, 2003) ou "design invisível" – apresentado como conceito na palestra de Beatrice Warde *O cálice de cristal* (Warde, 2010) –, ou ainda, "bom livro" e "bom design" de livros (Tschichold, 1995), trazem preceitos sobre o design editorial anteriores às mudanças provocadas pela cultura de massa, das novas mídias – cinema e publicidade (Benjamin, 2011), mais tarde a televisão –, da presença maciça das imagens técnicas, às redes de comunicação, e por consequente, a tecnologia digital. Os livros visuais, livros de artista e fotolivros, estão em outra categoria de livro, estão em um mundo afetado por imagens.

No Brasil em meados de 1950 e 1960, a poesia concreta e o livro-objeto traziam novas experiências entre o livro e a imagem (Bruscky; Navas, 2019). Para fazer um breve panorama da época, Wladimir Dias-Pino com o "livro-poema" *A ave*¹⁰ (1956), produz e propõe uma "leitura gráfica" naquilo que será entendido anos depois como livro de artista (Cadôr, 2016). Assim como Neide Sá com seus tantos poemas-objeto¹¹ (Margutti e Sá, 2014), transpassam fronteiras do que é

⁹ Após a palestra de Beatrice Warde conhecida como *The Crystal Goblet* (1930), o termo "invisível" para o design começa a ser utilizado nas áreas da tipografia e do design editorial (Camargo, 2016). O conceito defende um design ideal, aplicado em um projeto de livro e baseado nos princípios da simplicidade, da neutralidade e atemporais (Hendel, 2013).

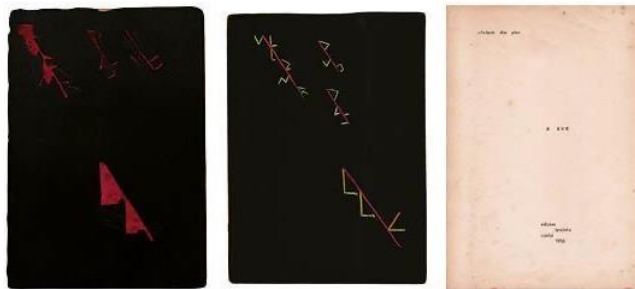
¹⁰ Dias-Pino foi um dos fundadores do movimento da poesia concreta no Brasil e o primeiro a elaborar o conceito de "livro-poema". Um livro-poema é a exploração física do livro como parte integrante do poema. *A Ave* foi editado em livro artesanal e teve tiragem reduzida de 300 exemplares e nunca reeditado. O elemento visual é o principal agente estrutural do poema. Informações retiradas do site do artista. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino>. Acesso em: 03 de jan. 2024.

¹¹ Foi uma das fundadoras do movimento de vanguarda do poema processo com início em 1967, sua produção é marcada por ideais radicais e políticos. Estudou programação visual na década de 1980 e participou das bienais de Veneza e de São Paulo nos anos de 1978. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/neide-de-sa>. Acesso em: 05 de jan. 2024.

texto, o que é página e o que é imagem – fotografia e tipografia.

Embora *A ave* de Dias-Pino, *A corda* e *Momento* de Neide Sá não se relacionem diretamente com fotolivros, estas obras podem ser compreendidas como um desvio para a visualidade. Mesmo que seja por meio da imagem gráfica em um livro-objeto ou pela imagem fotográfica em um poema-objeto – não em um fotolivro. Ou seja, não são fotolivros, são publicações e experiências poéticas onde encontram-se práticas do design, da fotografia e do livro como potencialidades visuais e materiais.

Figura 8 – Fragmentos do *A Ave*, 1956.



Fonte: Site do artista (2024).

Figura 9 – *Momento*, 1967 e *A corda*, 1967.



Fonte: Site da artista (2024).

Ao especificar o design de livros, encontra-se a ocorrência de temas mais técnicos, como planejamento, projeto editorial, diagramação, incluindo o uso de termos como *grid* e *layout*, produção e acabamentos. São em sua maioria textos guias que direcionam a prática em diagramar, manuais e considerações sobre a escolha da tipografia ou do papel do miolo e capa. Para citar alguns: *O livro e o designer II: como criar e produzir livros* (2007) por Andrew Haslam; *A construção do livro* (2008) de Emanuel Araújo; *Guia prático de design editorial: Criando livros completos* (2018) de Aline Haluch; e *A estrutura do livro: processos de diagramação e editoração* (2019) de Matias Peruyera. Livros sobre fazer livros que trazem para a discussão práticas do design editorial.

Podem ser listadas algumas práticas do design editorial a partir das leituras feitas. São elas: *Layout* de página: a diagramação visual dos elementos de texto e imagem para todo o miolo do livro; *Layout* de capa: a "cara" do livro, criação da identidade visual da publicação, passando também pela diagramação visual dos elementos de texto e imagem para a capa e contracapa; *Tipografia*: seleção e aplicação de fontes tipográficas; *Cor*: seleção e aplicação de esquemas de cores; *Imagem*: manipulação de imagens – fotografias e ilustrações; *Estilo*: desenvolvimento de estilo visual, incluindo estilos gráficos e estilos tipográficos; *Formato*: adaptações e ajustes dos formatos para os meios de impressão; *Produção gráfica*: preparação para impressão, seleção de materiais e insumos, escolha de acabamentos (Haslam, 2007; Araújo, 2008; Haluch, 2018; Peruyera, 2019).

Destaque para o livro de Claudio Ferlauto e Heloisa Jahn, *O livro da gráfica* (2001), por mostrar de forma criativa maneiras de criar e produzir livros em um momento de transição entre o analógico e o digital. E ainda, o livro *Publishing Photography* (2002) de Dewi Lewis e Alan Ward – designer –, um guia abrangente sobre como produzir e publicar seu próprio livro de fotografia, aborda desde as práticas com designers aos processos de impressão e estratégias comerciais.

O design gráfico apresenta elementos básicos de composição visual. Podem ser classificados como: o ponto, a linha e a forma – o plano – teoria de Wassily Kandinsky¹². O espaço é a área dentro e ao redor dos elementos na composição, lembrando a relação forma e contraforma (Lupton e Phillips, 2008). A cor é um dos elementos mais poderosos na significação e nas emoções (Guimarães, 2001). A textura é o aspecto material ou visual da superfície de um elemento, assim como o tamanho se refere às dimensões físicas dos elementos na composição.

Pode apresentar estruturas de *layout* baseadas ou não em *grids*. Contraste, ritmo, movimento, equilíbrio, hierarquia e escala são mais outros elementos da composição visual (Lupton e Phillips, 2008). O elemento constitutivo do design é a informação – texto e imagem – por isso sua "dupla função", pois relaciona ao mesmo tempo as informações e as sensibiliza com sua visualidade o leitor/espectador (Bomeny, 2012).

Estes processos e práticas seguidos pelo design editorial, podem ser adaptados e aplicados para um projeto de fotolivro. De maneira geral, o design pode aproximar-se de um projeto editorial de fotolivro primeiro para organizá-lo. A conceituação e planejamento fazem parte desse primeiro movimento. O conceito e o tema estão diretamente relacionados ao ensaio fotográfico produzido – ou em produção. Em um outro momento, na prática projetual, articula os elementos visuais e materiais estabelecidos a partir do conceito inicial. Considerar e avaliar constantemente estas escolhas, enquanto vão surgindo capa, miolo e demais partes do corpo do livro.

O ensaio fotográfico pode sofrer diferentes organizações e reorganizações de sequência enquanto projeto, para assentar as informações implicadas – imagens e textos. Escolhas tipográficas e cores, tipos de papel ou forma de impressão e acabamentos também estão relacionados com o conceito inicial do projeto. Seguem um expressar de intencionalidades dos autores – sujeitos envolvidos no criar e produzir. Refinamentos são constantes, imprevisibilidades podem ser incorporadas. Revisão e testes para a impressão fazem parte de um momento final, junto à gráfica.

O lançamento e a distribuição podem ser pensados junto ao design. Toda a descrição pode se comportar diferentemente em cada projeto, assim como a maneira de conduzir cada momento do projeto. Cada fotolivro tem suas particularidades, a subjetividade não está somente no ensaio fotográfico ou nos conceitos pré-estabelecidos no projeto, está no fazer design. O projeto de design de um fotolivro pode ser feito por um designer, no entanto, é usual que os próprios artistas ou fotógrafos envolvidos façam o projeto gráfico.

Beatriz Vampré Lefèvre (2003) faz uma definição geral de design gráfico para depois inseri-lo no contexto do livro de fotografia. Design gráfico seria a prática projetual que faz a articulação de texto e imagem e pode ser desenvolvida em variados suportes gráficos. Lefèvre reforça a ideia de que "o design é específico para cada livro", sua essência está na estrutura, cabe ao design "a unidade formal" que explicita o conceitual da publicação (Lefèvre, 2003).

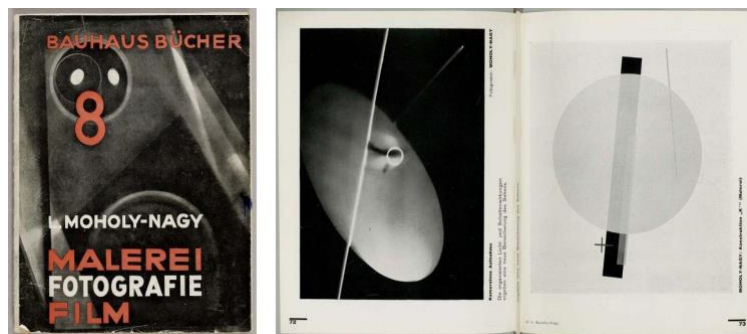
Em direção às artes gráficas, a fotografia, o impresso, as produções e experiências de artistas

¹² O livro *Ponto e linha sobre plano* (2012) foi publicado originalmente em 1926 durante o período de Wassily Kandinsky na escola Bauhaus. Utilizado até hoje no ensino superior do design, é considerado um texto capital, pois dá as primeiras noções teóricas do fazer elementos de composição visual.

e designers, seus processos de criação e subjetividades. Nas experimentações entre design, fotografia e livro – onde as fronteiras ficam difusas (Lefèvre, 2003) – que o conceito de design se amplia, pois conforme se tornam mais complexas as relações entre design, fotografia e livro, os conceitos que procuro para definir cada um deles se inter-relacionam¹³.

A escola alemã *Bauhaus* com as publicações da revista *Bauhaus* e a série de livros *Bauhausbücher* expunha trabalhos de professores e artistas como Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Adolf Meyer e outros, El Lissitzky e Herbert Bayer (Paiva, 2010). Em *Malerei, Photographie, Film* nº8 (1925) traz trabalhos fotográficos, fotomontagens e colagens (Fabris, 2011 e 2013) e Moholy-Nagy apresenta imagens fotográficas sob o conceito da *nova-visão*¹⁴. Faz tomadas de planos, perspectivas e composições utilizando novos termos como *fototipografia* – experiência tipográfica pela fotografia. É de Moholy-Nagy o termo *foto-livro* – do alemão *foto-buch* – um tipo de livro fotográfico. Parr e Badger (2004) afirmam que seria a primeira vez que o termo apareceria para a pesquisa de fotolivros ou livros de artista.

Figura 10 – *Bauhausbücher*, nº8, 1925.



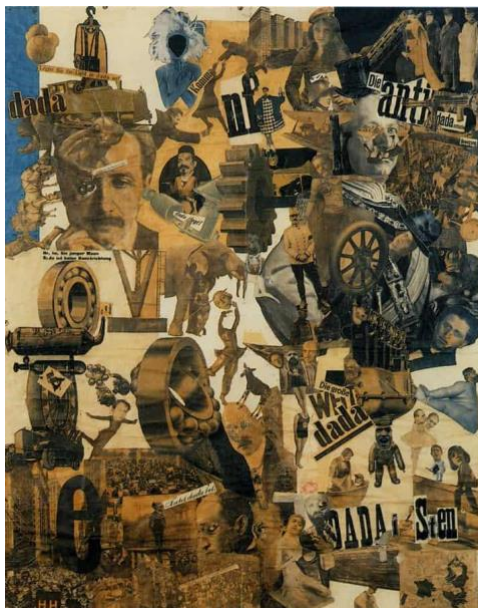
Fonte: Site *MoMA* (2024).

O cubismo e o surrealismo marcam a época, trabalhos como de Lucia Moholy – estúdio, fotogramas, colagens – e Man Ray – solarização, manipulação, esculturas –, são novas possibilidades de explorações fotográficas (Meggs, 2009; Armstrong, 2019). Artistas futuristas são influenciados e influenciadores no design e na publicidade. Da mesma forma, o Dadá e o Construtivismo Russo foram vanguardas que produziram publicações mais experimentais. As colagens e fotomontagens, eram comumente feitas por artistas como Hannah Höch e Raoul Hausmann (Meggs, 2009; Armstrong, 2019). Pensadas por fragmentos como recortes de jornal, revistas, cartazes, fotografias e outros materiais encontrados, faziam críticas à época – guerra, sociedade, política, cultura etc – desafiando as convenções sociais e artísticas daquele período.

¹³ Inter-relacionar não é um conceito teórico, mas utilizo o termo para determinar um sentido de "relação interna", muito "particular" e "pontual entre o design e outras diferentes visualidades". Deriva de inter-relacionar – que tem uma relação mútua com outro ou outros elementos; que se inter-relaciona com outro ou outros. Fonte: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2024.

¹⁴ O conceito de *Nova Visão* pensou a visão a partir da câmera. Mostra ainda maneiras de pensar e usar a fotografia considerando diferentes aparelhos, bem como a fotografia panorâmica, microscópica e astronômica, o raio X e o infravermelho, a múltipla exposição, o fotograma e o uso do *flash*. A fotografia como ponto de vista, uma visão objetiva (Parr e Badger, 2004).

Figura 11 – Fotomontagem de Hannah Höch, *Incision with the Dada kitchen knife through Germany's last Weimar beer-belly cultural epoch*, 1919.



Fonte: Site Artsy (2024).

Vladimir Maiakóvski no Construtivismo Russo e seus livros – fotolivros – (Parr e Badger, 2004), são um exemplo importante da relação do que pode existir entre imagem e texto. Em *Pro Eto: Ei i Mne* (1923), Vladimir Maiakovski e Alexander Rodchenko são notáveis. Rodchenko com o design e a fotografia e Maiakovski com o texto, dois artistas, uma experiência visual de vanguarda. Rodchenko percebe a fotografia não apenas como documentação, mas como arte gráfica.

Suas composições e abordagens experimentais usavam da fotomontagem e colagem, influenciando as artes gráficas e o design (Paiva, 2010). Assim como El Lissitzky com sua diagramação e tipografia, ilustração e fotografia no fotolivro *Industriia Sotsializma* em 1935, são publicações de grande aproximação entre design e fotolivros. Todas experiências anteriores ao pós-guerra, mas influentes e marcantes, pois abriram caminho para as tantas outras experiências gráficas que viriam.

Figura 12 – *The Industry of Socialism (Industriia sotsializma)*, 1935.



Fonte: da autora (2024).

Com o pós-guerra, marcado por mudanças estruturais (Jameson *apud* Poynor, 2010), aparecem outras concepções de mundo para a cultura ocidental, o *pop art* se destaca carregando elementos da cultura de massa e do cotidiano estadunidense, incorporando imagens da

publicidade, dos quadrinhos e do cinema (Bomeny, 2012). Edward Ruscha artista associado ao *pop art*, publica ainda na década de 1960 os fotolivros *Twentysix Gasoline Stations* (1963) – uma série fotográfica de postos de gasolina – e *Every Building on the Sunset Strip* (1966) – fotografias de um percurso da *Sunset Boulevard* na cidade de *Los Angeles*.

Ambos organizados em textos, fotografias e design, mostrando a banalidade da vida na cidade grande em narrativa visual. Seus fotolivros são considerados fonte de inspiração e referência importante para publicações fotográficas do século XX (Di Bello e Zamir, 2012). Destaque para *Every Building on the Sunset Strip* por suas características experimentais de acabamento e impressão, tais como o miolo em formato sanfonado e as fotografias em fotomontagem como em uma panorâmica.

Figura 13 – *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.



Fonte: da autora (2024).

Para a arte conceitual e o uso de objetos comuns como obra, o livro é uma possibilidade instigante, os artistas do grupo *Fluxus*¹⁵ criaram e produziram livros de artista e livros-objeto. *Fluxus 1* (1964), livro produzido por George Maciunas, reúne uma série de obras dos integrantes do grupo, um conjunto de fotografias, partituras, ensaios, dobraduras, desenhos, documentação de performances etc, de artistas como George Brecht, Robert Watts e Yoko Ono.

Figura 14 – *Fluxus 1*, 1964.



Fonte: Site *MoMA* (2024).

Buscando experiências gráficas e voltando à pesquisa de Paiva (2010) sobre livros experimentais, confirma-se a década de 1970 como período em que artistas recorrem mais abertamente ao livro de artista, livro-objeto e fotolivro, encontrando neste tipo de suporte – o livro visual – um lugar inerente às artes, expandido para a visualidade, de suporte sensorial e subjetivo,

¹⁵ O Fluxus se caracterizou pela experimentação interdisciplinar, desmaterialização da arte e participação ativa do público. Questionando as instituições tradicionais e utilizando objetos do cotidiano, o movimento propôs uma arte conceitual, crítica e engajada, influenciando gerações de artistas e expandindo os limites da expressão artística (Hendricks e Danto, 2002).

expositivo, complexo e potente. A valorização da ideia – do conceito – para a obra de arte, tendo mais importância do que o próprio objeto exposto, o uso de diferentes meios e suportes, as *performances*, instalações, a fotografia, o vídeo, o *land art*, *body art*, a arte postal, marcam profundamente o pensar e fazer artísticos.

Assim, no decorrer do tempo, entre as décadas de 1970 e 1980, na aceitação e apreciação do livro de artista – *artist book* –, se estrutura um tipo de produção bem particular entre artistas conceituais e contemporâneos (Paiva, 2010). Sendo deste mesmo núcleo, que mais tarde, vai-se repelir o termo *photobook*, por vir de outra estrutura de produção, circulação e prioritariamente de consumo.

O artista brasileiro Waltércio Caldas fica bem nesta fronteira, em 1982 publica *Manual da ciência popular*, reeditado em 2008. No livro traz uma série fotográfica de variados objetos que juntos formam combinações curiosas e bem humoradas do cotidiano. A presença da fotografia como articuladora do conceito crítico da obra livro e a maneira como foi diagramado, faz do próprio livro um tipo de híbrido entre arte e fotografia, mas também design. Um livro de artista ou fotolivro que está entre uma linguagem e outra (Lampert, 2015). A definição de livro de artista ou fotolivro não faz sentido algum aqui, pois as fronteiras sempre foram difusas na obra do artista.

Figura 15 – *Manual da ciência popular*, 2008.



Fonte: da autora (2024).

Seguindo as fronteiras difusas, na produção do design gráfico nas décadas de 1980 e 1990, encontramos o *Studio Dumbar* na Holanda, que influenciou designers pelo mundo todo. Sem a presença do fotolivro, mas estreitando ainda mais a relação entre fotografia e design, o estúdio usava maciçamente a fotografia como elemento gráfico, criava composições com tipografias, imagens rasgadas, fragmentadas e muito coloridas (Meggs, 2009).

Assim como outros tantos estúdios de design e designers como o estadunidense David Carson, e os brasileiros Guto Lacaz, Rico Lins, Noema Cavalcanti e Fernanda Sarmento (Melo e Ramos, 2011), criando e estabelecendo um design mais autoral de conduta experimental, de diferentes abordagens como o design editorial – livros, revistas, jornais –, discos, cartazes, embalagens, ou mesmo o design para marcas e relacionado ao marketing e publicidade.

As publicações de livros de artista e livros fotográficos da extinta editora *Cosac Naify*, os livros visuais de autoria da *Casa Rex* de Gustavo Piqueira e Samia Jacintho ou ainda as recentes publicações da editora *Ubu* e *Carambaia*, e do *Grafatório Edições*, mais experimental, são exemplos da produção editorial em um recorte mais recente e nacional.

Editoras mais específicas na publicação de fotolivros como a editora *Madalena* e a editora *IMS – Instituto Moreira Salles*, assim como o estúdio *Bloco Gráfico* com Gabriela Castro, e os

designers Fábio Messias, Elaine Ramos e Beatriz Matuck, estão à frente de projetos gráficos específicos para fotolivros de artistas nacionais. Beatriz Matuck, por exemplo, esteve à frente do projeto gráfico de *Também ando perdido esses dias* de Guilherme Freire e Vítor Ramos (2021) e o aclamado *Centro* de Felipe Russo (2014).

Figura 16 – *Entre Morros* de Cláudia Jaguaribe, 2012; *Centro* de Felipe Russo, 2014; *Natureza das coisas* de Pedro Motta, 2018 e *Luciara* de Henrique Carneiro de 2018.



Fonte: BDLF (2024).

O design contemporâneo está marcado por conceitos como desconstrução, apropriação, autoria e oposição (Poynor, 2010), ao mesmo tempo que carrega consigo raízes nas origens modernistas – "o bom design", o formalismo (Bomeny, 2012). O século XXI avança, ampliando as fronteiras do design ainda mais, em um mundo dito globalizado e sem fronteiras comunicacionais, a presença do digital, das novas tecnologias e da vida urbana deixam em evidência um design inter-relacional (Meggs, 2009; Armstrong, 2019; Poynor, 2010; Bomeny, 2012). E os fotolivros contemporâneos fazem parte dessa amplitude gráfica.

5 Considerações finais

No decorrer do artigo foi possível acessar com apoio conceitual e histórico a relação entre design e imagem em fotolivros, explorando a narrativa visual como uma estrutura entrelaçada e não linear. Benjamin (2011) e Didi-Huberman (2018) constroem uma base complexa, mas essencial para o desenvolvimento de tais conceitos, colaborando para as ideias de "forma e contraforma" de Ellen Lupton (2008). Dispensando o design tido "invisível", ou ainda, o que seria um "bom" design.

No design para fotolivros são esperadas abordagens mais subjetivas e até intuitivas do projeto gráfico, pois na produção de sentido da obra, o design é indispensável, tal qual a fotografia e o livro. De maneira que, o design para fotolivros, se constitui pela possibilidade de coexistência por e pelas imagens, pois o design está como um campo aberto, diverso, inventivo, complexo e vezes paradoxal (Poynor, 2010), sendo acessado e percebido visualmente. No encontro das artes gráficas, as fronteiras ficam mais difusas, permitindo a ampliação criativa, processual e experimental, inter-relacionando – *design, fotografia e livro* – como uma coisa só, e sendo uma coisa só, indica uma especificidade em cada fotolivro publicado. Como uma essência ou existência possível por – *relacionar, recortar e sustentar* – em cada fotolivro.

O design, portanto, não se restringe à organização gráfica de um fotolivro, ele responde pela complexidade de uma obra visual. Se fotolivros dispõem de fotografias por entre páginas para existir e o artista quando fotografa é o autor da obra, por outro lado, o designer na *práxis* – conceito e

prática – de conceber um fotolivro, é o coautor da obra. O design em fotolivros é uma experiência gráfica relacional. Uma experiência entre diferentes configurações visuais e materiais, que demanda noções técnicas, ao mesmo tempo que exige sensibilidade dos autores – artistas, designers e fotógrafos.

6 Referências

- AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Dossiê Aby Warburg. Organização C. Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA, UFRJ, v. 16, n. 19, 2009.
- ARAÚJO, E. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Editora Lexikon, 2008.
- ARMSTRONG, H. (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BDLF – Base de dados de livros de fotografia. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org>. Acesso em 21 fev. 2024.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BOMENY, M. H. W. **O Panorama do design gráfico contemporâneo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.
- BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. **História da poesia visual brasileira – catálogo**. São Paulo, Sesc, 2019.
- CADÔR, A. B. A Fotografia e a Palavra no Livro de Artista. **MATLIT: Materialidades da Literatura**, v.9, n.1, 2021.
- CADÔR, A. B. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CAMARGO, I. A. Desfiguração em arte visual II. In: Prólogo. Organização I. A. Camargo. **Revista Reflexões sobre arte visual – FAALC/UFMS**, v. 1 n. 4, 2020.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 2009.
- COLBERG, J. **Understanding Photobooks: the form and content of the photographic book**. New York – USA: Routledge, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O Gaio Saber inquieto**. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DI BELLO, P.; ZAMIR, S. **The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. New York – USA: Editora I.B. Tauris, 2012.
- DROSTE, M. **Bauhaus**. Colônia – AL: Editora Taschen, 2019.
- FABRIS, A. **O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas: 1**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FABRIS, A. **O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas: 2**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- FELDHUES, M. **Fotolivros: (in)definições, histórias, experiências e processos de produção**. Curitiba: Editora UFPR 2021.
- FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da caixa preta**. São Paulo:

Annablume, 2011.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

HALUCH, A. **Guia prático de design editorial: Criando livros completos**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2018.

HASLAM, A. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. Rio de Janeiro: Editora Rosari, 2007.

HENDEL, R. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HENDRICKS, J.; DANTO, A.C. **What's Fluxus? What's Not! Why**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LAMPERT, L. Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão. **Revista Dobras Visuais**, jun. 2015.

LEDERMAN, R.; YATSKEVICH, O. **What they saw: historical photobooks by women, 1843-1999**. Nova Iorque: 10x10 Photobooks, 2021.

LEFEVRE, Beatriz Vampre. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. 2003. 293 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1598653>. Acesso em: 20 jun. 2024.

LUPTON, E.; MILLER, A. **Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

LYONS, M. **Livro: uma história viva**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

MARGUTTI, M.; SÁ, N. **Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá**. Rio de Janeiro: Editora Laca, 2014.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, C. H. de; RAMOS, E. **Linha do tempo do design gráfico do Brasil**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.

NAVAS, A. M. **Fotografia e poesia: afinidades eletivas**. São Paulo: Ubu, 2017.

PAIVA, A. P. M. de. **A aventura do livro experimental**. São Paulo: Autêntica, 2010.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. V. 1. London: Phaidon, 2004.

PERUYERA, M. **A estrutura do livro: processos de diagramação e editoração**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2019.

PIVA, R. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

POYNOR, R. **Abaixo as regras Design gráfico e pós-modernismo**. São Paulo: Bookman, 2010.

ROCK, M. The designer as author. In: **Revista Eye**. Editora: Emap Architecture, v. 5 n. 20, 1996.

SILVA, G. N. **Arquitetura & Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSCHICHOLD, J. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

TSCHICHOLD, J. **The new typography: a handbook for modern designers**. University of California

Press, 1995.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones Akal, 2010.

WARDE, B. A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível. In: BIERUT, M.; HELFAND, J.; HELLER, S.; POYNOR, R. **Textos Clássicos do Design Gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.