

Paradigmas da Edição Gráfica no Brasil

MARCELO J.A. LOPES*
(Universidade de São Paulo)

Resumo

Este trabalho busca estabelecer as bases de uma teoria da diagramação e do estudo qualitativo da morfologia de jornais. Os conceitos foram aplicados para traçar os paradigmas gráficos de *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*.

Palavras-chave: diagramação, jornalismo comparado, jornais brasileiros, edição jornalística, comunicação visual.

Resumen

La búsqueda de este trabajo es establecer las bases de una teoría de la diagramación y de un estudio cualitativo de la morfología de periódicos. Los conceptos fueron aplicados para plantear los paradigmas gráficos de los periódicos *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*.

Palabras-clave: diagramación, periodismo comparado, periódicos brasileños, edición periodística, comunicación visual.

Abstract

The focus of this work is to establish the bases for a design theory, and for a qualitative study of newspapers morphology. A conceptual frame was used to define the graphic paradigm for *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* and *O Globo*.

Keywords: design, comparative journalism, Brazilian newspapers, newspaper editing, visual communication.

* Finalista do PRÊMIO INTERCOM 96, modalidade Jornalismo, na categoria Graduação, com o trabalho aqui apresentado, o autor é graduado em Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Introdução

A origem histórica do jornalismo está no meio impresso, mais precisamente vinculado à palavra escrita, com a qual sempre manteve forte identidade, cedendo um pouco de espaço à fotografia posteriormente. Além desta, as demais atividades não ligadas diretamente à redação eram tidas como complementares.

As artes gráficas e a diagramação, saliente-se, tiveram suas origens do lado de fora das redações, nas oficinas. Durante muito tempo essa separação esteve em vigor, e eram os tipógrafos que decidiam pela apresentação gráfica dos jornais. Somente nas décadas de 50 e 60 isso começou a mudar, com o início de uma *revolução visual*, capitaneada pelo cinema e pela popularização da TV. Novas tecnologias de impressão e o aumento da competição entre as empresas jornalísticas, ameaçadas pelos meios eletrônicos, alimentaram uma preocupação crescente com a forma em que eram apresentadas as notícias.

Apesar dessa inovação, a figura do diagramador ainda permaneceu num segundo plano em relação a seus colegas de redação. Seu trabalho era mais reconhecido por seu lado artístico do que pela possibilidade de se constituir num exercício jornalístico. De fato, esses profissionais foram lotados em *editorias de arte*.

A valorização tão somente do lado estético da diagramação está na origem da crise de funcionalidades que esta atividade vive nos dias de hoje. Ao revisarmos a bibliografia existente sobre o tema, vamos encontrar um estreito vínculo entre essa variável estética e outra persuasiva, própria da publicidade. Notadamente, os avanços experimentados pelas artes gráficas chegaram antes aos anúncios e só depois ao espaço dito redacional. Disso resultou a concepção que coloca o diagramador como um técnico e o seu trabalho fruto de exigências mercadológicas. O leitor não passaria de uma vítima desse jogo de persuasão através da imagem, com sua percepção inteiramente forjada pela cultura capitalista¹.

Neste trabalho procuramos, entretanto, resgatar o lado jornalístico da diagramação enquanto linguagem e espaço de mediação com o leitor, sem cairmos na concepção persuasiva de uns e nem mesmo na visão da dominação ideológica de outros, pois ambas as posições acabam se equivalendo em seu "instrumentalismo". Na verdade, o trabalho do diagramador se revela bem mais complexo. Ele tem nas mãos um repertório ampliado de possibilidades de expressão e que mexe de forma muito aguda com seu interlocutor, não de um modo dominador, mas trocando significados simbólicos com ele através da imagem abstrata do diagrama. Nas suas mãos é que se dá a amarração entre a forma e o conteúdo; o diagramador se valerá de critérios artísticos, mas a solução visual dependerá do conteúdo, "sem o qual uma confecção pode resultar talvez bonita, mas não adequada

¹ MENGARDO, Valdir. *O olhar domesticado* - um estudo sobre o discurso gráfico da imprensa. São Paulo: 1988. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p. 14, 29-30 e 88.

e, portanto, nada jornalística.”² A complexidade de seu modo de expressão acompanha um necessário aumento de suas competências pois, na verdade, dele é esperado um amplo domínio de diversos códigos: lingüísticos, visuais paralingüísticos e visuais não-lingüísticos³. *Diagramar implica em ordenar e interagir diferentes linguagens dentro de um espaço gráfico.*

Para se chegar a esta compreensão, entretanto, é necessário superar dualismos entre “apocalípticos” e “integrados”, e isso não significa a perda da capacidade crítica. O progresso tecnológico, sem dúvida, abriu muitas possibilidades para a narrativa visual, soluções que eram absolutamente impraticáveis na época da composição a quente. Com isso o diagramador tanto pode aprimorar o seu trabalho jornalístico ou não; depende de suas motivações profissionais e também das estratégias empresariais de onde trabalha. Sobre estas se alicerçam o projeto editorial e o projeto gráfico de uma publicação, ambos como parte de uma mesma política, ou de um mesmo paradigma. O que desejamos saber é como a diagramação, no bojo do aprimoramento de tecnologias, transforma esses recursos disponíveis em possibilidades de construção semântica de perfil bem nítido, num movimento capitaneado pelos principais jornais e que se constitui nos *paradigmas gráficos* contemporâneos.

O estudo desses paradigmas, baseado nas matrizes visuais representadas pelos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, é o principal objetivo deste trabalho. Para tanto, nos apressaremos em definir os critérios da edição gráfica jornalística, revisando as maneiras de como se dão a sintaxe e semântica visuais. Num segundo momento, estabeleceremos quais são os elementos morfológicos que estão em jogo na diagramação e as formas de como avalia-los dentro de um discurso gráfico. De posse de todo esse material teórico poderemos elaborar os mapas gráficos dos referidos jornais.

Princípios da Edição Gráfica

A diagramação está completamente ligada ao ato de editar; diria que quando se diagrama se está editando em última instância. Edita-se pelo desenho, pois a disposição das matérias pela página de um jornal é reflexo de uma hierarquia estabelecida entre elas e que sugere o que o leitor deve ler primeiro⁴.

A expressão gráfica da hierarquia se dá em nível paralingüístico. Uma matéria se revela mais importante mediante o seu ajuste a regras perceptivas, ou seja, é necessário que a percebamos como tal, e isso é obtido se trabalhando as suas características visuais. No dizer de DONDIS (1984), “o conteúdo está intensamente influído pela significância das partes

² BRAJNOVIC, Luka. *Tecnología de la información*. 3a. ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1979. p. 118-9.

³ PELTZER, Gonzalo. *Jornalismo iconográfico*. Lisboa: Planeta, 1992. p. 81-2.

⁴ BRAJNOVIC, Luka. *Op. cit.*, p. 118.

constituintes, como a cor, a tonalidade, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado.”⁵ Empiricamente, sabemos que uma matéria aberta em seis colunas, no alto da página, tem maior importância do que uma outra colocada em sua metade inferior. Ainda que essa afirmação dependa de outros fatores para se confirmar, trata-se de um pressuposto válido para a maioria dos casos cotidianos. Essa ressalva se faz necessária porque é muito grande o número de soluções visuais possíveis de serem aplicadas para hierarquizar matérias; vários elementos podem estar presentes simultaneamente e interagindo entre si. A percepção de uma hierarquia depende basicamente daquilo que chamamos de *visualidade*, ou cultura visual de cada um⁶. Há de se considerar, também, que cada um tem a sua escala de valores, o que confere grande complexidade a qualquer processo comunicacional. Há pelo menos três eixos que aí se entrecruzam: o veículo, o jornalista e o receptor. A leitura de um jornal, em suma, é o produto da interação dos valores desses três personagens, e essas escalas não necessariamente coincidem. Quando um editor define, graficamente, o que é mais importante, nada assegura que o leitor o perceba tal como foi planejado.

A construção e a leitura de uma frase visual, pois, não se dão em esquemas fechados de camisa-de-força. Não há um controle extensivo sobre os seus elementos, mas é possível articulá-los de modo a criar claras mensagens. Vejamos algumas características dessa sintaxe.

O espaço-formato

Em artes gráficas, espaço-formato e signos correspondem, respectivamente, a *branco* e *negro*, ou a *contra-grafismo* e *grafismo*. Para FABRIS (1973), “o espaço é o marco onde se objetivam os signos, por cuja razão possui a capacidade de os conter... O espaço se limita e se converte em formato - espaço-formato -; se configura e assume a identidade de uma forma - espaço-forma.”⁷

Vários autores se ocuparam em dividir esse espaço em zonas verticais e horizontais, estabelecendo uma hierarquia entre elas, segundo a preferência que lhes é dada naturalmente por nosso sistema perceptivo. Não há um consenso sobre essa hierarquia, mas a versão mais corrente dá conta que a parte superior se impõe à inferior, do mesmo modo como o lado esquerdo se impõe ao direito⁸. Esse esquema leva em consideração o hábito de

⁵ DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. 5a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. p. 27.

⁶ PELTZER, Gonzalo. *Op. cit.*, p. 32.

⁷ FABRIS, Germani. *Fundamentos del proyecto gráfico*. 2a. ed. Barcelona: Don Bosco, 1973. p. 60.

⁸ Ver DINES, Alberto. *O papel do jornal*. [s.l.]: Artenova, 1977. p. 96-104; SILVA, Rafael Souza. *Diagramação: recurso funcional e estético no jornal moderno*. São Paulo: 1983. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p. 36-8; ERBOLATO, Mário L. *Jornalismo gráfico*. São Paulo: Loyola, 1981. p. 63-4.

leitura da sociedade ocidental. Outros autores, como BRAJNOVIC (1979)⁹ e DONDIS (1984)¹⁰, privilegiam outras áreas. Divergências à parte, o importante é considerar que qualquer hierarquia entre os espaços pode ser *modificada* através da disposição dos signos, ou seja, pela criação de tensões perceptivas. Espaço-formato e signos estão em constante *interação*.

Mecânicas perceptivas

FABRIS (1973) nos diz que “a função de uma composição deve se resolver na unidade, ou seja, na harmonia viva e total entre linguagem e signo, entre conteúdo e forma.”¹¹ Segundo as leis psico-físicas da percepção, a nossa vista tende a procurar por uma ordem que constitua essa unidade compositiva. Temos dificuldade de perceber quando o que vemos não corresponde às nossas expectativas (de unidade). Adotamos aqui a sistematização dos fatores de unificação proposta por KANISZA (1986)¹²:

1. *Proximidade*: a unificação por proximidade se dá porque um grupo de signos próximos é melhor percebido do que quando dispersos;
2. *Semelhança*: os signos “iguais” são percebidos como constituindo uma unidade, se opondo àqueles que são “diferentes”. A semelhança pode ser obtida de várias maneiras: pela forma, pela cor, pela direção, pela tonalidade, pela dimensão etc.;
3. *Continuidade de direção*: a percepção humana está condicionada a perceber mais facilmente aquilo que poderíamos chamar de direção “lógica” das linhas e dos contornos. A descontinuidade do espaço ou dos signos causa estranhamento a nosso sistema perceptivo;
4. *Direcionalidade e orientação*: este fator não deve ser confundido com a continuidade de direção. Aqui, a unificação se dá pelo agrupamento visual de signos que indicam, no conjunto, uma dada direção;
5. *Complementariedade*: o nosso sistema perceptivo tenderia, por uma projeção da mente, a completar figuras que julgamos aparentemente incompletas. Isso se dá para satisfazer as nossas expectativas visuais;
6. *Coerência estrutural*: este conceito é mais complexo do que os demais. Poderia ser justificado pela busca de nossa visão por formas simples, conhecidas, regulares e estáveis;
7. *Articulação sem restos*: com os elementos presentes no espaço, nossa visão tende a organizá-los da forma a constituir a unidade mais estável e regular possível, otimizando as estruturas de modo a *não sobrar restos*;
8. *Experiência passada*: embora a experiência de um indivíduo esteja, em parte, por trás da formação dos demais fatores, na medida em que estes adquirem uma certa “autonomia” - motivada pela repetição cotidiana

⁹ BRAJNOVIC, Luka. *Op. cit.*, p. 147.

¹⁰ DONDIS, Donis A. *Op. cit.*, p. 42-4.

¹¹ FABRIS, Germani. *Op. cit.*, p. 27.

¹² KANISZA, Gaetano. *Gramática de la visión* - percepción y pensamiento. Barcelona: Paidós, 1986. p. 29-56.

das mecânicas da percepção -, o fator empírico é especialmente fundamental no reconhecimento de certos signos, como as letras aprendidas do alfabeto.

Elementos sintáticos básicos

De acordo com DONDIS (1984), os elementos básicos utilizados na comunicação visual são o ponto, a linha, o contorno, a direção, a tonalidade, a cor, a textura, a proporção, a dimensão e o movimento¹³. Com esses dez elementos se constrói toda a informação visual e é praticamente impossível encontrá-los em seu estado puro, isto é, eles sempre aparecem constituindo signos.

Esses elementos são trabalhados no sentido de se criarem áreas de tensões perceptivas, e isso é feito com técnicas de contraste e harmonia. Ambas se opõem, porém se complementam. Para FABRIS (1973), o contraste depende do ressalte ótico e da subordinação de um signo sobre outro, e isso requer uma justa proporção entre as diversas categorias do fenômeno visual¹⁴. Quando essa "justa proporção" (harmonia) não é respeitada, estão dadas as condições para que haja confusões perceptivas, comprometendo a visibilidade e a legibilidade dos signos.

Por sua vez, visibilidade e legibilidade não são a mesma coisa. A visibilidade diz respeito a um primeiro momento da leitura, quando o leitor vê a página em conjunto e distingue as suas sub-áreas. No momento subsequente, o leitor lê, ou seja, "decodifica voluntariamente essas sub-áreas"¹⁵, e a legibilidade diz respeito às condições em que isso ocorre. É bom ressaltar que nem tudo que é visível é necessariamente legível, mas ver é condição necessária para ler. Não esqueçamos que "nenhum signo é percebido isolado, mas que se vêem *em composição* junto a outros signos."¹⁶ Se ressaltamos um determinado signo, aumentaremos sua visibilidade. Mas se ressaltamos simultaneamente vários signos no espaço, a visibilidade relativa de cada um estará diminuída.

Hierarquização de retrancas

Diferentemente do uso corriqueiro desta palavra - retranca - como simples sinônimo de "matéria", a retranca gráfica corresponde à matéria redacional concebida *univocamente no plano perceptivo*. Por exemplo, dentro de um quadro (box), podemos ter várias retrancas dotadas, em termos de conteúdo, de uma certa independência factual entre si. Mas o fato delas encerrarem uma única estrutura - um box - as dota de uma unidade perceptiva que as transforma numa só retranca gráfica. Cada matéria contida nessa unidade é uma *sub-retranca*.

¹³ DONDIS, Donis A. *Op. cit.*, p. 55-81.

¹⁴ FABRIS, Germani. *Op. cit.*, p. 32-3.

¹⁵ COELHO SOBRINHO, José. *Legibilidade dos tipos na comunicação impressa*. São Paulo: IPCJE-ECA-USP, 1987. p. 43.

¹⁶ FABRIS, Germani. *Op. cit.*, p. 152.

O sub-retrancamento é uma forma de hierarquização apoiada na coerência estrutural pois, no caso exemplificado, o box é uma forma bastante regular. O mesmo princípio é adotado no sistema de blocagem (diagramação das retrancas em blocos que se encaixam no espaço-formato). Quando há alguma irregularidade na blocagem, que “desenha” formas menos simples e estáveis (blocos com “dentes”), somos levados a confusões na leitura da página, por vezes associando matérias que nada têm a ver entre si.

A hierarquização de retrancas também pode ser feita pelo contraste entre signos, trabalhando-se os elementos sintáticos básicos. Outro recurso é a construção de um ressaltado ótico, com o uso de ilustração, cor, espaço branco, retícula ou negativo, o que confere maior destaque e valor à matéria.

Morfologia

Etimologicamente, morfologia significa estudo da forma. Na diagramação, ela é dada por seus elementos visíveis, compostos pelas estruturas sintáticas básicas. Estas dizem respeito ao continente, não ao conteúdo da mensagem¹⁷. Já os elementos da forma - ou morfológicos - dizem respeito ao conteúdo: constroem mensagens próprias ou modificam outras mensagens.

Os elementos morfológicos no jornalismo impresso podem ser primários ou secundários. Os do primeiro grupo têm a capacidade de encerrar uma mensagem própria, intrínseca a eles. É o caso de título, texto e ilustração (incluindo aqui a fotografia e todas as modalidades de iconografias). Adicionamos aqui um quarto elemento: a “janela”, termo trazido da informática (do inglês *window*), equivalente à *cita*, em castelhano. Consiste, basicamente, de um curto bloco de texto destacado com a função semântica de ressaltar uma idéia, um aspecto ou uma frase da matéria. *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, faz uso sistemático desse recurso, encravando janelas entre as colunas de texto.

Já os elementos secundários são utilizados para *modificar* ou *completar* uma mensagem, produzindo significados semânticos diversos e funcionando como *qualificadores* dos elementos primários. São eles: olho (ou linha-fina, ou pós-título), chapéu (ou sobre-título), sub-título (entendido aqui como o título de uma sub-retranca), intertítulo, espaço branco, *benday* (ou retícula, ou *grisè*), negativo, cor, *box*, fio, capitular, crédito e fôlio (corresponde ao cabeçalho da página).

As características dos elementos morfológicos variam em função das formatações que lhes são dadas. Dizem respeito ao tamanho do espaço-formato (tablóide, standard etc.), à colunagem (quantidade e largura das colunas), à tipologia, corpos de letra e entrelinha, alinhamentos e estilos de caractere.

¹⁷ PELTZER, Gonzalo. *Op. cit.*, p. 150.

Morfometria

A morfometria reúne as técnicas e ferramentas de mensuração e valoração dos elementos morfológicos. Aqui temos por objetivo superar a tradicional dicotomia entre as análises quantitativa e qualitativa. De um lado, temos os autores estruturalistas, que isolam os signos procurando explicar seus significados através dos elementos que os integram. De outro, os autores funcionalistas, que fragmentam o discurso em categorias estanques devidamente quantificadas, através da mensuração do espaço gráfico em centímetros-coluna. Os dois tipos de análise, assim colocados, não são capazes de enfrentar os problemas que nos inquietam. No caso do estruturalismo, não é possível estudar signos isolados quando eles estão em constante relação com o seu entorno. No caso do funcionalismo, a simples decomposição da mancha impressa em números não basta para revelar a personalidade de um periódico. A linguagem visual não é linear, cartesiana, e sim tridimensional, como considera PELTZER (1992), ao afirmar que a base da visualidade é o conhecimento, não a informação (esta sim, linear, quantificável), e que “conhecimento é relação e perspectiva.”¹⁸

Propomos, portanto, uma análise morfológica que trabalhe a qualificação das áreas gráficas e seus elementos¹⁹. Com base no que já colocamos, sabemos que é possível atribuir valores às diferentes sub-áreas, posto que há uma hierarquia entre elas. Podemos aumentar esse valor, inclusive, quando uma determinada área possuir algum tipo de ressaltado ótico. Podemos estabelecer uma hierarquia valorativa entre as diferentes dimensões de títulos utilizadas por um jornal. E podemos, também, valorar uma retransmissão de acordo com o espaço que ocupa e com os eventuais destaques que possa ter na formatação. A observação de como um jornal realiza esses procedimentos nos dá as condições de estabelecer o seu *mapa gráfico*.

Mapas Gráficos

Foram analisados os seguintes jornais em nossa pesquisa: *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Foi feito um esquadramento da morfologia de um exemplar de cada jornal, de modo a obter a sua padronização, passível de ser submetida a outros exemplares do mesmo título (pressuposto de um padrão). Por isso não vimos a necessidade de estender a análise aos demais dias da semana. Elegemos como exemplar-parâmetro o do dia 26 de março de 1995, um domingo.

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 85.

¹⁹ De um modo geral, seguimos uma premissa colocada por Jacques Kayser que dizia que a valoração de uma matéria era dada por três fatores: localização, titulação e apresentação. Kayser não aprofundou em sua obra a relação entre esses fatores e o modo de aferi-los. Em nosso trabalho procuramos resgatar e aperfeiçoar essa idéia. V. KAYSER, Jacques. *El periódico: estudios de morfología, de metodología y de prensa comparada*. 3a. ed. Quito: Ediciones Ciespal, 1966.

O Estado de S. Paulo

Os padrões gráficos no *Estadão* são bem definidos e sem muita variação. As ilustrações predominam (quase 40%), com cerca de 35% de textos e menos de 10% de títulos. Há um uso sistemático de janelas (2%). Destaque para o uso de elementos secundários (quase 16%), o que resulta das intenções de tornar a leitura gráfica mais direcionada e arejar a mancha. Olhos e capitulares remetem a visão sempre do título para o início do texto. Chapéus identificam o tema de determinada área da página, que é delimitada por fios horizontais e verticais. Títulos sumariantes e boxes identificam seções e, em alguns casos, dão unidade a elas.

As páginas são muito fragmentadas, principalmente nas capas, onde se tenta colocar o maior número possível de chamadas. Esse dado das capas, associado ao intenso uso de cor nas mesmas, as transformam numa espécie de "vitrine" do noticiário, em nome de uma funcionalidade estética/persuasiva. As chamadas de capa funcionam como *anúncios* das matérias. Títulos-fixos delimitam e qualificam vários fragmentos, indexando e rotulando retrancas. Esses títulos-fixos, mais as chamadas, agem como *sumários*.

Folha de S. Paulo

As ilustrações dominam o espaço de maneira muito expressiva (46,5%), com grande ênfase nas iconografias, estas associadas mais à prestação de serviços (tabelas com informações de utilidade pública, agenda de eventos, roteiros culturais, cotações econômicas, placares esportivos etc.). A *Folha* não utiliza muito os elementos morfológicos secundários, e a organização da leitura depende muito de uma distribuição clara e equilibrada dos elementos primários e de uma boa blocagem. Mas em várias páginas esse equilíbrio se apresenta frágil. Um excesso de ressaltos óticos (geralmente ilustrações) dificulta a leitura. Quebras de blocagem levam o leitor a enganos. Quando o "bloco" não forma uma estrutura regular, a tendência de nossa percepção é anexar um elemento visual mais próximo que "complete" o desenho. Isso faz com que, numa blocagem irregular, frequentemente associemos uma manchete e uma fotografia desprovidas de relação factual. O mesmo fenômeno pode provocar sub-retrancamentos equivocados. Outro problema é que por diversas vezes uma mesma sintaxe foi detectada servindo a diversas semânticas, prejudicando a clareza do discurso gráfico.

A *Folha* também faz de sua capa uma grande vitrine, compartimentalizando o noticiário, através do uso de boxes e títulos sumariantes, tornando a composição muito modulada e nivelando os valores dos signos, dificultando a sua hierarquização.

Jornal do Brasil

O *JB* é o mais conservador dos quatro jornais analisados. Há um predomínio do texto (51%) e um baixo uso de elementos secundários (menos de 8%). Há uma formatação muito variada de colunas, o que é um recurso até certo ponto eficaz para contrastar grandes blocos, mas que acaba atrapalhando a visualização de unidades menores. O *Jornal do Brasil* possui

as páginas menos moduladas, o que, em tese, diminui as chances de ocorrerem problemas de má blocagem. Mesmo assim eles ocorrem, principalmente onde a modulação é maior, ou seja, nas capas.

Em diversas oportunidades o *JB* se rende ao trabalho da simples persuasão de maneira bastante explícita. O uso de fotos de bela plasticidade, mas de pouca informação jornalística, é comum como principal ilustração da primeira página. Fato, aliás, facilmente constatável nos demais jornais.

O Globo

Uma das características d'*O Globo* é o equilíbrio. Textos e ilustrações ocupam espaços semelhantes. Tecnicamente, foi aquele que apresentou o melhor desenho na edição gráfica. As regras sintáticas não apresentam ambigüidade, e por isso os resultados semânticos são precisos. A blocagem é bem feita e não causa dúvidas nos fenômenos de sub-retrancamento. O diário carioca costuma distribuir bem os elementos pela página, evitando que a visão do leitor se disperse por ela. A leitura também é auxiliada por uma menor fragmentação do discurso.

As capas, entretanto, assumem um aspecto de "vitrinização" tanto quanto nos demais jornais, com o uso de muita cor, destaque de fotos de baixo valor jornalístico e a compartimentalização do noticiário.

Conclusões

O uso da diagramação como linguagem jornalística, em muitos momentos, é relegada a segundo plano, e nesses casos a sua utilização tem objetivos "plásticos" de dotar o produto jornal de uma embalagem vistosa, atraente e persuasiva, que conquiste o leitor/usuário. Em última análise, o principal significado semântico produzido tem sido: **compre!**

Esse caráter de venda do produto jornalístico tem a sua expressão maior nas capas dos jornais. Estas assumiram condições de verdadeiras vitrines do noticiário, e incorporaram características de cartaz. Ao fenômeno mercadológico se juntou o *boom* tecnológico. Os novos recursos técnicos impulsionaram o emprego de elementos mais poderosos na composição dos discursos gráficos. O principal é a cor, possuidora de extrema capacidade de mobilizar a nossa atenção. O mesmo vale para as ilustrações, em plena ascensão, principalmente na *Folha*, onde as iconografias já contam com um espaço respeitável.

A importância, não só quantitativa, dos elementos morfológicos secundários também se faz sentir nos jornais analisados. Olhos, sub-títulos, folios, boxes, fios etc., personalizados pelas facilidades da informática, articulam cada vez mais o discurso gráfico. Organizam, separam e juntam retrancas. Sumariam temas e assuntos. Qualificam, rotulam e editorializam o noticiário. E ainda cumprem um papel de motivação visual persuasiva.

Por outro lado, fios, boxes, cores e tipologias são utilizados com as mais variadas finalidades. A atribuição de significados semânticos múltiplos para esses elementos desorienta o leitor, por vezes o conduz a uma leitura equivocada da página gráfica. Problemas de má blocagem das matérias,

excesso de centros de impacto visual causados pelo uso desenfreado e, principalmente, desorganizado de cores e ilustrações, acabam por diminuir a visibilidade e a legibilidade das retrancas, dificultando a sua decodificação.

O diagramador, dessa maneira, abdica de seu papel de editor gráfico, de organizador das linguagens jornalísticas. Passa a ser um técnico, com preocupações simplistas de se ater ao preenchimento de módulos vazios dispostos na tela de seu computador. Seu maior desejo - satisfação profissional - está em produzir uma página "bonita", que mobilize o maior número possível de pessoas, numa banca de jornal, em torno de sua obra de arte. Que o leitor veja o jornal torna-se mais importante que ele o leia, informe-se, conscientize-se.

O diagramador, dotado de seu monitor, seus *softwares* e sua caneta ótica se torna alheio ao mundo. Deslumbrado perante a tecnologia, ele se encanta com as imagens e as palavras (principalmente as primeiras), mas se esquece do que tem a dizer. Enquanto jornalista, ele vive uma crise de identidade, embora talvez nem o saiba. Sua crise se confunde com a do próprio jornalismo, que hoje não sabe o que fazer e aonde ir. "Em direção ao público leitor", dizem os editores. Mas as evidências mostram que não. Os jornais fazem de si mesmos o seu próprio fim.

É importante destacar, enfim, o que diz SORIA (1989) a respeito dessa crise: "o importante não são as inovações técnicas, 'mas a inovação social, isto é, sua aplicação por uma sociedade determinada'. O decisivo, em resumidas contas, são as mensagens, não os sinais."²⁰ Mais adiante, completa: "a informação não é um dado que interessa distribuir o mais eficazmente possível, mas uma matéria que há que saber transformar em um bem."²¹

Bibliografia

- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*. v. 2. 4a. ed. rev. e aum. São Paulo: Ática, 1990.
- BAUERMEISTER, Benjamin. *A manual of comparative typographic*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1988.
- BERTHOLD TYPES. *Types Übersicht*. Berlin: H. Berthold AG, 1987.
- BOND, F. Fraser. *Introdução ao jornalismo*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- BRAJNOVIC, Luka. *Tecnología de la información*. 3a. ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1979.
- CANTERO, Francisco. *Arte e técnica da imprensa moderna*. 2a. ed. São Paulo: Ed. Jornal dos Livros, 1971.

²⁰ SORIA, Carlos - *La crisis de identidad del periodista*. Barcelona: Editorial Mitre, 1989. p. 35.

²¹ Id., *ibid.*, p. 35.

- COELHO SOBRINHO, José. *Legibilidade dos tipos na comunicação impressa*. São Paulo: IPCJE/ECA/USP, 1987.
- CRAIG, James. *Produção gráfica*. São Paulo: Mosaico; Edusp, 1980.
- DINES, Alberto. *O papel do jornal*. [s.l.]: Artenova, 1977.
- DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. 5a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- DOUGLAS, Joaquim. *Jornalismo: a técnica do título*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- ERBOLATO, Mário L. *Jornalismo gráfico*. São Paulo: Loyola, 1981.
- FABRIS, Germani. *Fundamentos del proyecto gráfico*. 2a. ed. Barcelona: Don Bosco, 1973.
- FRANCO, Antonio. El País: uma história de sucesso. In: SETTI, Ricardo A. - *Conferências e debates do 1ª Encontro Internacional de Jornalismo*. Rio de Janeiro: IBM-Brasil, 1988.
- GARCÍA, Mario R. *Diseño y remodelación de periódicos*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1984.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís. *Los titulares em prensa*. Barcelona: Editorial Mitre, 1982.
- GOTTSCHALL, Edward M. *Typographic communications today*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Mosaico, 1980.
- IMPrensa OFICIAL DO ESTADO S.A. *Duas cores*. São Paulo: IMESP, 1985.
- KANIZSA, Gaetano. *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1986.
- KAYSER, Jacques. *El periódico: estudios de morfología, de metodología y de prensa comparada*. 3a. ed. Quito: Ciespal, 1966.
- KREINZ, Glória. Ideologia, notícia e mercado: a pós-modernidade tecnocrata da *Folha de S. Paulo*. In: MARQUES DE MELO, José & CARVALHO, Mirian Rejowski (orgs.). *Anuário em inovações em comunicações e artes*. São Paulo: ECA-USP, 1991.
- LINS DA SILVA, Carlos Eduardo. *Mil dias*. São Paulo: 1987. Tese (Livredocência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- MARQUES DE MELO, José. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Estudos de jornalismo comparado*. São Paulo: Pioneira, 1972.
- _____. *Gêneros jornalísticos na Folha de S. Paulo*. São Paulo: FTD, 1987.
- _____. A imprensa paulistana num período de mutação tecnológica. In: *Subdesenvolvimento, urbanização e comunicação*. 2a. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. Indústria cultural, jornalismo, jornalistas. *Revista Brasileira de Comunicação*. v. 65, p. 22-3, jul.-dez. 1991.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luís. *Curso general de redacción periodística*. Ed. rev. Madrid: Editorial Paraninfo, 1992.
- MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

- _____. *Profissão jornalista: responsabilidade social*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- MENGARDO, Valdir. *O olhar domesticado: um estudo sobre o discurso gráfico da imprensa*. São Paulo: 1988. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PELTZER, Gonzalo. *Jornalismo iconográfico*. Lisboa: Planeta, 1992.
- SILVA, Rafael Souza. *Diagramação: recurso funcional e estético no jornal moderno*. São Paulo: 1989. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SORIA, Carlos. *La crisis de identidad del periodista*. Barcelona: Editorial Mitre, 1989.
- SUTTON, Albert A. *Concepción y confección de un periódico*. Madrid: Rialp, 1963.
- TIPOLOGIA E RECURSOS DE FOTOCOMPOSIÇÃO. SISTEMA MCS 8600. [s.l.]: [s. ed.], [s.d.].
- TURNBULL, Arthur T. e BAIRD, Russell N. *The graphics of communication: typographic, layout, design*. 2a. ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.