

DESIGN FOTO-TIPO-GRÁFICO

Ana Rita Simões Bastos

RESUMO

Design foto/tipo/gráfico é uma representação que surge da relação entre o design gráfico, a Fotografia e a Tipografia — deriva do conceito de Design Foto/Gráfico, criado por Allen Hurlburt em 1985 e do conceito de tipofoto, criado por Laszlo Moholy-Nagy, em 1925. ‘Foto/gráfica no es un término nuevo, sino una nueva mirada a una expresión que ingresó en el lenguaje hace aproximadamente ciento cincuenta años’ (Hurlburt, 1985, p. 9). A expressão design foto/gráfico foi usada pela primeira vez por John Herschel (1792–1871) para descrever um processo inventado por William Henry Fox Talbot (1800–77). Esta expressão surgiu da combinação de duas palavras gregas: *pothós*, que significa ‘luz’, e *grapho*, que significa ‘desenho’ (Hurlburt, 1985). A invenção deste processo fotográfico deu origem a transformações profundas na comunicação gráfica e visual da época. Tipofoto é um conceito definido por Moholy-Nagy como ‘la información representada visualmente de la manera más precisa’, que surge da junção das palavras Tipografia e Fotografia -Tipografia é ‘una información traducida a caracteres de impresión’ e Fotografia é ‘la representación visual de lo ópticamente perceptible’ (1985). Existe uma relação muito próxima entre o conceito de design foto/gráfico e o conceito de tipofoto, uma vez que ambos exploram a relação texto-imagem. Tendo em conta o que é e para que serve o design, importa referir que o objectivo máximo é sempre a comunicação de uma determinada mensagem. As possibilidades de combinar, relacionar e enquadrar texto e imagem são infinitas. O design foto/tipo/gráfico surge como uma disciplina que, fazendo uso do conhecimento profundo de várias áreas distintas, procura encontrar uma relação de equilíbrio entre a necessidade permanente de comunicação de uma imagem e a descodificação de mensagens complexas, considerando sempre o aspecto gráfico e visual. O processo de design envolve vários passos e é uma resposta condicionada por muitos factores, que deve ter em conta considerações pictóricas, tipográficas, relação das imagens entre si, entre outros. No seguimento, importa perceber que, muitas vezes, mesmo o objecto gráfico e visual mais simples é resultado de uma investigação frutífera. O design moderno foi fortemente influenciado pelos dadaístas e designers construtivistas, que exploraram, de forma exaustiva e inovadora, a relação imagem-texto, desde o uso excessivo de imagens; a sobreposição destas; a relação texto-imagem e texto-texto; a escala, etc. Um dos principais elementos de combinação de fotografias é o contraste: de tamanho, de valor (escuro-claro), de escala, de cores, de forma (horizontal vertical, altura largura), impacto, significado, mensagem visual, etc. Na procura constante de harmonia entre as imagens, faz sentido encontrar pontos de relação comuns, desde geométricos (alinhamentos e linhas paralelas), a pontos mais visuais (cor, contraste, entre outros), que vão reforçar a relação entre as imagens e contribuir para alcançar a coesão e a unidade do objecto gráfico.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Visual; Design Gráfico; Fotografia; Tipografia; Tipofoto.

ABSTRACT

Photo/typo/graphic Design is a representation that arises from the relationship between Graphic Design, Photography and Typography — it comes from the concept of Photo/Graphic Design, created by Allen Hurlburt in 1985 and the concept of Typophoto,

created by László Moholy-Nagy in 1925. Foto/gráfica no es un término nuevo, sino una nueva mirada a una expresión que ingresó en el lenguaje hace aproximadamente ciento cincuenta años' (Hurlburt, 1985, p. 9). The term Photo/Graphic Design was first used by John Herschel (1792-1871) to describe a process invented by William Henry Fox Talbot (1800-77). This expression came from the combination of two Greek words: photos, which means 'light' and grapho which means 'drawing' (Hurlburt, 1985). The invention of the photographic process led to deep changes in the graphic and visual communication of those days. Tipofoto is a concept defined by Moholy-Nagy as 'la información representada visualmente de la manera más precisa', that arises from the junction of words Typography and Photography — Typography is 'una información traducida a caracteres de impresión' and Photography is 'la representación visual de lo ópticamente perceptible' (1985). There is a close relationship between the concept of Photo/Graphic Design and the concept of Typophoto, because both explore the text-image relationship. Considering what design is, and what it exists for, it should be noted that it's ultimate goal is always to communicate a specific message. The possibilities for matching, relating and framing text and image are endless. The photo/typo/graphic Design appears as a discipline which, making use of deep knowledge in several different areas, looks to find a balanced relationship between the constant need for communicating images and decoding complex messages, always taking in account the graphic and visual aspect. The design process involves several steps and is a response conditioned by many factors, which must account for pictorial and typographic considerations, the relationship of the images to each other, and others. Following this, it is important to realize that often, even the most simple graphic and visual object is the result of a fruitful research. The modern design has been strongly influenced by the Dadaists and Constructivists designers who explored exhaustively and innovatively, the image-text relationship, from the excessive use of images, the overlap of these, the relationship between text and image and text-text; scale etc.. A key element in combining photographs is the contrast: size, value (dark-light), scale, color, shape (vertical, horizontal, height, width), impact, meaning, visual message, etc.. In constant search for harmony between images, it makes sense to find common points of relationship, from geometric alignments and parallel lines, to more visual points of relationship, such as: color, contrast, and others; which will strengthen the relationship between the images and contribute for achieving cohesion and unity in the graphic object.

KEYWORDS: Visual Culture; Graphic Design; Photography; Typography; Typophoto.

INTRODUÇÃO

narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo. Bernardo Soares

O presente documento apresenta parte de uma investigação desenvolvida no âmbito do Master en Diseño y Producción Gráfica/Intermedia da Facultat de Belles-Arts da Universitat de Barcelona (edição 2011–2), em colaboração com a Alquimia da Cor (Porto, Portugal), sob coordenação dos professores Enric Tormo (UB) e Antero Ferreira (AdC).

Por se tratar de um *master* 'ibérico', optamos por não traduzir as citações e as referências, uma vez que a bibliografia utilizada foi essencialmente nos idiomas português e castelhano. Por concordância, não traduzimos as citações que surgem noutros idiomas. Optamos igualmente por não utilizar o novo acordo ortográfico.

Importa referir o facto deste tema ser, para nós, preferencial, pertinente e desafiador, uma vez que é actual e ainda está pouco explorado a todos os níveis, nomeadamente no campo do Design.

Em termos de metodologia, consultou-se o máximo de obras-referência bibliográficas, tais como: catálogos, livros, obras e sítios web. Além disso, foram tidas em conta todas as referências que pudessem contribuir para a evolução do estudo, desde a visita a exposições, bibliotecas e outros locais significativos.

O tipo de metodologia utilizado visa a elaboração de um estudo original, com vista à aplicação integrada de conhecimentos e competências adquiridas ao longo da parte curricular do *master*, articulando, quer os conteúdos adquiridos ao longo da parte curricular (nas aulas), quer nas várias visitas que foram feitas a diferentes instituições associadas à área de estudo, quer a bagagem teórica 'conquistada' ao longo das leituras e pesquisas efectuadas.

A FOTOGRAFIA COMO ARTE

A fotografia constitui a arte ou o processo de reproduzir imagens sobre uma superfície fotossensível (como um filme), pela acção de energia radiante, esp. a luz;[1] Para Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946), a fotografia é muito mais do que um processo de reprodução: 'significa escribir con luz, dibujar con luz; y el meollo del trabajo fotográfico radica efectivamente en el dominio de esta escritura lumínica, de este dibujo lumínico, no en la simple reproducción formal de los objectos (...)' (Moholy-Nagy, 2005, p. 155).

Apesar de estas definições atribuírem à fotografia um estatuto incomparável a outras artes plásticas ou visuais, sabe-se que, aquando do seu nascimento, foram muitos os que assumiram a morte de outras artes (p.e. Pintura). Isso não aconteceu porque a fotografia afirmou-se como um meio novo e que 'no es comparable con ninguno de los medios de expresión ópticos conocidos' (Moholy-Nagy, 2005, p. 142).

Desta forma, contrariamente ao que muitos pensaram, a fotografia trouxe a inúmeros artistas novas possibilidades de criação, inclusive a de combinar e explorar a relação entre várias artes. Esta relação ganhou cada vez mais adeptos e prolongou-se até à actualidade. No entanto, na segunda metade do século XX, fotógrafos e designers decidiram explorar as potencialidades da combinação destas duas áreas, no sentido de realçarem a dinâmica e fortalecerem a comunicação das suas imagens. A partir dos anos trinta, fez-se sentir o desenvolvimento de um notável microcosmos desta pequena revolução (Hurlburt, p. 9). Durante várias décadas, Alexei Brodovich (1898–1971) teve uma influência fundamental nesta nova forma de comunicar, prova disso são os seus discípulos: Irving Penn (1917–2009), Ricard Avedon (1923–2004), Art Kane (1925–95), Henry Wolf (1925–2005), Helmut Krone (1925–2006), Bob Gage (1927–2005), Howard Zieff (1927–2009), entre outros. O design foto/gráfico tem como objectivo encontrar harmonia entre o design e a fotografia, em busca de uma comunicação visualmente mais eficaz. A combinação intensa destas duas disciplinas dá origem a inúmeras oportunidades criativas e permite uma maior compreensão das mesmas, obtendo assim melhores resultados na gramática visual (Hurlburt, 1985).

VISÃO DA REALIDADE – COGNOSCITIVA E PERSPECTIVA

Desde o início que a nossa visão da realidade adoptou duas formas: a cognoscitiva, baseada na síntese da experiência visual que vamos acumulando ao longo do tempo; e a de perspectiva, baseada numa imagem percebida desde um ponto de vista individual (Hurlburt, 1985). Na visão cognoscitiva, identificamos uma mesa quadrada sem distorções: todos os ângulos são iguais, todos os lados são iguais; na visão em perspectiva, a parte da mesa que está mais próxima aparece maior, sendo que a que está mais afastada, aparece mais pequena, os ângulos 'são' todos diferentes, além de que os quatro pontos/cantos da mesa convergem num único ponto (de fuga). Actualmente, o conceito de perspectiva faz parte do nosso quotidiano, contudo em sociedades primitivas, onde existiu durante muito tempo uma exposição mínima a imagens fotográficas, este conceito tardou em chegar. Os artistas do Renascimento tiveram um papel fundamental no desenvolvimento da perspectiva científica, muito influenciados pela câmara escura: 'existen pruebas más que suficientes de que los artistas del Renacimiento, que tanto hicieron por el progreso de la causa de la perspectiva científica, se vieran influidos por la cámara' (Hurlburt, 1985, p. 13).

A câmara estenopeica (ou câmara escura) é uma espécie de máquina fotográfica primitiva que se serve de um orifício para poder 'focar', em vez da lente que hoje conhecemos. Esta câmara é capaz de projectar uma imagem coerente —invertida verticalmente— no lado oposto ao orifício. O conceito de focagem não existe, porém, quanto mais longe estiver a superfície plana do orifício, maior e mais ténue será a imagem formada por pequenos pontos de luz (pontos esses que terão o tamanho do orifício). Não se sabe com exactidão quando foi inventada esta máquina, no entanto sabemos que os gregos compreenderam o princípio desta forma de projecção e que esta câmara foi evoluindo ao longo do tempo. Sabemos também que no século XVI a refinaram ao ponto de incorporarem lentes e reflectores de cristal esmerilado, utilizando espelhos para corrigir os efeitos de inversão da imagem.

A interacção do design com a fotografia foi um processo lento e gradual e precedeu, provavelmente, as experiências de perspectiva de artistas como Donatello (1386–1466), Uccello (1397–1475), Leonardo (1452–1519) e Durero (1471–1528). A revolução iniciada durante o Renascimento no realismo pictórico deve muito à câmara escura.

Quanto à evolução da forma das imagens, o espaço e a estrutura do contexto foram as primeiras grandes influências. A figura e a forma da composição artística evoluíram do simples rectângulo para as detalhadas e ornamentadas formas dos trípticos, vitrais e rolos de pergaminho. Quanto à escala, a câmara escura foi fundamental para encontrar novos valores. O método de enquadrar (a partir da câmara) foi determinante para estudar e compor qualquer obra visual e pré-anunciou a forma como os fotógrafos 'criam' (ainda hoje) a imagem no visor. Em 1926, quando Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) registou a primeira fotografia conhecida na História (em França), a forma e o tamanho da imagem foram definidos pela câmara que possuía. Em 1900, quando foi necessário produzir imagens maiores, a única alternativa era construir câmaras maiores, que consequentemente permitissem aumentar as imagens. Outro avanço técnico que teve grande influência no tamanho e na forma das imagens foi o suporte, que começou com o papel, em 1840, quando Fox Talbot introduziu o processo negativo-positivo, mas que rapidamente evoluiu para o vidro. Mais tarde, quando George Eastman (1854–1932) criou a Kodak, passou a utilizar-se um papel negativo sensível, que em pouco tempo foi substituído pelo filme/película. Contudo, a liberdade em termos de escala só foi possível com a invenção do ampliador. No início do século XX, a invenção deste objecto superou

as limitações existentes até à data, permitindo a livre eleição do tamanho e da forma. 'La ampliadora há sido subestimada como instrumento fotográfico, 'pero sin ella jamás habría tenido lugar la revolución foto/gráfica' (Hurlburt, 1985, p. 22).

O ampliador trouxe compactação, conveniência e economia à fotografia e tornou possível a manipulação de imagens, chegando a ser o principal instrumento no desenvolvimento de efeitos foto/gráficos. Um amplo espectro de modificações gráficas ficaram à disposição da criatividade dos designers foto/gráficos, graças à possibilidade de dividir a exposição entre diferentes negativos; de combinar imagens distintas e imagens com objectos, agregar e sobrepor formas, criar texturas e tramas, forçar contrastes, suavizar contornos, criar efeitos de solarização, explorar superfícies, entre outros. O ampliador tornou prática a câmara de pequeno formato e tornou o laboratório num espaço absoluto de experimentação criativa. 'Lo que resulta peculiar es el hecho de que la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, pueda convertirse en instrumento de lo fantástico, de lo onírico, de lo suprarreal y de lo imaginario (Moholy-Nagy, 2005, p. 222).

Um dos primeiros fotógrafos a relacionar o design e a fotografia foi Edward Steichen (1879–1973). Começou o seu percurso na pintura, mas rapidamente se apaixonou pela vertente gráfica da relação de luz e sombra que a fotografia permite. Foi um dos primeiros a reconhecer o potencial gráfico da imagem fotográfica: as suas experiências foram uma contribuição importante para a evolução do design foto/gráfico. '(...) and Steichen were painters as well as photographers, and they were familiar with the best-known artists of their time. Moreover, art had a special value. It was not simply a practice around 1900, more like a hallowed calling. Artists were Nature's spokesmen, at a time when Nature, Truth and Beauty were understood to be closely intertwined. Artists — and Rodin was the supreme example of this — revealed what was inherently beautiful and forceful in Nature and in Mankind, for the two were inextricably associated. Their liking for centaurs, fauns, wood and water nymphs was no accident of taste: all of these mythical creatures, near relations and served as convenient metaphors in the art, photographic and otherwise, of the late nineteenth century.' (Jeffrey, p.96)

O auge da sua carreira foram as imagens que criou para as capas da Vanity Fair e Vogue, as quais revolucionaram a comunicação visual da época e fizeram com que a fotografia editorial e publicitária ganhassem uma nova dimensão.

Fox Talbot, fundador da fotografia moderna e figura chave intelectual do seu tempo, trabalhou nas mais diversas áreas (botânica, física, matemática, arqueologia e literatura), tendo produzido mais de 5000 imagens fotográficas ao longo da sua curta carreira enquanto fotógrafo. Explorou uma imensidão de técnicas e conseguiu encontrar a beleza em objectos vulgares, locais banais e situações do quotidiano. (Batchen, 2008) O seu trabalho serviu de mote a experiências de muitos artistas e, de forma indirecta, deu origem a novas correntes e técnicas: os fotógrafos aperceberam-se de um mundo mais gráfico e menos pictórico por explorar. Esta 'corrente' guiou fotógrafos como Edward Weston (1886–1958), Paul Strand (1890–1976) e Walker Evans (1903–75), mas quem liderou esta forma de estar na fotografia foram Arnold Newman (1918–2006), Harry Callahan (1912–99) e Lucian Clerque (1934–).

Com a evolução permanente da tecnologia, em 1978, foi possível provar que a máquina fotográfica supera o olho humano e que, por isso, pode ser um instrumento óptico

essencial para completar a nossa visão. Experiências científicas no estudo dos movimentos - passo, salto, galope, entre outros-, provaram que o olho humano não tem capacidade para acompanhar todos os movimentos de uma determinada acção. Eadweard James Muybridge (1830–1904) captou 'passo-a-passo' um cavalo a galope e mostrou algo que o olho humano nunca tinha visto. Harold Edgerton (1903–90) foi o primeiro fotógrafo a conseguir congelar o movimento e a explorar a acção ao máximo. Com essa nova técnica criou imagens com efeitos gráficos incríveis que influenciaram inúmeros fotógrafos contemporâneos.

A evolução do design foto/gráfico aconteceu de forma faseada e em diversas áreas que se complementam. As possibilidades de explorar graficamente a fotografia estavam de tal forma 'abertas' que houve espaço para criar nesta área em expansão. A experimentação acontecia de forma diferente, tendo em conta a formação, experiência e percurso dos autores. Designers como El Lissitzky, A.M. Cassandre, Herbert Matter e Paul Rand foram também referência, apesar de terem feito o percurso inverso — do design para a fotografia. A. M. Cassandre conhecia bem o Construtivismo Russo, os princípios da Bauhaus, a colagem e as combinações fotográficas e utilizou e tirou o maior partido das técnicas e correntes que conhecia nos seus projectos. 'Hasta 1932, cuando concluyó el Cartel Wagon Bar, Cassandre no introdujo el montaje en su diseño de carteles, pero al hacerlo creó una combinación perfecta de elementos fotográficos y no fotográficos. Wagon Bar también es la expresión de la doctrina del purismo, con las reglas de color y forma atentamente formuladas, ya adelantadas por Le Corbusier' (Hurlburt, 1985, p. 38).

Nos seus cartazes, Cassandre utilizou inúmeras técnicas gráficas, explorando sempre a combinação da fotografia e da tipografia, alcançando uma relação foto/tipo/gráfica perfeita. El Lissitzky foi o designer que mais contribuiu para a conexão do Construtivismo russo e do design foto/gráfico. Conhecia bem os princípios da Bauhaus e do De Stijl e, desde cedo, reconheceu o potencial da interacção do design com a fotografia. Herbert Matter, *designer suíço*, ficou conhecido pela sua forma de comunicar visualmente, sintetizando ao máximo todas as formas artísticas e tirando partido da experiência das pessoas com quem trabalhou, tais como, Cassandre e Le Corbusier.

Nos Estados Unidos, Paul Rand e Lester Beall foram os primeiros designers a explorar o design foto/gráfico. Inspirado pelo design europeu, Paul Rand utilizou fotogramas, fotografia sem câmara, colagem, fotomontagem; não se tornou um utilizador intenso destas técnicas, mas, quando as utilizava, o efeito era incrível.

Man Ray e Moholy Nagy são também referências no design foto/gráfico, por terem criado imagens gráficas e complexas, devido à exploração das possibilidades da imagem fotográfica sem o recurso à câmara: o fotograma. Para Moholy-Nagy, o fotograma é a expressão gráfica máxima da fotografia, para ele 'no existe ninguna posibilidad de semejanza com otros campos de la creación. Las leyes de composición surgen aquí a partir del trabajo práctico: es aquí donde se encuentran el organismo humano y la materia recientemente descubierta. (2005, p. 158).

Man Ray, artista eclético e autodidacta, foi responsável por inúmeras inovações artísticas na fotografia e nas suas criações privilegiava sempre o conceito. As suas criações são composições gráficas e originais que inspiraram muitas gerações de fotógrafos.

Moholy-Nagy foi uma figura emblemática da modernidade de entreguerras e incansável experimentador das possibilidades das várias artes. Não foi apenas artista plástico, fotógrafo ou designer; foi um artista total: polivalente, pedagogo e teórico. Em 1923, foi convidado para ser professor na Bauhaus e, simultaneamente foi director de uma colecção de livros na mesma instituição. Foi durante este período (1923–1929) que realizou as suas contribuições teóricas mais importantes, entre as quais *pintura, fotografia, cine*, publicada originalmente em 1925. Parte integrante desta contribuição intemporal é um artigo no qual descreve o conceito de Tipofoto: um conceito que, como a própria palavra sugere, junta tipografia e fotografia. Para Laszlo Moholy Nagy, tipografia é 'una información traducida a caracteres de impresión' e fotografia é 'la representación visual de lo ópticamente perceptible'. A junção destas duas palavras dá origem ao conceito tipofoto, definido por Moholy-Nagy como 'la información representada visualmente de la manera más precisa'.

Existe uma relação muito próxima entre o conceito de design foto/gráfico e o conceito de Tipofoto, uma vez que ambos exploram a relação texto-imagem. Tendo em conta o que é e para que serve o design, importa sublinhar o que foi acima referido: o objectivo máximo é sempre a comunicação de uma determinada mensagem. Deste modo, é importante perceber que design foto/gráfico pode ser apenas uma imagem sem qualquer informação textual (ao contrário de Tipofoto), mas com a preocupação incomensurável de comunicar, gráfica e visualmente, uma mensagem; porém, em muitas situações essa mensagem não faz sentido, se não existirem elementos textuais. Esta relação pode ser alcançada de múltiplas formas, assumindo que a relação texto-imagem levada ao limite pode originar situações completamente distintas. Laszlo Moholy-Nagy defende que, com a inclusão do processo fotográfico, a tipografia alcançou uma dimensão total, que até então era apenas lineal (Moholy-Nagy, 2005, p. 96). A dimensão lineal da tipografia satisfazia os critérios básicos da comunicação, funcionava como um simples elemento transmissor entre o conteúdo da informação e o receptor, mas ignorava as novas dimensões da vida contemporânea. A transição acontece quando se começa a tentar estabelecer correspondência da tipografia com a vida contemporânea através do uso contrastado do material tipográfico — letras, signos, valores positivos e negativos, entre outros. A dimensão total só é alcançada aquando da utilização e combinação intensa, e até ao limite, do material anteriormente referido com técnicas foto/gráficas. Segundo Moholy-Nagy, actualmente 'se intenta emplear el potencial expresivo de la tipografia no como antes, a la manera de un medio objectual, sino incorporándolo a la obra de creación com una existencia subjetiva' (Moholy-Nagy, 2005, p. 97).

Uma vez que os materiais tipográficos são signos ópticos potentes e, por isso, permitem a criação e representação de conteúdo gráfico e visual, a fotografia tem grande eficácia quando combinada com a tipografia. Pode surgir como ilustração; fototexto, substituindo as palavras; representação precisa cuja objectividade não permite qualquer margem de subjectividade entre outras formas. Uma criação ou representação constrói-se a partir de relações ópticas e perceptivas: leva-se a cabo uma continuidade sucinta de percepções associativas visuais: 'la tipofoto regula el nuevo ritmo de la nueva literatura visual' (Moholy-Nagy, 2005, p. 97).

Sabemos que a leitura de uma imagem é condicionada por inúmeros factores, seja no campo óptico e perceptivo, seja por questões culturais e sociais, 'dependendo tanto do estatuto do objecto na cultura envolvente como da situação do agente humano que o lê' (Capeloa Gil, 2011, p.17).

A literacia constitui a capacidade de ler texto, substantivando 'a qualidade ou condição de quem é letrado', 'alfabetização', mas igualmente 'práticas que denotam a capacidade de uso de diferentes tipos de material escrito'[2] . Por contiguidade, o termo passou a designar a capacidade dos indivíduos compreenderem e fazerem uso da informação, sobre a forma verbal ou textual. No entanto, o conceito original de literacia, apresentado por Walter Ong em *Orality and Literacy* (Capelo Gil, 2011, p. 16), defende que esta diz respeito à compreensão da escrita como tecnologia de mediação do som (verbal) para a imagem. Desta forma, literacia é algo eminentemente visual. Apesar disso, o historiador James Elkins cunhou o termo Literacia Visual como tentativa de resolver a necessidade de qualquer estudioso de cultura visual de 'ler as imagens' (Capelo Gil, 2011, p. 15). Este conceito junta literacia com visualidade e vai ao encontro dos conceitos abordados anteriormente.

A relação entre a ordem do visível e do dizível tem sido complexa na reflexão teórica ocidental. A tradição clássica — Aristóteles na *Óptica* ou Platão na *República* — privilegia a visão relativamente aos outros sentidos.

Na medida em que toda a imagem comunica, toda a imagem é texto e, desta forma, 'toda a complexidade inerente à semiótica da visualidade se dissolve em signo e mensagem, ancorada num nível linguístico de superfície ou profundidade' (Capelo Gil, 2011, p.19).

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes (2010) defende que toda a imagem se quer verbalizar, isto é, na medida em que se manifesta como mensagem. A imagem comunica-se e, para tal, exige uma descodificação que requer a mediação da linguagem verbal. Desta forma, literacia visual é, acima de tudo um acto de alfabetização linguística aplicado ao sistema das imagens.

CONCLUSÃO

As possibilidades de combinar, relacionar e enquadrar texto e imagem são infinitas. O design foto/tipo/gráfico surge como uma disciplina que, fazendo uso do conhecimento profundo de várias áreas distintas, procura encontrar uma relação de equilíbrio entre a necessidade permanente de comunicação de uma imagem, de descodificação de mensagens complexas, tendo sempre em conta o aspecto gráfico e visual.

Contamos aqui a história quase de forma inversa, uma vez que primeiro é inventada a imprensa com tipos móveis e só depois a fotografia. No entanto, quando falamos do design foto/tipo/gráfico é a fotografia que procura o design, mais concretamente a tipografia, no sentido de se completar e complementar textualmente a informação visual.

O processo de design envolve vários passos e é uma resposta condicionada por muitos factores, que deve ter em conta considerações pictóricas, tipográficas, relação das imagens entre si, entre outros. Tendo isto em conta, importa perceber que, muitas vezes, mesmo o objecto gráfico e visual mais simples é resultado de uma investigação frutífera. O design moderno foi fortemente influenciado pelos dadaístas e designers construtivistas, que exploraram, de forma exaustiva e inovadora, a relação imagem-texto, desde o uso excessivo de imagens, a sobreposição destas, a relação texto-imagem e texto-texto; a escala, etc. Um dos principais elementos de combinação de fotografias é o contraste: de tamanho, de valor (escuro-claro), de escala, de cores, de forma (horizontal vertical, altura largura), impacto, significado, mensagem visual, etc.

Na procura constante de harmonia entre as imagens, faz sentido encontrar pontos de relação comuns, desde geométricos — alinhamentos e linhas paralelas — e pontos mais visuais: cor, contraste, entre outros; que vão reforçar a relação entre as imagens e contribuir para alcançar a coesão e a unidade do objecto gráfico.

Notas

[1] (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

[2] (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

BIBLIOGRAFIA

AMAR, Jean-Pierre. História da Fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN: 978-972-44-1382-2.

ASCENSÃO, Joana et al. AG PRATA. *Reflexões periódicas sobre fotografia*. Susana Lourenço Marques; José Carneiro; Vitor Almeida: Porto, 2009. ISBN 978-989-20-1571-12.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia (1980). Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 972-44-1349-7.

BATCHEN, Geoffrey. William Henry Fox Talbot. London: Phaidon, 2008. ISBN 978-0-7148-4.

BAURET, Gabriel. A Fotografia — Histórias, Estilos, Tendências e Aplicações (1992). Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN: 978-972-44-1284-9.

BENJAMIN, Walter. Sobre la Fotografia. Trad. de José Muñoz Millanes. Valencia:Pré-Textos, 2008. 155 pp. ISBN 978-84-8191-637-9.

BERGER, John. Modos de ver. Trad. de Ana Maria Alves. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. ISBN 84-252-2003-3. (Ways of seeing (1990). Penguin Books Ltd., London, England).

CAPELOA GIL, Isabel. Literacia Visual — Estudos sobre a inquietude das imagens. Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN: 978-972-44-1650-2.

CULLEN, Kristin. Layout Workbook. USA: Rockport, 2007. ISBN: 978-1-59253-352-7.

EDWARDS, Steve. Photography. A Very Short introduction. Oxford University Press: New York, 2006. ISBN 978-0-19-280164-7.

FERNÁNDEZ, Horacio. El fotolibro latinoamericano. México: Editorial RM, 2011. ISBN 978-84-15118-02-2.

FONTCUBERTA, Joan; COSTA, Joan. Foto-diseño — Fotografismo y visualización programada. Barcelona: Ediciones CEAC, 1988.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Nova Vega, 2010. ISBN: 978-972-699-073-4.

HIMES, Darius D.; SWANSON, Mary Virginia. *Publish Your Photography Book*. New York: Princeton Architectural Press, 2011. ISBN 978-1-556898-883-2.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa (7 vols.)*. Lisboa; Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Círculo de Leitores, 2002.

HURLBURT, Allen. *Diseño Foto/Gráfico. Interacción del diseño con la fotografía (1983)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985. ISBN 84-252-1254-5.

JEFFREY, Ian. *Photography: A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2010. ISBN: 978-0-500-20187-9.

KANEKO, Ryuichi; VARTANIAN, Ivan. *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture Foundation, 2009. ISBN 978-1-59711-094-5.

MAH, Sérgio. *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. ISBN 972-772-361-6.

MERCIER, Alain et al. *Les 3 révolutions du livre*. Paris: Imprimerie Éditions, 2002. ISBN 2-908207-79-3.

MOHOLY-NAGY, Laszló. *Pintura, fotografia, cine (1923)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. ISBN 84-252-1984-1.

MOMENË, Eduardo. *La Visión Fotográfica. Curso de Fotografía para jóvenes fotógrafos (2007)*. Madrid: Eduardo Momeñe, 2009. ISBN: 978-84-613-2243-5.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía (New York, 1937)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. ISBN: 84-252-1883-7.

PLASENCIA, Carlos et al. *Sobre Libros. Reflexiones en torno al libro de artista*. Espanha: Sendemá Editorial, 2009. ISBN: 9788493736804.

PRAKEL, David. *Diccionario visual de fotografía*. Barcelona: Blume, 2010. ISBN 978-84-8076-887-0.

RAY, Man. *Man Ray. H Kliczkowski-Onlybook, SL / Éditions Assouline*, Madrid, 1997. ISBN 84-96137-55-4.

RUHRBERG, Karl et al. *Arte do Século XX*. Taschen, 2010. 840 pp. Vol. II. ISBN 978-3-8228-4228-7.

SERÉN, Maria do Carmo. *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002. ISBN: 972-8451-22-9.

SONTAG, Susan. Ensaio sobre Fotografia (1977). Trad. de José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal, 2012. ISBN 978-989-722-058-6.

SONTAG, Susan. On Photography(1977). Penguin: London, 2008. ISBN 978-0-141-03578-9.

SOUGEZ, Marie-Loup. Historia de la Fotografía (1981). Madrid: Ediciones Cátedra, 2011(1981). ISBN 978-84-376-2737-3.