

# ILUSTRAÇÕES NA MÍDIA IMPRESSA CONTEMPORÂNEA: HIBRIDAÇÕES ESTÉTICAS E IMAGENS COMPLEXAS

Laan Mendes de Barros  
laan.barros@metodista.br

Márcia Rodrigues da Costa  
marciarcosta13@gmail.com

*Universidade Metodista de São Paulo - UMESP*

ISSN 2316-6479

## Resumo

Este artigo discute a presença da ilustração na imprensa a partir dos conceitos de hibridação e imagem complexa, recorrendo à fenomenologia da experiência estética e à hermenêutica. Conceitua elementos da linguagem iconográfica e dos processos de impressão e discute articulações entre imagens complexas e hibridações estéticas, no confronto entre o sentido contido no objeto estético e o sentido produzido na percepção estética, em um deslocamento do meio-mensagem às mediações culturais que caracterizam os processos de recepção. Estão presentes principalmente as formulações teórico-metodológicas de Josep Maria Català e Néstor García Canclini.

**Palavras – chave:** hibridação, ilustração, imagem complexa, hermenêutica, estética.

## Abstract

This article discusses the presence of the illustration on the press from the concepts of hybridization and complex image, using the phenomenology of aesthetic experience and hermeneutics. Conceptualizes elements of language iconographic and printing processes and discusses links between aesthetic and complex images hybridizations, the confrontation between the meaning contained in the aesthetic object and meaning produced in aesthetic perception, by a shift from medium-message to the cultural mediations that characterize the processes of reception. The theoretical and methodological formulations of Josep Maria Català and Néstor García Canclini are here mainly present.

**Keywords:** hybridization, illustration, image complex, hermeneutics, aesthetics.

## Introdução – A ilustração

A ilustração está presente na mídia impressa desde os seus primórdios. Aliás, ela está na própria gênese da imprensa, em seus diferentes sistemas de impressão, que tomam como base a experiência dos gravuristas. Vejamos, por exemplo, a criação da tipografia, do sistema de tipos móveis, por Johannes Gutenberg, em meados do século XV, que parte da ideia do alto relevo já presente na xilogravura.

Por certo, o termo “ilustração” pode ser aplicado a diferentes linguagens e meios; aqui ele é trazido no contexto específico da mídia impressa, onde comparece na maioria das vezes juntamente com expressões verbais. A ilustração pode reforçar, repetir, enfatizar e estender o sentido do texto; pode, também, criticá-lo, acrescentar algo, antecipar ou anunciar o conteúdo verbal; pode, ainda,

afirmar a expressão artística e ganhar tal importância que sua presença acaba por ultrapassar a do texto escrito ou mesmo dispensá-la, como explica Gilmar Hermes (2007, online, p. 5). Por outro lado, o autor lembra que a ilustração, por vezes, não é capaz de descrever o texto.

Cabe, no entanto, perguntar se cabe à ilustração “descrever o texto”. Mais que isso, ela compõe com o texto, dialoga com ele. Deve ser vista, portanto, de maneira complexa, como fenômeno estético, que extrapola as dimensões do objeto, para alcançar sua plenitude na percepção estética.

Para alguns, a ilustração apenas acompanha, enfatiza, ou ornamenta o texto escrito. Mas tal entendimento é um tanto simplista e parece se aninhar em uma lógica funcionalista, ao atribuir funções coadjuvantes à imagem em relação ao texto. Elementos textuais e icônicos quando presentes no suporte impresso devem ser vistos como um todo, pois fazem parte de uma composição visual. Grafismos e contra-grafismos, áreas entintadas e espaços em branco formam a página, constituem o meio-mensagem do veículo impresso. A própria tipografia e a tipografia definidas no projeto gráfico e aplicadas na diagramação se apresentam como elementos visuais gráficos, que dão sentidos próprios às palavras que carregam. Isso já ficava explícito no trabalho dos copistas, que tratavam as letras como componentes visuais carregados de estilo, mais do que meros dígitos usados para compor palavras. E segue presente na produção editorial de nossos dias, mesmo quando o suporte não é o papel.

Nos séculos XVI e XVII o ilustrador francês Geoffroy Tory criou a ideia de um “todo estético” a partir dos elementos da página impressa – ilustração, texto e imagens –, resgata Milton Nakata (2010, p.72). A experiência de dar ao livro de poesia uma valorização estética está presente, segundo Ana de Gusmão Manarino (2006, p. 56, online), desde o final do século XIX:

O uso do espaço da página como meio expressivo remonta às experiências de alguns escritores do final do século XIX, como Lewis Carroll e, especialmente, Stéphane Mallarmé. Em *Un coup de dés* (1897), a disposição espacial contribuiu para a significação, indicando pausas, silêncios e conotações, interferindo na temporalidade do poema. O espaço foi utilizado de maneira a desconstruir a linearidade, somando à sucessão de palavras o tempo simultâneo e indefinido das múltiplas possibilidades de leitura.

É isso, a ilustração rompe a linearidade do texto, tenciona com ele e, ao mesmo tempo, compõe com o texto uma polifonia que amplia e enriquece as possibilidades de produção de sentidos. Podemos, portanto, afirmar que a relação entre texto e imagem é, per si, complexa. Entre as duas dimensões sógnicas se dá um jogo dialético, ora de complementaridade e reforço, ora de tensão e polifonia,

pois as duas linguagens movimentam-se distintamente nos processos de criação e leitura. Enquanto o texto segue códigos mais restritos, a imagem se apresenta de forma mais aberta, por signos analógicos. A leitura do texto exige decodificação do discurso, composto por palavras formadas por dígitos alfa-numéricos, a partir de um processo dedutivo, mais abstrato e normativo. É preciso conhecer a língua usada, o vocabulário e a estrutura gramatical, em uma análise sintático-semântica. No caso da imagem, a recepção se dá por um exercício cognitivo distinto, por um processo indutivo de articulações lógicas mais concretas. A representação se articula com a coisa representada por analogia e as possibilidades de interpretação dependem mais das mediações culturais vivenciadas no processo de recepção e produção de sentidos. A imagem usada como ilustração mantém essa dinâmica aberta, e ao mesmo tempo concreta, em sua produção e fruição. Ela comunica, mas não se limita a isso, pois se oferece à interpretação especular do fruidor, de forma a lhe provocar sensações, mais que puro entendimento; comunica não na chave da transmissão, e sim do compartilhamento.

A ilustração, em particular, se insere em um espaço fronteiro entre a comunicação e a arte. Informa, comunica por um lado; mas não se limita a tais dimensões, pois mantém sua identidade artística, sua liberdade de expressão que não se entrega à mera transmissão de informações. É verdade, que nalgumas aplicações midiáticas a ilustração assume um caráter mais técnico e didático, como ocorre nos infográficos, que pretende esclarecer informações complexas no espaço do texto. “Quer que eu desenhe?” diz o dito popular, refletindo bem essa natureza explicativa e didática que se atribui à ilustração na mídia impressa.

Ela pode ser vista, portanto, desde a perspectiva da explicação ou da compreensão. No primeiro caso, ganha esse caráter descritivo, que pretende dar a ela uma função de objetividade, muito atrelada à concepção estreita da comunicação, como transmissão. Fica, assim, valorizada a dimensão técnica da arte visual, como comunicação visual. No segundo caso, ela preserva sua dimensão estética, sua liberdade simbólica e a abertura à experiência da percepção. Mais que meio usado para a transferência de informações, ela se constitui em mediação entre intérpretes.

Em meio à proliferação de técnicas e tecnologias, cabe pensar quais as possibilidades da imagem/ilustração na mídia contemporânea. Como analisar imagens contemporâneas dos jornais impressos a partir de novos referenciais teóricos?

### **Imprensa e arte em tempos de hibridação cultural**

A presença das artes visuais na imprensa contemporânea é fruto de um processo de hibridação entre arte e jornalismo característico da complexidade

da comunicação. Nos suplementos culturais as misturas criam novas linguagens, mensagens, formas de recepção e interação. Elementos de características pouco harmônicas convivem em um espaço onde bens culturais são ao mesmo tempo comerciais e artísticos, populares e eruditos, tradicionais e modernos, superficiais e sofisticados, conservadores e experimentais, informação e entretenimento, de consumo massivo e segmentado, e atendem a interesses empresariais, mercadológicos, alternativos e comunitários. A mídia é integrada e apocalíptica, explica Arlindo Machado (2004, p. 14, online). Por isso, a hibridação gera debates diversos sobre texto e contexto da produção, objetividade e subjetividade, e sobre a autonomia do sujeito produtor e receptor. Abre-se espaço para pensar a dimensão estética da imprensa e a dimensão artística da comunicação, e a interdisciplinariedade promove o diálogo entre Comunicação, Arte, Estética e Sociologia.

Segundo Néstor García Canclini, hibridação são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. XIX). Quando se atenuam as diferenças entre elementos culturais distintos, obtém-se um terceiro elemento, híbrido, que conserva as características de cada um daqueles que contribuíram para sua formação. É preciso mais atenção ao processo das misturas a fim de se identificar as ganhos e perdas do que à própria hibridez, atenta García Canclini (2008).

A hibridação transformou o estatuto da arte e da comunicação. Assim, uma pintura, ao ocupar um espaço (meio) tradicionalmente ocupado pelo texto, como o livro, deixa de ser pintura e se converte em ilustração dele, afirma Josep Català (p. 5, s/d, online).

A hibridação entre arte e imprensa remete à discussão sobre o fim da aura, ocasionada pela reprodução dos bens culturais nos meios massivos. No entanto, Walter Benjamin (1900, p. 222) levou o debate para além do campo da indústria cultural, lembrando que a arte sempre foi suscetível de reprodução, a exemplo da prática de copiar pinturas. Desde a modernidade, cada vez mais surgiram obras cuja natureza é a própria reproduzibilidade, afirmou Benjamin.

A reproduzibilidade técnica afetou o domínio da tradição e o objeto (obra) ganhou atualidade, podendo ser visto ou ouvido diversas vezes. Se a estética clássica tinha como referencial o valor de culto (preservando questões como aura, autenticidade, unicidade, beleza), a estética na indústria cultural acentua o valor de exposição da obra. Mais “independente” do que o original, a reprodução técnica pôde se transportar “para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar”, aproximando-se do espectador e ganhando valor de consumo. Alterou-se o modo de sentir e perceber a arte conforme a época e a reprodução passou

a atender a uma necessidade do espectador, já que, conforme Benjamin (1990, p. 227-228), a exigência das “massas” de se aproximar das coisas “espacial e humanamente”, e tendem a acolher as reproduções e “depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez”. O estatuto da imagem transformou-se:

A reprodução do objeto, tal como fornecida pelo jornal ilustrado ou pelo semanário, é incontestavelmente muito diversa de uma simples imagem. A imagem associa tão estreitamente as duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração, quando a fotografia associa duas características opostas: as de uma realidade fugidia, mas que se pode reproduzir indefinitivamente (1990, p. 228).

Ao abrigar a ilustração, a imprensa, portanto, além de gerar debates sobre as relações entre arte, cultura e comunicação, propôs ao seu público uma experiência estética.

### **Um olhar complexo sobre as imagens**

Não raro, o fotojornalismo impregnou a imagem da função de mera ilustradora da realidade, da pretensão da objetividade, herança do cientificismo positivista. “Motivos ideológicos e mercadológicos sustentam a idéia predominante de que a foto jornalística é um registro do real”, afirma Dulcília Schroeder Buitoni (2010, p. 6, on-line). Josep Català (s/d, online, p. 5) ressalta a influência dos mecanismos culturais quando recorre ao mito da ilustração para explicar a função do texto como adorno – a possibilidade de visualizá-lo seria uma influência do Iluminismo, que remete à projeção de luz sobre a realidade, em busca do esclarecimento de ideias. Essa construção da função ilustrada e ilustrativa da imagem, subjugada a “simples artefato mnemotécnico”, foi naturalizada.

Recorrendo a Bernard Stiegler, Català lembra que a estética do capitalismo criou modos de viver, dotando as imagens técnicas (a fotografia é uma delas) de determinada intencionalidade. Em uma ecologia tecnoindustrial em que a técnica é a principal plataforma artística narrativa do século 20, cita que o meio não é inocente, ele intervém entre nós e a realidade, portanto não existem imagens neutras, “muito menos se essas imagens surgem de um âmbito tecnológico que cumpre funções determinadas” (p. 48). Se a imagem técnica surgiu paralelamente aos meios industriais (cinema, TV, computador, etc), produzida por um dispositivo tecnológico, nesse caso a denominação de “meio” refere-se a algo “relativo a um meio ambiente, a uma ecologia tecnoinformativa, tecno-representativa ou tecnopersuasiva”.

Buitoni alerta que “a facilidade tecnológica não tem contribuído para uma utilização mais criativa e expressiva” (2010, online, p. 15) e nem para gerar conhecimento, a exemplo do uso da fotografia no webjornalismo e da hegemonia e

da banalidade da imagem televisiva e propõe observar “O quanto as condições de produção interferem na configuração dos formatos verbais e visuais em circulação na mídia”. Mas, adverte Català, devemos prestar mais atenção nas imagens do que no caminho que se supõe levar até as imagens, evitando “a fenomenologia visual dos grandes relatos teóricos articulados pela cultura de forma totalizadora e excludente, a exemplo do marxismo e da linguística, onde a imagem serve mais de exemplo dos pressupostos teóricos” (2011, p. 31). E sugere: A aproximação da imagem canalizada por essas disciplinas deve ocorrer de forma subsidiária, pois a imagem não é simples resultado de uma ação persuasiva.

Para além de sua natureza técnica, de caráter ilustrativo ou mimético – cópia simplificada ou mera reprodução da realidade – pode ser sintomática e complexa, revelando aspectos da sociedade. Ele lembra que a fenomenologia dos meios ultrapassa os limites da obra ou imagem. “Essa obra tem, contudo, sua fenomenologia particular que não pode ser resumida simplesmente às propriedades do meio, assim como as características gerais deste, seu modo de exposição, não podem ser deduzidas só do alcance da tecnologia correspondente” (p. 34). É necessário compreender esses níveis separadamente, ainda que interajam em conjunto. Suporte e conteúdo devem ser analisados conjuntamente, explica. “[...] primeiro é necessário saber interrogar diretamente a imagem, explorar sua fenomenologia antes de empenhá-la em uma operação que já tem seus interesses particulares e ignora as peculiaridades do visual” (p. 31). Evitando uma visão mecânica/tecnopersuasiva – caso de autores como Guy Debord, que condenam a imagem, desde uma concepção política e ideológica fatalista da experiência estética –, Català defende uma ecologia do visível e suas distintas manifestações, para que entendamos como pensam as imagens para saber como elas contêm, indicam ideias e emoções, e como proporcionam processos reflexivos (p. 17).

O autor ressalta o potencial da imagem reflexiva, projeto hermenêutico, que, por meio de um processo didático e estético, revela os mecanismos pelos quais a imagem é construída, ao contrário da imagem ilustrativa, que oculta tais mecanismos ao buscar certa objetividade. A complexidade das imagens (artísticas ou não) inclui o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e forma “constelações de significados” onde é possível “perseguir indefinidamente no sentido do sujeito ou do social” (pp. 8-9). Logo, a percepção, a recepção, o uso de uma imagem implica em um jogo entre a identidade social e individual (p. 19). Cabe compreender as produções simbólicas pensando a linguagem como algo social e cultural, fruto do imaginário coletivo, levando em conta que a leitura e a interpretação da mensagem dependem da multiplicidade dos mecanismos que intervêm nas imagens – “sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos e tecno-



lógicos, etc” (p. 20), o que nos capacita para compreender a imagem e o visual. Pensando a complexidade contemporânea, Català criou o conceito de imagem complexa, aqui traduzido por Buitoni (2010, on-line, p.16):

A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai em sua busca; porém isso não quer dizer que rechace a possibilidade de encontrar uma objetividade à sua espera, pendente de seu descobrimento: uma realidade que há de ser encontrada. Isso não quer dizer que a imagem, a visualização, seja um simples instrumento construtor do real; indica que o real para ser realmente significativo deve ser posto a descoberto e que a visualização complexa é um caminho efetivo para fazê-lo.

Para além de descrever, interpretar a imagem e estabelecer seu contexto, Catalá sugere perguntar aonde vai a imagem:

Isso significa que não se trata só de compreender como a imagem é composta (sua estrutura), mas também saber quais elementos e matérias que a compõem não estão diretamente ligados a seu mecanismo representativo, a sua funcionalidade – que mestiçagens e hibridações, desejos e pulsões manifesta ou desperta. Trata-se de ir além do superficial e rastrear os fios que ligam a imagem a outras imagens e aspectos. Assim penetramos na imagem, vamos além de sua superfície e descobrimos seu substrato inconsciente que a desliga do contexto imediato a que pertence (2011, p. 35).

Propõe ir além da informação estrita da imagem, para cuja comunicação foi criada, mas descobrir nela “segredos que ninguém procurou manifestar quando a confeccionou nem ninguém espera realmente receber, mas que estão nela”, que diga para onde se dirige, “pois não há um significado preciso que a imobilize no tempo, mas que ela tem um alcance muito mais amplo”.

Buitoni (2012, online, pp. 74-76) explica que as imagens complexas denunciam seus próprios dispositivos, alternam o foco subjetivo/objetivo, “propiciando conhecimento, interpretações, divagações – enfim, despertares estéticos que ultrapassam a referencialidade dos documentários convencionais”, manifestando “sua particular fenomenologia e os problemas epistemológicos, cognitivos e estéticos que elas suscitam”. Para a autora, a facilidade de registro e reprodução e os princípios de eficácia econômica afastam o jornalismo da utilização das potencialidades da imagem complexa – a complexidade visual – que, conforme Catalá, “surge da arquitetura que combina o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo. A imagem complexa, pois, não é mimética nem ilustrativa; é interativa, interroga a dualidade entre arte e ciência, e enriquece a compreensão do real” (apud BUITONI, 2010, online, p. 15). Um olhar complexo so-

bre a imagem ultrapassaria a “visão epidérmica” que predomina na mídia. Segundo a autora, Català propõe investigar não só o caminho através do qual se possa refletir visualmente sobre este saber: “[...] uma imagem que não seja simplesmente ilustração de conhecimento expressado mediante a linguagem, mas que junto com ela, se converta em cogestora deste conhecimento” (2010, online, p. 15).

Para Català, a imagem tradicional, ligada à ciência e à objetividade, é transparente, mimética, ilustrativa e espetacular (espetacularidade que vem desde o Renascimento, quando a pintura funcionava para deslumbrar seus observadores privilegiados). Em contraposição, a imagem complexa, passando pelo influxo da arte e da subjetividade, é opaca, positiva, reflexiva e interativa. A imagem complexa constrói uma visualidade pós-científica e uma nova objetividade que implica na desconstrução da objetividade científica convencional (apud BUITONI, 2012, on-line, p. 75).

A imagem complexa pode propiciar um diálogo sobre as realidades, ultrapassando o monólogo dos meios de comunicação, questionando de forma crítica hegemonias e dominações. Considera-se a importância dos meios (ecologia estética tecnoindustrial), mas não mais se fundamenta na tríade emissor-código-receptor, pois pressupõe a existência de diálogo e não de um código que a separa daquele que o emite. Trata-se de deslocar a atenção do objeto estético-informativo à percepção estética, onde se dá a apropriação do discurso midiático e a produção de sentidos. Nesse sentido, a imagem complexa se presta a uma condição de experiência estética, de construção entre ela e o espectador.

Conforme argumentado em outro artigo (BARROS, 2012, p. 2-8), recorrendo a Mikel Dufrenne, a experiência estética, que é perceptiva, desdobra-se em experiência poética articulando sujeito e objeto como “instâncias interdependentes”, cabendo ao espectador a condição ativa no processo de produzir sentidos, onde a obra se converte em objeto estético. O sentido se dá por uma fruição do espectador, que se apropria dele e o socializa numa dimensão coletiva e cultural, levando-nos a “pensar a experiência estética no contexto social em que ela é vivenciada”. “A produção de sentidos extrapola, assim, uma dimensão sintático-semântica, e se insere em um plano semântico-pragmático”, partindo do texto à ação, como nos propõe Paul Ricouer. O conceito de “público alvo” manipulado pelo aparato midiático, “mero destinatário das ações de comunicação”, dá lugar ao de criador da obra. Portanto, nos processos de recepção e experiência estética, a produção de sentidos gera novos discursos e interpretações, em um processo dialógico e dialético.

O desdobramento dos sentidos para além do objeto estético (percepção estética) que alcança o campo da interpretação (relação dialética, polissêmica)



articula-se com o conceito de imagem complexa e relaciona-se com o conceito de obra aberta, de Umberto Eco (1976), que afirma que a experiência estética não se limita à obra, pois ela é objeto estético mais percepção estética. A imagem complexa é, portanto, concebida como espaço onde fenomenologicamente se revela o real e hermeneuticamente se aprofunda o sentido, construindo conhecimento. Ao articular imagem e pensamento, Català não se limita a refletir o real. Para além da compreensão da imagem, sugere a construção de conhecimento através dela, onde o visível revela dimensões escondidas do real (CATALÀ, 2005, p. 37).

O autor sugere utilizar imagens complexas de forma a ampliar sua potencialidade. “A comunicação contemporânea pede novas formas de representação, capazes de estabelecer mapas complexos das novas realidades. Estes mapas só podem surgir das capacidades expressivas da imagem”, afirma Buitoni (2010, online, p. 15).

Tais reflexões trazem elementos para se compreender o potencial complexo da imagem na mídia impressa contemporânea. Ajudam-nos a avaliar se e como a arte influencia os padrões jornalísticos, como a imprensa pode abordar as novas formas do fazer artístico a partir de uma poética narrativa e de uma estética híbrida. É preciso entender a ilustração gráfica para além da esfera ornamental e decorativa, ou como mero apêndice do discurso verbal. Seu entendimento como elemento mediador de relações comunicacionais pode abrir espaço para uma relação dialógica entre os sujeitos que estão nelas envolvidos. A valorização da percepção estética como tempo-espaço de produção de sentidos pode abrir novos espaços à participação do espectador-leitor como interlocutor ativo e criativo no processo comunicacional.

## REFERÊNCIAS:

BARROS, Laan Mendes de. Cultura das mídias e mediações culturais. In: BARROS, Laan Mendes de & KÜNSCH, Dimas (Orgs). *Comunicação: saber, arte ou ciência?* São Paulo: Plêiade, 2008. P. 127-151.

----- . *Experiência Estética e Experiência Poética: a questão da produção de sentidos*. Disponível em: <[www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)>. Acesso em 20 de abril de 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1935/1936. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1990.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa*. Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em

<[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_dulcilia\\_buitoni.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_dulcilia_buitoni.pdf)>. Acesso em 12 de janeiro de 2013

----- . *Imagens contemporâneas: complexidades e interfaces*. Revista Líbero, v. 15, n. 29, jun. de 2012. São Paulo. Disponível em <[http://www.casperlibero.edu.br/rep\\_arquivos/2012/08/20/1345493786.pdf](http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2012/08/20/1345493786.pdf)>. Acesso em 12 de janeiro de 2013. P. 71-80.

CATALÀ, Domènec Josep M. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. Trad. Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

-----, CATALÀ, Domènec Josep M. *La imagen y la representación de la complejidad*. Disponível em <[http://www.mmur.net/teenchannel/era\\_digital/ponencias/j-catala.htm](http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencias/j-catala.htm)>. Acesso em 20 de abril de 2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Perspectiva: São Paulo, 1976.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Ensaio Latino-americanos, 2ª ed. – Ensaio Latino-americanos, 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HERMES, Gilmar Adolfo. *As Ilustrações no Design de Jornais*. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0690-2.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2012.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia: aproximações e distinções*. Revista eletrônica e-compós. Nº 1. Dezembro, 2004. Disponível em <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em 12 de setembro.

MANNARINO, Ana de Gusmão. *A reforma do Jornal do Brasil*. In: *Amílcar de Castro e a página neoconcreta*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410535\\_06\\_cap\\_03.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410535_06_cap_03.pdf). Acesso em 14 out. 2012. P. 3-58

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

NAKATA, Milton Koji. *A Evolução da ilustração; concepções técnicas e tecnológicas*. In: *Série Póéticas Visuais: Arte & Tecnologia*, V. 1. NICOLA, Ricardo & SALZEDAS, Neyze (orgs). Bauru, FAAC/Unesp, 2010. P. 70-83.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. Coleção Questões Fundamentais da Comunicação. Coord. Valdir José de Castro. 3ª edição. São Paulo: Paulus, 2007.

## Minicurrículos

Laan Mendes de Barros, doutor em Ciências da Comunicação, é professor titular e docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UMESP.

Márcia Rodrigues da Costa é doutoranda em Comunicação Social na UMESP.

ISSN 2316-6479