

2

Narrar é imprimir sentido. Graficamente também?

Narrar é o ato de contar histórias. De ficção, de fatos históricos, sobre nossas experiências, sobre as coisas que acontecem no mundo, etc. Tudo são narrativas. O termo narrar tem como definição “contar, descrever, dizer, comunicar alguma coisa à alguém, seja oralmente, seja por escrito” (Bueno, 1966, p. 2582). O homem conta histórias desde sempre para se relacionar com outros homens e com o mundo ao seu redor. Para passar experiências, para falar com e sobre seus Deuses, para enganar e para seduzir, “é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem” (Gancho, 1991, p.6).

Todas essas histórias podem ser contadas de diversas formas: oralmente, por escrito, através de sons e de imagens, paradas ou em movimento:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda (...) na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (Barthes, 1972, p.19-20)

Como narrar é um ato quase inerente ao homem, vários autores se detiveram sobre o assunto. De Aristóteles a Paul Ricoeur, passando por Walter Benjamin e Umberto Eco, e tantos outros, muitos pensadores através dos tempos se debruçaram sobre o narrar sob diferentes aspectos. Não há como fazer uma cronologia sobre as definições existentes, nem seria construtivo para nossos propósitos fazê-lo. Nosso interesse está mais vinculado ao pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur (1997) para quem narrar é uma forma de imprimir sentido ao mundo, assim como uma maneira de elaborar a experiência temporal.

Sendo uma forma de organizar os fatos, o narrar, ou a narrativa, seria o dispositivo utilizado pelo homem para dar sentido às coisas que o cercam. Das mais simples às mais complexas, em todos os momentos criamos narrativas na tentativa de compreender o mundo ao nosso redor.

Como já foi dito, existem várias formas para se contar uma história, se desenvolver uma narrativa. A que acabou sobressaindo ao longo dos tempos foi a verbal (escrita ou oral). Entretanto, antes da invenção do alfabeto latino – que codificou os sons em signos arbitrários e “universais” – as imagens e desenhos eram a forma encontrada pelos homens para construir suas narrativas e se comunicar entre si. Segundo Donis A. Dondis,

A evolução da linguagem começou com imagens, avançou rumo aos pictogramas, cartuns autoexplicativos e unidades fonéticas, e chegou finalmente ao alfabeto, ao qual, em *The Intelligent Eye*, R.L. Gregory se refere tão acertadamente como “a matemática do significado”. Cada novo passo representou, sem dúvida, um avanço rumo a uma comunicação mais eficiente. (1991, p.14)

Não se pode negar que os desenhos encontrados nas cavernas de Lascaux (França) tenham caráter narrativo. Pode-se questionar que história estava sendo contada com eles e o que eles queriam dizer, mas certamente eles foram algum tipo de parte integrante e fundamental de uma narrativa desconhecida para nós. Também os hieróglifos egípcios eram baseados em imagens, com cada desenho correspondendo a um conjunto de significados. E mesmo após a invenção da escrita, a Igreja Católica continuou usando, durante muitos anos, imagens para divulgar a narrativa cristã entre os analfabetos.



Figuras 15 a 17: Exemplos de pinturas rupestres encontradas nas cavernas de Lascaux, na França; de hieróglifos egípcios e de imagens cristãs (Garcia Fernandes, Aparição de Cristo a Nossa Senhora 1531, óleo sobre madeira)

Fica claro, então, que narrar não está relacionado somente ao texto escrito. Não só os escritores contam histórias. Os desenhistas de Histórias em Quadrinhos frequentemente se utilizam somente de imagens para contar suas histórias, e o cinema mudo utilizava muito pouco as cartelas com texto ao longo de suas narrativas.

Porém, em algum momento o caráter narrativo do texto escrito se tornou mais eficiente, sendo a imagem colocada em segundo plano, como apoio ao texto escrito. Esse fenômeno tem seu “início” com o desenvolvimento do alfabeto e se intensifica com a disseminação das técnicas de impressão. Gutemberg tem seu papel nessa história, afinal, ao desenvolver o processo de impressão com tipos móveis, ele deu início a uma democratização do texto escrito de uma forma que talvez só seja comparável à revolução da internet.

O saber, o acesso aos documentos, o direito à pesquisa estiveram, até a invenção dos tipos móveis por Gutenberg, nas mãos da Igreja. As primeiras publicações começaram a multiplicar o número daqueles a quem era dado conhecer os textos reservados, secretos ou sagrados (Marcondes Filho, 2000, p.10)

Gunter Kress e Theo van Leeuwen descrevem essa “inferioridade” da imagem ao falar sobre o ensino infantil: nos primeiros anos da escola, as crianças são estimuladas a desenhar histórias, ilustrar pesquisas, enfim, a construir um

pensamento através de imagens. Porém, com o passar dos anos, esse tipo de raciocínio vai sendo gradativamente eliminado até o ponto em que não existem mais imagens nos trabalhos escolares, apenas textos escritos. Esse fato demonstra, de uma forma isolada, uma tendência da sociedade ocidental: imagens são úteis para aqueles que não dominam o código escrito. A partir do momento que as crianças aprendem se relacionar com a escrita às imagens não são mais úteis na construção do pensamento. Elas se tornam apoio, ornamento, “curiosidade”, perdendo status e importância na construção do saber.

É possível compreender a narrativa em um sentido mais amplo, desligada de seu suporte (oral, escrito ou imagético). Narrar não é um ato que esteja preso a um tipo de suporte ou expressão. É um fenômeno ligado ao homem e suas relações com o mundo que o cerca na busca incessante de imprimir sentido às coisas. Sendo assim, é possível também podemos pensar em narrativas gráficas.

2.1. Narrar graficamente nos jornais impressos imprime sentido?

As coisas mais interessantes, os grandes e os pequenos artigos, tudo se torna uma questão de colocação nas páginas entre uma hora e meia-noite, a hora fatal dos jornais, a hora na qual as notícias políticas, aparecidas no início da noite, exigem Notícias Breves. (...) A Notícia Breve se comete, como os grandes crimes, no meio da noite.

Honoré de Balzac
(Os Jornalistas, 1999)

Compreender o que lemos todos os dias nas páginas dos jornais como uma narrativa do dia anterior é uma tarefa relativamente fácil. Afinal, o jornal se propõe a organizar o dia anterior para seus leitores, contando os fatos mais

“importantes”, segundo critérios variáveis de veículo para veículo, mas sempre com o objetivo de permitir que o leitor tenha um panorama das coisas mais significativas que aconteceram. Cada veículo tem suas prioridades na hora de escolher o que sairá ou não em suas páginas, o que será notícia.

Em termos gerais, a narrativa jornalística teria como característica fundamental “conter os fatos organizados dentro de uma relação de anterioridade ou de posterioridade, mostrando mudanças progressivas de estado nas pessoas ou nas coisas” (Coimbra, 1993, p.44).

Além disso, notícia seria:

(...) aquela descrição de um fato ou evento que ocupa um espaço delimitado da página de jornal, com começo, meio e fim, mesmo que se trate apenas de uma manchete, uma ‘chamada’, que atraia a atenção do leitor para uma matéria desenvolvida em outra página do jornal. Em outras palavras, a informação que é constituída de manchete, título, texto, foto ou ilustração, ou ainda uma combinação de quaisquer ou mesmo todos esses recursos editoriais. (Lattman-Welteman, 1996, p.161-162)

Na definição de Lattman-Welteman percebemos que os elementos gráficos também fazem parte da informação jornalística, ou seja, da notícia.

Também Lage (2003) destaca outros elementos além dos textuais como constituintes da informação jornalística, já que esta “mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação lingüística” que se distribuem em vários níveis no jornal. Um deles seria o projeto gráfico, onde:

as diferenças se sobrepõem à semelhança e a novidade se integra na identidade. Ele deve ser capaz de preservar a individualidade do veículo – fazê-lo reconhecido pelo consumidor mesmo sem ler o título – ainda que a disposição dos elementos varie a cada dia. Guarda relação com a realidade social, tanto que, em dada sociedade, podemos presumir a que grupo de leitores se destina. E contém uma infinidade de informações, desde ‘isto é um jornal’ até ‘tal grupo de letras é mais importante do que aquele outro’. (Lage, 2003, p.6-7)

Um segundo nível seria o dos sistemas analógicos,

fotografias, ilustrações, charges e cartoons. Fixam e comentam momentos e por isso são unidades semânticas autônomas de grande valor referencial, mas passíveis

de conceituação variável. As legendas cumprem a função de reduzir a ambigüidade conceitual. (Lage, 2003, p.6-7)

E, por fim, o sistema lingüístico, onde “manchetes, títulos, textos e legendas representam o componente digital da comunicação jornalística”. (Lage, 2003, p.6-7)

Tomando as conceituações de Lage podemos concluir que o jornal impresso não apenas utiliza os elementos gráficos para construir sua narrativa, como também esses elementos são parte integrante da narrativa jornalística, já que eles agregam significados e sentidos importantes para a compreensão da mensagem jornalística, ou como diz Oliveira (2004), “o jornalismo organiza e classifica as notícias ao diagramá-las nas posições várias do suporte papel. Posicioná-las nesta topologia é conferir-lhes valores e sentidos”.

Sendo assim, podemos dizer que o ato de organizar as notícias dentro da página do jornal já cria significado (uma notícia que ocupe o alto de uma página será considerada como mais importante do que outra posicionada na parte inferior da mesma página), ainda mais ao pensarmos que “o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação”. (Xavier, 2003, p.33)

Podemos, inclusive, fazer uma analogia desse processo com o que Ismail Xavier fala sobre a montagem cinematográfica:

A montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por forma de isolamentos e mais por força de contextualizações (...). É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente. (2003, p.33)

Separadamente, as notícias de um jornal podem ter graus de importância semelhantes, mas a partir do momento em que são agrupadas em páginas elas adquirem novos valores que são explicitados tanto por sua posição na página, quanto pelos tratamentos gráficos distintos. É um trabalho de montagem, assim como no cinema, de edição, e cada jornal irá montar as mesmas “cenas” (notícias) de forma diferente, de acordo com a sua linha editorial (o que não cabe discutir neste trabalho).

Também Pena se utiliza do conceito de montagem ao falar do jornalismo impresso, porém, estendendo sua argumentação até a noção de “verdade” que permeia o ofício do jornalista, ponto este que foge ao nosso trabalho.

A montagem parece ser a linguagem mais adequada, com suas inúmeras possibilidades (...) A mídia reconstrói o acontecimento na operação jornalística, mas junto com ela, vende a crença de que a montagem não interfere na construção da realidade. (2005, p.160)

Além disso, em relação aos elementos gráficos, Antunes diz que:

Para Debray (1993), se forma é significado é porque o material não é indiferente. A escolha de um caractere, o formato, a paginação, o espaçamento entre as palavras, a qualidade do papel utilizado têm também efeitos de sentido, visual e tátil, e essas formas gráficas antecipam o estatuto social do que é apresentado para ser lido (e, portanto, a recepção reservada pelo leitor). Esses arranjos formais são constitutivos da própria mensagem. No jornal impresso falamos sem dúvida de significados incrustados, manifestos em um espaço visual. (2005, p.15)

O que Debay salienta é que a narrativa jornalística não se constitui somente do fato, da informação textual, tudo que está junto a ela e ao seu redor contribui para a construção da mensagem. Indo mais além, se narrar é imprimir sentido, como nos diz Ricoeur, e “comunicação é o lugar da observação do mundo em movimento”, como nos diz França (2004, p.23), a parte gráfica do jornal impresso seria o elemento que possibilitaria dar sentido ao que é observado dentro de códigos partilhados, já que os elementos gráficos também constroem unidades significativas a partir de elementos dispersos quando hierarquizam graficamente notícias que, isoladas, poderiam ter importâncias semelhantes.

Oliveira (2004), em seu artigo *O Jornal e o hábito de leitura na construção da identidade*, estende essa significação proporcionada pelos elementos gráficos à concepção visual do jornal como um todo:

Como entidade visual é o arranjo de sua plástica, delineada pelo projeto gráfico, que edifica o hábito de leitura do jornal. Em função da familiaridade com essa plástica, em que a estética do desenho gráfico tem um papel central, o leitor cultiva os efeitos da sua significação. Assumimos que é graças a esta esteticidade que o contato com o jornal é buscado pelo leitor como algo que lhe apraz, mesmo se o que ele vai ler não lhe produza esse sentir. Assim, o arranjo das notícias faz o leitor cultivar uma espécie de gosto pelo seu gosto, que é definido por um estilo de sua identidade e de seu modo de vida.

Podemos pensar, então, que o desenho das páginas também é reflexo do que o leitor de cada jornal espera encontrar, tanto em termos textuais quanto gráficos, ao comprar um jornal específico, já que “a linguagem só pode ser apreendida por causa de sua orientação em direção ao outro” (Oliveira, 2004).

Laerte Magalhães desenvolve essa questão em seu livro *Veja, Isto É, Leia. Produção e disputas de sentido na mídia*, recorrendo ao que diz Landowski sobre a relação entre o leitor e o jornal:

Diferentemente de outros produtos de consumo cotidiano em que se constitui imperativo variar, o jornal, objeto de comunicação, solicita de cada indivíduo a compulsão inversa, exigindo a repetição, favorecendo o hábito ou a rotina, ou menos disforicamente, uma certa constância – como se, uma vez que alguém elegeu seu jornal, permanecer fiel a ele fosse, em suma, permanecer fiel a si mesmo. (Landowski *apud.* Magalhães, 2003, p.55-56)

Desta forma, essa relação entre o que o leitor espera encontrar na página do seu jornal de preferência e o que o veículo espera que o leitor queira encontrar, é uma relação onde existe o que Verón chama de contrato de leitura, cujo conceito:

Implica que o discurso de um suporte impresso *seja* um espaço imaginário onde percursos múltiplos são propostos ao leitor, uma paisagem onde, de toda maneira, o leitor pode escolher sua rota com mais ou menos liberdade, onde há zonas nas quais ele se arrisca a se perder ou, ao contrário, que são perfeitamente balizadas. (Verón *apud.* Magalhães, 2003, p.54)

A partir dessa definição de contrato de leitura, um outro conceito se mostra fundamental para a compreensão da narrativa gráfica nos jornais impressos: o de discurso.

2.2. Discurso. E discurso gráfico também

Difícil definir concretamente o que seria discurso. Porém, ele sempre será um texto em que as significações importantes dependerão de se saber o que, onde e para quem se fala. E talvez aí esteja a característica mais importante: todo discurso tem a marca do sujeito que fala. Além disso:

O termo *discurso* normalmente se refere à representação pela linguagem, cuja manifestação física é um “texto” oral ou escrito. Mas muitos autores gostam de estender o termo *discurso* para incluir representação através de meios visuais, corporais e outros, usando a palavra “linguagem” de uma forma metafórica que inclui “linguagem visual” e a palavra “texto” para significar “uma representação em qualquer meio”. (Ivanič, 1998, p. 17-18)

Sendo assim, é possível falar em discurso gráfico em jornais impressos, já que a parte gráfica é uma linguagem que representa “fisicamente”, através de atributos visuais, as notícias nos jornais. Ainda segundo Ivanič, discurso, em seu sentido mais amplo, se refere mais ao *processo* de representação da realidade do que ao produto desta representação, porém, ainda sim, ele abrange tanto um quanto outro.

Laerte Magalhães diz que, “Os discursos, extrapolando os limites da língua, são atados às suas determinações e só podem ser definidos como uma prática, ou mais especificamente, uma prática social, na perspectiva de Foucault” (1995, p.50).

É nesse sentido que afirmamos ser fundamental saber quem fala, já que o discurso poderia ser definido como “o uso da fala em situação de comunicação” (Magalhães, 1995, p.51). É claro que fala, nesse contexto, não se refere apenas ao ato de falar oralmente, mas sim ao texto emitido e recebido, a representação de fatos através qualquer meio, ou seja, ao ato de comunicação.

Elton Antunes diz, que o jornalismo é um dispositivo que organiza os fatos com e através do discurso, assegurando, assim, sua identificação com o público, já que esse discurso permeia a experiência coletiva social, organizando-a, “refletindo e integrando num todo os fragmentos dispersos com que é tecida a trama do presente”

(Rodrigues *apud*. Antunes, 1994, p.104). Assim o discurso é, além de uma maneira de se expressar, uma forma de circular os fatos.

Dessa experiência social coletiva também fazem parte as escolhas gráficas de cada jornal, que da mesma forma que no texto, serão marcadas pelo QUEM fala, já que:

O discurso gráfico é um conjunto de elementos visuais de um jornal, revista, livro ou tudo que é impresso. Como discurso, ele possui a qualidade de ser significável; para se compreender um jornal não é necessário ler. Então, há pelo menos duas leituras: uma gráfica e outra textual. (Prado *apud*. Silva, 1985, p.39)

Ainda sobre o discurso gráfico, Silva destaca que “a significação gráfica tem sido vista apenas em suas linhas gerais, jamais refletindo as possíveis implicações do cruzamento de sua leitura com a do texto”. (1985, p.39).

O discurso gráfico não apenas é pouco estudado, como também raramente é percebido. O gráfico, nos jornais, costuma ser visto, por jornalistas e leitores, apenas como suporte, como embalagem sem significação, sem agregar nada à informação textual, ao discurso escrito.

Estamos treinados para uma rígida sucessão: título, abertura, texto. Estamos tão treinados que na verdade não tomamos consciência dela. Ora, isso nos permite dizer que o discurso gráfico tem como objetivo ordenar nossa percepção. É ele que nos dá o fio da leitura. O discurso gráfico é fundamentalmente subliminar. (Prado *apud*. Silva, 1985, p.39)

Rafael Souza Silva salienta que desde o desenvolvimento do alfabeto, os atributos visuais reduziram todos as demais características sensoriais da palavra falada ao transformar o ato de leitura em voz alta e em grupo em uma atividade silenciosa e individual. Com o advento da tipografia de Gutemberg as letras ganharam um reforço estético e “o arranjo gráfico passa a atuar como discurso, e como discurso, possui uma linguagem específica e uma rede encadeada de significados” (Silva, 1985, p.40).

A partir do exposto acima, também podemos considerar que toda narrativa possui um discurso, já que discurso pode ser entendido como uma tomada de posição em

relação a alguma coisa. A escolha de A em vez de B, já pressupõe uma opinião, uma posição, uma escolha que estará intimamente ligada a QUEM tomou a decisão. Se ao redigir uma matéria sobre um assalto, o jornalista usa a palavra “marginal” ao em vez de “suspeito”, essa escolha fala de sua visão de mundo:

Cada decisão discursiva posiciona duplamente quem escreve: como alguém que pensa aquelas coisas e como usuário daquelas palavras e estruturas. Em termos práticos, usando esta visão da linguagem como ferramenta analítica, não é possível discutir o conteúdo que um escritor quer transmitir em separado das formas lingüísticas que usa para transmiti-las (Ivanič, 1998, p. 39).

Em relação à narrativa e ao discurso gráfico o processo é semelhante. Decidir usar determinada foto, cor ou posição de matéria em uma página pressupõe uma tomada de posição, uma opinião, uma forma determinada de encarar o mundo e as coisas que acontecem nele.

Nesse sentido, podemos considerar também as fotos, linhas, ilustrações, enfim, os elementos gráficos, em geral, como elementos discursivos, constituintes da narrativa gráfica do jornal impresso. Desta forma, o que buscamos investigar é a importância do discurso gráfico na produção de sentidos nos jornais impressos. Ou seja, como a parte gráfica contribui para acentuar ou minimizar o sentido das notícias publicadas diariamente, como os elementos visuais criam narrativas gráficas, por vezes, descoladas das narrativas textuais.

2.3.

Ler sem ler o texto. Projeto gráfico e diagramação

O leitor não enxerga intenções, ele consome as informações na ‘embalagem’ que lhe é entregue. É ela que faz o primeiro convite à leitura. É a partir do visual que muitas outras informações são transmitidas.

Ricardo Amadeo Jr.

(Diagramação Eficaz, 2002)

Todo jornal impresso possui um arranjo visual que o distingue dos demais, por mais que todos trabalhem basicamente com os mesmos elementos gráficos. Esse arranjo visual diferenciado é chamado de projeto gráfico. Nele são definidos os critérios estéticos de utilização de cada elemento, de forma que todas as páginas tenham uma unidade entre si, e que o leitor possa identificar qual publicação está em suas mãos mesmo sem ler o seu logotipo.

De uma forma geral, o projeto gráfico definirá regras de utilização para todos os elementos gráficos, textuais ou não, de uma página. Tipos de letras, número e tamanho das colunas de texto, uso de fios, de cores e infografia, são alguns itens presentes no manual de projeto gráfico de qualquer jornal impresso. O uso desses elementos é determinado por regras que podem ser mais flexíveis, como nas editoriais de cultura e esporte, ou mesmo “quebradas”, como nas matérias sobre assuntos específicos.

Cada um desses elementos carrega uma série de significados que estão, muitas vezes, além do que está escrito nas matérias do jornal. No caso da fotografia, é fácil perceber quando ela por si própria já é uma informação jornalística, quase que dispensando a necessidade de legenda ou texto explicativo. Também outros elementos gráficos presentes nas páginas têm esta característica, mas é bem mais difícil percebê-la.

Por exemplo, ao se escolher determinada cor para ser utilizada em uma matéria, ela também estará carregando em si uma informação. Segundo Luciano

Guimarães, “a simples organização de informações por meio de cores pode também transferir significados e valores para cada grupo de informações que àquela cor foi subordinado”. (Guimarães, 2003, p.29) Sendo assim, as cores utilizadas nos jornais também podem ser consideradas informações jornalísticas, pois, ainda segundo Guimarães (2003), as cores podem denotar, conotar, simbolizar ou ambientar, em todos esses casos agregando sentidos e significados à mensagem.

O mesmo acontece com outros elementos gráficos, como tipos de letra, fios, boxes, incluindo a própria disposição das matérias nas páginas.

Aqui é necessário fazer uma distinção entre projeto gráfico e diagramação. Enquanto o projeto gráfico fornece as diretrizes estéticas que definirão a personalidade do jornal, e, como assinala Milton Ribeiro (1993, p.191), “não deve ser tratado só como personalização da imagem, mas também como ferramenta de um processo mercadológico, altamente competitivo e bastante saturado de informações visuais”, a diagramação é, como conceitua Juarez Bahia, um estágio superior da paginação. Diz ele:

enquanto a paginação quer dizer a montagem de títulos, notícias e fotos, a diagramação é a consciência dos elementos gráficos com a estética – o liame entre a técnica do jornal e a arte da apresentação. Em outras palavras, a diagramação busca dar o padrão de representação gráfica, ligando harmonia e técnica. (Bahia, 1965, p.173-177)

Rafael Souza Silva, ao falar sobre a diagramação no jornalismo impresso, cita o professor Bernard Voyenne, que diz:

Capaz de fascinar, a diagramação é também capaz de enganar. Agradável, pode ser fútil; sedutora, pode ser demagógica; atrativa, pode ser simplesmente comercial e, sabendo provocar e concentrar o interesse, ela sabe também como dispersar e, assim, dissolver. Estas são as perigosas contrapartidas de suas riquezas: quem ousaria pretender que elas são imaginárias? (*apud.* Silva, 1985, p.42)

A diagramação seria, então, a “materialização” das escolhas estéticas do projeto gráfico. No ato de diagramar, na hora de utilizar o repertório estético em conjunto com o texto, é que estaria sendo construída a narrativa gráfica, pois, como assinala Antunes, o jornalismo impresso é composto de uma articulação contínua entre

linguagens (escrita, gráfica, fotográfica e diagramática). Para ele, nenhuma das partes isoladamente tem sentido, e cita Vilches:

El periódico forma un texto indisoluble y cada parte está relacionada con las demás. El comportamiento textual del periódico no significa que haya de leerse como una novela, de principio a fin. Podríamos decir que en cierto modo el periódico tiene la forma de un cubo ‘comecocos’, un juego de destreza fisicoperceptiva. Estos cubos se puede comenzar a componer por cualquiera de sus caras, detener la composición em un sentido para continuar con otra, volver a la anterior, etc., pero todas sus partes siguen estando interdependientes.” (Vilches *apud.* Antunes, 1987, 55)

Essa articulação entre linguagens se dá no nível da composição da página, onde dois elementos se tornarão preponderantes aos olhos do leitor: o texto e a imagem.

2.3.1. Texto

As fontes (tipos de letras) escolhidas estão diretamente relacionadas à facilidade de leitura, a legibilidade do texto. Silva fala em relação à legibilidade, que ela “depende da forma das letras, do branco anterior das mesmas, do corpo usado, do comprimento das linhas, do entrelinhamento, do espacejamento e das margens” (1985, p.31) As letras serão responsáveis tanto pela materialização da notícia, do texto jornalístico em si, quanto por criarem outros níveis de leitura dentro da página.

Segundo Ricardo Amadeo Junior, diagramar um produto impresso, jornal ou revista, é conversar com o seu público. Sendo assim, quando o veículo tem a intenção de mudar o tom da conversa, ele modifica a tipografia (tipo de letra) utilizada.

Se quisermos falar mais alto, utilizamos a CAIXA ALTA ou mexemos no tamanho de nossa letra. Para sermos formais ou informais, de acordo com a filosofia do produto, podemos escrever em itálico, redondo ou negrito. Assim conversamos corretamente com nosso leitor. (Amadeo Junior, 2002, p.23)

Toda publicação prevê em seu projeto gráfico pelo menos duas famílias tipográficas³ diferentes: uma com serifa (pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras) e outra sem. Essa escolha tem por objetivo padronizar os textos sem que todos tenham a mesma aparência, além de ter prevista a utilização de uma fonte mais sóbria, para assuntos mais sérios, e uma mais informal, para assuntos que tenham essa característica. Além disso, as variações das famílias (bold/negrito, itálico, condensado, etc) permitem que, visualmente, as páginas se tornem variadas sem que o padrão seja quebrado, contribuindo, também, para a hierarquização das informações: manchetes sempre em fonte serifada bold, notícias menos importantes em fonte serifada normal, chamadas de esporte em fonte sem serifa, etc.

Em geral, o corpo das matérias não sofre alteração na fonte em nenhum caso, sendo padrão a utilização de fontes com serifa. Já nas matérias especiais e cadernos específicos (como cultura, viagem, carros) é aceito, nos títulos e subtítulos, o uso de fontes diferentes, não previstas no projeto gráfico, com o objetivo de acentuar graficamente algum aspecto da matéria em questão.

2.3.2. Imagem

A fotografia é, certamente, o recurso imagético mais utilizado nos jornais impressos. Em seu trabalho Ana Cristina Menegotto Spanenberg (2004) apresenta a classificação das fotografias jornalísticas organizada por Eliséo Verón, onde temos:

Foto testemunhal – é uma imagem cuja pertinência reside na captação do instante do acontecimento; sempre espontânea (por oposição à pose), está ali porque ilustra o acontecimento do qual se fala no texto que acompanha.

³ Família tipográfica é o conjunto de caracteres, ou letras, que apresentem as mesmas características fundamentais em seu desenho, incluídas suas variações bold/negrito, light/claro, clássico, itálico, versaleta, etc)

Foto pose – é um presente do personagem fotografado ao fotógrafo (e por seu intermédio ao leitor).

Foto retórica – é uma imagem onde o estado de espírito do homem político, captado por uma fotografia de seu rosto, serve para qualificar uma circunstância política determinada.

Foto categorial – são quase conceitos, que encarnam classes lógicas. Operam sobre a dimensão categorial da evolução individualista: a foto não é mais que um suporte através do qual o leitor reconhece seu problema, porém esse problema é compartilhado com outros indivíduos que pertencem a sua mesma categoria social ou sócio-profissional.

Segundo o Novo Manual de Redação da Folha de São Paulo, “se a foto e a legenda tiverem qualidade, o leitor poderá passar a dar atenção aos títulos e outros elementos da página” (1992, p.144).

Porém, não apenas as fotografias são imagens dentro do jornal impresso. Também as ilustrações, infográficos e charges têm o *status* de imagem, e sua função é a de “didatizar a informação” (Spannenberg, 2004, p.151). Todos esses elementos imagéticos,

Além de embelezarem plasticamente, muitas vezes, devido às suas características imagéticas, carregam toda a carga emocional e informativa de uma ação ou de um fato qualquer, dispensando outro tipo de informação complementar, seja ele através de um texto, título ou legenda. (Silva,1985, p.120)

Ainda temos, nos jornais impressos, as seguintes categorias de imagens:

Ilustração – desenhos ou colagens que não recebem nomes mais específicos (como charge ou Cartum)

Arte – segundo o Manual da Folha de São Paulo: “tudo que puder ser apresentado na forma de tabelas, mapas, quadros e gráficos não deve ser editado na forma de textos”. (2002, p.122).

Convém lembrar que nem todos os jornais têm a mesma posição em relação a Arte, alguns, como a Folha de São Paulo, utilizam mais este recurso do que outros. Essa atitude, em geral, está prevista no projeto gráfico do veículo.

2.4. Texto e imagem caminham juntos?

Qualquer leitor percebe que a página de um jornal é constituída de dois elementos básicos e gerais: os textos e as imagens. Mas como pergunta Barthes, “Será que a imagem é simplesmente uma duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?” (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.54)

A pergunta de Barthes coloca a questão das fotografias, infográficos e ilustrações nos jornais impressos em um universo que vai da redundância à informatividade, onde a imagem pode apenas repetir o que já está escrito ou dizer o que não está escrito.

Kalverkämper delimitou três tipos de relação entre imagem e texto:

(1) a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. Ilustrações em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações. **(2) A imagem é superior ao texto** e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. Exemplificações enciclopédicas são freqüentemente deste tipo: sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida. **(3) Imagem e texto têm a mesma importância.** A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade. (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.54 – grifo nosso)

Ao constatar que em alguns momentos imagem e texto podem ter a mesma importância, Kalverkämper está definindo que eles podem ser complementares assim como descrito por Santaella e Nöth:

no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição. Aliás, não se trata, nos meios da imprensa, meramente de uma díade entre texto e imagem, mas como Moles ressalta, de uma tríade de texto impresso, imagem ilustrativa e sua legenda: ‘A legenda comenta a imagem que, sozinha, não é totalmente entendida. A imagem ou a figura comenta o texto e, em alguns casos, a imagem até comenta a própria legenda’. (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.55)



Figura 18: Jornal *O Globo*, 15 de junho de 2006.

No exemplo acima, procuramos visualmente demonstrar o que Moles fala sobre a relação entre texto impresso, imagem ilustrativa e sua legenda. O jogador Ronaldo não teve uma boa atuação no primeiro jogo, o que gerou uma grande preocupação entre torcedores, jornalistas e comissão técnica. Ao abordar o assunto, o jornal *O Globo* publica, na capa de seu Caderno de Esportes, a foto do jogador sentado em cima da bola – o que no futebol poderia significar que ele não está querendo jogar – com o título “S.O.S. Ronaldo”, como se o jogador estivesse pedindo socorro, ou ainda, como se os torcedores estivessem pedindo que o jogador fosse ajudado. A legenda diz o seguinte: “Como os torcedores brasileiros, a comissão técnica da seleção também está preocupada com a apatia de Ronaldo”. E o texto, que acompanha a foto e a legenda, diz:

“A imobilidade e apatia de Ronaldo, nos quase 70 minutos em que atuou na estréia da seleção brasileira na Copa do Mundo, contra a Croácia, não serão suficientes para tirá-lo do jogo contra a Austrália, domingo, em Munique, mas tiveram um efeito bem negativo junto a CBF. O que mais incomodou nem foi tanto a má forma física e técnica do jogador, mas a sua impotência em campo. Ficou a impressão de que algo tirou sua concentração na Copa.

A desilusão – ou a própria atuação do Fenômeno – deflagrou uma espécie de contagem regressiva: Ronaldo terá, no máximo, dois jogos para convencer o técnico Carlos Alberto Parreira de que terá condição de enfrentar as oitavas-de-final. Isto significa evoluir técnica e fisicamente e, principalmente, mostrar-se mais atuante e ligado – dentro de campo e fora dele.”

Todos os elementos da página seguem em uma mesma direção, comentando, e enfatizando uns aos outros. O mesmo texto ao lado de uma foto de Ronaldo sorridente construiria uma outra interpretação: onde o craque poderia ser considerado desinteressado ou até mesmo “estrela” demais. Já a mesma foto publicada junto a outro título poderia gerar uma mensagem de cansaço após tantos treinos e apenas ao ler o texto se compreenderia a mensagem. O que Moles destaca é a importância da relação entre os elementos da página para que não haja dúvidas ou interpretações conflitantes, para que não haja ambigüidade na informação. É necessário que os elementos conversem entre si, se complementem.

O que essa complementaridade entre imagem e texto constrói é uma relação de referência, como definido por Barthes ao falar de ancoragem – “o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros (...) A imagem dirige o leitor a um significado escolhido antecipadamente” (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.55) – e de relais – “o texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado” (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.55)

A informação que o jornal pretende passar só pode ser percebida através da complementaridade entre os elementos textuais e não textuais presentes em suas páginas. Porém, essa relação de complementaridade também depende do contexto em que as imagens estão inseridas, pois

Kuleschow⁴ mostra que o significado que um público relaciona a uma imagem A (o rosto de um homem) se modifica significativamente, dependendo se ele for mostrado em contigüidade com uma imagem B (um prato de sopa), C (uma mulher morta) ou D (uma menina brincando). (...) Thibault-Laulan argumenta que imagens numa disposição uma ao lado da outra são relacionadas semanticamente por uma lógica da *atribuição*, enquanto imagens em ordem cronológica são antes ligadas

⁴ Uma experiência célebre, mas da qual não resta qualquer testemunho que a prove, terá sido realizada nos anos 20 pelo russo Lev Kulechov. Um mesmo plano do actor Mosjukine foi ligado a três imagens que representavam, respectivamente, uma mesa com pratos, uma mulher nua e um homem ou uma criança que parecem mortos. Confrontados com essa montagem, os espectadores teriam visto expressões diferentes no actor: a fome, o desejo, a tristeza. O objectivo desta experiência consistia em mostrar que uma imagem não tem sentido em si, mas que é a contextualização feita pela montagem que lhe atribui significação; inscreve-se na reflexão levada a cabo pelos formalistas russos sobre o carácter produtivo da montagem e a concepção do cinema como linguagem. (Journot, 2005, p. 50-51)

por uma lógica da *implicação*, já que a ordem tem tipicamente como efeito a impressão de uma relação causal. (...) O que esses estudos demonstram é o fato de que o contexto da imagem não precisa ser necessariamente verbal. Imagens podem funcionar como contextos de imagens. (*apud.* Santaella & Nöth, 1997, p.57)

O contexto, que pode ser chamado também de referencia ou repertório, é fundamental para a compreensão da mensagem visual do jornal impresso. Só é possível identificar que um jornal é um jornal em qualquer parte do mundo porque uma série de regras compositivas que constroem as páginas de jornal já fazem parte do nosso repertório visual. Identificar e compreender essas regras é uma tarefa importante para que possamos ler além dos textos escritos e, assim, absorver na totalidade a mensagem jornalística.

2.5. Lendo as mensagens visuais

Segundo Silva,

Tudo aquilo que podemos captar através da visão acaba constituindo uma comunicação visual. Um cartaz, um edifício, um jornal, uma flor, isto é, uma série de elementos visuais inseridos numa paisagem onde o fenómeno espaço-tempo completa essa significação” (1985, p.26).

Ou seja, toda composição ou desenho, por exemplo, constitui, em si, uma mensagem onde cada uma de suas partes se destaca, gerando um sentido global e sentidos secundários.

Segundo Norah Shallymar Gamboa Vela (1998),

o receptor de mensagens visuais observa inicialmente os fatos gráficos extraídos de seu entorno ou os símbolos susceptíveis de definição. Depois, analisa o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas da mensagem visual. No caso do jornalismo impresso, o texto transmite uma informação através de signos compreensíveis, por ser parte de sua cultura. Mas os elementos gráficos presentes nas páginas (ilustrações, janelas, legendas, espaços em branco, o próprio texto, títulos etc.) produzem uma informação visual que coexiste junto do sentido semântico do próprio texto. Primeiro vemos o jornal, olhamos sua apresentação, e depois, em um segundo momento, começamos sua decodificação. Diferentemente de outras, a mensagem visual dos jornais é intencional, tanto na sua forma de apresentação como no seu conteúdo, e atende a fundamentos teóricos, culturais e operacionais. Ela deveria ser recebida na plenitude do significado desejado pelo emissor.

Isso significa que a mensagem gráfica dos jornais impressos é constituída por códigos específicos, formando uma linguagem específica também. E é essa linguagem, esses códigos que permitem ao leitor “ler” o jornal antes mesmo de codificar o texto escrito. Essa linguagem é materializada na diagramação que, como diz Silva é

o projeto, a configuração gráfica de uma mensagem colocada em determinado campo (página, livro, revista, cartaz), que serve de modelo para a sua produção em série. A preocupação do programador visual, e, conseqüentemente, sua tarefa específica, é dar a tais mensagens a devida estrutura visual a fim de que o leitor possa discernir, rápida e confortavelmente, aquilo que para ele representa algum interesse (1985, p. 43).

Discernir, rápida e confortavelmente, aquilo que para ele (leitor) representa algum interesse: esse é o objetivo maior da diagramação. Talvez por isso alguns Manuais de Redação contenham recomendações da seguinte natureza: “tudo o que puder ser apresentado na forma de tabelas, mapas, quadros e gráficos não deve ser editado na forma de textos” (Manual da Folha de São Paulo, 2002, p.122).

Essa recomendação talvez esteja inserida nos Manuais, pois, no texto escrito se encontra o conhecimento, a erudição. Historicamente imagens são utilizadas como veículo transmissor de conhecimento quando o público não é capaz de alcançar os significados do texto escrito ou quando a informação a ser veiculada é destinada a grandes massas, onde não é possível prever com clareza quem estará tendo acesso aquele material. Nessa segunda categoria se enquadram os veículos de comunicação de massa (TVs, revistas e jornais). Cada veículo tem em mente um tipo de leitor ideal, mas é impossível ter certeza de quem lerá aquelas informações. Além da impossibilidade de controlar que tipo de leitor entrará em contato com as páginas, muitas empresas jornalísticas observam que o tempo disponível para leitura dos jornais é cada vez menor, e, por isso, a utilização de imagens e infográficos auxilia o leitor a apreender a informação em um espaço de tempo menor.⁵

Ary Moraes, no artigo *Ler Jornais: reflexões sobre a significação da página*, cita a reflexão de Pierre Lévy sobre o que vem a ser ler um jornal:

Segundo o autor, ler corresponde ao esforço de desmontar o texto, despedaçando-o e, em seguida, reconstruí-lo segundo uma ordem que é própria de cada pessoa e que se dá de acordo com o que a semiologia chama de repertório, ou seja, o universo de experiências que o receptor divide com o emissor da mensagem, que torna possível o entendimento entre os dois e, conseqüentemente, a comunicação. (...) São as experiências do leitor que orientarão o processo de fragmentação. É verdade que o trabalho do designer pode interferir na ordem de leitura ou da percepção dos elementos da página; porém, é o repertório do leitor que destacará frases, palavras, cores e formas; relacionando estes elementos com aqueles que fazem parte de seu acervo, cruzando-os, contextualizando-os, confrontando-os, atribuindo-lhes, em fim, um (novo) significado. (*apud*. Moraes, 1998, p.38-39)

⁵ Segundo o site da Associação Nacional de Jornais, a ANJ, em 2001 o tempo média de leitura dos jornais de segunda a sábado era de 64 minutos. Já em 2005 esse tempo se reduziu para 46 minutos. (www.anj.org.br – acessado em junho de 2006)

A leitura é um jogo de desmontagem e montagem dos elementos em ordens diferentes das previstas por quem desenhou a página. Um jornal por mais que seja entregue ao leitor em um formato linear, não necessita ser lido assim, para ser compreendido. Começar a ler o jornal do final para o início, ou pela seção de esportes ou cultura, não compromete a compreensão das mensagens. Da mesma forma, não é necessário começar a ler uma página de jornal da primeira matéria até chegar à última. Como a narrativa do jornal é não linear (por mais que seu formato pareça ser), pode-se ler uma página de qualquer maneira que não haverá perda na compreensão dos fatos lidos.

Todos os jornais trabalham com os mesmos elementos (fontes, fios, ilustrações, cores, imagens, ...) em determinados momentos até as fotografias poderão ser as mesmas, mas a maneira de dispor esses elementos nas páginas criará sentidos diferentes, narrativas diferentes sobre os mesmos fatos.

As formas de se construir as páginas são determinadas segundo alguns critérios, chamados por Donis A. Dondis de sintaxe visual, e assim definida:

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. (...) Há um sistema visual, perceptivo e básico, que é comum a todos os seres humanos; o sistema, porém, está sujeito a variações nos temas estruturais básicos. A sintaxe visual existe, e sua característica dominante é a complexidade. A complexidade, porém, não se opõe à definição. (1991, p.18-19)

Segundo a autora, a sintaxe visual pode ser estruturada através da identificação de **linhas gerais para a criação de composições** (que têm seu embasamento nos princípios perceptivos), de **elementos visuais básicos** (que podem ser aprendidos e compreendidos) e de **técnicas visuais** (para a criação de mensagem claras e que podem ser usadas, em conjunto com os elementos visuais).

Nesse ponto vamos nos valer da síntese feita por Vela (1998), no artigo *Notícias para ver*, das características principais da sintaxe visual de Dondis:

Linhas gerais de composição - O processo de composição é o passo mais importante na solução dos problemas visuais. A disposição ordenada de partes dentro da área gráfica, em nosso caso a página impressa, é o que podemos chamar de sintaxe visual. Ainda que não existam regras absolutas para abordar o processo de composição, há certo grau de compreensão do que acontecerá em termos de significados se colocamos as partes de determinada maneira, segundo algumas técnicas, que podem ser apreendidas e aplicadas com certa criatividade. Muitos dos critérios que permitem a compreensão do potencial sintático da estrutura na alfabetismo visual são dados pelos estudos da percepção. No caso dos fatores que afetam a percepção visual, além dos estudados pela Gestalt (pregnância, atração e agrupamento), poder-se-ia falar da predileção pelo equilíbrio e as tensões que gera a falta deste, como fatores compositivos que podemos utilizar sintaticamente na busca da alfabetismo visual. Segundo Dondis, o **equilíbrio** é a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. Ao lado desta opção visual, onde prevalece a regularidade e a simplicidade, encontra-se outra, a **tensão**, cuja característica principal é a variação complexa e inesperada. O fator de tensão se apresenta ante o irregular, o complexo, o instável. Tanto para o emissor quanto para o receptor a falta de equilíbrio e regularidade é um fator de desorientação. A tensão gerada pelo desequilíbrio é o meio visual mais efetivo para criar um efeito em resposta ao objetivo da mensagem. Tal efeito tem a capacidade de transmitir a informação visual.

Elementos básicos da sintaxe gráfica - Na busca do alfabetismo visual, além das linhas gerais para a criação de composições, Donis Dondis (1995) afirma que é preciso conhecer quais são os elementos básicos que podem ser utilizados para criar mensagens visuais. O **ponto**, a **linha**, o **contorno**, a **direção**, o **tom**, a **cor**, a **textura**, a **dimensão**, a **escala** e o **movimento** constituem a matéria-prima de toda informação visual. Outro elemento a levar em conta, refere-se ao que Germani-Fabris (1973) chama de **espaço-formato**. Quando o espaço se limita, se converte em formato. Trata-se de um espaço determinado por medidas, que é o suporte onde serão distribuídos os demais elementos gráficos. No caso dos jornais, este espaço seria a página impressa. O espaço-formato possui várias zonas úteis para a composição, e que estão relacionadas com os hábitos de leitura, no caso da

civilização ocidental, da esquerda à direita e de cima para baixo. Outros autores, como Silva (1985), indicam que o método de leitura aprendido no ocidente obriga, além dos dois movimentos anteriormente mencionados, a um terceiro movimento, que é resultante dos outros dois. A vista vai da parte superior esquerda à parte inferior direita.

Técnicas gráficas - Junto aos elementos visuais existem técnicas que permitem a criação de uma mensagem visual clara. As técnicas da comunicação visual manipulam os elementos visuais e dão forma à mensagem. A técnica visual mais dinâmica é o **contraste**, que se contrapõe à técnica oposta, a **harmonia**. Estas técnicas não só se aplicam nos extremos, pelo contrário, seu uso se expande em sutil gradação entre ambos os pontos. Referindo-se aos jornais, Mario García (1984), indica que o mais importante, além de conhecer e aplicar as técnicas gráficas no desenho das páginas, é ter uma idéia previa de como irá cada um dos elementos, onde se vai colocar e que efeito terá no aspeto geral da página. O desenho da página significa a harmonização dos seus elementos para obter um impacto gráfico e uma leitura fácil. Isto requer uma combinação adequada de tipografia, fotografia e espaços brancos.

Essas características elaboradas por Dondis e sintetizadas por Vela são diariamente aplicadas no desenho das páginas de jornais. De uma maneira mais direcionada a diagramação jornalística, Erbolato (1981, p. 67-68) elenca 16 tipos distintos de paginação, dos quais, quatro se tornaram mais úteis à nossa análise:

Vertical – “os textos apresentam-se altos e não largos. São de fácil leitura, pois há a diminuição do campo visual”.

Horizontal – “as matérias têm títulos que ultrapassam as quatro colunas e cada notícia é mais larga do que alta”.

Mista – “Uma parte da página tem predominância de títulos de poucas colunas e outra dos que abrangem maior número delas”.

Cartaz – “um título no alto da página e, sob ele, uma grande foto”. Muito utilizado em jornais tablóides.

Juntamente à maneira como as páginas são organizadas, Vilches afirma que “são os tamanhos, os contrastes e as formas que guiam o leitor sobre como ler, o que ler e o que esperar da leitura”. (apud. Spannenberg, 2004, p.149)

Segundo a Teoria da Gestalt⁶, as formas são primeiro vistas como um todo para depois se distinguirem as partes. No caso do jornal impresso, o leitor primeiro leria a página como um todo, e caso ela consiga chamar sua atenção, ele passaria a ler cada um dos elementos contidos nela. Esse comportamento é análogo ao apresentado por Abraham Moles ao analisar a composição gráfica de anúncios publicitários: “o anúncio procura, de início, prender o leitor, depois retê-lo o tempo suficiente para permiti-lhe, eventualmente, ler um texto interessante”. (Moles, 1974, p.215)

O que podemos concluir é que a construção das mensagens visuais é realizada através da utilização de instrumentos compositivos que vão guiar o leitor desde que este conheça os códigos utilizados. É o que Dondis chama de alfabetismo visual. Desta forma, cada veículo a partir do reconhecimento de seu leitor ideal (aquele que se espera que leia), desenvolve um repertório imagético que tanto fará com que o leitor reconheça o jornal a primeira vista, como fará com que o jornal se reconheça como tal, criando uma identidade visual que o diferenciará dos demais e que estará diretamente ligada ao seu público e ao discurso (tanto verbal quanto visual) que este público espera ver publicado.

⁶ Segundo Vela (1998), a palavra “Gestalt”, que dá o nome à escola, não tem em português uma tradução precisa, ainda que de maneira geral seja traduzida como forma. No seu sentido mais amplo significa uma integração de partes em oposição à soma de partes. (Fraccaroli, 1982, p. 7)