

# DESIGN ET AL.

coordenação **Emílio Távora Vilar**

**Eduardo Aires**  
**Emílio Távora Vilar**  
**Francisco Providência**  
**Heitor Alvelos**  
**José Bártolo**  
**Maria Teresa Cruz**  
**Mário Moura**  
**Paulo Parra**  
**Vasco Branco**  
**Victor M. Almeida**



D. QUIXOTE



## CONTRIBUTOS PARA A DEFINIÇÃO DE UM MODELO DE ANÁLISE GRÁFICA

**Eduardo Aires**

Este estudo teve como propósito estabelecer uma plataforma visual informativa, de modo a permitir um conhecimento e entendimento gráfico, analisando as primeiras páginas dos jornais diários portuenses que começaram a ser publicados na segunda metade do século XIX e atravessaram todo o século XX: *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*, num processo que se pode afirmar como sendo para o design e através do design, e tendo como pano de fundo conceitos teóricos do Design de Comunicação, nomeadamente de dois autores: Joan Costa e Otl Aicher, aplicados na sua vertente editorial, introduzindo conceitos analíticos graficamente explicitados por esquemas.

Para as primeiras páginas convergem os elementos gráficos que identificam os periódicos, como o cabeçalho e o respectivo logótipo, mas também toda a natureza de textos – aplicados nas suas variadas formas e hierarquias – e imagens, sejam elas fotografias, gráficos ou ilustrações, que despertam a atenção do leitor e resumem o que o jornal contém.

O objectivo foi gerar entropia para comunicar o design: criar uma ferramenta pedagógica, com a própria prática projectual, reduzindo a subjectividade através da criação de esquemas gráficos. O estudo pretendeu igualmente ser continuado e adaptado para outros artefactos visuais e soluções gráficas.

## Os esquemas enquanto ferramentas visuais

«Construir uma casa torna-se mais empolgante a partir do momento em que a forma da estrutura se começa a tornar visível, quando a armação se ergue das fundações», escreve, em 1956, Edmund C. Arnold sobre «O arranjo gráfico da primeira página» (Arnold, 1956: 155). A metodologia de criação de esquemas através das primeiras páginas dos jornais possibilitou o desmontar da *casa*, processo em que se denunciaram e descodificaram as formas da estrutura, e quando os resultados se ergueram, revelaram as suas fundações, o que constituiu uma nova fonte de conhecimento no âmbito do design editorial.

O designer e investigador Otl Aicher salienta, a propósito da «economia ocular», que «o princípio da economia afirma que, quanto menos complicada e árdua for uma tarefa, melhor», acrescentando que «este comportamento se produz em qualquer pessoa, esteja ela ou não consciente dele» (Aicher, 2004: 140).

Por outro lado, os esquemas apresentaram uma linguagem vectorial, através da qual se representam linhas de leitura, de força, de acção ou de relação entre textos, imagem e suporte. Perceber a solução gráfica, visualizá-la, significa «falar aos olhos» (Costa, 1998: 56).

A relação entre os elementos estruturantes do grafismo dos jornais assenta na capacidade gráfica que cada um desses elementos – designadamente, o texto, a imagem e o suporte – gera na sua relação formal/física entre si. Isto porque, «apesar das contínuas mutações das preferências estéticas, da teoria do design e dos métodos de reprodução, as formas básicas destes elementos têm-se mantido incólumes durante os últimos dois mil anos» (Kunz, 2003: 13). Por conseguinte, é através da percepção desse conjunto de relações e interligações de elementos gráficos que se começa a perceber e a descodificar todo um conjunto de acções e soluções gráficas, a um nível formal explícito ou implícito.

Como defende Joan Costa, «visualizar, esquematizar e abstrair são acções em certa medida sinónimas ou implicadas uma na

outra. Desde sempre, o Homem tem pretendido «ver mais além» do que é imediato e presente, imaginar e mostrar aquilo que tem alguma certeza ou iluminação, uma vaga intenção ou um desejo» (Costa, 1998: 37). Neste sentido, o mesmo autor considera que «o mundo visível é todo esse conjunto contínuo de coisas à nossa volta, as quais «são dadas» aos nossos olhos com o simples acto de “ver”» (Costa, 1998: 13). Tendo em conta o nosso objecto de estudo, podemos dizer que observar a estrutura da primeira página de um jornal proporciona uma supra leitura imediata e explícita, no sentido em que as relações entre os elementos gráficos constituintes são imediatamente percebidas e visualizadas.

Existe, contudo, uma outra realidade gráfica que não podemos «ver directamente»; apenas a pressentimos. Neste caso, não se trata de uma realidade visual imediata, mas sim de um somatório de fenómenos visuais implícitos (Costa, 1998: 93). Aprender e decodificar estas relações gráficas «invisíveis» é um processo intrínseco ao processo do design – aquele que tem lugar aquando da formatação dos diversos elementos gráficos na página. Para Joan Costa, «compreender e depois explicar tais fenómenos supõe um trabalho da mente e da mão, ajudadas por meios técnicos. É um trabalho de «tradução» do real, plasmando-o por meios visuais, ou mais exactamente, gráficos. Assim, fenómenos invisíveis provêm de realidades visualizadas, isto é, «feitas visíveis». De outro modo, tais realidades não seriam acessíveis ao ser. Só o olho – e não a mente, nem a sensibilidade, nem os sentidos – podem aceder a tais conhecimentos, graças ao trabalho de visualização» (Costa, 1998: 14).

Em suma, compreender esse conjunto de relações, ou realidade gráfica, e depois explicá-lo, pressupõe a existência de um trabalho mental apoiado em meios técnicos (esquemas gráficos), de modo a que o possamos traduzir. Só assim é possível transformar fenómenos implícitos em soluções gráficas explícitas. A realidade gráfica é um conjunto de relações subtis que, continuamente, o designer descobre e utiliza na sua vida profissional.

Este tipo de leitura dos esquemas permite, por conseguinte, uma transformação de fenómenos visuais implícitos, de carácter mais abstracto, em elementos gráficos, tornando a solução gráfica uma nova mensagem visual. Ou, nas palavras de Joan Costa, «este trabalho [de leitura] consiste em transformar dados abstractos e fenómenos complexos da realidade em mensagens visíveis, possibilitando, assim, ver com os próprios olhos os dados e fenómenos que são directamente inapreensíveis – e, portanto, inimagináveis – e compreender, através deles, a informação, o sentido oculto que contém» (Costa, 1998: 14). Se a solução gráfica é exactamente o que vemos, descodificar amplia esse mundo perceptivo imediato e assim possibilita um novo conhecimento.

Descodificamos as relações gráficas como sendo algo que está incorporado no nosso campo visual. Pelo simples facto de ver, o olho fragmenta e discrimina as estruturas gráficas, como refere Otl Aicher na sua obra, *Tipografia*. «Na realidade, só vemos uma fracção das diversas fontes de luz que nos chegam à retina. Só vemos aquilo que tem significado para nós. Se nos detemos um segundo e observamos tudo aquilo que está dentro do nosso campo visual, constatamos rapidamente o pouco que normalmente apreciamos. O mesmo é dizer que filtramos e evitamos o material redundante.» Esse mundo visível entende-se como uma soma ininterrupta de fragmentos, de soluções gráficas, que formam um cenário contínuo, no qual participamos. Olho e cérebro, em conjunto, estabelecem estruturas organizadoras de sentido, de modo a apreender a realidade, enquanto mecanismos da mente humana, ordenando e tornando compreensível a mensagem.

Na descodificação gráfica, um dos aspectos determinantes é a explicitação visual da relação invisível entre elementos estruturantes, permitindo «redescobrir» e «reinterpretar» toda a acção, num efeito que designamos por palimpsesto<sup>1</sup>. Trata-se de um processo

---

1 Palimpsesto é o papiro ou pergaminho em que, por raspagem, se fez desaparecer a primeira escrita para nele escrever de novo, mas do qual por vezes se

de leitura eminentemente interestrutural e exploratório, através do qual se chega à génese perscrutando, entretanto, as várias «camadas» ou os vários «planos» que consubstanciam o projecto gráfico. Constitui, por isso, uma plataforma comunicacional precisa.

### **Da teoria à construção de uma prática analítica**

É pertinente voltar a referir e analisar a «economia ocular» de Aicher (2004: 140), conceito através do qual o autor defende que «a história da evolução humana é um impressionante exemplo de mudança que se reflecte, dramaticamente, em duas tendências iniludíveis da vida: a minimização do esforço e a optimização das possibilidades». Para Aicher, «é igualmente extenuante ler». Segundo o autor, «alguém que lê muito o jornal é pouco provável que capte mais do que uma determinada percentagem do que lhe oferece a mancha gráfica. O olho só se sente tentado a ler aquilo que lhe chama a atenção e assim contraria o seu próprio sentido da economia quando percebe um interesse activo. A menos que estejamos sedentos da informação, passamos por cima do texto. Por razões de economia, o olho recusa mais material do que deixa entrar» (Aicher, 2004: 140). Os nossos olhos assumem assim, o papel de extensões formais do cérebro, estando este comprometido com a retina. O olho é selectivo e regista uma fracção do que lhe chega

tem conseguido fazer reaparecer, por processos químicos, os caracteres do texto primitivo. No artigo «Design gráfico & pós-modernidade» da revista semestral *Famecos*, número 13, de Dezembro de 2000, Porto Alegre, Brasil, de Flávio Vinicius Cauduro, na p. 138 fomos encontrar a adequação e a aplicação deste conceito: «No design gráfico, propriamente dito, também podemos encontrar esta estética visual do palimpsesto sendo empregada, desde há algum tempo, nos trabalhos de Wolfgang Weingart, April Greiman, Neville Brody, Studio Dumbbar, David Carson, só para citar os nomes dos pioneiros mais conhecidos.» O mesmo autor refere na p. 137 da mesma revista: «não é por acidente que a estética do palimpsesto é privilegiada pelas artes e pelo design na era pós-moderna [...] eles se alimentam da reciclagem de memórias [...] o termo palimpsesto também aparece actualmente para designar fragmentos ou ruínas arquitectónicas que mostram traços de uma configuração anterior (e que ainda pode ser detectada), por estar imersa em contexto visual mais recente e completamente diverso.»

à pupila. Só entra no campo de interesse do cérebro o que realmente se quer ver. Só nos apropriamos de uma parte das imagens.

Como refere Aicher, «o olho tem tanto interesse e é tão curioso que se torna preguiçoso, o que não é nenhum paradoxo. Justamente aquele que está interessado em algo manterá a economia de esforço e o que o rodeia poderá supor uma distração. A concentração no êxito implica evitar distrações e esforço mal gasto, pois há actividades inúteis que só desperdiçam energia. O ser humano vive da comunicação, para a qual há-de filtrar a informação que não resulte útil, a informação que simplesmente não aporta nada de novo. Em consequência, é indispensável um olho preguiçoso, que só desperte quando reconheça uma mensagem que seja relevante» (Aicher, 2004: 141). Percebemos os suportes impressos, como percebemos os espaços abertos, os objectos do nosso uso quotidiano, o interior e o exterior, bem como os diferentes contextos físicos em que estamos inseridos. Por outro lado, se focarmos um único ponto inserido numa textura de pontos, apercebemo-nos de que todos os que o circundam estão desfocados. Constata-se, assim, que a visão é focalizada quando nos concentramos num só ponto. Possuímos, pois, campos visuais distintos, segundo o grau de compromisso do nosso consciente cognitivo. Temos um campo de percepção visual padrão e um campo de visão focalizada, sendo que a focagem se ajusta de acordo com a forma cognitiva necessária. Isso mesmo é sublinhado por Otl Aicher: «Se queremos conhecer algo em detalhe, se desejamos aprofundar algo, aplicamos um plano visual pontual. Segundo o nível de participação da mente consciente, amplia-se o campo visual» (Aicher, 2004: 148).

Na perspectiva de um designer, vemos os títulos dos jornais, as imagens fotográficas, as manchas de texto corrido, as primeiras páginas, como elementos do campo visual, podendo focalizar cada um desses elementos especificamente ou todos ao mesmo tempo, dependendo da concentração da nossa mente e do nosso interesse. Assim entende Jorge Frascara, para quem «uma página de jornal, para além das mensagens verbais, inclui uma metamensagem

visual, não verbal, simbólica, básica, que emoldura a experiência que é, por sua vez, afectiva e cognitiva. A importância desta meta-mensagem não deve ser subestimada: enquanto as mensagens verbais de uma página ocupam a nossa atenção, o grafismo da página é percebido de uma forma menos consciente, constituindo modelos de relação que afectam a maneira como nos relacionamos com outras fontes de informação e com objectos de uso. O grafismo de uma página de jornal está concebido para falar às pessoas numa linguagem entendível e desejável» (Frascara, 1999: 24).

Quando focamos – mais objectivamente – durante a leitura, «o olho gosta de se concentrar nos pontos chamativos, como, por exemplo, a ponta de uma haste descendente, a pinta do i, o branco interior de um o, o vértice de uma maiúscula», assegura Aicher. O mesmo investigador considera ainda que «o olho lê com mais facilidade uma escrita com textura diferenciada do que uma escrita lisa e homogénea» (Aicher, 2004: 149).

Como se depreende das palavras de Aicher, estes aspectos específicos da visão serão determinantes, não só para o entendimento como para o enquadramento e implementação dos critérios das análises gráficas, uma vez que toda a estrutura das primeiras páginas foi submetida a esse conjunto de negociações, tensões ou relações visuais entre as partes. Deu-se um efeito de ampliação a este aspecto analítico, a toda esta mecânica visual aplicada, nomeadamente à valorização e importância dada à pinta do i. Essa preocupação analítica foi transportada para todas as áreas e para todos os elementos gráficos da página impressa.

A mancha útil da primeira página é o espaço total, que caracteriza a acção atenta, concentrada, activa, através de varrimento óptico minucioso, criterioso, ínfimo, e sempre em associação com o poder da mente. A mente alimenta-se de imagens (efeitos da percepção visual) que se formam através da visão, dando origem à percepção que, em sintonia com o sistema nervoso, forma uma realidade, instalando a capacidade de o ser humano poder ver. Sendo a percepção um processo subsidiário da visão, é pertinente

citar novamente Joan Costa. Em *La Esquemática*, o investigador considera que o processo da visão decorre em três processos subsidiários: a sensação, a selecção e a exploração, seguindo-se uma outra fase com a percepção e a integração.

A sensação corresponde à fase de «excitação óptica» (Costa, 1998: 59) onde a página do jornal não é mais do que um conjunto de manchas, sejam cromáticas ou tipográficas. Dir-se-ia que existe um varrimento pela superfície impressa do suporte. Na fase de selecção, as diferentes «partes do campo visual são discriminadas» (Costa, 1998: 59). Na fase da exploração decorre a acção sobre a parte seleccionada, «o olhar vago viaja pela superfície da mensagem gráfica e desloca-se de um ponto a outro da mesma, volta e vai absorvendo da mensagem um elemento atrás do outro: estabelece-se assim uma microrrelação [...] nesse estádio, o saltar do olho de um ponto já visto para o outro, estabelece uma «textura», um tecido de sentido que se forma com o ir e o voltar do olho de um ponto a outro» (Costa, 1998: 59). A percepção corresponde à «fase em que culmina o trabalho do olho, o processo cognitivo da visão» (Costa, 1998: 60) e é, precisamente, nessa «microdinâmica essencial da mente entre o que procura e o que encontra» que a textura analítica começa a desenhar-se. As relações gráficas que se obtêm da parte impressa da página são o «encontro de uma estrutura gráfica estática» e «uma estrutura perceptiva dinâmica». A fase de integração corresponde à «mensagem visual captada, interpretada, feita conhecimento. Na percepção informativa, a integração é percepção cognitiva. É compreender um significado e dar-lhe acesso à memória. A mensagem já integrada forma parte da cultura» (Costa, 1998: 60). Percepção significa, igualmente, perceber a informação. Logo, não é mais do que a capacidade do cérebro de extrair e resumir um conjunto de informações, a partir de fontes diferentes, sejam elas complexas ou não. Neste âmbito, a teoria da comunicação de Shannon<sup>2</sup> e Weaver, pela qual se regem

---

2 Claude Elwood Shannon (1916, Petoskey, EUA – 2001, Medford, EUA) é considerado o pai da Teoria da Informação. Na sua obra pioneira, *A Teoria*

os modelos da informação, identifica três níveis: a informação sintáctica (à qual associamos as imagens retinianas, que advêm da percepção do mundo real), a informação semântica (à qual associamos as imagens icónicas ou de representação, ou seja, elaboradas) e a informação pragmática (à qual associamos as imagens visualizadas, a esquemática/esquematisação ou informação visual).

A representação gráfica de cenários de carácter científico ou técnico, como por exemplo o resultado de uma ecografia, obtidos a partir de tecnologia específica, assim como a linguagem dos esquemas gráficos, produzida por designers, não são percebidas como imagem em si, mas sim como visualizações<sup>3</sup> de uma determinada realidade.

Nestas visualizações científicas está implícito um resultado que provém de um trabalho e utilizando meios técnicos externos à acção directa do Homem. E são esses mesmos meios que executam

*Matemática da Informação* (1949), Shannon foi o primeiro investigador a observar a comunicação como um problema matemático rigorosamente assente na estatística, tendo, inclusivamente, descoberto um modo de determinar a capacidade de um canal de comunicação em termos de ocorrência de bits. A sua teoria não se preocupa com a semântica dos dados, mas envolve aspectos relacionados com a perda de informação na compressão e na transmissão de mensagens, graças ao ruído no canal. No processo de desenvolvimento de uma teoria da comunicação que pudesse ser aplicada por engenheiros eléctricos para projectar sistemas de telecomunicações melhores, Shannon definiu uma medida chamada entropia. Para complemento da informação sobre a Teoria de Informação, recomenda-se a leitura do *Dicionário de Comunicação*, 2002: 155, onde é apresentado um vasto estudo sobre os modelos de: Shannon e Warren Weaver; Wendell Johnson; Harold Lasswell; Túlio de Mauro e Umberto Eco; Peter Hofstatter; Wilbour Scramm; Leonard Dobb e Charles Osgood.

3 Dursteler, 2002: 2. Segundo este autor, é a formação da imagem mental de um conceito abstracto. Mais adiante, este investigador apresenta de uma forma sintetizada a sua definição para um outro aspecto da visualização, que é a visualização de informação, como «o processo de interiorização do conhecimento mediante a percepção da informação, ou se quisermos, mediante a elaboração de dados». No entanto, ainda sobre a visualização de informação, considera que ainda não há actualmente «uma definição unívoca e universalmente aceite do que é esta disciplina, precisamente pela inovadora e recente perspectiva». Sobre esta matéria recomenda-se a obra dos seguintes autores: Richard Saul Wurman, Edward Tufte e Jacques Bertin.

tarefas de selecção, de tradução e de tratamento de dados complementados pela descodificação semântica dos seus resultados. Um esquema desperta motivações analíticas nos seus receptores. Actua como um suporte externo à cognição, promove a síntese, sem perder essa capacidade de representação externa. O esquema condensa enquanto mecanismo de leitura e expande o conhecimento quando é descodificado. Suporta e amplia a informação, levando-a à essência, permitindo reconstruir um todo. Desta forma, a realidade é redefinida, produzindo-se uma nova dimensão e categoria de imagens: as imagens visualizadas.

Desenhar ou formatar esquemas não é mais do que transformar dados e noções abstractas em formas gráficas, para que daí resulte um conjunto de elementos informativos, sejam eles de carácter científico ou técnico. Por isso, Joan Costa defende que «um esquema é uma *Gestalt*, que é como quem diz uma unidade comunicacional que toma os caracteres de instantaneidade e globalidade próprios de uma imagem» (Costa, 1998: 84).

O mesmo autor considera que «um esquema é uma configuração ou uma estrutura de elementos inter-relacionados uns com os outros e que constituem, em conjunto, uma unidade perceptiva, uma forma total portadora de informação». Neste sentido, Joan Costa acrescenta que «uma *Gestalt* é uma totalidade percebida no seu conjunto de uma só vez. *Gestalt* é, assim, um termo-chave para designar uma série de propriedades ou de regras do processo perceptivo, que é um processo estrutural». Portanto, «uma *Gestalt* é uma forma globalmente percebida. É, antes de tudo, a tomada de consciência de algo que o receptor conhecia já de uma maneira mais ou menos intuitiva. É a identificação de algo universal em mensagem, que ultrapassa o simples reconhecimento dos signos parciais» (Costa, 1998: 84). «Isto implica na prática uma microsucessão perceptiva que, partindo da imagem como um todo, passa simultaneamente de um ponto a outro, onde o olhar reconhece um itinerário de principalidade e de elementos subordinados, em ordem lógica apenas semialeatório, que foi organizado

ou programado pelo visualista de modo a facilitar a compreensão» (Costa, 1998: 84). Toda esta teoria foi aplicada com duplo efeito nesta investigação, nomeadamente na análise das estruturas gráficas dos diversos jornais. Em primeiro lugar, houve um efeito de leitura, de procura, de pesquisa, de formatação, e posteriormente adequamos esta micro-sucessão perceptiva à realidade gráfica dos mesmos periódicos. «O jornal leio-o como um mapa», escreveu Aicher, sendo esta uma premissa que não deixaremos de seguir ao longo do estudo.

Interessou-nos, pois, o referido efeito de palimpsesto. Descobrimos, a partir das páginas impressas, as dominantes gráficas estruturantes para então, em segundo lugar, construirmos uma visualização esquemática da realidade gráfica dos jornais e apurarmos conhecimento. Com as mesmas ferramentas que se utilizaram para decifrar graficamente os comportamentos estruturais, construiu-se uma organização de mensagens, com estrutura e ordem hierárquica. Desta forma, tornamos visível e organizada, num tempo mínimo de absorção visual, a realidade gráfica, antes não percebida, ou oculta na mensagem e agora transformada em conhecimento. Neste desenho, a formatação da linguagem visual esquemática (Costa, 1998: 112)<sup>4</sup> deve conter suficientes planos ou níveis analíticos, para garantir uma transferência eficaz da mensagem. Assegurar o interesse comunicacional através de informação quantitativa e qualitativa, conseguindo esse efeito, minimizando ao máximo o período da transferência da mensagem, deve ser o objectivo instalado na linguagem esquemática do projecto.

Pretendeu-se motivar, correlacionar, compreender e integrar duas linguagens que são de naturezas distintas mas, em simbiose, promovem novas informações, sustentando o que se apresentou.

---

<sup>4</sup> É pertinente referir a noção de esquemática defendida por Joan Costa, enquanto uma «parte da ciência da comunicação visual que estuda a nova linguagem gráfica dos esquemas como mensagens e a esquematização como procedimento para a visualização de conhecimentos que não são visíveis na realidade. O objecto de todas as variáveis da esquematização é a transmissão de informações».

Perceber visualmente implica um reconhecimento da forma, da sua relação com o fundo, do seu contraste, sendo este um efeito óptico de primordial importância. Segundo Arnheim, «há provas suficientes de que, no desenvolvimento orgânico, a percepção visual começa com a captação dos aspectos estruturais mais importantes» (Arnheim, 1980: 37), sendo que à percepção imediata do contraste sucede um encadeado de reacções, análises e comparações que complementam o reconhecimento visual, as imagens, as manchas de texto, os títulos e as texturas. O mesmo autor considera que «o acto de perceber formas é uma ocupação eminentemente activa» (Arnheim, 1980: 36). Esta capacidade progressiva e projectada de reconhecer formas, modelos ou estruturas gráficas e memorizá-las é uma faculdade do pensamento visual, suportada naquilo que é a nossa memória e matriz visuais. Permite, aliás, o reconhecimento do mundo real através da capacidade de relacionar e combinar ideias, sendo esta uma aptidão individual do potencial criativo de cada um – o que faz de nós indivíduos unos e, ao mesmo tempo, tão distintos.

A memória visual está na origem do pensamento visual (Villafañe/Mínguez, 2002: 103), de maneira que recordar e pensar visualmente formam um mesmo processo: sem memória, não é possível perceber nem pensar. Daí assistir-se à presença, entranhada – como dizia Pessoa–, de conceitos universais comuns, como a noção de que o mais importante é o que está mais acima e a tradução dos diferentes códigos cromáticos – as cores vermelho e amarelo «são» cores quentes ou o verde e o azul «são» cores frias. O próprio sentido de leitura no mundo ocidental, da direita para a esquerda e de cima para baixo, incorpora a ideia do movimento natural, coincidente com o sentido do movimento dos ponteiros do relógio, estabelecendo uma ordem, um ritmo, uma orientação natural para as nossas vidas.

Goblot dizia, a propósito, que «pensar é esquematizar» (*Cit. Moles, 1995: 85*). Neste sentido, esquematizar é sintetizar, ou seja, reduzir ao máximo a complexidade para obter o essencial.

A prática corrente de visualizar, de imaginar, está correlacionada com essa capacidade de antecipação na percepção dos esquemas.

Pensar visualmente é um fenómeno endógeno e ao mesmo tempo universal. O emissor sabe que, tendo como premissa a mesma base cultural, o receptor revela um mesmo denominador comum instalado para descodificar. Formatar os esquemas pressupõe perceber a sua linguagem: isto numa era em que este termo é tão multifacetado e massificado, tendo inclusivamente sido adoptado para territórios tão distantes da origem (linguística), democratizando-se ao ponto de hoje quase tudo possuir uma definição contida... na linguagem. Daí que, de uma forma natural, sejamos confrontados com a linguagem dos motores, a linguagem dos materiais, a linguagem informática, entre muitas outras, não sendo possível falar de um tipo de linguagem sem a definir.

Os esquemas constituem-se, portanto, como linguagem, na medida em que possuem características estruturais (um grafismo, uma sintaxe, uma lógica, um entendimento, uma síntese) associadas à sua capacidade comunicacional (o esquema transmite uma mensagem), tornando-os distintos dos outros tipos de linguagens gráficas, como a imagem e a escrita. A linguagem gráfica define-se como parte integrante de um sistema mental de percepção, com a visão a servir de elemento comum e de porta de entrada para a imagem, o texto e o suporte. A linguagem dos esquemas possui uma forte componente gráfica, mas tal como as imagens – e ao contrário dos textos – procura ser uma linguagem mais universal. Partilha das condições inerentes à leitura das imagens, uma vez que estas são absorvidas num instante, como um todo, não necessitando de ser traduzidas, como os textos. O seu reduzido valor icónico enquanto imagem e a sua lógica enquanto esquema, face à natureza linguística de um texto, fazem dos esquemas soluções gráficas descodificáveis e portadoras de uma mensagem.

A linguagem dos esquemas vai, assim, contribuir para a produção de uma versão simplificada das estruturas gráficas das primeiras páginas do jornal, contendo o esquema essa capacidade de

gerar/instalar novos códigos à sombra dos conceitos que em seguida se desenham.

Alguns destes conceitos estão presentes nas práticas da *Gestalttheorie* (Villafañe, 2003: 57), teoria que influenciou profundamente o design de comunicação. Mas nas suas origens, e tendo por base o *Dicionário de Estética*, «a ideia de uma morfologia geral como ciência das formas nasce com Goethe em finais do século XVIII; o termo será mais tarde utilizado publicamente por F. K. Burdach (1800) e será reconhecido oficialmente pelo próprio Goethe em *Morphologische Hefte*, de 1817. Para ele, a forma (*Gestalt*) é algo «que se move, algo que devém, que transcorre. A teoria das formas é uma teoria das metamorfoses». Por fim, a teoria da *Gestalt* deve ser entendida como uma «recuperação indirecta da morfologia goethiana» (Carchia; D'Angelo, 1999: 146 e 148). O objectivo da *Gestalttheorie* (Villafañe/Mínguez, 2002: 89) foi determinar a experiência consciente da percepção e as leis pelas quais esta última se apresenta como uma totalidade.

A Teoria da *Gestalt* desenvolveu um conjunto de leis/princípios que regem a percepção humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. Essas leis são nada menos do que conclusões sobre o comportamento natural da mente, quando esta age no processo de percepção.

A *Gestalttheorie* promove uma análise holística ao nível da percepção visual, inspirada na teoria e nas práticas da Física e da Psicologia. Os seus autores tiveram por base experiências sobre a organização da percepção visual e das estruturas de conhecimento ao nível da mente, ambas intimamente ligadas à percepção visual. Kohler usou um campo electromagnético como termo de comparação para descobrir a relação que existe entre a figura e o fundo. Na Física, um campo integrado – ou seja, um campo com cargas eléctricas –, ao sofrer uma alteração em qualquer um dos seus pontos promove uma redistribuição da energia e um reequilíbrio em todas as outras partes, implicando a tal correlação e interdependência entre as partes.

À época, a *Gestalttheorie* alterou o paradigma do pensamento científico. Até então, a ciência usava habitualmente esquemas e estruturas fixas, sendo o todo igual à soma das partes. Ao invés, a *Gestalt* apresenta e defende que o todo é mais do que a soma das partes, justamente pela interactividade das partes constituintes desse todo.

A forma é usualmente definida como a configuração exterior de uma superfície, de um sólido. Mas a sua estrutura interna, que é efectivamente o suporte informativo que determina a forma visível, nunca é referido na *Gestalttheorie*. A teoria da *Gestalt* foi justamente desenvolvida para estudar essa percepção que aponta, «entre outras regras, a de que o cérebro humano tende automaticamente a desmembrar a imagem/solução gráfica em diferentes partes, organizando-as de acordo com semelhanças de forma, tamanho, etc. Depois, as diferentes partes são reagrupadas num conjunto gráfico que promove e possibilita a compreensão do significado exposto.»

A *Gestalttheorie* estabelece, então, sete relações através das quais as partes da imagem são agrupadas na percepção visual: proximidade, semelhança, direcção, pregnância, boa continuidade, fechamento e experiência passada. Refira-se que a tendência natural para arrumar as informações que passaram no cérebro possibilita assimilar esses dados com maior facilidade e rapidez.

As leis da *Gestalt* vão ao encontro da estruturação mental dos indivíduos, das formas gráficas que melhor respondem a este conjunto de leis e estão presentes nas estruturas da mente humana. Isto é defendido por João Gomes Filho na obra *Gestalt do Objecto*, onde o investigador apresenta a «Fundamentação Teórica da *Gestalt*». Trata-se de uma síntese teórica das obras de M. Wertheimer, K. Kofka e W. Kohler que, após pesquisa sistemática, dá origem a uma nova percepção dos fenómenos. A teorização de Gomes Filho defende que o processo cerebral não é igual ao retiniano, uma vez que «a primeira sensação já é de forma, já é global e unificada». Portanto, não vemos partes isoladas, mas sim relações. «Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo» (Filho, 2000: 19).

Quando explica «por que vemos as coisas como as vemos» (Filho, 2000: 19), Kofka define dois conceitos associados directamente aos fenómenos da percepção visual: um caracterizado por força externa e outro por força interna. A força externa tem origem no objecto e nas condições lumínicas em que este se encontra, provocando um movimento exterior-interior que conduz à estimulação retiniana. As forças internas remetem para a organização que estrutura essas formas, dando-lhe uma ordem determinada, a partir da condição dos estímulos dados pelas forças externas. «As forças internas têm a sua origem, segundo a hipótese da *Gestalt*, num dinamismo cerebral que se explicaria pela própria estrutura do cérebro» (Filho, 2000: 19), diz Kofka.

Por exemplo, quando nos é pedido para imaginarmos um triângulo, é comum «desenhá-lo» mentalmente com um vértice para cima, na vertical, os lados iguais e um dos lados estabilizado na horizontal, embora saibamos que existem mais formas para representar este polígono. Chega-se, pois, à conclusão de que as formas psicologicamente percebidas se organizam, ordenam e estruturam de acordo com princípios básicos que gerem as forças internas, estabelecendo o que os «gestaltistas» designam de matriz ou padrão. Desta forma, resultam leis que impõem uma estrutura perceptiva na estrutura gráfica.

Assim, surgem dois conceitos estruturantes e pertinentes para o objecto de estudo em causa. Um consiste na definição do princípio geral do que é a boa forma, o qual aglutina em si a aplicação de um conjunto de leis como as do contraste, da clausura, da pregnância e do princípio de Birkhoff<sup>5</sup> (Costa, 1998: 96); o outro conceito diz respeito a todas as leis que regem a estrutura interna da figura ou da forma – como as lei de similaridade, de continuidade, de proximidade e de movimento coordenado –, contribuindo para a decodificação e redução do grau de entropia do conjunto.

---

5 Princípio de Birkhoff: uma forma será tanto mais pregnante na medida em que contenha um maior número de eixos de simetria (regularidade, estabilidade).

Mas Joan Costa aponta para «os outros mecanismos da visão que se situam num patamar inferior aos da percepção gestáltica. Estes constituem-se num microfuncionamento interno da dinâmica da percepção icónica e foram enunciados por Abraham Moles (1989) como «leis» de uma infralógica visual» (Moles, 1995: 92). Este conceito molesiano deve ser considerado como uma nova contribuição para a *Gestalttheorie*, que ele mesmo havia ensinado na célebre *Hochschule fur Gestaltung*, de Ulm. Isto porque assenta num princípio que defende que a mente dispõe de um certo tempo para analisar, associado a essa vontade de exploração da forma. Neste âmbito, destacam-se a Lei de Correlação, a Lei de Percepção da Complexidade e a Lei de Infinitude.

Cartógrafo, geógrafo e semiólogo, Bertin produziu uma série de estudos (dos quais se destaca o intitulado *Semiologia Gráfica*) onde define as sensibilidades elementares da visão humana na percepção visual, complementando numa perspectiva estrutural a *Gestalttheorie* e a Infralógica Visual Molesiana.

Curiosa é a definição que Bertin atribui ao trabalho do olho. A este respeito, afirma o seguinte: «Em princípio, o espectador deve reencontrar os elementos do pensamento do designer. Com um pouco de hábito toma sucessivamente, ante um desenho (solução), atitudes diversas. Procura as diferenças, as semelhanças, uma ordem, uma proporção, os movimentos ou simplesmente reconhecer algo que já havia visto» (*Cit.* Bertin, 1992: 174). Trata-se, como se constata, de uma apropriação dos princípios da *Gestalt*. Mas Bertin assume teorias diferentes. Segundo este autor, o designer analisa as soluções gráficas através de elementos estruturantes: o plano, podendo variar de posição no sentido bidimensional, alterando assim as suas características; o valor (enquanto factor de luminescência); a dimensão; a forma; o grão; a orientação e a cor (*Cit.* Bertin, 1992: 180).

Enunciemos, então, o conjunto de leis que se entende apropriado e adequado para consubstanciar a teoria subjacente ao processo analítico estrutural, de modo a decifrar a informação visual contida na primeira página dos jornais.

Assim, a lei estrutural aponta a primeira página como sendo decodificada como um todo, logo, independente da natureza dos elementos estruturantes que a constituem (entenda-se mancha útil, o seu logótipo, os títulos, as imagens, as colunas, a infografia, a cor, o texto corrido mesmo que seja entendido como uma textura).

A Totalidade é a lei que define o todo – neste caso a primeira página de um jornal – enquanto suporte impresso e, neste sentido, diferente e mais do que a soma das suas partes. Segundo a Lei do Contraste, a primeira página do jornal será tanto mais bem percebida quanto mais se estabelecer um contraste entre os elementos gráficos impressos e o fundo, ou seja, o suporte, o papel, sendo este o princípio da boa forma. Como defende João Gomes Filho, «a importância e o significado do contraste começa no nível básico da visão através da presença ou ausência da luz. É a força que torna visíveis as estratégias da composição visual» (Filho, 2000: 62). Tudo isto através da manipulação do efeito claro/escuro, assim como da utilização da cor como elemento gráfico, conferindo um carácter mais emotivo ou sensorial; da verticalidade ou horizontalidade como dominante visual da solução gráfica da página; do movimento, ritmo e dinamismo por via da introdução de sequências visuais; e, por fim, da escala como elemento referente para o estabelecimento de relações formais.

Já a Lei da Clausura ou Fechamento defende que, se um contorno ou delimitação de determinada estrutura gráfica, seja ela de natureza textual ou icónica, não estiver graficamente encerrado, a mente tende a completar ou continuar a delimitação, assimilando ou anulando elementos, privilegiando a forma global.

Faz sentido abordar uma outra lei complementar à do Fechamento, a qual estabelece que uma solução gráfica será tanto mais estável quanto mais a sua delimitação estiver definida ou cerrada. A Lei da Pregnância, segundo João Gomes Filho, é a que permite que «quanto melhor for a organização visual da forma do objecto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou

interpretação, maior será o seu grau de pregnância. Naturalmente quanto pior ou mais confusa for a organização visual da forma do objecto, menor será o grau de pregnância» (Filho, 2000: 62).

Dado que a nossa mente, de um modo geral, procura soluções gráficas harmoniosas e unificadas, enquadra-se aqui a Lei da Simplicidade, que se caracteriza por soluções gráficas sintéticas, facilmente assimiláveis visualmente e, conseqüentemente, portadoras de um maior índice de pregnância. A Lei do Equilíbrio pode ser definida pela simetria, que dá origem a soluções gráficas organizadas em torno de equilíbrios axiais, ou em redor de um elemento gráfico determinante, tido como núcleo ou referente formal. O conceito de «peso visual» aparece nesta última lei com todo o sentido, conforme refere João Gomes Filho: «Peso e direcção são propriedades que exercem influência particular sobre o equilíbrio. O peso é sempre um efeito dinâmico [...] e sofre influência da localização» (Filho, 2000: 58), contribuindo, em ambos os casos, para assunção de uma forma pregnante.

A Lei da Continuidade define que todos os elementos gráficos que se desenvolvem ou se suportam num eixo contínuo (neste caso concreto, é pertinente adequar esta lei à formatação de blocos de texto, uma vez que as linhas de texto, enquanto elemento gráfico, suportam-se no eixo implícito de justificação) constituindo-se, enquanto mancha de texto, como forma pregnante. Adoptando a perspectiva molesiana, aceitamos o postulado que nos diz que na relação dos elementos gráficos presentes numa solução se estabelecem mais do que sete relações gráficas entre si, sendo estas de natureza distinta. Estamos, assim, a dar forma à Lei de Percepção da Complexidade, que se adequa, com toda a propriedade, à realidade gráfica das primeiras páginas dos jornais.

## **Conclusões**

Os esquemas organizaram o conhecimento visual e gráfico do objecto de estudo e proporcionaram informação acerca de como este

se processa, transformando dados abstractos invisíveis em fenómenos gráficos visíveis. Daí o seu carácter multifuncional, uma vez que não só mediatizam a compreensão como também a memória e o próprio comportamento. Por conseguinte, os esquemas assumiram um papel de ferramenta analítica, tendo em conta a extensão do objecto de estudo.

Com esta metodologia, e tendo como referência as leis da *Gestalttheorie*, construiu-se um conjunto de soluções gráficas passíveis de serem aplicadas, em forma de esquema, não só às primeiras páginas dos jornais como a qualquer outro produto editorial impresso. Desta forma desenvolveram-se, neste estudo, novos conceitos e nomenclaturas, como as «linhas implícitas de composição gráfica», «pontos focais» ou a «textura da notícia». Assim, pensamos ter contribuído, através de mecanismos inerentes à execução do projecto, para a construção de uma teoria que, levada à prática, pode caracterizar outras estruturas gráficas. Criaram-se aqui dois tipos de conhecimento: um que resulta das conclusões da análise gráfica das primeiras páginas; e um outro de natureza académica, na medida em que é proposto o modelo analítico original que está a ser utilizado noutras investigações do mesmo cariz.

## Referências bibliográficas

- Aicher, Otl (2004), *Tipografia*, Valencia, Campgràfic.
- Allen, John E. (1940), *The Modern Newspaper. Its Typography and Methods of News Presentation*, Nova Iorque, Harper & Brothers Publishers.
- Arnheim, Rudolf (1980), *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pionera.
- Arnheim, Rudolf (2001), *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia*, Lisboa, Dinalivros.
- Arnold, Edmund C. (1956), *Functional Newspaper Design*, Nova Iorque, Harper & Row Publishers.
- Berger, John (2005), *Modos de Ver*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Bertin, Jacques (1981), *Graphics and Graphic Information-Processing*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- Bertin, Jacques (1983), *Semiology of Graphics, Diagrams Network Maps*, Londres, The University of Wisconsin Press.
- Carchia, Gianni e D'Angelo, Paolo (1999), *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70.
- Costa, Joan (1998), *La Esquemática. Visualizar la Información*, Barcelona, Paidós.
- Costa, Joan e Moles, Abraham (1992), *Imagen Didáctica*, Barcelona, Enciclopedia del Diseño.
- Costa, Joan e Moles, Abraham (2005), *Publicidad y Diseño: El Nuevo Reto de la Comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Dursteler, Juan Carlos (2002), *Visualización de Información: Una Visita Guiada*, Barcelona, Gestión 2000.
- Filho, João Gomes (2000), *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*, São Paulo, Escrituras.
- Frascara, Jorge (1997), *Diseño Gráfico para la Gente. Comunicaciones de Masa y Cambio Social*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Frascara, Jorge (1999), *Diseño Gráfico y Comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Frascara, Jorge (1999), *El Poder de la Imagen. Reflexiones sobre Comunicación Visual*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Kepes, Gyorgy (1951), *Language of Vision*, Chicago, Seventh Large Printing.

- Kunz, Willi (2002), *Tipografía Macro y Microestética*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Moles, Abraham e Laniszewski, Luc (1990), *Grafismo Funcional*, Barcelona, Enciclopedia del Diseño.
- Moles, Abraham (1976), *Teoría de la Información y Percepción Estética*, Madrid, Jucar.
- Moles, Abraham (1981), *A Criação Científica*, São Paulo, Perspectiva.
- Moles, Abraham (1990), *Arte e Computador*, Porto, Edições Afrontamento.
- Moles, Abraham (1995), *As Ciências do Impreciso*, Porto, Edições Afrontamento.
- Moles, Abraham; Alouche, F.; Abramovitz, L.; Boissac, P.; Bully, Ph.; Deweze, A.; Enderlin, T.; Enel, F.; de Grolier Heimermann, E.; Kientz, A.; Quesnel, L.; Richaudeau, F.; Sebeok, T. A. e Zeltmann, Cl. (1975), *La Comunicación y los Mass Media*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Sousa, José Martínez de (2004), *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines*, Gijón, Ediciones Trea.
- Tufte, Edward R. (1990), *Envisioning Information*, Connecticut, Graphics Press.
- Tufte, Edward R. (1997), *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Connecticut, Graphics Press.
- Tufte, Edward R. (2001), *The Visual Display of Quantitative Information*, Connecticut, Graphics Press.
- Villafañe, Justo e Minguez, Norberto (2002), *Principios de Teoría General de la Imagen*, Madrid, Pirâmide.
- White, Alex W. (2002), *The Elements of Graphic Design. Space, Unity, Page Architecture and Type*, Nova Iorque, Allworth Press.
- Wurman, Richard Saul (2003), *Understanding*, USA, Ted.