

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes e Design
Programa de Pós-Graduação em Design
2006.1

Narrativas Gráficas.
Relações entre texto e imagem em
Jornais Impressos.

Bárbara Assumpção

ART 2236 - O Simbólico no Discurso Visual.
A Gênese e Ontologia da Imagem
Professor: Luiz Antônio L. Coelho

O presente trabalho é fruto das aulas da disciplina *O Simbólico no Discurso Visual*, da troca com os colegas de turma e com o professor Luiz Antônio Coelho e das pesquisas para a minha Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Comunicação Social.

Introdução

Narrar é o ato de contar histórias. De ficção, de fatos históricos, sobre nossas experiências, sobre as coisas que acontecem no mundo, etc, o tempo todo estamos construindo narrativas. O termo narrar vem “do latim *narrare*, por via erudita” (Nascentes: 1966, p.453) e tem como definição “contar, descrever, dizer, comunicar alguma coisa à alguém, seja oralmente, seja por escrito”. (idem) 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.

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)

Narrar é quase inerente ao homem, por isso vários autores se detiveram sobre o assunto. De Aristóteles a Paul Ricoeur, passando por Walter Benjamin e Umberto Eco, e tantos outros pensadores através dos tempos, muitos 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 de Paul Ricoeur 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 as coisas que o cercam. Das mais simples às mais complexas, em todos os momentos criamos narrativas na tentativa de compreendê-las.

Como já foi dito, existem várias formas para se contar uma história, de se desenvolver uma narrativa. Ao longo dos tempos a forma verbal (escrita ou oral) se sobressaiu em relação as outras formas. Mas não foi sempre assim. 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.

Não se pode negar que os desenhos encontrados nas cavernas de Lascaux (França) não 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. Mesmo após a invenção da escrita, a Igreja Católica, durante muitos anos, se utilizou de imagens para divulgar a narrativa cristã entre os analfabetos.

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. O cinema mudo utilizava muito pouco as cartelas com texto e ainda sim criou narrativas complexas e inesquecíveis.

Porém, em algum momento a imagem foi perdendo seu caráter diretamente narrativo e sendo 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 no século XV, ele deu início a uma democratização do texto escrito de uma forma que talvez só seja comparável à revolução da internet, iniciada no final do século XX.



Figura 1: Exemplos de pinturas rupestres encontradas nas cavernas de Lascaux, na França



Figura 2: Exemplo de hieróglifos egípcios

Ao longo do tempo, a imagem foi cada vez mais sendo considerada apoio, ilustração, sendo o texto escrito a parte mais “importante” de qualquer mensagem. 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, no passar dos anos escolares, 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, um tendência da sociedade ocidental: imagens são úteis para aqueles que não dominam o código escrito. A partir do momento em que as crianças aprendem a decodificar o código escrito, as imagens não são mais úteis na construção do pensamento, elas se tornam apoio, ornamento, “curiosidade”, perdendo status e importância na construção do saber.

No texto escrito se encontra a informação, o conhecimento, a erudição. Utilizar imagens só é “admitido” 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). Obviamente cada veículo tem em mente um tipo de leitor ideal, mas é impossível ter certeza de quem lerá àquelas informações. 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) Além da impossibilidade de controlar que tipo de leitor entrará em contato com as páginas, muitos jornais 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.

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)

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 a 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 criarão sentidos diferentes, narrativas diferentes sobre os mesmos fatos.

As formas de conjugar as partes definirão as significações do todo, assim como nos diz Barthes: “a significação (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outro elemento dessa obra e com a obra inteira” (Barthes, 1972:p.28)

Porém, de que forma os elementos não textuais são desmontados e

montados pelos leitores? Ou ainda, será que o leitor faz esse movimento com relação aos elementos gráficos? Como eles trabalham na página do jornal? Obviamente, a correlação entre elementos textuais e não-textuais dentro do jornal impresso pode acontecer em diversos níveis. Mas, ainda que os elementos gráficos sejam elementos narrativos, comporiam eles uma narrativa visual autônoma, dentro do jornal impresso?

Narrativa Visual em Jornais Impressos?

“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)

Quando se trata da recepção e compreensão da informação buscada nas bancas de jornal, a vida do leitor, comprador dos jornais diários, já foi bem diferente do que podemos observar hoje em dia. A crescente participação da televisão (a partir dos anos 50), e mais recentemente da internet, na difusão das informações jornalísticas, no segmento que antes era exclusividade dos jornais impressos, a agilidade, a facilidade de absorção e também a ‘forma visual’ com que a informação chega ao leitor passaram a ser fatores decisivos para a sobrevivência e sucesso de um jornal impresso frente a seu público.

Segundo Bourdieu (1997, p.74),

hoje os jornalistas da imprensa escrita estão diante de uma escolha: deve-se caminhar no sentido do modelo dominante, isto é, fazer jornais que sejam quase jornais de televisão, ou é preciso acentuar a diferença, empregar uma estratégia de diferenciação de produto?

O questionamento de Bordieu se refere à informação textual, lingüística, ao tipo de informações o leitor está tendo acesso. Mas, segundo Lage (2003, p.6-7), a informação jornalística “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)

Por fim, no sistema lingüístico, onde “manchetes, títulos, textos, legendas representam o componente digital da comunicação jornalística”. (Lage, 2003, p.6-7)

A partir das considerações de Lage, podemos estender os questionamentos de Bordieu aos níveis do projeto gráfico e dos sistemas analógicos dos jornais impressos. Desta forma, o que buscamos investigar é a importância da linguagem gráfica como produtora de sentido nos jornais impressos.

Ou, mais especificamente, partindo das formulações de que “comunicação é o lugar da observação do mundo em movimento” (França, 2004, p.23) e de que narrar é imprimir sentido (Ricoeur), podemos pensar que a comunicação seria o lugar da observação do mundo e de sua organização, e que o “instrumento” utilizado para efetuar essa organização seria a narrativa. Transpondo esse pensamento para o campo do jornalismo impresso e aliando a formulação de que “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” (Oliveira, 2004), podemos pensar os elementos gráficos/visuais do jornal impresso não apenas como ilustrações do que é narrado, mas como narrativas paralelas ou mesmo narrativas dentro das narrativas.

Lattman-Welteman ao definir o que seria uma notícia inclui os elementos gráficos como constituintes da informação jornalística e não como apoio ao texto escrito.

o que se convencionou chamar de notícia; (...) 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)

Além disso, Osvaldo Coimbra (1993, p.44) diz ser a característica fundamental da narrativa jornalística “(...) conter os fatos organizados dentro de uma relação de anterioridade ou de posterioridade, mostrando mudanças progressivas de estado nas pessoas ou nas coisas”. Nesse ponto, as características gráficas de uma página também são elementos que auxiliam na organização dos fatos (matérias) dentro de uma relação de anterioridade ou posterioridade (organização das matérias dentro das páginas e/ou a sua organização dentro do jornal).

Essa lógica interna do jornal impresso tem como objetivo organizar a grande quantidade de informações em uma narrativa que imprima sentido: quase sempre do mais “importante” para o menos, do mais “sério” para o menos (os cadernos de política e economia, assuntos “sérios”, são posicionados geralmente no início do jornal).

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. (Xavier, 2003, p.33)

Sendo assim, 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 devem ser explicitados tanto por sua posição na página, quanto por tratamentos gráficos distintos. É um trabalho de montagem, 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).

Então, se comunicação é o lugar da observação do mundo em movimento e narrar é imprimir sentido; 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, pois “(...) o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação”. (Xavier, 2003, p.33)

Podemos pensar 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. Neste sentido, o que Bakhtin fala sobre a compreensão/assimilação da linguagem cabe em nossos propósitos, pois para ele:

a linguagem só pode ser apreendida por causa de sua orientação em direção ao outro (...) as palavras são ‘multiacentuadas’ e não de sentido fixo: são sempre as palavras de um ser humano particular para outro, e esse contexto prático orchestra e transforma seu sentido. (apud. Mattelart & Mattelart, 2004, p.145)

Bakhtin se refere ao texto escrito, mas se ao lermos o jornal, consideramos o próprio texto escrito como informação visual, sua afirmação continua válida e pode ser complementada pela de Oliveira (2004) quando diz que “entidade visual é o arranjo de sua plástica, delineada pelo projeto gráfico, que edifica o hábito de leitura do jornal”, de onde podemos concluir que sim, é possível ler os elementos gráficos dos jornais como narrativas autônomas, produtoras de sentidos e significados. Já que são eles que criam o hábito de leitura.

Ainda sim é preciso observar como se dá a relação entre elementos textuais e não textuais dentro dos jornais impressos.

Texto e Imagem em Jornais Impressos

Qualquer leitor percebe que o jornal é constituído de dois elementos básicos: os textos e as imagens. Mas como se dá à relação entre esses dois elementos? Ou como Barthes pergunta, “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 a imagem e o 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)

O que essa complementaridade entre texto e imagem 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 mensagem 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:

Kuleschow 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 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)



As imagens só conseguem compreendidas pelo leitor se ele partilhar dos códigos utilizados pelo veículo. Esse compartilhamento de códigos é claramente perceptível nas páginas do jornal *O Globo* dos dias 1 e 2 de julho de 2006. No dia 1 de julho, o país vivia a felicidade pela eliminação da arqui-rival Argentina da Copa do Mundo e a expectativa em relação ao jogo com a Seleção da França, que decidiria nosso futuro na competição. A capa do Caderno de Esportes do jornal *O Globo* apresenta uma ilustração de página inteira do jogador Maradona, com a seguinte frase: “Caramba, que pesadêlo!” A capa faz referência ao comercial do Guaraná Antártica, onde Maradona tem um pesadelo onde está perfilado com a Seleção Brasileira, cantando o hino nacional e vestindo a camisa canarinho. Ao acordar ele diz: “Caramba, que pesadêlo!”. Obviamente, ao usar essa imagem, mesmo estilizada, o leitor entende a mensagem imediatamente: o pesadelo é real! A Seleção Argentina está fora da Copa.



Figuras 3 e 4: Primeiras páginas dos Cadernos da Copa do Jornal *O Globo* dos dias 1 e 2 de julho de 2006

Já a capa do mesmo caderno do dia 2 de julho, utiliza a imagem do “Bonequinho”, conhecido personagem dos leitores do jornal *O Globo*, para demonstrar toda a frustração da torcida brasileira com a patética apresentação da Seleção Brasileira que culminou com a nossa eliminação. O “Bonequinho” é quase uma instituição dentro do jornal *O Globo*, é o personagem que, através de sua “expressão corporal”, visualmente classifica como os críticos de cinema avaliam os filmes em cartaz. A posição apresentada na capa do Caderno de Esportes significa que o “filme foi horrível e o “Bonequinho” está indo embora do cinema. Exatamente o que todos os brasileiros pensam sobre o jogo contra a França.

O Globo trabalhou, nas duas capas, com referências bastante claras, sendo imediata a compreensão dos leitores da mensagem que o jornal quis veicular. Através dessas referências jornal e leitor compartilharam de um mesmo universo visual, onde as palavras escritas se mostraram desnecessárias. As imagens são superiores ao texto, e até mesmo, o dispensam.

A mesma temática dominou as capas do Caderno de Esportes (Ataque) do jornal *O Dia*. No dia 1 de julho, uma grande foto de um solitário e desconsolado torcedor argentino ocupavam a primeira página ao lado de um sorridente Ronaldo, com a seguinte frase: “Que só eles chorem”, um pequeno texto em um box na parte inferior da página e três chamadas, com uma foto de Ronaldinho Gaúcho fazendo malabarismo com a bola, na parte superior. Os tons azuis, da bandeira Argentina, predominam na página, sendo quebrada apenas pelo vermelho do logo do caderno. Aqui, conjugam-se imagens e textos, ambos trabalhando para falar, primeiro da felicidade em ver o “inimigo” abatido e depois para, timidamente, falar sobre a nossa partida decisiva.

No dia seguinte, a imagem da página era a redundância inevitável dos fatos e do texto: “Brasil Amarelou”. Uma enorme moldura amarela para a tímida foto do atacante Ronaldo de cabeça baixa. Na parte superior duas chamadas e uma foto do triunfante técnico brasileiro na Seleção Portuguesa, Luiz Felipe Scolari. Nada mais precisa ser dito... Também aqui, a imagem e os elementos visuais (cores e fontes) são superiores a qualquer texto que pudesse estar na página.

Apenas o *JB* destoa nos temas abordados e na forma visual de suas páginas. Talvez o mais confiante dos três jornais, é a manifestação da confiança na seleção canarinho no dia 1 de julho. Tons verdes e amarelos, confetes e serpentinas estilizados, imagens do Fenômeno e de Robinho, a Torre Eiffel em preto emoldurando o texto que fala sobre a reedição da desastrosa final de 1998. Nada sobre a eliminação de “nossos hermanos”. No dia seguinte, a “modernoza” vinheta desenvolvida para a Copa do Mundo pelo Jornal, alguma coisa parecida com um olho, está murcha, com lágrimas escorrendo, sob um fundo cinza e um tímido título na vertical: “Acabou o Sonho”, além de duas pequenas colunas de texto.

Os elementos emocionais são os mesmos dos outros jornais: tristeza, decepção, raiva, indignação.... Mas a forma de traduzi-los em imagens



Figuras 5 e 6: Primeiras páginas dos Cadernos da Copa do Jornal *O Dia* dos dias 1 e 2 de julho de 2006

causa um estranhamento ao leitor. Não são formas reconhecíveis como emocionais, traduzem muito mais frieza e mecanicidade do que emoções. Talvez o repertório do *JB* esteja distante dos leitores, ou talvez ainda seja difícil perceber quem são os leitores ideais do *JB*. O Jornal passou por uma grande reestruturação recentemente, inclusive em relação ao seu formato e projeto gráfico.

Como traduzir em imagens a ansiedade, a euforia, a confiança, a decepção, a frustração, a tristeza, a indignação? Mostramos algumas tentativas feitas por três jornais cariocas, enfatizando como se dão as relações entre as imagens e os textos, e acentuando a importância do contexto onde as imagens se inserem, além da fundamental necessidade de uma adequação entre o repertório do veículo e os seus leitores.

Obviamente, não pretendemos colocar um ponto final nas questões levantadas, mas apenas refletir sobre elas com o objetivo de elaborar um pensamento que nos conduza a um entendimento maior de como se comportam os elementos gráficos nas páginas dos jornais.



Figuras 7 e 8: Primeiras páginas dos Cadernos da Copa do *JB* dos dias 1 e 2 de julho de 2006

- AMADEO JUNIOR, Ricardo. **Diagramação Eficaz**. São Paulo: COM-ARTE, 2002.
- _____. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- COIMBRA, Oswaldo. **O Texto da reportagem impressa. Um curso sobre sua estrutura**. São Paulo: Ática, 1993.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, M.S.; GOMES, R.C.; FIGUEIREDO, V.L.F. **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 2003.
- LATTMAN-WELTEMAN, Fernando. Imprensa carioca nos anos 50: os “anos dourados”. In: ABREU, Alzira Alves de (org.). **A Imprensa em Transição: o Jornalismo Brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- MATTELART, Armand & Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. Ler Jornais: reflexões sobre a significação da página. In: **Estudos em Design V.IV**, n.2 (dez), Rio de Janeiro: Associação de Ensino de Design do Brasil, 1998
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido**. Instituto Nacional do Livro/MEC, 1966.
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. Jornal e hábito de leitura na construção da identidade. XIII COMPÓS, 2004.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.