



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

**ISMAEL LOPES MENDONÇA**

**A TIPOGRAFIA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL**

**FORTALEZA**

**2018**

ISMAEL LOPES MENDONÇA

A TIPOGRAFIA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Representação e mediação da informação e do conhecimento.

Linha de pesquisa: Mediação e gestão da informação e do conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M495t Mendonça, Ismael Lopes.

A tipografia como manifestação cultural / Ismael Lopes Mendonça. – 2018.  
193 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa.

1. Epistemologia da Ciência da Informação. 2. Informação – aspectos sociais. 3. Mediação cultural. 4. Mediação da informação. 5. Prática tipográfica – história. I. Título.

CDD 020

---

ISMAEL LOPES MENDONÇA

A TIPOGRAFIA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Representação e mediação da informação e do conhecimento.

Linha de pesquisa: Mediação e gestão da informação e do conhecimento.

Aprovada em: 23 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Araújo  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lídia Eugênia Cavalcante  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Ana e Artur,  
que me completam.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Tadeu Feitosa, amigo e orientador, pela generosidade com a qual compartilha conhecimento.

Aos professores Carlos Alberto e Lídia Cavalcante, membros da banca avaliadora, por terem somado qualidade a esta pesquisa.

À equipe responsável pela produção dos cadernos especiais Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014), por terem compartilhado de suas memórias e permitido que este trabalho acontecesse.

A Fátima Costa, Gabriela Belmont, Giovanna Guedes, Jefferson Veras, Virgínia Bentes e demais professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará (PPGCI UFC), pela acolhida e diálogo nesses dois anos de estudos intensos.

À amiga Veruska Maciel, pelo zelo e afeto junto às demandas da coordenação do programa de pós e na interação com os alunos.

Aos amigos do mestrado, companheiros dessa jornada acadêmica para a vida.

Aos estudantes do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará, com quem também pude aprender na experiência enriquecedora do estágio de docência e nas palestras realizadas sobre a minha temática.

Aos professores e equipe de secretaria do Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Ceará (DCINF UFC), que se tornaram colegas.

Aos bibliotecários e corpo auxiliar das unidades da Arquitetura, das Ciências Humanas e do Pici, com quem pude contar por diversas vezes nessa empreitada científica e informacional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, em seu Programa de Desenvolvimento Social (CAPES DS), pela importante assistência financeira realizada nos últimos 15 meses desta pesquisa.

A Elisa Lombard e Lúcia Vasconcelos, pessoas queridas. E a Alessandro e Manu, Kilson e Drika, Ronaldo e Wanessa, e Thiago e Diana, pelos laços formados a partir da amizade dos nossos filhos.

Às minhas tias-avós Ana Cleide, Neide e Luzia (*in memoriam*), como também a Célia Mendonça, Cláudia, Clóris Violeta e demais familiares sempre presentes.

Aos meus pais, verdadeiros apoiadores e mantenedores.

À minha família, a razão maior de todo esse esforço e trabalho.

“Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2008, p. 20).

## RESUMO

Analisa a tipografia e os modos culturais como os tempos a têm percebido, não apenas como sistema produtor de textos em série, mas os propósitos atribuídos à estética dos caracteres e das composições. Realça a natureza dinâmica da construção de significados que interagem com o homem para além das operações mecânicas e das representações verbais. Reflete também as marcas ordenadoras nos simbolismos tipográficos, expressas em seus regimes culturais de informação. Tratar dessa complexidade informacional é o objetivo central desta pesquisa realizada no mestrado em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará. Ela se ampara na epistemologia social do campo para compreender a tipografia de modo não restrito às dimensões física e cognitiva, mas como fenômeno complexo e relacionável às ordenações e significações socialmente construídas. Para tanto, utiliza-se de pressupostos antropológicos e hermenêuticos aos quais a área tem se valido para atualizar seu objeto de estudo, que são as noções de mediação cultural, de neodocumentação e de regime de informação. Como experiência empírica, optou-se por analisar o projeto gráfico dos cadernos especiais produzidos pelo jornal cearense O Povo e vencedores do Prêmio Esso de Jornalismo na categoria de criação gráfica para jornal: Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014). Trata-se de produções temáticas e de cunho jornalístico investigativo ligado ao imaginário do sertão nordestino. Esses documentos e seus simbolismos tipográficos foram interpretados pelo viés de seu processo de produção e dos profissionais que assinam seu conteúdo, utilizando-se do método hermenêutico-dialético e das técnicas de entrevista e de observação participantes. O estudo de natureza exploratória, qualitativa e documental possibilitou compreender os objetos como fenômenos infocomunicacionais resultantes das práticas sociais operadas no ambiente do jornal. Com isso, tornam-se códigos dinâmicos de interação, em que os mediadores exercem papel ativo na construção de leituras não usuais, narrativas híbridas que relacionam contextos e identidades diversas. Além disso, seu processo de produção marca e condiciona a equipe e a empresa de comunicação, que passam a ser reconhecidos publicamente por esse tipo de relação com a informação. Conclui-se que esses cadernos especiais e suas tipografias integram categorias culturais e informacionais complexas, maneira pela qual se tornam fenômenos ilustrativos para o paradigma social da Ciência da Informação. Essa constatação favorece a linha das pesquisas contemporâneas do referido campo e sua tradição interdisciplinar.

**Palavras-chave:** Epistemologia da Ciência da Informação. Informação – aspectos sociais. Mediação cultural. Mediação da informação. Prática tipográfica – história.

## ABSTRACT

This work analyzes the typography and the cultural manners as times have perceived it, not only as a system producing series of texts, but the purposes ascribed to the aesthetics of the characters and the compositions. It highlights the dynamic nature of the construction of meanings that interact with men beyond mechanical operations and verbal representations. It also reflects the ordering marks in the typographic symbolisms, expressed in their cultural regimes of information. Dealing with this informational complexity is the main objective of this research carried out in the master's degree of Information Science at Federal University of Ceará. It relies on the social epistemology of the field to understand typography in a way not restricted to physical and cognitive dimensions, but as a complex and relatable phenomenon to socially constructed ordinations and meanings. For that, it uses anthropological and hermeneutical assumptions which have been used by this field to update its object of study, which are the notions of cultural mediation, neodocumentation and information regime. As an empirical experiment, we opted to analyze the graphic design of the special notebooks produced by the Ceará newspaper O Povo and the winners of the Esso Journalism Award in the category of graphic creation for the newspaper Planeta seca (2012) and Sertão a ferro e fogo (2014). These are thematic and investigative journalistic productions linked to the imaginary of the northeastern backlands. These documents and their typographic symbolisms were interpreted by the bias of their production process and by the professionals who sign their content, using the hermeneutic-dialectical method and the interview and participant observation techniques. This study of exploratory, qualitative and documentary nature made it possible to understand the objects as infocommunicational phenomena resulting from social practices operated in the newspaper environment. Thus, they become dynamic codes of interaction, in which mediators play an active role in constructing unusual readings, hybrid narratives that relate to a diversity of contexts and identities. In addition, its production process marks and at the same time conditions the communication team and enterprise, which are now publicly recognized for this type of relationship with information. It is concluded that these special notebooks and their typographies integrate complex cultural and informational categories, by which they become illustrative phenomena for the social paradigm of Information Science. This finding favors the line of contemporary research in this field and its interdisciplinary tradition.

**Keywords:** Cultural mediation. Epistemology of Information Science. Information – social aspects. Mediation of information. Typographic practice – history.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página da Bíblia de 42 linhas, produzida em Mainz no ano de 1462 .....	75
Figura 2 – Estética humanista de 1476 .....	76
Figura 3 – Esquema lógico de construção da letra “Q”, elaborada por Tory em 1529 .....	78
Figura 4 – Contraste entre o padrão humanista, à esquerda, e o neoclássico, à direita .....	79
Figura 5 – Composição de Baskerville, em 1758, e o equilíbrio formal referente à época	80
Figura 6 – Caracteres de Firmin Didot em uma página produzida por volta de 1798 .....	82
Figura 7 – Cartaz publicitário de 1875, com profusão de diferentes estilos tipográficos ..	84
Figura 8 – Composição de Marinetti, 1912, emulando uma onomatopeia das máquinas ..	85
Figura 9 – O princípio universal moderno na composição de Bayer .....	86
Figura 10 – Produção de “O Gráfico Amador”, 1955, marcada pelo regime funcionalista .	88
Figura 11 – Livro produzido por Morris, década de 1890, em resgate ao padrão medieval	90
Figura 12 – Padrão ornamental do movimento <i>Art Nouveau</i> em capa de revista de 1906 ...	91
Figura 13 – Arte digital de Peter Cho, 2002, simulando letras flutuantes no ciberespaço ...	92
Figura 14 – Revolução paradigmática sobre forma e função neste cartaz de 1997 .....	92
Figura 15 – Capa dos cadernos especiais do jornal O Povo selecionados para a pesquisa ..	113
Figura 16 – Síntese cronológica das ações de campo .....	130
Figura 17 – Capa do especial O Povo 90 anos .....	140
Figura 18 – Capa da primeira edição de O Povo .....	141
Figura 19 – Nova identidade visual do jornal O Povo .....	143
Figura 20 – Evolução gráfica das capas de O Povo .....	144
Figura 21 – Cadernos especiais que se destacaram como criação gráfica de jornal .....	145
Figura 22 – Capas da série “A peleja da água” lançada para cobrir os seis últimos anos de seca no Ceará .....	159
Figura 23 – Capa do caderno Planeta seca (2012) .....	161

Figura 24 – Detalhe da tipografia principal que intitula o caderno Planeta seca (2012) .....	162
Figura 25 – Exemplo da ordenação dinâmica e contrastante do projeto gráfico do caderno	164
Figura 26 – Repetição do caractere “a” nos títulos do caderno Planeta seca (2012) .....	165
Figura 27 – Padrão irregular de colunas de texto, demarcações de espaço e uso do “procedimento” .....	166
Figura 28 – Detalhes da capitular do projeto e dos versos cantados por Luiz Gonzaga .....	168
Figura 29 – Conservação do conceito visual do caderno nas páginas dois, oito e nove .....	169
Figura 30 – Capa do Sertão a ferro e fogo (2014) .....	172
Figura 31 – A fonte <i>Chico Type</i> e sua matriz caligráfica .....	174
Figura 32 – Exemplo de títulos do caderno Sertão a ferro e fogo emulando o traço da marcação popular .....	175
Figura 33 – Projeto gráfico dinâmico do caderno Sertão a ferro e fogo (2014) .....	176
Figura 34 – Páginas centrais do caderno Sertão a ferro e fogo (2014) .....	177
Figura 35 – Borrão negro do topo da página e a coluna em formato de bigorna rústica .....	178
Figura 36 – Símbolos apropriados pelos jornalistas para indicarem autoria sobre a produção .....	178

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 INFORMAÇÃO E MEDIAÇÃO: ENLACES E FUNDAMENTOS .....</b>	<b>17</b>
2.1 O gesto escritor de informar e de produzir memória.....	21
2.2 O transitar teórico e epistemológico da Ciência da Informação .....	30
2.2.1 <i>Documentos socialmente formados</i> .....	36
2.2.2 <i>Informação sob regimes</i> .....	41
2.3 Por uma mediação cultural e antropológica da informação.....	46
<b>3 TIPOGRAFIA: UM FENÔMENO INFOCOMUNICACIONAL COMPLEXO.....</b>	<b>60</b>
3.1 Um sistema socialmente transformador .....	64
3.2 Um sistema socialmente transformado.....	73
3.3 A tipografia como um sistema simbólico.....	94
<b>4 O ATELIÊ DA PESQUISA: MÉTODO E METODOLOGIA APLICADOS.....</b>	<b>108</b>
4.1 A natureza da pesquisa .....	110
4.2 Sobre o recorte empírico.....	112
4.2.1 <i>O jornal como espaço de empiria</i> .....	115
4.3 A experiência de campo .....	117
4.4 Sobre a análise do material.....	132
<b>5 A CULTURA MEDIADA PELAS PÁGINAS DO JORNAL.....</b>	<b>138</b>
5.1 Aspectos especiais da produção.....	146
5.2 A seca informada .....	157
5.3 Marcas em papel e gente .....	171
<b>6 CONCLUSÃO: AMPLITUDES E PERMANÊNCIAS .....</b>	<b>181</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>186</b>
<b>APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO .....</b>	<b>193</b>

## 1 INTRODUÇÃO

**O** bjetos curiosos são os tipos. Listados em sequência lógica, podem encadear as fileiras de uma língua e, a partir delas, um mundo costurado por fios de texto, que se apresentam ao homem como versos, monumentos, documentos, coisas de informação e de comunicação. Nessa instância transitam histórias, culturas e conhecimentos e pela qual, justo por isso, tem-se tido um zelo milenar, manifesto nas ações de classificação, armazenamento e controle de acessos. Destituído desse sentido primeiro, porém, os tipos não se esvaziam, mas preservam em seus desenhos, formas e contraformas, informações não menos complexas do que as veiculadas por sua dimensão verbal. Eles continuarão a apontar para os mesmos conteúdos, ainda que a natureza desses e da mediação se apresentem de modo diferente, pois o tipo passa a ser acontecimento, matéria histórica e cultural significativa.

Chamam-se “tipos”, os caracteres da tipografia, técnica desenvolvida na Europa do século XV para reproduzir as obras manuscritas em sua crescente procura. Porém a história dos registros humanos tem mostrado um apego não somente ao ato de escrever como meio de solidificar memórias e disponibilizá-las para futuras gerações. Encontra-se também notável atenção dada à estética das composições, aos modelos de leiautes e formatos de letras que têm sido possibilitados por inúmeras convenções e interações socialmente construídas. Essas elaborações, presentes ainda hoje, como se observa desde o estilo normatizado dos trabalhos científicos até as experimentações no campo da comunicação contemporânea, não se figuram como meras aparências. Há um sentido a guiá-las, um propósito que liga forma e conteúdo e que varia conforme o contexto, ora enfatizando um viés, ora outro, mas sempre considerando os dois em ação, na intenção de produzir alguma informação.

Percebe-se, por exemplo, que a orgânica letra cursiva dos antigos escribas, símbolo da reverência a Deus e às coisas da natureza, foi moldada ao impacto do tipo metálico, enrijecendo-se tanto quanto a sociedade que trocou as expressões líricas pelo maneirismo civilizado. Esse modelo estético-formal atingiu o ápice de seu racionalismo nas construções exatas operadas pelo funcionalismo europeu do século XX e seus ideais provenientes do Iluminismo e da Revolução Industrial. Mas foi refutado pela crise de sentidos do pós-guerra e da emergente realidade digital, que desconstruiu certezas humanas e suas regras de composição he-

gemônicas. Esse olhar atento às mudanças históricas permite, portanto, pensar em um diálogo que existe entre os padrões estéticos tipográficos e o ambiente de forças culturais, como algo que tem lhes definido os contornos, os valores e a ordenação. Por tal raciocínio, haveria um enlace socialmente construído entre as inclinações dos tempos e dos ambientes junto às maneiras de compor, não apenas no que diz respeito à tecnologia adotada, mas à própria imagem do tipo e seus efeitos sobre os documentos e as pessoas que interagem com eles.

Que fenômeno possibilita a tipografia informar para além da função técnica e textual a qual foi primeiramente destinada? E pelo modo como a técnica se envolve com o contexto que a direciona, é possível considerá-la parte dele, como sua manifestação cultural? Responder a essas questões e relacioná-las teórica e epistemologicamente com o campo da Ciência da Informação é o desafio deste estudo. Os tipos potencializam leituras, geram interferências sobre o texto e permitem interações diversas com o leitor, participando da formação da “alma” de uma obra. Assim, a tipografia está a informar muito mais do que o texto que corre por suas linhas. Há contextos que por ela escapam e que são mediados não apenas pelo aspecto verbal, mas também pela estética dos traços e das ordenações estabelecidas por eles, passíveis de serem lidas ou interpretadas tanto quanto os conteúdos linguísticos. Os designers, projetistas visuais, já se valem disso na hora de compor seus trabalhos, criando soluções estéticas comunicantes. Não à toa, a tipografia é considerada “um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou sua ausência de significados) podem ser clarificados, honrados e compartilhados, ou conscientemente disfarçados” (BRINGHURST, 2015, p. 23).

Nessa perspectiva, os tipos podem ser refletidos como objetos informacionais complexos que dependem não somente dos aparelhos cognitivos de um leitor ou usuário, mas também da experiência cultural dos sujeitos, haja vista as evidências históricas e sociais manifestas neles, úteis para estabelecer compreensões e interações de maneira plena a produzir efeitos que agreguem sentidos à sociabilidade, criando laços de pertença. Este é o aspecto chave considerado no trabalho: a leitura social das formas tipográficas. Reconhecer isso não é apenas um modo de se situar na história dos estilos dessa produção humana, mas de ampliar o raio da capacidade crítica diante do objeto informacional registrado. Não importa, por isso, tratar do conceito de informação como um dado limitado a um sinal físico ou decodificado por mentes individualizadas ou ainda restrito ao suporte. É necessário ir além, apoiando-se no que a epistemologia social da Ciência da Informação tem possibilitado considerar: as idiosincrasias dos tempos, dos sujeitos e dos ambientes, que imprimem marcas significantes complexas nos objetos e os tornam fenômenos informacionais.

Assim, reflete-se nesta pesquisa a informação tipográfica como um registro documental classificável e utilizável, mas, para além disso, como signo portador de informações diversas, a depender das regras interpretativas estabelecidas nos plurais contextos culturais. Por sua vez, a cultura é tratada como um fenômeno que possibilita a existência de múltiplos regimes ou sistemas construídos no âmbito das práticas coletivas para servir de configuração de sentidos, de coerências e de fluxos dos fenômenos infocomunicacionais. Esse termo “infocomunicacional” adotado diz respeito ao caráter dinâmico da informação tipográfica estudada: um acontecimento humano capaz de irradiar efeitos e de possibilitar interações e mediações. Com isso, reúnem-se no mesmo objeto as noções de informação e de comunicação por se considerar não somente os signos informacionais tipográficos, mas também os significados apreendidos a partir dos enlaces culturais estabelecidos, das relações complexas e intersubjetivas. Complexas porque não estão resumidas ao estado de coisa e nem ao direcionamento verbal, mas afloram nos diálogos com o não verbal. Intersubjetivas porque os sentidos e as interpretações nunca serão finais e totais, mas sempre datáveis e em transição, estando marcados por condicionamentos socialmente construídos.

Esta pesquisa busca valorizar, portanto, o aspecto gregário e ao mesmo tempo impreciso da nova fase epistemológica do campo, em que a informação tipográfica, como qualquer outra, existirá apenas se puder ser percebida como tal pelos sujeitos. Com isso, o trabalho se coloca a serviço da Ciência da Informação e de seu paradigma social ou pragmático, conforme nomeia Capurro (2003), buscando mediar o entendimento não apenas do potencial informacional que a tipografia historicamente tem revelado, mas do conceito da informação antropológica trabalhado nessa fase. Assim, visa integrar os esforços em prol do desenvolvimento dessa abordagem alternativa e revolucionária, em que o campo investigativo e seu objeto se tornaram fenômenos socialmente formados e relacionados. Não por acaso, é na linha que versa sobre mediação que esta dissertação está inscrita e foi elaborada a muitas mãos.

O objetivo geral da pesquisa visa, com isso, compreender a tipografia como fenômeno informacional de ordem cultural, motivo pelo qual produz significados históricos e contextualmente complexos, datados, subjetivos, plurais e incertos. No percurso desse alvo, os seguintes objetivos específicos são contemplados: a) Traçar um panorama histórico-social da tipografia; b) Identificar o comportamento dos sujeitos em torno da produção tipográfica nesse recorte histórico; c) Compreender os simbolismos tipográficos como fenômenos informacionais complexos à luz da epistemologia social da Ciência da Informação e de seu conceito de informação; d) Analisar as marcas ordenadoras das informações tipográficas e de seus regimes culturais de informação; e) Refletir, no ambiente informacional delimitado do jornal

cearense O Povo, os sentidos das informações tipográficas mediadas pela ação dos profissionais envolvidos na produção dos cadernos especiais Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014), da concepção formadora à leitura interpretante desses sujeitos.

As seções deste trabalho foram preparadas de modo a contemplar esses propósitos. A segunda, de ordem conceitual, trata dos fundamentos aplicados ao objeto de pesquisa sobre informação e mediação cultural. Busca-se vincular o ato cultural de formar ao de informar, aproximando o conceito de informação subjetiva ao gesto de escrever, a partir das ideias de Flusser (2010), Ginzburg (2007), Goody (1986; 1988) e Ostrower (2013), imprimindo nelas a abordagem antropológica defendida na área por Capurro e Hjørland (2007). O transitar teórico e epistemológico da Ciência da Informação é discutido, juntamente com a evolução paradigmática e conceitual de seu objeto, reunindo no debate Buckland e Liu (1998), Capurro (2003; 2014) e Hjørland (2017), dentre outros autores. Em diálogo com a temática sobre os tipos, também são apresentados os conceitos da neodocumentação, a partir da noção de materialidade de Frohmann (2006), e de regime de informação, conforme Frohmann (1995) e González de Gómez (2012). A seção se encerra com o conceito de mediação cultural a partir do diálogo com Canclini (2015), Caune (2014), Certeau (2014) e Geertz (2015), além de pensadores da Ciência da Informação e outros estudiosos da cultura.

Na terceira seção, reflete-se a questão da técnica tipográfica como fenômeno simbólico marcado pela cultura. Evidencia-se sua natureza interdisciplinar, reunindo autores da área da comunicação, como Maffesoli (2003), McLuhan (1977) e Thompson (2014), e do design e editoração, como Bringhurst (2005), Meggs (2009) e Lupton (2009), dentre outros. Busca-se também apresentar o papel social dos tipos como transformadores da história humana ao mesmo tempo em que esses objetos, técnicas e estéticas são transformados por ela, a partir dos relatos de Briggs e Burke (2006), Burke (2002; 2003), Elias (1996), Lyons (2011) e McMurtrie (1982), dentre outros. Tendo surgido como recursos mecânicos em prol de atender às demandas da escrita no início da era moderna, logo se tornaram um empreendimento lucrativo em que a informação não somente era produzida, mas disseminada conforme as ideologias de cada período, ajudando a operacionalizar as mudanças. Por outro lado, os caracteres e as composições sofreram inúmeras intervenções conforme as ordens instituídas. Desse aspecto relacional com o homem e suas variantes históricas e culturais é que se trabalha a ideia da tipografia como símbolo representativo desses e para esses contextos.

Quanto à seção metodológica, procura-se situar o fenômeno estudado e a pesquisa no método hermenêutico-dialético, em consonância com a proposta de trabalho, que trata da perspectiva cultural e interpretativa do fenômeno informacional tipográfico. Define-se a natu-

reza da pesquisa como qualitativa e exploratória, tendo também sua porção bibliográfica, no que diz respeito à construção do polo teórico, e documental, quando chama para o terreno da investigação os dois cadernos especiais do jornal cearense *O Povo: Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014), que se destacam pelo uso da estética tipográfica como recurso comunicacional complexo. É também descrita e refletida a experiência em campo, construída junto com os jornalistas produtores dessas amostras, iniciada em dezembro de 2017 e concluída em abril de 2018. São apresentadas e justificadas as técnicas utilizadas para coletar as informações, a entrevista nas modalidades em profundidade, semiestruturada e estruturada, aplicadas conforme cada situação exigiu, além da observação participante. Tudo foi registrado a fim de que a memória física dos objetos auxiliasse a memória humana em sua compreensão sobre o fenômeno. Encerra-se apresentando a grade de análise utilizada para guiar as interpretações. Dos autores considerados, cita-se Minayo (2010) e Demo (2009), dentre outros.

A quinta seção desta dissertação é dedicada à análise e interpretação das informações colhidas em campo, em diálogo com os pressupostos teórico-conceituais tomados como parâmetro investigativo, que é a noção de informação como fenômeno social e de mediação cultural. Conforme prescreve o método hermenêutico-dialético, é traçado primeiramente um histórico do jornal, evidenciando as marcas culturais e contextuais necessárias para a leitura antropológica dos cadernos especiais. Seu processo e ambiente de produção são refletidos em seguida, ressaltando as particularidades e o modo como elas interferem nos documentos. Por fim, cada caderno é interpretado a partir das evidências apontadas pela equipe e marcadas nas páginas, em diálogo com os temas, maneira como criam relações informativas e interferem também na realidade dos sujeitos e da instituição. Como apoio às reflexões, são chamados Carvalho (2005), estudioso da cultura popular sertaneja, mote de ambos os cadernos, além de Laplantine e Trindade (2003) e Benjamin (2008), em situações específicas da análise.

Para efeito de esclarecimento sobre as terminologias presentes no trabalho, as palavras “tipo” e “tipografia” assumem aqui um sentido amplo e, em alguns momentos, são utilizadas como sinônimos entre si e para letra, fonte, família tipográfica, caractere, escrita, técnica de composição e reprodução mecânica ou digital e, ainda, para meio infocomunicacional. O sentido irá depender do que estiver sendo tratado no texto. Já o termo “design”, para Villas-Boas (2007), significa designar, marcar, ordenar. Remete a uma intencionalidade, à atividade de configurar objetos físicos, de desenvolver algo em vista de produzir informação. Um dos desdobramentos do universo do design é o design gráfico, que se detém nos projetos gráficos. “Designer” é o indivíduo qualificado para exercer a função do design. No que tange à tipografia, esse designer pode ser tanto o profissional que desenha o tipo, como também aquele que

usa do tipo para se expressar, articulando mensagens visuais. Outros termos específicos serão definidos ao longo do trabalho.

Das demais justificativas possíveis, elencadas para a abordagem dessa temática, cabe dizer que os tipos são objetos afetuosos, amplamente relacionáveis, e sobre isso, pede-se licença para o seguinte relato em primeira pessoa. Se Maffesoli (2003) acerta quando diz que informação e comunicação são colas sociais, os tipos, como fenômenos infocomunicacionais históricos, colaram também em mim, quando os descobri durante o curso de graduação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará. Lá, migrei do flerte à apropriação, representada pelo trabalho de conclusão de curso defendido em 2004 sobre a linguagem aplicada de suas formas. Desde então os tipos me acompanham, tendo também influenciado em minha escolha profissional. Pode-se assim dizer que uma parte de mim se mistura neles.

## 2 INFORMAÇÃO E MEDIAÇÃO: ENLACES E FUNDAMENTOS

“É por intermédio dos padrões culturais [...] que o homem encontra sentido nos acontecimentos através dos quais ele vive” (GEERTZ, 2015, p. 150).

**N**o princípio, era a voz. Não o verbo expresso por João, o discípulo, que na literatura bíblica se apresenta na ideia de palavra lúcida e deificada, genitora do universo. Essa vocalização primeira e ancestral foi o que a mentalidade esclarecida taxou por animalesca e estava mais para grunhidos indecifráveis do que para uma voz propriamente dita. O princípio do mundo tratado aqui, portanto, não foi marcado pelo Deus que se fez carne, mas pela carne que se fez deus. O homem, sujeito formador, que se estabeleceu ao habitar entre os seus e que, pela experiência coletiva e mundana, nominou e dominou a natureza, construiu registros e estabeleceu os sentidos pelos quais, ainda hoje, a despeito do ambiente complexo da vida pós-moderna, tem interagido e transformado a si e aos outros. Uma terra que, de sem forma e vazia, tornou-se habitada e governada pelas significações definidas pela humanidade.

Para Ostrower (2013), o ato de criar é um fenômeno intrínseco ao homem, ser trino de sensibilidade, consciência e cultura. Forma-se algo sempre que são estabelecidas novas coerências, relações, ordenações, configurações e significações, e não necessariamente quando são elaborados novos objetos e ferramentas, pois a ação formadora é, antes de tudo, simbólica. Ela se desenvolve no plexo da experiência social e cotidiana, como fruto das intenções conscientes, como modo de gerenciar necessidades e garantir a sobrevivência da espécie. “Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização”, diz a autora (OSTROWER, 2013, p. 5). E tanto a forma como a capacidade de formar estão condicionadas à cultura e aos regimes por ela edificados, que respondem também pelo clima mental humano. Dessa maneira, conforme continua:

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que *homo faber*, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma (OSTROWER, 2013, p. 9, grifo da autora).

A escrita se localiza no meio das ações formadoras do espírito humano. Ela não somente materializou a voz, mas fez ordenações sobre o pensamento e o comportamento do homem. Seu gesto, de acordo com Flusser (2010), é uma expressão de existência, e seus sinais “não são nada além de vestígios” (FLUSSER, 2010, p. 19). Portadora de uma intenção secreta, definida pelo autor como ação autorreflexiva, visa-se pela escrita estruturar o modo de pensar, estabelecendo uma referência correta e linear de consciência que, em era imemorial, manifestara-se de maneira imprecisa e circulante. Nesse sentido, “escreve-se para se colocar os pensamentos nos trilhos corretos” (FLUSSER, 2010, p. 20). Tal lógica extrapola o contorno dos suportes e dos domínios individuais quando, pela leitura, as linhas projetadas são postas para dialogar com outras mentes, completando e expandindo o ciclo transformador originado pela prática escritora. Nas palavras de Flusser (2010, p. 21):

[...] as linhas daquilo que está escrito não orientam os pensamentos apenas em sequências, elas orientam esses pensamentos também em direção ao receptor. Elas ultrapassam seu ponto final ao encontro do leitor. O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. Apenas quando uma obra escrita encontra outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta. Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. [...] É por isso que a escrita tornou-se o código que suporta e transmite a cultura ocidental, e deu, a essa cultura, uma forma tão explosiva.

A ação de escrever “parece a expressão de um pensar unidimensional, e, por conseguinte, também de um sentir, de um querer, de um valorar e de um agir unidimensional: de uma consciência que, devido à escrita, emerge do círculo de vertigem da consciência anterior à escrita” (FLUSSER, 2010, p. 21). O fluxo desse processo unidimensional se alinha no escrever para formar algo, uma ação, uma ideia, um texto, uma mensagem, e para manter contato com o outro, gerando interações sociais. Entretanto, o que não se pode perder de vista é que esse percurso opera em conformidade com o seu entorno, capaz de lhe emprestar outras dimensões para além da unilateralidade (CAPURRO, 2014). Ele segue por convenções coletivas, ora reforçando-as, ora desestabilizando-as para criar novas, tendo como norte seus mecanismos ordenadores, as colas contextuais que propiciam existências e que afetam produções, conteúdos e recepções. Ao se corporificar em sinais que seguem o enfileiramento do entendimento lógico, as linhas são desenhadas não apenas pela técnica racionalizada, mas também pelas informações advindas de seu tempo, das quais sugam energia e se propagam no relacionamento com os leitores, ampliando e diversificando o fluxo primeiro.

Além disso, a escrita, fruto do gesto formador de humanidades e sociedades, que em flexibilidade e expressão é marcada pela cultura, pela razão e pela sensibilidade do homem, manifesta-se também como um gesto construtor da História. “Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir”, diz Flusser (2010, p. 22). Com efeito, completa, “nada aconteceu antes da invenção da escrita, tudo apenas ocorria. Para que algo possa acontecer, tem que ser percebido e compreendido [...]. Na pré-história [...], nada podia acontecer, pois não havia consciência que pudesse perceber o acontecimento” (FLUSSER, 2010, p. 22). A escrita, portanto, na concepção flusseriana, é também esse fenômeno formador do tempo histórico moderno e da consciência interpretante requerida por ele. É um marco divisor entre uma fase dispersa e atemporal e outra, social e histórica.

Essa percepção é compartilhada por Goody (1986; 1988), estudioso dos efeitos do letramento, ou seja, do processo sociocognitivo decorrente do desenvolvimento da escrita sobre a organização das sociedades. Em “Domesticação do pensamento selvagem”, o autor buscou examinar como a dinâmica do conhecimento foi afetada e como as organizações humanas passaram a carregar os traços dessa cultura alfabética racionalista. Partindo de uma crítica à categorização binária de Lévi-Strauss, que estabeleceu dois modelos de pensamentos excludentes para a humanidade, o selvagem da Era Neolítica e o domesticado da Era Moderna, cujos prolongamentos levaram a dois tipos de ciências antagônicas entre si, uma primitiva, fundada no campo do concreto e do sensível, e uma abstrata, que seria inteligível e desenvolvida; Goody (1988), propondo-se romper com esse paradigma dicotômico e etnocêntrico, sugere uma abordagem “mais particularista” para compreender as diferenças entre o que possa ser considerado selvagem e domesticado no homem.

Com isso, passa a considerar a ação dos sistemas de comunicação estabelecidos pela humanidade, a língua e, principalmente, a escrita, como “as concomitantes materiais do processo de ‘domesticação’ mental, uma vez que estas não se limitam a ser manifestações do pensamento, da invenção ou da criatividade, mas modelam também as suas formas futuras” (GOODY, 1988, p. 19). Tais meios seriam, então, os fatores responsáveis pelo emergente efeito civilizatório observável já nas primeiras ordenações sociais, não atuando de maneira isolada, a tecnologia por si, mas em constante diálogo com o contexto formador. Pelo autor:

Certamente que as alterações [técnicas] nos meios de comunicação não são o único fator significativo; um sistema ou modo de comunicação compreende ainda o controlo desta tecnologia, o facto de estar nas mãos de uma hierarquia política ou religiosa, de ser um sistema de escribas ou “do povo”. Não obstante, as diferenças nos meios de comunicação assumem uma tal dimensão que se torna legítimo explorar as

suas conseqüências no desenvolvimento do pensamento humano; e, em particular, averiguar se podem fornecer-nos melhores explicações das diferenças constatadas, do que as dicotomias que temos vindo a rejeitar (GOODY, 1988, p. 20).

E acrescenta:

Se considerarmos cruciais as transformações na comunicação, assim como dotadas de um carácter múltiplo, e não único, inevitavelmente que desaparecerá a velha dicotomia primitivo/avançado, tanto para o “pensamento” como para a organização social. Isto porque a introdução da escrita teve uma grande influência na política, na religião e na economia [...] (GOODY, 1988, p. 20-21).

Portanto, tal como defende Flusser (2010) acerca da linearização do pensamento pela escrita e a conseqüente formação da consciência histórica, Goody (1988) sustenta ser a fixação da fala, no diálogo com seu entorno social, o ponto que permitiu ao homem ordenar-se, isto é, pensar, produzir, normalizar, conceituar e transferir regras e silogismos, cultura e instrução para futuras gerações. O desenvolvimento social da escrita possibilitou, segundo o autor, as maneiras de documentar os fatos, dando ao homem um pragmatismo histórico-abstrato para além da imaginação mitológico-concreta que lhe condicionava antes, permitindo-o reunir e confrontar os múltiplos aspectos que determinam suas interpretações de mundo. É pela escrita que o homem pôde construir critérios para isolar o que fosse “falso ou não verificável” (GOODY, 1988, p. 25) de suas experiências. Diante disso, são promovidas as relações tidas esclarecidas e classificatórias, superabundando, na cena moderna, engenharias sobre processos de bricolagens e fortalecendo a disciplina das mentes e dos comportamentos.

Esse movimento, como se percebe, está longe de estancar como um processo individualizado, embora Flusser (2010) e Goody (1988) evidenciem o aspecto da transformação cognitiva. Mas em ambos os autores é encontrado que, da mudança da mente, a escrita impregnou o cotidiano, construindo interações entre mentalidades e realidades estabelecidas. Flusser (2010) considera o escrever como gesto político-expressivo para além do efeito que a lógica da linha produz em uma mente. Goody (1988, p. 47), por sua vez, afirma que “a cultura não é senão uma série de actos de comunicação”, em que possibilidades de armazenamento, criação e seleção de conhecimentos estão envolvidas, além do próprio relacionamento intersubjetivo. Conectados com os contextos pelos quais são formados, o meio escrito e, posteriormente, o tipográfico, objeto deste estudo, não apenas afetou, mas foi afetado pelas organizações humanas coletivas, nas quais as tramas desse complexo processo social produziram vestígios, interferências sobre a matéria, moldando formas pelas quais os registros se apresentam, interagem e, simbolicamente, são apropriados pelo homem, tal como se verá logo mais.

## 2.1 O gesto escritor de informar e de produzir memória

Consideram-se como análogos, neste momento, tanto o meio escrito como o tipografado, embora se tenha consciência de suas particularidades. Assim, ambos não serão diferenciados aqui, mas tratados como tecnologias semelhantes no sentido de que tanto a escrita como a tipografia, cada técnica ao tempo em que vigorou, permitiram registros de conhecimentos que reverberaram em transformações significativas para a humanidade. Ao revés, receberam dos contextos formados as marcas que indiciam interpretações, leituras mais complexas e, portanto, contextualizáveis. A própria compreensão da escrita e da tipografia é elástica neste trabalho. A primeira abrange os períodos pictórico, ideográfico e, principalmente, o alfabético, nos formatos cuneiformes e caligrafados. Já no caso da tipografia, envolve desde a fase da prensa móvel até a dos documentos virtuais, referindo-se hora ao empreendimento midiático da imprensa, hora aos caracteres e composições projetados em páginas e telas. A única diferença que se estabelece, portanto, é a da sucessão temporal, embora o sistema posterior não tenha excluído o anterior (CHARTIER, 1999). Assim, em linhas gerais, pode-se dizer que a tipografia nasceu da caligrafia, que se originou do domínio da escrita, que por sua vez é herdeira da ordenação gestual que os primeiros homens fizeram para estabelecer diálogo.

Segundo Bringhurst (2015) e Lupton (2009), a figuração das letras remete aos gestos informativos e comunicativos originários das expressões do corpo. Suas raízes estão nos esforços pré-históricos de criar sentidos por meio da mímica, que continuaram em elevado grau de sofisticação no digitar dos teclados físicos e virtuais que hoje formam as pós-modernas linhas da tipografia digital. O ato milenar de cinzelar superfícies, o tracejo dinâmico das letras pela pena empunhada, a posterior seleção de tipos móveis para a composição de matrizes gráficas e o uso de teclados ou *displays* são, assim, manifestações específicas de um corpo que busca, pela escrita e pela tipografia, imprimir mudanças em mentes e em sociedades. Esse corpo, para Canclini (2008, p. 42), é: “Parte de cada um de nós que concentra descobertas e emancipações”. É dele que partem as ações comunicativas sobre o mundo, sendo, ao mesmo tempo, alvo para onde as reações públicas se voltam, moldando-o, completando-o.

O que queremos fazer e o que fazem conosco encontram-se em nosso corpo. O corpo, dizia Maurice Merleau Ponty, “é meu ponto de vista sobre o mundo” [...]. Também é o lugar em que os que fazem o mundo esperam ver representados os comportamentos promovidos ou exigidos por eles. A escola ensina posições corretas para ler livros, a mídia, como colocar-nos para sermos espectadores ou seduzirmos, e o corpo parece inexistir quando se fala em conectar-se com as redes virtuais invisíveis. No entanto, os comportamentos corporais são o cenário onde a literatura, a música e a comunicação digital tornam-se enfim visíveis (CANCLINI, 2008, p. 42).

Se o corpo interage com o mundo, emitindo opiniões e sofrendo, por essas, efeitos e conformações, o ato de escrever ou tipografar é uma maneira de materializar e propagar o poder discursivo que já vem pelo corpo. E ao conduzir o que o corpo deseja, constrói-se uma ideia ou imagem sobre tudo aquilo que o cerca, os acordos, juízos, regras, crenças, rituais, criando significados complexos para uma experiência mundana. Nesse sentido, os escritos atuam como mesclas do conjunto de referências simbólicas que milenarmente afetam e são afetadas pelo corpo, mediando e referenciando, a partir da malemolência dos traços e dos jogos de composição presentes nos suportes, bem como do raio midiático, as intenções e as expressões da cultura humana. Nada havia antes do ato de escrever, afirma Flusser (2010), a vida apenas ocorria. Assim, foi o gesto comunicativo materializado que inaugurou a ordenação do pensamento e do comportamento do homem pré-histórico, permitindo que a consciência de si, do outro e do meio, ainda que inicial, se transfigurasse para o formato de linhas de significados e se expandisse, registrando não somente as idealizações momentâneas de um mundo primeiro, mas criando vestígios, pegadas que possibilitassem leituras futuras.

O alinhar de sinais gráficos para criar significados começa, então, no gesto de ferir a argila, pelas inscrições realizadas no suporte. A afirmação é dada por Flusser (2010), que a defende com base na etimologia do termo “escrever”. Segundo ele, essa palavra vem do latim “*scribere*” (riscar) e do grego “*graphein*” (gravar ou perfurar, escavar), o que lhe confere o sentido “de fazer uma incisão sobre um objeto” (FLUSSER, 2010, p. 25), causando-lhe uma marca. É o que se observa nos estudos sobre a origem dos registros e da editoração, justamente no que foi convencionalizado como o primeiro sistema de escrita desenvolvido pelo homem: as inscrições cuneiformes, gravadas com instrumentos cortantes sobre as superfícies. Embora o autor reconheça que, há milênios, também eram registrados símbolos com o uso de pincéis, como no caso dos egípcios, além das pinturas paleolíticas encontradas nas cavernas de Lascaux e Altamira, dentre tantas outras (MCMURTRIE, 1982; MEGGS, 2009), Flusser (2010) recorre à linguagem mítica para confirmar o sentido predecessor do escrever pela inscrição, bem como para introduzir a relação que se fará, mais a frente, entre o escrever e o informar.

De acordo com esse mito, Deus moldou sua imagem em barro (hebraico “*adamah*”), no qual insuflou seu sopro e, daí, criou o homem (hebraico “*Adam*”). Como todos os mitos, esse também é pleno de significados, e essa plenitude pode ser desdobrada. Por exemplo: argila é o material (a grande mãe) em que Deus (o grande pai) insuflou seu sopro (Espírito), e assim somos nós o material espiritualizado que resultou desse coito. Sem que se negue essa interpretação do mito, podemos reconhecer nela a origem do escrever. A argila da Mesopotâmia, da qual o mito fala, ganhou então a forma de tijolo, em que o estilo cuneiforme divino fez uma incisão, e assim foi criada a primeira inscrição (do ser humano). Naturalmente, ambas as interpretações podem combinar-se com outras e levar então a interpretações sem fundamentos (parcialmente exotéricas). Aqui, porém, o objetivo não é esse. Aqui, o mito será considerado

seriamente como a descrição do gesto do inscrever (FLUSSER, 2010, p. 25-26, grifos do autor).

Assim, continua o autor:

Primeiramente, ele [Deus] pegou um objeto (argila) em suas mãos (ele o compreendeu), depois o transformou em um paralelepípedo (ele trabalhou) e, por último, o informou (gravou formas nesse objeto). Sabemos decerto que a coisa ainda não estava resolvida: ele queimou o tijolo, que havia ganhado uma forma, para endurecê-lo. Embora isso não seja narrado pelo mito de que se fala aqui, é tratado naquele acerca da expulsão do paraíso (FLUSSER, 2010, p. 26).

O gesto anterior de escrever, como inserção de sinais no barro, ganha aqui o significado semelhante ao da palavra “informação”, que segundo a definição do Dicionário de Oxford, trazida no texto de Capurro e Hjørland (2007, p. 155), traduz-se simultaneamente como “o ato de moldar a mente e o ato de comunicar conhecimento”. Ambas as interpretações estão presentes no discurso de Flusser (2010) sobre a gênese do homem por ação de uma escrita ancestral. Como ato modelador de mentes, tem-se que “informação” vem do vocábulo latino “*informatio*”, cujo prefixo “*in-*”, além de ter sentido de negação, “fortalece o ato de dar forma a alguma coisa” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 156). Assim, informar significa formar de maneira “*in-tensificada*”, mais do que negada, embora a noção de “negativo”, na perspectiva de “contraforma”, também esteja presente na estética das inscrições pela ferida que é aberta no suporte, pelo traço introduzido contra uma superfície e pelos vazios que auxiliam na delimitação das formas. “In-formar é um gesto negativo, orientado contra o objeto”, alerta Flusser (2010, p. 26) sobre a ação interferente e significante dos sujeitos sobre as coisas.

Diante disso, a escrita, formação humana e cultural, transmuta-se em informação, isto é, em uma forma agravada pelo “*in-*”, exercendo a função de registro e, ao mesmo tempo, de difusão de conhecimentos, algo que se projeta e é processado para além da forma. “*Informatio*”, segundo Capurro e Hjørland (2007), implica, com isso, tanto em aspectos tangíveis (“*corporaliter*”) como intangíveis (“*incorporaliter*”) dos fenômenos informacionais, e ambos estão presentes nas composições das letras e nos documentos projetados por elas. Há nos suportes escritos ou tipografados atributos físicos e mensuráveis, quer dizer, existe neles uma matéria biologicamente sensível e tangível, a coisa em si, mas também uma porção simbólica, o perfil comunicacional formado pela relação entre consciência e cultura, a partir do qual a coisa ganha sentido. A tipografia e sua fase escrita antecessora são, portanto, realizações mistas de *corporaliter* e *incorporaliter*, tangibilidade e intangibilidade, condição pela qual moldam e produzem significados, informam, mas também fazem a informação circular.

De fato, segundo Capurro (2014), o termo latino “*informatio*” está carregado da noção clássica ligada aos conceitos gregos de “*eidōs*” ou ideia e “*morphē*” ou forma, que sobrevivem ainda hoje a partir de duas interpretações que se completam acerca do que seja informação: uma ontológica, de ordem objetiva, que se refere ao ato de dar forma a alguma coisa material, e uma epistemológica, subjetiva, relacionada à comunicação de algo formado. Para o autor, essa forma “*in-formada*” e comunicada assume o papel de uma mensagem, à qual estão vinculados os processos de emissão e recepção. As mensagens, porém, não seriam os objetos probabilisticamente operacionalizáveis que Shannon (2001) categorizou no final da década de 1940 e que a ciência, na época, tão bem se serviu. Antes, seriam fenômenos vinculados à atividade humana de produzir sentidos, efeitos, e de comunicá-los, não excluídas dessa tarefa as particularidades que lhe são próprias.

Ao permitir isso, a informação seria um fenômeno ligado aos processos ativos e seletivos do homem. Os próprios papéis de emissor e receptor, no fluxo dessa relação classificada como postal (CAPURRO, 2014), não seriam fixos, mas transitórios, tendo em vista que cada um se tornaria um mensageiro em potencial. A mensagem ou a informação estaria, pois, condicionada às interpretações mais do que aos regimes técnicos e às intenções dos produtores, fazendo, de cada leitura, um campo fértil para o surgimento de novas mensagens. Se negada essa complexidade dialógica ao fenômeno, informar se reduziria a um doutrinamento, quando não a um mero dado ou cálculo abstrato. No discurso iluminista, o conceito de “*eidōs*” e “*morphē*”, ideia e forma, revelava-se como uma “*formação ou modelagem da mente ou do caráter*” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 157), atribuindo-lhe uma noção idealizada, guiada pelo emergente racionalismo científico, em que informação era uma ideia a alimentar o espírito crítico, construída dentro das mesmas estruturas intelectuais que ajudava a formar.

Nessa perspectiva racionalista, a escrita e a tipografia, fenômenos ontologicamente e epistemologicamente infocomunicacionais, ficariam restritas a atuar como um gesto instrutor permanente, cuja finalidade seria a de domesticar mentes e comportamentos, gerando ortodoxias e delas, modelos para o estabelecimento de instituições humanas, como analisam, cada um a seu modo, Goody (1986; 1988), McLuhan (1977) e Elias (1996), perpetuando essas organizações pela batuta de processos cada vez menos pessoais. A força dessa informação racionalizada e ao mesmo tempo racionalista, comunicada por mão única a priorizar culturas dominantes, foi enfraquecida pelos estudos antropológicos da cultura e da linguagem. Com isso, não mais a mente informava os objetos do mundo, nem esses modelavam os sentidos do homem por si, mas o contexto social e cultural, onde as práticas e as vivências acontecem, é

que passou a ser considerado como um relevante condicionador dos fluxos e ordenações simbólicas. É nesse sentido que o conceito dialógico de informação como mensagem surge.

De acordo com Capurro (2014, p. 111):

*Un lugar de encuentro de estas posiciones es la concepción del lenguaje no como un medio neutral y transparente a través del cual percibimos y concebimos la realidad tal cual es, sino como una condición de posibilidad ineludible del conocimiento y la acción humana. Esto quiere decir, siguiendo la tradición kantiana, que la realidad se articula como tal en el lenguaje y viceversa, el análisis del lenguaje nos muestra, siempre en forma parcial, quiénes somos y en qué mundo vivimos.<sup>1</sup>*

Por isso é que a informação passou a ser vista como uma continuidade do universo ao qual o homem se insere, “uma categoria antropológica que diz respeito ao fenômeno de mensagens humanas” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 161), nunca absoluta, fixa ou pré-definida, portanto, mas uma contínua elaboração e reelaboração face ao seu contexto. Na escrita e na tipografia, por esse viés cultural, a informação nasce ao manifestar, pelo gesto humano comunicante, as pressões e impressões que o meio social lhe causa. Assim, informam-se ou comunicam-se mensagens de modo indissociável à cultura, aos gabaritos que definem uma sociedade, aos regulamentos dos locais e dos sujeitos que as produzem e consomem. Isso torna a função de informar um prolongamento dos sentidos da própria cultura em questão, uma comunicação de suas “teias” (GEERTZ, 2015), sendo as constituições materiais, assim como as leituras e as consciências interpretantes, formas de mediações, isto é, maneiras pelas quais o fenômeno infocomunicacional acontece e gera efeitos. Mais do que uma compreensão subjetiva de algo processualmente comunicável, prioriza-se aqui a questão intersubjetiva: um todo que pela interação complexa das partes é formado, informado e comunicado.

Retornando à cena mítica, o barro, após ter recebido a inscrição, foi queimado. Essa queima remete à conservação do objeto informado, à preservação memorial desse e de sua informação, que pode remeter desde a manutenção, reprodução e difusão do registro material em si, da coisa física que circula nos centros e sistemas informacionais, como também, e principalmente, à aplicação das convenções culturais que assegurem e perpetuem os significados e as apropriações em torno da matéria. Os objetos são pérfidos, ressalta Flusser (2010), eles tendem ao desgaste e à entropia, a uma “morte térmica”. Os registros naturalmente cedem à corrosão do tempo, envelhecem e desaparecem. Os contextos e suas ordenações também são

---

<sup>1</sup> Livre tradução: “Um lugar de encontro para essas posições é o conceito de linguagem não como um meio neutro e transparente através do qual percebemos e concebemos a realidade como ela é, mas como uma condição de possibilidade inevitável do conhecimento e da ação humana. Isso significa que, segundo a tradição kantiana, onde a realidade é articulada como tal na linguagem e vice-versa, a análise da linguagem nos mostra, sempre parcialmente, quem somos nós e em que mundo vivemos”.

transformados e dão lugar a outros, que trazem em seu bojo novos acordos, consciências, políticas e tecnologias que geram, com isso, outras formações e significações. “Tudo aquilo que o ‘espírito’ imprime nos objetos é esquecido com o tempo”, embora esse espírito, o sujeito que escreve e informa, deseje “que o tempo perdure antes que suas informações se decomponham” (FLUSSER, 2010, p. 27). Por isso:

A invenção da queima de tijolos com o objetivo de endurecer a memória é uma obra prima do “espírito” e toda a história do Ocidente pode ser vista como uma série de variações desse tema: desde as cópias de manuscritos e a impressão de livros até a memória automática e a inteligência artificial. Trata-se de variações de um tema: produção de informação, difusão e armazenagem duradoura (tanto quanto possível “*aere perennius*”), para o espírito livre do sujeito contrapor seu desejo pela imortalidade à pérfida inércia do objeto, à sua tendência para a morte térmica (FLUSSER, 2010, p. 28, grifo do autor).

Para Ostrower (2013), memória é aquilo que permite ao homem interligar os tempos do presente aos do passado, a fim de projetar seu futuro e ordenar, ao longo dessa empreitada, realizações formativas. As propostas criativas estão, assim, estruturadas na memória, que tem como âncora os gestos de tradição que são cultivados e materializados cotidianamente. É como intenções de memória que nascem os registros e, por isso, são também reproduzidos e ordenados, colocados de maneira regulada para interagir. Pelas palavras da autora:

Evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer. Ao passo que para outras formas de vida certas condições ambientais precisam estar fisicamente presentes para que venha a se desencadear a reação, os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida a circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana (OSTROWER, 2013, p. 18).

Assim, o homem originário de uma inscrição informacional e comunicacional primeira é também o resultado de uma queima memorial, da vontade de resistir aos tempos e às suas intempéries pelo fluxo materializado e estabilizado de *e* por sua cultura. Ele tem sobrevivido, graças aos seus artifícios significantes (CERTEAU, 2014; GEERTZ, 2015), aos múltiplos processos de forma e reforma das ideias, aos sucessivos ordenamentos e regimes de exclusão. O homem e o mundo a ele ligado, as matérias e os seus simbolismos, incluindo os registros escritos, tipografados e as consequências provindas deles, todos dialogam com esse processo. É para vencer a característica datada das coisas e das fases que o homem escreve com força e com estilo, canivete milenar que ao mesmo tempo é estético, cortante e comuni-

cante, produzindo queimas simbólicas que assegurem suas mensagens e significados. Pois se a informação é uma categoria antropológica (CAPURRO, 2014; CAPURRO; HJØRLAND, 2007), e se o gesto escritor é “uma transcodificação do pensamento, [...] uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, [...] das cenas para os processos, de contextos para os textos” (FLUSSER, 2010, p. 29), é para perpetuar a cultura e seus condicionamentos históricos que o homem produz e se comunica por seus registros, estabelecendo memórias.

Para além de um pensamento focado nos sofisticados sistemas de armazenamento e recuperação que objetivam o conceito de informação, prioriza-se nesta pesquisa, portanto, uma abordagem cultural do fenômeno informacional tipográfico, em que a memória passa ser vista como uma espécie de vestígio simbólico que empresta à matéria, aos caracteres e aos documentos, formações e conotações particulares, relações que apontam para tempos e convenções que, embora passados, são evocados e atualizados quando postos para comunicar no presente. Ela estaria, com isso, condicionada aos modos intersubjetivos de leitura e às relações de mediação, conceito que será detalhado na última parte desta seção. Assim, o imperativo tecnológico, marca das vias mecânicas e operacionais do fluxo informacional pautado pela noção objetiva e pela ideia de eficácia dos sistemas de classificação, transmissão e recuperação da informação, está na contramão dos pressupostos antropológicos considerados aqui para a tipografia, que busca valorizar a relação humana com as mensagens, tal como trata Capurro (2014). Nas palavras dele:

*Esto nos lleva a presentar en forma sumaria la discusión de la noción de información en humanidades y ciencias sociales. El debate se concentra particularmente en el síndrome reduccionista es decir el temor a reducir al ser humano a un mero organismo o máquina procesadora de información perdiendo de vista los complejos componentes culturales que caracterizan al conocimiento y, mas exactamene, al observador humano. Si [...] información es “una diferencia que hace una diferencia” la pregunta es entonces cual es la diferencia que “hace” un observador humano<sup>2</sup> (CAPURRO, 2014, p. 124, grifo do autor).*

Esse diferencial humano está vinculado à ação de promover uma seleção, transformando os fenômenos informacionais ou postais em entidades significantes, como “*el proceso y el producto de un proceso de selección*<sup>3</sup>” (CAPURRO, 2014, p. 124) ou como uma

<sup>2</sup> Livre tradução: “Isso nos leva a apresentar sumariamente na discussão, a noção de informação nas ciências humanas e sociais. O debate se concentra particularmente sobre a síndrome reducionista, isto é, o medo de reduzir os seres humanos a um mero organismo ou máquina processadora de informações, perdendo de vista os complexos componentes culturais que caracterizam o conhecimento e, mais exatamente, o observador humano. Se [...] a informação é ‘uma diferença que faz a diferença’, a questão, então, é qual a diferença que ‘faz’ um observador humano”.

<sup>3</sup> Livre tradução: “o processo e o produto de um processo de seleção”.

“expressão do livre arbítrio”, utilizando-se das palavras de Flusser (2010, p. 28). Este trabalho se diferencia da compreensão puramente mecânica justamente por não excluir “*los aspectos semánticos y pragmáticos de dicha selección adjudicándolos al trasmisor y receptor humanos y retomando así el sentido moderno y actual de la noción de información en el lenguaje ordinario*”<sup>4</sup> (CAPURRO, 2014, p. 125). Nesse sentido, atenta-se para a necessidade de não eliminar a porção humana do objeto, favorecendo que a Ciência da Informação, área investigativa considerada, atue de maneira sensível aos fatores sociais e às suas complexas demandas de construção e condução de formas e sentidos.

A noção de vestígio expressa pelos registros revela na matéria os índices que remetem a uma época ou acordo, ou conjunto de acordos, cuja detecção possibilita conectar os motivos pelos quais as formas estão representadas como tal e não outra, aferindo sobre essas uma contextualização que é significativa. Essa percepção remete ao paradigma indiciário das ciências humanas e sociais, teorizado e sistematizado por Ginzburg (2007) como um método de caráter detetivesco, realizado a partir da microanálise, isto é, do estudo metuculoso, pormenorizado e heterogêneo de pistas discretas, dispersas e, muitas vezes, marginalizadas pelos documentos oficiais, de modo a possibilitar compreensões críticas e diferenciadas de um universo macro, de uma história ou um contexto, conciliando sensibilidade e racionalidade como bases para a pesquisa (RODRIGUES, 2006). As raízes estariam ligadas às ações de caça praticada desde a pré-história, que imprimiram maneiras de interpretar os rastros deixados pelos animais. Também estão ligados ao método, conforme sintetizado em Rodrigues (2006), a prática advinha dos mágicos mesopotâmios a partir das vísceras de animais, o exercício semiótico aplicado à medicina, realizado por Hipócrates na Grécia antiga e por Giulio Mancini na Itália moderna, os estudos de Freud sobre a manifestação do inconsciente e os romances de desvendamento enigmático, como os de Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie e Umberto Eco, dentre outras fontes históricas apresentadas.

De acordo com Ginzburg (2007, p. 149), os índices são como resíduos, “dados marginais, considerados reveladores”. Eles são “pistas talvez infinitesimais [que] permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível” (GINZBURG, 2007, p. 150). Como manifestações “de um saber de tipo venatório [uma decifração que aponta para o passado, mas também divinatório, por lançar perspectivas de futuro, e ao mesmo tempo semiótico, expresso nas relações de representação]”, esses “dados aparentemente negligenciáveis” remontam “a uma realidade complexa não experimentável diretamente”, sendo capazes de,

---

<sup>4</sup> Livre tradução: “os aspectos semânticos e pragmáticos dessa seleção, atribuindo-os ao transmissor e ao receptor humano e assumindo assim o significado moderno e atual da noção de informação na linguagem ordinária”.

pela ação do observador, constituir “uma seqüência [*sic*] narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’” (GINZBURG, 2007, p. 152). E conforme o autor acrescenta: “Talvez a própria idéia [*sic*] de narração [...] tenha nascido [...] a partir da experiência de decifração de pistas” (GINZBURG, 2007, p. 152).

“Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes”, estando “os modos de enfrentar essa necessidade” em conformidade com “os tempos e os lugares”, realça Ginzburg (2007, p. 171). Com isso, o vestígio memorial presente na escrita e no tipo, que também é informacional, comunica algo do passado, que não está necessariamente ali, concretamente, mas que vem à tona ao ser referendado. Seus sinais são como anotações implícitas, ou seja, marcas discretas causadas pela força de algum contexto, e que se tornam explícitas quando percebidas e interpretadas. Nesse tocante, a mensagem expressa por essas formas, produções humanas datadas, torna-se complexa porque pode indicar muitos significados: um sintoma, uma prova, uma sensação, uma especificidade técnica e estética, uma intenção comunicante, um gesto civilizatório, um código cultural, um imaginário, a depender do interpretante. É por essa vastidão informacional revelada nos detalhes do gesto de escrever que o homem também modela e é modelado, transmitindo conhecimentos e efetuando transformações na mente e no social. “Se a realidade é opaca”, conclui o autor, “existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 2007, p. 177).

Em um suporte, portanto, os caracteres escritos ou tipografados exercem pequenos gestos significantes que são relevantes para o todo. Esses gestos podem ser concretos, como o rastro físico causado por uma inscrição ao ferir a argila, a pedra ou a cera, no caso dos primeiros códices (CHARTIER, 1999; MEGGS, 2009). Mas eles se tornam significantes, porém, quando a força empregada contra essas superfícies passa a ser interpretada como o desejo de alguém imprimir sobre a substância um sinal durável, uma marca que atenta primeiramente contra o objeto, mas que, por estar inserida em uma complexa trama social e informacional, também possibilita romper, em vias últimas, “com as condições do cárcere”, abrindo “crateras nos muros do mundo objetivo que nos encarceram” (FLUSSER, 2010, p 26). E mais: a perda de matéria resultante das incisões simbólicas, a sobra desse retalhamento sobre os meios e as relações sólidas, sugere ainda que o ato de construir informações e memórias pela intervenção escritora e tipográfica há muito envolve os processos humanos de seleção e exclusão que Capurro (2014) considera como essenciais na formação das mensagens.

Esses processos são manifestações de práticas ordenadoras complexas de um regime que fora objetivado e que segue objetivando. Pois, como afirma Flusser (2010, p. 29-30): “Quanto mais o escrever se desenvolve, mais profundamente o estilete usado para escre-

ver penetra os fundamentos das representações armazenadas em nossa memória para dilacerá-los, para ‘descrevê-los’, para ‘explicá-los’, para codificá-los em conceitos”. Dessa maneira:

Deus, de acordo com o mito, dilacerou sua própria imagem [...], e ele assim nos escreveu. Então, como sua inscrição, Ele nos enviou ao mundo, nos expulsou do paraíso, nos queimou e nos endureceu – para que quiséssemos descrever, explicar, compreender e dominar o mundo e a nós mesmos. Assim fomos criados, com essa finalidade fomos escritos, dessa forma fomos enviados, esse é o nosso destino (FLUSSER, 2010, p. 30).

Percebe-se como a escrita e a tipografia estão densamente imbricadas nos processos culturais e informacionais do mundo. Os registros se alimentam de seu passado e manifestam-no como marcas, vestígios ou extensões desse contexto. Pelos caracteres e suas composições, prenes de efeitos, inscreve-se e se sobreescreve nas páginas, fertilizando-as com as complexidades advindas do homem seletivo, formador de histórias, a fim de manter firme o vínculo marcado ante a mutabilidade e a erosão do tempo. No entanto, não é somente pela agressividade que os caracteres informam as páginas. A ação de escrever ou tipografar traduz também um afago que leva o leitor a interpretar, a partir desse gesto, novas experiências e, com isso, novas relações são estabelecidas por ele. Esse informar pela escrita e pela tipografia amplia os suportes de significados, criando laços com os sujeitos e com as coisas. São nesses desdobramentos simbólicos que os registros se servem da cultura para informar, para produzir sentidos, para difundir conhecimentos e para manter vivas as memórias, preservando todo um caminho de volta: dos textos para os contextos; da tradição para a modernidade e vice-versa.

## **2.2 O transitar teórico e epistemológico da Ciência da Informação**

A noção de informação a partir das formas grafadas, como um fenômeno complexo e materializável, mediador de experiências pelas quais as relações, as apropriações e as transformações individuais e coletivas se tornam possíveis, remete a uma área do conhecimento científico emergida no início do século XX e denominada posteriormente como Ciência da Informação. Esse campo foi criado em 1955, e suas raízes remontam à Biblioteconomia e à Documentação (HJØRLAND, 2017), além da Computação e da Engenharia (CAPURRO, 2003; 2014). Ele surgiu como uma metaciência a serviço do armazenamento e da recuperação de informações para uso científico e militar, uma vez que, no contexto de guerras, estar bem informado representava uma valiosa vantagem sobre o inimigo. Diante disso, a área lançou meios para tornar o processo informacional eficiente em um trabalho, porém, estritamente técnico e lógico. Tanto que sua primeira fundamentação teórica veio importada das Ciências

Naturais, cuja abordagem racionalista restringia a atuação investigativa a um perfil instrumentalista mensurador e estabilizador de canais de contato, larguras de banda, ruídos, taxas de transferência, capacidades de armazenamento, probabilidades de erro, feedbacks, dados, frequências de uso e acesso, dentre outros termos ligados à fase (HJØRLAND, 2017).

Está-se falando da teoria matemática elaborada por Shannon (2001) e que serviu de modelo epistemológico para o campo e seus desdobramentos pragmáticos. Assim, compreendida como um saber aplicável desde o berço, a Ciência da Informação veio à tona definida pelos contornos da fisicalidade, da operacionalidade e do rigor sistêmico, objetivando não somente atender demandas práticas, mas desenvolvê-las com qualidade. Buckland e Liu (1998) afirmam que a área está centrada nos aspectos utilitários da informação registrável no formato de documentos para uso humano, incluindo as funções de representar esses objetos, armazená-los, selecioná-los e transmiti-los. Desde 1960, completam os autores, a Ciência da Informação e a recuperação da informação são utilizadas como termos sinônimos, junto à Documentação e à Biblioteconomia. Nesse contexto inicial, portanto, o raciocínio físico e instrumental era empregado no intuito de melhor operacionalizar os fluxos informacionais desses centros. Mas essa abordagem impessoal e metódica não contemplava o fenômeno informacional em toda a sua extensão, e o resultado ficava restrito ao plano sistêmico, excluindo dele as ações subjetivas entorno do comunicar algo.

Com isso, pelo viés matemático, segundo Capurro e Hjørland (2007, p. 163), “nenhuma informação poderia ser comunicada entre um emissor e um receptor, porque esta teoria não diz respeito à comunicação de uma mensagem significativa, mas, em vez disso, à reprodução de um processo de seleção”, isto é, refere-se a um cálculo envolvendo “seleções possíveis em um repertório de símbolos físicos”. Essa definição:

*[...] tiene que ver estrictamente con las posibles selecciones de mensajes o, más precisamente, de los signos disponibles para codificarlos. Así vista, esta teoría no es ni una teoría de la comunicación en el sentido de trasmisión de un significado, ni tampoco una teoría de la información en cuanto se entienda por este término el significado de un mensaje, sino que es una teoría de la codificación y trasmisión de mensajes<sup>5</sup> (CAPURRO, 2014, p. 120, grifo do autor).*

Desse modo, conforme o autor continua:

*Dicha trasmisión basada en un medio o, más precisamente, un mensajero, es vista como una relación formal entre mensajes. Al desligar los conceptos de información*

---

<sup>5</sup> Livre tradução: “[...] tem a ver estritamente com as possíveis seleções de mensagens ou, mais precisamente, com os *sinais* disponíveis para codificá-las. Assim vista, essa teoria não é a da comunicação no sentido de transmissão de um significado, nem uma teoria da informação tão logo o significado de uma mensagem seja entendido por esse termo, mas é uma teoria da codificação e transmissão de mensagens”.

*y de mensaje del contexto epistemológico humano antiguo y moderno, Shannon abre las perspectivas para un uso objetivo o formal de estos conceptos dejando explícitamente de lado los aspectos semánticos y pragmáticos que son característicos de los sistemas psíquicos y sociales en los que está basado el uso moderno común de este término*<sup>6</sup> (CAPURRO, 2014, p. 120-121, grifo do autor).

A semântica das mensagens trocadas em uma cadeia infocomunicacional, por mais breve que seja, diz respeito à significação do sinal veiculado e a todo o desdobramento polissêmico das interações entre os sujeitos envolvidos, capaz de romper com as relações anacrônicas e unilaterais que se queira firmar. A isso Capurro (2014) chama de recursividade, conceito que diz respeito à capacidade humana de gerar questionamentos ao que lhe é apresentado, de selecionar e responder mensagens, gerando novas “ofertas de sentidos” a partir delas, que por sua vez demandam outras, confundindo os papéis de emissor e receptor. Shannon (2001, p. 3, grifo do autor) desconsiderava essa variável significativa porque entendia a mensagem como um logaritmo e o processo comunicativo total como uma engenharia:

*The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have meaning; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. [...] The system must be designed to operate for each possible selection, not just the one which will actually be chosen since this is unknown at the time of design.*<sup>7</sup>

Para resolver essa complexa relação com os significados das mensagens sem excluir os sujeitos do processo infocomunicacional, foi concebida em 1975, segundo Hjørland (2017), uma teoria cognitiva ou computacional para a informação, fruto de influências da Psicologia, da Linguística, da Inteligência Artificial e da Filosofia. As pesquisas dessa segunda fase focavam nas atitudes cognoscíveis dos sujeitos diante dos conteúdos informacionais e das lacunas de conhecimento identificadas em sua mente (ARAÚJO, 2014). Por consequência, o objeto tratado deixou de ser o resultado de operações matemáticas para se tornar uma percepção processada a partir do cérebro humano, a ser representada nos sistemas artificiais de informação. Hjørland (2017) define o cognitivismo como a disciplina que trata do conhecimen-

<sup>6</sup> Livre tradução: “Essa transmissão com base em um meio ou, mais precisamente, um *mensageiro* é vista como uma relação formal entre as mensagens. Ao dissociar os conceitos de informação e de mensagem do contexto epistemológico humano antigo e moderno, Shannon abre perspectivas para um uso objetivo ou formal destes conceitos, deixando explicitamente de lado os aspectos semânticos e pragmáticos que são característicos dos sistemas psíquicos e sociais nos que está embasado o uso moderno deste termo”.

<sup>7</sup> Livre tradução: “O problema fundamental da comunicação é reproduzir em um ponto, exatamente ou aproximadamente, uma mensagem selecionada em outro ponto. Frequentemente as mensagens têm *significado*; isto é, elas se referem ou estão correlacionadas a algum sistema com certas características físicas ou conceituais. Esses aspectos semânticos da comunicação são irrelevantes para o problema de engenharia. [...] O sistema deve ser projetado para operar para cada seleção possível, não apenas para uma única escolhida, desde que isso seja desconhecido no momento do projeto”.

to a partir da organização intelectual do sujeito, assumindo uma visão apriorística, no dizer kantiano, dos fenômenos percebidos e das relações advindas deles. De acordo com o autor:

*The computational theory of mind redefined human beings as processors of information, whereby they opened the way for researchers to rigorously study mental processes using the tools of science and computer technology, enabling them to make thinking visible and open to experiments. It is therefore also characteristic of cognitive science that theories and models about human cognition may be tested on computers and vice versa, and that new developments in computer science inspired new models of human cognition*<sup>8</sup> (HJØRLAND, 2017, p. 24).

A teoria cognitiva tem como principais pressupostos o modelo mental humano idealizado, servindo de referência para os sistemas de processamento e recuperação da informação; o comportamento de busca dos indivíduos definido pelo estado anômalo do conhecimento, isto é, programado para o preenchimento de lacunas informacionais; o critério de relevância da informação sendo dado pelo seu usuário, embora esse surja deslocado de seu contexto de vida; e a ênfase no estudo generalizado dos usuários e de seu comportamento informacional, analisáveis à luz dessa compreensão mental (HJØRLAND, 2017). Mesmo de ordem sistêmica, portanto, essa teoria inaugura a abordagem subjetiva na Ciência da Informação, permitindo pensar o fenômeno informacional como uma coisa significativa e relacional, ainda que os traços de humanidade estivessem restritos ao cognitivismo desprovido da experiência social, focando os indivíduos em determinações idealizadas.

Esses estudos se mostraram reducionistas porque os “seres humanos são vistos como [sujeitos] extraindo informação através das propriedades físicas e químicas dos estímulos sensoriais”, o que “contrasta com as compreensões hermenêuticas e históricas nas quais a percepção também é informada por fatores culturais [...] desenvolvidos historicamente” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 168). Ao serem desconsiderados o meio social e suas influências, prevalece, pois, a ideia do espírito racionalista e interpretante do sujeito formador das coisas e dos sentidos delas a partir de si mesmo. Nesse logicismo:

Os usuários [da informação] são estudados enquanto seres dotados de um determinado “universo” de informações em suas mentes, utilizando essas informações para pautar e dirigir suas atividades cotidianas. Uma vez que se verifica uma falta, uma ausência de determinada informação, inicia-se o processo de busca de informação – aí entra a informação, como aquilo capaz de preencher uma lacuna, satisfazer uma ausência. Tal perspectiva permite compreender a informação inclusive numa lógica

<sup>8</sup> Livre tradução: “A teoria computacional da mente redefiniu os seres humanos como processadores de informação, pelo que abriram o caminho para que os pesquisadores estudassem rigorosamente os processos mentais usando as ferramentas da ciência e da tecnologia informática, permitindo que eles tornem o pensamento visível e aberto às experiências. É, portanto, também característico da ciência cognitiva que teorias e modelos sobre a cognição humana possam ser testados em computadores e vice-versa e que os novos desenvolvimentos em ciência da computação inspirem novos modelos de cognição humana”.

cumulativa, na medida em que novas informações se somam às anteriores no mapa mental dos indivíduos (ARAÚJO, 2014, p. 62).

De acordo com o conceito antropológico de cultura, porém, o sujeito não atua sozinho no mundo (GEERTZ, 2015; LARAIA, 2009), pois há um contexto capaz de lhe conformar identidade e lhe transmitir valores. Esse indivíduo que se percebe imerso em profundas camadas de relacionamento com os outros, passa a apresentar interpretações de mundo não mais no âmbito de uma mente individualizada, mas influenciado e condicionado pela trama das vivências e das experiências coletivas. Se o homem é esse ser social, a informação produzida por ele também precisa ser lida por esse viés, e a base teórica e epistemológica que essa compreensão sugere redefine a Ciência da Informação como “*a form of cultural engagement*”<sup>9</sup> (BUCKLAND, 2012 *apud* HJØRLAND, 2017, p. 47). Com isso, a informação e seus sujeitos, no âmbito dos estudos culturais, passaram a ser discutidos em uma perspectiva operada pelas regras da cultura, tornando complexo e intersubjetivo o ambiente por onde acontece o fenômeno, assim como os atores participantes. Pois as mensagens não figuram mais como produtos abstratos ou idealizados, mas se revelam convencionadas pela “perspectiva do receptor – suas crenças e desejos”, sendo este, por sua vez, “um parceiro ativo no processo de informação” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 169).

Tem-se aqui uma nova dimensão teórica e epistemológica para o campo da Ciência da Informação: a que tange o aspecto cultural e simbólico dos estudos. Essa leitura sociológica e antropológica do fenômeno informacional teve como marco de origem, segundo Buckland e Liu (1998), a conferência “*Conceptions of Library and Information Science*”, realizada em 1991, quando reuniu discussões fora dos eixos cognitivista e positivista. Segundo Hjørland (2017), os trabalhos nessa linha foram construídos e aprofundados por autores como Goldman, em sua pesquisa analítica da informação; Fuller, em sua abordagem crítica; Capurro, pelo uso da filosofia hermenêutica aplicada ao campo; e por Kuhn, ao compreender a dinâmica da transitoriedade do saber científico. Nesse contexto, qualquer coisa ou relação passa a ser tomada como informação (CAPURRO; HJØRLAND, 2007), configurando-se como algo que participa de contextos.

Esse é o cenário das mensagens recursivas, em que emissores e receptores, produtores e consumidores, atuam potencialmente como mensageiros (CAPURRO, 2014), e a informação e a comunicação são compreendidas de modo complexo e indissociável entre si. A essa fase, Capurro (2003) denomina “paradigma social” da Ciência da Informação, noção que

---

<sup>9</sup> Livre tradução: “uma forma de compromisso cultural”.

retira do conceito paradigmático de Kuhn, em que “o êxito ou o predomínio de um paradigma científico está sempre em parte condicionado às estruturas sociais e aos fatores sinérgicos, incluindo eventos fora do mundo científico, cujo efeito multicausal não só é difícil de prever, como também de analisar a posteriori” (CAPURRO, 2003, *online*). Nesse momento, que é o terceiro identificado no campo pelo autor, precedido pelo físico e pelo cognitivo, a informação é investigada a partir da dinâmica pela qual flui, bem como do modo como os sujeitos percebem-na e com ela interagem. De acordo com González de Gómez (2012, p. 18):

Abordar as Ciências da Informação do ponto de vista das Ciências Sociais é uma escolha epistemológica, mas resultante do reconhecimento de condicionantes históricos e contextuais, que nos tem levado a pensar acerca da informação a partir dos usos sociais da linguagem. Nessa abordagem, considera-se a informação, assim como a literatura e o documento, como formas particulares e históricas dos usos sociais da linguagem [...], das quais são ao mesmo tempo sintoma e evidência.

Embasados, portanto, em uma epistemologia em que “o conhecimento, enquanto demanda científicidade e reconhecimento, só acontece no plexo de relações intersubjetivas e em processos argumentativos de validação” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 19), os estudos de viés sociológico tendem a desestabilizar a área que, desde o seu surgimento, fincou as raízes no plano lógico. Esses estudos de fundo cultural valorizam as perspectivas e as possibilidades de existência do objeto informacional na dinâmica com seus sujeitos, e não guiados por certezas absolutas. O paradigma social critica, assim, os modelos matemáticos e racionalistas que restringem a informação a um dado operacional do campo, a uma abstração mental ou ainda a uma relação predeterminada de causa e efeito. Para os teóricos contemporâneos, essas definições são equivocadas por se encontrarem desconectadas da realidade onde os indivíduos atuam e constroem seu cotidiano.

A terceira via teórica e epistemológica do campo e, por consequência, da natureza de seu objeto investigado evidencia o aspecto fragmentário e interdisciplinar da Ciência da Informação. De fato, a intensa transitoriedade conceitual formada no curto espaço de tempo que a área possui é, talvez, o seu principal estigma. Para Hjørland (2017), os fatores que têm impactado seu domínio incluem o avanço global da sociedade e suas problemáticas; a revolução tecnológica dos meios de produção; o desenvolvimento midiático e seus simbolismos; a adaptação dos centros de informação, como bibliotecas, arquivos, museus e banco de dados, tendo em vista a crescente automação dos serviços e as novas políticas institucionais aplicadas; e o desenvolvimento teórico interdisciplinar, formado pelas múltiplas abordagens em torno de compreender as questões agregadas à área. Assim, o campo tem se expandido e se ramificado em diversas facetas à medida que trafega nesse terreno epistemologicamente incer-

to e movediço, mas ao mesmo tempo coerente com o papel de investigar os problemas levantados ao longo das fases, em sintonia com os postulados de cada movimento.

Da fisicalidade à materialidade, do pragmatismo objetivado às compreensões fenomenológicas e sociais, o campo se reestrutura a fim de andar em sintonia com os tempos e de acolher, pelos métodos de análise selecionados, os desafios demandados pelos diferentes cenários. Com isso, o olhar multifacetado construído em torno do fenômeno informacional resulta de *e* em um alargamento das fronteiras da área, fazendo-a migrar do hermetismo disciplinar e tecnológico para uma relação de trocas com outros espaços do conhecimento. Esse intenso transitar teórico e epistemológico, vinculado ao exercício da interdisciplinaridade, talvez seja a condição necessária em prol do próprio fortalecimento da Ciência da Informação, uma vez que lhe permite posturas investigativas condizentes às de uma ciência que emerge do social, diversificando-se para respeitar a natureza dos objetos estudados. Nessa perspectiva, as ditas fragmentação e instabilidade do campo se transmutam em pluralidade de visão, e as pesquisas se tornam mais fundamentadas de modo a melhor compreender os contextos de onde os fenômenos nascem e possibilitam interações e significações.

Como fruto das sucessivas viradas epistemológicas, interdisciplinares e, principalmente, diante dos desafios e possibilidades advindas das abordagens sociais, a Ciência da Informação contemporânea se encontra cercada por inúmeras tendências ou vertentes. Araújo (2017), por meio de um extenso estudo bibliográfico que envolveu produções nacionais e internacionais da área, conseguiu identificar 13 principais correntes teóricas ou perspectivas pelas quais o fenômeno informacional é tratado hoje pelo campo, que por sua vez apontam para cinco diferentes manifestações de seu objeto, a saber: “sua natureza como dado ou construção; como algo individual ou coletivo; como acúmulo de dados ou interferência e apropriação; como algo técnico ou inserido na vida cotidiana; [e] como fenômeno isolado ou inserido em uma dinâmica mais ampla” (ARAÚJO, 2017, p. 9). Dessa diversidade levantada pelo autor, selecionam-se duas teorias pelo envolvimento direto que possuem com a problemática desta pesquisa sobre tipografia: a neodocumentação e os regimes de informação, que são ideias interligadas. Segue, a seguir, uma análise desses temas que, em momento oportuno, serão conectados ao conceito de mediação, maneira pela qual a tipografia tratada aqui realiza seu complexo papel cultural e infocomunicacional.

### ***2.2.1 Documentos socialmente formados***

Foi dito no início do trabalho que os registros escritos e tipografados, para além de se constituírem como marcas operadas por ferramentas ou tecnologias de produção, são

também fixações ou materializações das convenções histórico-culturais que regulam estéticas e práticas, e que promovem relações de sentido e de memória em torno das formas. Essa noção de materialidade, que se comunica com o paradigma indiciário proposto por Ginzburg (2007) sobre os objetos como extensões contextuais, é tomada como centro de discussão do movimento contemporâneo da Ciência da Informação chamado “neodocumentação”, notadamente pelos estudos promovidos por Frohmann (2006; 2008). O neodocumentalismo é de origem anglo-saxã e teve iniciado seu trabalho na década de 1990, promovendo o resgate e a atualização de conceitos clássicos da Documentação, ciência inaugurada por Paul Otlet na França, em meados do século XX (ORTEGA; LARA, 2010; ORTEGA; SALDANHA, 2017).

Ao propor o retorno à ideia primeira de documento no lugar da informação objetiva que se tornara forte no campo, o grupo busca, segundo Araújo (2017, p. 18), não apenas uma substituição terminológica, mas reconciliar os estudos informacionais à realidade social, tendo em vista que os documentos trazem consigo “as marcas de seu contexto, de quem o produziu, do suporte em que está inscrito, de suas dimensões e tamanho, de seus aspectos estéticos, entre outros”. Com isso, promove-se “um reencontro com as dimensões contextuais às quais o documento encontra-se vinculado e seu uso”, pois o “documento possui as ‘marcas’ de sua origem, e é a noção de ‘materialidade’ que permite identificar essa ligação” (ARAÚJO, 2017, p. 18). De acordo com Frohmann (2006, p. 3), contrapondo-se ao conceito mental de informação, isto é, à informação como forma abstrata e independente da interação social:

[...] o conceito de materialidade traz um entendimento muito mais rico do caráter público e social da informação em nosso tempo. Para mim, [...] muito do caráter público e social da informação depende dela. Estou convencido de que, sem a atenção à materialidade da informação, grande parte das considerações sociais, culturais, políticas e éticas, tão importantes para os estudos da informação, se perdem.

O documento pode, então, ser compreendido como um fenômeno material advindo de práticas humanas. Nesse tocante, a Documentação, área historicamente debruçada sobre essa problemática, torna-se “o meio de materialização da informação”, e estudá-la é buscar compreender “as conseqüências [*sic*] e os efeitos da materialidade da informação” (FROHMANN, 2006, p. 3). A relação entre matéria e conteúdo simbólico via Documentação está presente desde Otlet, conforme pode ser observado em outro texto de Frohmann (2008), em que o documento já era interpretado como algo “*at the centre of a complex process of communication, of the cumulation and transmission of knowledge, of the creation and evolution of*

*institutions*<sup>10</sup>” (RAYWARD, 1991 *apud* FROHMANN, 2008, p. 75). Segundo o autor, a técnica documentária, para Otlet, era a maneira científica, logo, disciplinar e rigorosa, de sistematizar fatos sociais e naturais em vista de promover um desenvolvimento social universal.

Os fatos, cada qual dotado das particularidades de seu meio, deveriam ser objetivados pela atividade da Documentação e, uma vez “purificados” das interferências autorais, isto é, uniformizados, padronizados, classificados e catalogados, tornar-se-iam operantes “*to collaborative scientific labour in the form most useful for knowledge production*”<sup>11</sup> (FROHMANN, 2008, p. 81). Por sua vez, os documentalistas, diante da proposta modernista de Otlet, seriam os atores responsáveis pelo exercício da força no sentido de estabilizar a cadeia polissêmica subjetivamente emanada desses fatos. Mesmo denunciada por seu direcionamento positivista, sintoma daquele tempo, o que a proposta documentária de Otlet revela, segundo Frohmann (2008), é que os documentos, desde a gênese de seu campo, podem ser entendidos como efeitos ou matérias que revelam organizações humanas de poder e de controle, em que a ordem que dita tal processamento dos fatos segue as diretrizes de alguém ou de algum grupo.

O mesmo ocorre com Suzanne Briet (2016). Responsável por dar continuidade à noção clássica da Documentação iniciada por Otlet, a autora afirma que documento diz respeito a ensino ou à prova. Por suas palavras, pode ser “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 2016, p. 1). Assim, em sua visão, tudo pode ser considerado documento desde que tenha participado de um processo de representação que o tornará útil, viável às demandas científicas. Esse processo se manifesta como um conjunto de práticas e convenções que determinarão a tipologia do objeto, se ele será reconhecido como primário ou se integrará a rede de derivações de algum. Diante disso, estabelece-se uma práxis em que não apenas os fenômenos são materializados e ordenados por ações de classificação e catalogação, como também o próprio “*homo documentator*” surge “das novas condições da pesquisa e da técnica” (BRIET, 2016, p. 13, grifo da autora), manifestas pelo exercício da função junto às habilidades profissionais específicas que lhe são requeridas.

Apesar de ser diversa a noção dada a documento e à prática documentária que se seguiu após a fase de Briet (2016), nos diferentes territórios onde foi estudada, França, Espanha e América Latina, a versão clássica “se cristalizou fortemente via procedimentos de base empírico-normativa, portanto, alheios à abordagem comunicacional e ao instrumental metodo-

<sup>10</sup> Livre tradução: “no centro de um processo complexo de comunicação, da acumulação e transmissão do conhecimento, da criação e evolução das instituições”.

<sup>11</sup> Livre tradução: “à colaboração do trabalho científico na forma mais útil para a produção de conhecimento”.

lógico que permite realizá-la”, indicando uma “alienação que permeia, muitas vezes, a realização destas práticas e os estudos que as norteiam” (ORTEGA; SALDANHA, 2017, p. 9). Assim, embora criticada como um movimento carente de uma melhor definição frente ao complexo percurso histórico-epistemológico traçado pela Documentação (ORTEGA; SALDANHA, 2017), tendo em vista que “as definições iniciais de documento e Documentação já continham, em germe, a noção de informação tal como entendida contemporaneamente” (ORTEGA; LARA, 2010, p. 11), a neodocumentação “privilegia o documento quanto às relações de poder que o envolvem enquanto objeto produzido pelo homem, portanto, relações localizadas histórica, social e politicamente” (ORTEGA; SALDANHA, 2017, p. 18), divergindo, com isso, da vertente clássica que prioriza as relações de representação sistêmica.

Por reconhecer e buscar compreender as relações de poder exercidas nas e pelas produções e seleções documentais é que Frohmann (2006) recorre ao pensamento de Foucault acerca da materialidade dos enunciados. Segundo o autor, do mesmo modo que um enunciado foucaultiano deve ser analisado “pela via de sua *existência* [material]”, isto é, quanto ao modo que surge, pelas “regras de sua transformação, ampliação, as conexões entre enunciados, e seu desvanecimento até deixar de existir” (FROHMANN, 2006, p. 3 e 4, grifo do autor), assim os documentos também devem ser compreendidos, a partir de uma fonte de energia, força e poder que acontece em âmbitos os mais diversos, tanto sociais como tecnológicos. Identificada tal fonte é que se torna possível perceber a maneira pela qual esses fenômenos documentais e discursivos se estruturam, estabilizam-se, tornam-se circulantes e promovem efeitos, significados ou informações.

Dos centros de poder, energia e massa dos documentos, Frohmann (2006) identifica quatro possibilidades: a institucional, a científica, a representacional e a tecnológica. Pela via institucional, o autor atrela o ganho de força ao grau de sua imersão nos processos e rotinas das instituições. Como afirma, “vemos que os documentos que circulam através e dentre as instituições têm uma materialidade pronunciada”, sendo necessário “muito esforço [para] produzi-los, instituir práticas com eles, substituí-los por diferentes documentos, e instalar documentos manufaturados e disponibilizados por uma instituição em outra” (FROHMANN, 2006, p. 5). Esses documentos variam em grau de importância ou impacto a depender dos usos, dos fluxos, das tramitações que ocorrem dentro desses locais e entre outros que os utilizam. Além disso, o autor também observa a importância dos mecanismos de disciplina, outra categoria de Foucault, que opera junto ao monitoramento e às ações corretivas que ordenam as práticas discursivas e documentárias. Trata-se de um regime, que no tópico seguinte será definido como “de informação”, a estabelecer os “contornos” simbólicos da matéria, algo que

está além de sua fisicalidade, mas que também lhe torna reconhecível e executável. São, por exemplo, as já tratadas atividades documentárias realizadas desde a esfera clássica, além dos acordos públicos ou tácitos que ordenam a vida e as produções de uma sociedade. Assim:

[...] existe um caminho direto a partir da análise do discurso de Foucault (a análise dos enunciados) para o estudo da materialidade da informação. O conceito de ligação é a documentação. Práticas documentárias institucionais lhe dão peso, massa, inércia e estabilidade que materializa a informação de forma tal que ela possa configurar profundamente a vida social (FROHMANN, 2006, p. 7).

Pela via científica, as informações se materializam e ganham força a partir das práticas metodológicas que asseguram a realização de experiências objetivadas. Conforme Frohmann (2006, p. 8), fora da “prática disciplinada de realização do teste, essa informação [científica] tem pouco peso”, estando o estabelecimento de um fato científico condicionado a uma prática “suficientemente disciplinada”. Já pela instância da representação ou mediação sistêmica, o autor analisa a questão da formação de tipos, categorias ou identidades a partir do registro documentário. Segundo ele, “não pode haver informação sobre algo de um tipo X se este tipo não existir”, logo, “se o tipo não pode existir sem documentação, então a documentação é necessária para que haja informação sobre ele” (FROHMANN, 2006, p. 9). O autor ainda afirma que, quando um enunciado é removido ou desmaterializado de algum sistema, ele pode vir a inexistir “não só de um largo escopo de práticas institucionais, mas [...] também num largo escopo de práticas individuais, sociais e culturais” (FROHMANN, 2006, p. 10).

Por último, Frohmann (2006) aborda a questão das tecnologias digitais e a maneira complexa e automatizada de como processam e conectam dados entre si, afetando a vida social. Trata-se de como os atuais mecanismos tecnológicos têm promovido uma materialidade técnica das informações de uso cotidiano em que, nesse regime, o que importa não é a carga semântica das mensagens, mas a transmissão em si. No entanto, ainda que essa construção se dê, em vias finais, separada da ação do homem, trata-se de uma maneira particular de prolongar as intenções advindas da consciência histórica e cultural anterior dos sujeitos que a programaram, como trataria McLuhan (1977), além de Flusser (2010) e Goody (1986; 1988), acerca da ideia dos sistemas de escrita como reflexo das motivações humanas. Todos os meios pelos quais a informação se materializa, conforme visto, seguem as regras disciplinares de seus meios produtores, condição pela qual ganham força e razão de existir, seja de ordem institucional, científica, tecnológica, política, econômica ou da cultura. Assim, pelo viés da neodocumentação, é a pressão das tramas intencionais e seletivas exercida de múltiplas maneiras sobre os processos infocomunicacionais que germina as relações de poder nos e pelos docu-

mentos, marcando-os e promovendo marcas na sociedade que com eles se relaciona. Isso acarreta toda uma rede de acontecimentos em que os fenômenos ficam subjugados, compreensão que dialoga com a ideia da escrita e da tipografia como vestígios humanos e, ao mesmo tempo, como artefatos voltados para uma emancipação ou desenvolvimento social.

### 2.2.2 *Informação sob regimes*

No decurso das transformações operadas pela epistemologia social da Ciência da Informação, que lhe permitiu lançar mão de teorias e métodos oriundos das Ciências Sociais e Humanas para ajustar-se em uma melhor compreensão de seu objeto, e no tocante às discussões contemporâneas acerca das condições de materialidade e dos efeitos por ela operada, o conceito de regime de informação surge pela ideia de que a ocorrência da informação não existe e nem deve ser estudada por ela própria, “em seus componentes e elementos internos”, mas deve ser considerada “como produto da interação entre os vários fatores [culturais e tecnológicos] que a tornam possível e que condicionam a sua existência” (ARAÚJO, 2017, p. 22). Com isso, o fenômeno é apresentado de modo profundamente ligado às dinâmicas sociais e aos modos dominantes de controle e de estabelecimento de sentidos, evidenciando “sua imersão e inter-relação com as várias dimensões da vida humana – a social, a cultural, a econômica, a política, a regulatória, entre outras” (ARAÚJO, 2017, p. 22).

Para González de Gómez (2012), pesquisadora que tem se debruçado sobre essa temática no Brasil, a noção de regime informacional vem dos usos sociais da linguagem, da forma particular e histórica pela qual os contextos têm se revelado como condicionantes desses usos e, de certa maneira, sendo também afetados por eles. De acordo com a autora, “nosso esforço de indagação visa à reconstrução crítica daqueles conhecimentos que se debruçam sobre a informação, no escopo e abrangência das *Ciências Sociais*” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 19, grifo da autora). Nesse tocante, deve haver:

[...] uma reflexão teórico-crítica sobre aquilo que na sociedade moderna e contemporânea se denomina “informação”, para melhor entender quais são as demandas de conhecimento que, nas ciências humanas e sociais, são referenciados às instâncias de informação, quais os programas de ação em que podem desdobrar-se tais demandas, quais os atores que elas implicam e com que expectativas de fins e efeitos são atendidas (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 20).

Sua abordagem crítica se fundamenta em quatro teorias: na “ação comunicativa” proposta por Habermas, no conceito de “modo de informação” de Poster e nas ideias de “regime global de informação” de Braman e de “regime de informação” de Frohmann. A autora considera a Ciência da Informação como um campo marcado por forças afloradas socialmente

ao longo de sua história, que estabeleceram controle sobre os fluxos e os sentidos da informação, como também sobre toda uma rede de atores envolvidos no processo, nas ações de produção, difusão e de recepção das mensagens. Assim, a área:

[...] seria resultante da passagem de um regime estatal de informação, como principal promotor de questões e demandas, a uma nova configuração de regimes de informação, caracterizados pelo alcance e extensão com que são afetados por estratégias econômicas, pela centralidade da organização como matriz social de processos informacionais, e pela diversificação das demandas de pesquisa em ciência e tecnologia da informação, assim como de recursos humanos, agora distribuída tanto entre atores públicos como privados, ainda que de modo diferencial (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 22).

Por conterem vínculos contextuais, o fenômeno informacional e seus processos são caracterizados por uma “indecibilidade *a priori*” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 24), isto é, eles são improváveis (FLUSSER, p. 2010) e arbitrários, resultantes de processos de exclusão e de ordenação sobre as relações humanas, cujo papel é dar-lhes forma e expressão. Esses sistemas atuam não somente no ambiente social e histórico, mas também no tecnológico e instrumental, pela operacionalidade desses meios técnicos em vista de eficácias. À luz da teoria de Habermas, a autora caracteriza o fenômeno informacional como uma ação “resultante das plurais gramáticas socioculturais”, que se desdobram conforme as inúmeras vertentes pragmáticas, “numa diversidade de mediações e linguagens, ainda que cada vez mais sujeitos a ‘janelas’ tecnológicas que sobrecodificam suas possibilidades e limites de geração e transmissão” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 25). E acrescenta que:

A ação de informação seria assim aquela realizada por atores sociais em suas práticas e atividades, ancoradas culturalmente numa forma de vida [rede de interações cotidianas formadas a partir dos usos sociais da linguagem] e geradas em comunidades epistêmicas ou configurações coletivas de relações intersubjetivas. No contexto sócio-cultural [*sic*], uma ação de informação poderá orientar-se preferencialmente em direção a processos de objetivação (uso representativo da linguagem) ou oferecer garantias performáticas à busca de entendimento mútuo (uso comunicativo da linguagem) (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 27, grifo da autora).

Essa ação, como exposto acima, ocorre no âmbito de uma “forma de vida”, ou seja, de uma rede de relações intersubjetivas e ordinárias que são reguladas pelos códigos de sua cultura, mas também por racionalidades e afetos que podem ser atribuídos a ela. Sobre esse plano está fixado outro, que lhe domina: são as “ações de informação de segundo grau – ou plano meta-informacional” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 27), constituídas pelos aparelhos seletivos e interventores exteriorizados às formas de vidas. Nesse estágio estão localizados o Estado, os órgãos públicos, o mercado e seus agentes, dentre outras instâncias que

conseguem imprimir seu poder e influência sobre a realidade ordinária, utilizando-se de serviços, sistemas e redes de informação, principalmente. No entremeio desses dois estratos, portanto, entre os atores sociais e as instituições, encontra-se o “labor informacional”, ou seja, a área na qual podem ser encontrados os centros e os profissionais de informação, a atuarem entre os dois níveis como intercessores ou portadores de competências mediadoras.

Diante disso:

Qualquer ação de informação, enquanto imersa em processos de crescente diferenciação e com extensa e intensiva interseção das tecnologias digitais, hoje – além de afetar e ser afetadas pelos modos de transmissão cultural, de socialização e formação de identidades, tem como plano preferencial de constituição aquele em que se definem os modos de integração social: onde são tecidas ou esgarçadas as relações dos participantes de uma forma de vida ou entre as formas de vida e os sistemas administrativos e tecnológicos, relações permanentemente reformuladas pelas dinâmicas das formas de vida e as estratégias seletivas do poder (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 28).

Pela reflexão proposta por González de Gómez (2012), as ações informacionais e seus intermeios mediadores estão conformados por uma ordem que atua para além dos códigos culturais ou formas de vida estabelecidas pelos atores sociais. Essa ordenação supracultural dos ambientes infocomunicacionais, denominada regime de informação:

[...] remete à distribuição do poder formativo e seletivo entre atores e agências organizacionais, setores de atividades, áreas do conhecimento, regiões locais e redes internacionais e globais, seja pela definição e construção de zonas e recursos de visibilidade informacional, seja pela sonegação e/ou substituição de informações de outro modo socialmente disponíveis ou acessíveis, seja por efeitos não totalmente intencionais da agregação de ações e meios, sobre aquilo que se define, propicia e mobiliza como valores de informação (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 28).

Além de Habermas, outro teórico considerado pela autora é Poster que, segundo ela, reflete como os avanços tecnológicos surgidos no início do século XX contribuiriam na formação e na transformação dos meios e arranjos comunicacionais atuais. Mais que aferir a eficiência técnica desses sistemas, seu foco está em compreender como as novas tecnologias afetaram e configuraram sentidos, interações e linguagens para a “sociedade da informação”. Já o terceiro pilar utilizado por González de Gómez (2012), Braman, diz respeito ao relacionamento dos regimes com os contextos internacionais de produção, estabelecendo uma relação de dependência entre políticas globais e ações locais. A autora defende que um regime de informação não deve ser visto somente pela ótica de uma localidade específica, uma vez que essa é configurada por acordos estabelecidos em macrocenários mundiais. Com isso, embora as estruturas desse poder não sejam mecanismos consolidados, as políticas infocomunicacio-

nais, sociais e econômicas se entrelaçam de tal modo que favorecem uma cadeia de forças que flui da cena global para produzir reverberações regionais.

“O conceito de ‘regime de informação’, para Braman, operacionaliza uma zona de visibilidade sobre a passagem contínua das dinâmicas sócio-culturais [sic] às formas regulamentadas ou ainda juridicamente definidas da ordem política (leis, programas)” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 30). Esse conceito:

[...] oferece uma nova moldura teórica que, ao dar maior amplitude às questões relevantes e pertinentes aos domínios do informacional, permite indagar – nesse domínio – a construção de novas subjetividades, os processos formais e informais de enunciação de demandas e de elaboração de políticas, dando visibilidade a novos parâmetros de análise (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 30-31).

O quarto e último aporte teórico utilizado por González de Gómez (2012) é dado a Frohmann. Para esse autor, as tradicionais abordagens da Ciência da Informação, centradas nos meios técnicos operacionais e no isolamento disciplinar, ignoram o ponto nevrálgico dos estudos sobre política de informação, que é a questão das relações de poder que operam nas e pelas cadeias informacionais. Assim, seu estudo visa compreender “*how power is exercised in and through the social relations mediated by information, how dominance over information is achieved and maintained by specific groups, and how specific forms of dominance [...] are implicated in the exercise of power over information*”<sup>12</sup> (FROHMANN, 1995, p. 5). Sua teoria sobre os regimes informacionais pode ser identificada como o modo pelo qual os fluxos da informação se comportam como redes mais ou menos estáveis, asseguradas por canais determináveis. “*Let us therefore call any more-or-less stable system or network in which information flows through determinable channels – from specific producers, via specific organizational structures, to specific consumers or users – a régime of information*”<sup>13</sup>, define Frohmann (1995, p 5-6, grifos do autor).

Com isso, as políticas informacionais são compreendidas como sintomas da existência de regimes que as modelam. Elas estão ancoradas nas práticas sociais que de modo dinâmico as fazem e refazem a partir de “*agonistic processes that result in tentative and uneasy stabilizations of conflicts between social groups, interests, discourses, and even scientific*

<sup>12</sup>Livre tradução: “como o poder é exercido em e através das relações sociais mediadas pela informação, como o domínio sobre a informação é alcançado e mantido por grupos específicos e como formas específicas de dominação [...] estão implicadas no exercício do poder sobre a informação”.

<sup>13</sup>Livre tradução: “Por conseguinte, chamemos qualquer *sistema* ou *rede* mais ou menos estável em que a informação flua através de canais determináveis – de produtores específicos, através de estruturas organizacionais específicas, para consumidores ou usuários específicos – um *regime de informação*”.

*and technological artifacts*<sup>14</sup>” (FROHMANN, 1995, p. 6). Assim, para subsidiar sua análise, o autor aplica a teoria ator-rede de Latour e Callon à Ciência da Informação, considerando os fenômenos informacionais como artefatos “quase-objetos”, como sistemas híbridos compostos, simultaneamente, por três dimensões: uma natural, uma social e uma discursiva. Esses elementos heterogêneos operam no meio por redes que, por sua vez, reclamam por estabilidade em um árduo processo de negociação de conflitos.

*Elements in the network prove difficult to tame or difficult to hold in place. Vigilance and surveillance have to be maintained, or else the elements will fall out of line and the network will start to crumble [...] there is almost always some degree of divergence between what the elements of a network would do if left to their own devices and what they are obliged, encouraged, or forced to do when they are enrolled within the network*<sup>15</sup> (LAW, 1990 apud FROHMANN, 1995, p. 7)

Diante disso, nem natureza, nem linguagem e nem sociedade, isoladamente, “*can provide explanatory closure for scientific or technological artifacts, because the distinctions between their [...] properties are the tentative and shifting outcomes of the practices whereby the network that determines an artifact’s stability and form is constructed*<sup>16</sup>” (FROHMANN, 1995, p. 8). Por seu conceito de regime da informação, tanto a informação em si, como também os seus usuários e todo o comportamento informacional resultante das interações nas e pelas cadeias de produção e difusão, estão todos condicionados à ordem pela qual o regime vigora, à ordem dada por um poder, grupo ou modelo dominante. Esse age sobre os processos informacionais na intenção de possibilitar as apreensões de sentido, conduzindo-os conforme seus próprios propósitos. González de Gómez (2012, p. 32) aponta para esse raciocínio quando define os regimes de informação “pelo modo de produção informacional dominante numa formação social, que prescreve sujeitos, instituições, regras e autoridades informacionais, meios e recursos preferenciais de informação, padrões de excelência e critérios para seu processamento seletivo”. Esse modelo se renova no momento em que:

Cada vez que muda ou mudam os eixos de ênfases e relevância, mudam também todos ou muitos dos parâmetros que configuram o “*locus*” de entendimento e definição de recursos e ações de informação. Ao mesmo tempo, cada nova configuração

<sup>14</sup>Livre tradução: “processos agonísticos que resultam em difíceis tentativas de estabilização de conflitos entre grupos sociais, interesses, discursos e até mesmo artefatos científicos e tecnológicos”.

<sup>15</sup>Livre tradução: “Elementos na rede provam ser difíceis de domar ou difíceis de manter no lugar. Vigilância e monitoramento têm que ser mantidos, ou então os elementos ficarão fora de linha e a rede começará a desmoronar [...] quase sempre há certo grau de divergência entre o que os elementos de uma rede fariam se fossem deixados por conta própria e o que eles são obrigados, encorajados ou forçados a fazer quando estão inscritos na rede”.

<sup>16</sup>Livre tradução: “podem fornecer resposta cabal para artefatos científicos ou tecnológicos, porque as distinções entre as suas propriedades [...] são resultados incertos e mutantes das práticas pelas quais a rede, que determina a estabilidade e a forma de um artefato, é construída”.

de um regime de informação, resulta de e condiciona diferentes modos de configuração de uma ordem sócio-cultural [*sic*] e política (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2012, p. 32, grifo da autora).

Assim, os regimes de informação, apesar de suas particularidades, dialogam com a questão da materialidade ao se comportarem como mecanismos de uma ação política que age sobre os documentos, seus efeitos e significações. Embora tais regimes tenham raízes nas complexas práticas cotidianas, funcionando, de certo modo, como prolongamentos dos processos ordenadores que estruturam as próprias formas de vida, eles se sofisticaram quando institucionalizados, tornando-se meios de ampliação de um poder regulatório dominante, ora estabelecido. Mas se o fluxo de uma cadeia infocomunicacional, a exemplo da relação com os registros do conhecimento em discussão, for estabilizado visando somente o poder da emissão e de seu canal, o leitor ou intérprete poderá ter abreviada sua interferência recursiva sobre as mensagens, tornando-se um mero reproduzidor do que lhe chega.

Pela proposta de análise tipográfica aqui defendida, há de se pensar em formas distintas de manifestar intencionalidades, expressando conteúdos de modo favorável às interações e suas práticas significantes. Há de se considerar, portanto, regimes mais dinâmicos, que permitam relações flexíveis para além dos aspectos pragmáticos dos sistemas que, por ventura, venham a lhes operacionalizar. É preciso buscar apoio na noção de mediação vinculada ao conceito antropológico de cultura. Essa não é imediatista e nem homogeneizante, uma vez que opera de forma plural, cercada de crises, dependente das interpretações do leitor e materializada no uso diminutivo do termo, tal como está representada a própria definição de cultura comum (GEERTZ, 2015). Os regimes de informação tendem a perceber os sujeitos, as formas e as representações infocomunicacionais prescritos pela batuta de ordens hegemônicas. A relação, porém, deve ser inversa: a de tais poderes tomados pelo espectro dos estudos de mediação que priorizem os sentidos múltiplos e incertos dos fenômenos observados.

### **2.3 Por uma mediação cultural e antropológica da informação**

Embora não expressamente presente no trabalho de Araújo (2017) como uma das teorias ou tendências contemporâneas da Ciência da Informação possibilitadas por sua epistemologia social, talvez pelo aspecto emergente, mas com grande “potencial heurístico” (NUNES; CAVALCANTE, 2017), o fenômeno da mediação é proposto por alguns autores como sendo o novo ou atualizado objeto de estudo do campo, capaz de justificar ou reafirmar a presença da área no domínio das ciências sociais e humanas. Dentre esses, no Brasil, a partir

das ações de pesquisa do grupo “Interfaces: informação e conhecimento”, Almeida Júnior (2009) tem desenvolvido a ideia junto a docentes, pesquisadores e estudantes dos cursos de Biblioteconomia. Localizando seu trabalho no âmbito dos serviços realizados nos centros de informação, como bibliotecas, arquivos e museus, e refletindo o papel dos profissionais no atendimento às várias demandas dos usuários desses espaços, desde o armazenamento de dados até a interação pessoal, o autor classifica a mediação da informação como:

Toda ação de interferência – realizada pelo profissional da informação –, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; que propicia a apropriação de informação que satisfaça, plena ou parcialmente, uma necessidade informacional (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 92).

É nuclear nesse conceito a noção de interferência feita tanto pelos profissionais em atenção às necessidades apontadas pelos usuários, como a que ele mesmo, o usuário, realiza frente aos acervos e sistemas, diante de seu poder de seleção sobre o que lhe é apresentado. Por considerar essa complexa relação centrada no universo dos sujeitos, em suas necessidades, ações e apropriações, é que o autor rejeita a ideia tradicional de ponte e propõe uma noção ativa e interativa para o fenômeno da mediação, em que profissionais, interpretados agora como mediadores, e o público, motivo de todo o processo, possuem juntos um papel relevante na construção da cena informativa. Com isso, a mediação informacional fica apresentada como “um processo histórico-social”, que longe de ser algo neutro, como se fosse “um recorte de tempo estático e dissociado de seu entorno”, concretiza-se de fato pela “relação dos sujeitos com o mundo” (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 93).

Por outro lado, a informação, objeto clássico da área, estaria condicionada às relações de mediação que por sua vez só ocorrem no exercício da relação *interferente* entre mediador e usuário, gerando “concepções e significados que extrapolam o aparente” (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 93). Impregnada de interesses diversos, a informação mediada não seria, de fato, o dado ou objeto físico ofertado em alguma prateleira ou mecanismo de busca, mas um fenômeno socialmente estabelecido, formado por forças que se conjuram no campo da intersubjetividade. Como resultado de intenções que se mesclam com interpretações operadas pelos sujeitos, a informação mediada se qualifica efêmera, pois só acontece de fato quando considerada pelo usuário. Diante dessa complexidade é que o autor defende a alteração do objeto de estudo da Ciência da Informação, de informação em si, registrada, para informação mediada, tendo em vista ser por relações de mediação, expressas pelo jogo dialético entre os sujeitos, que ela se torna útil ou significativa. Por suas palavras (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 97):

A mediação da informação permite e exige concepção de informação que desloque o usuário da categoria de mero receptor, colocando-o como ator central do processo de apropriação. Dessa forma, defendemos que o usuário é quem determina a existência ou não da informação. A informação existe apenas no intervalo entre o contato da pessoa com o suporte e a apropriação da informação. Como premissa, entendemos a informação a partir da modificação, da mudança, da reorganização, da reestruturação, enfim, da transformação do conhecimento. Assim entendida, ela, informação, não existe antecipadamente, mas apenas na relação da pessoa com o conteúdo presente nos suportes informacionais. Estes são concretos, mas não podem prescindir dos referenciais, do acervo de experiências e do conhecimento de cada pessoa. Em última instância, quem determina a existência da informação é o usuário, aquele que faz uso dos conteúdos dos suportes informacionais.

Nota-se como o conceito de mediação da informação está enredado na epistemologia social de sua área investigativa, em que a informação é vista como um fenômeno político, sociocultural, e não como mero registro, fórmula logarítmica ou elaboração mental. E mesmo se valendo de relações de forças, opera fora da lógica “emissor-para-receptor”, problematizada há pouco quando abordados os regimes de informação. Na verdade, o poder existente é dado à recepção, aqui caracterizada como usuário, que passa “a ser um construtor, um co-produtor [*sic*] da informação”, meio pelo qual a “autoria deixa de ser única e passa a ser repartida, distribuída entre todos os que farão uso da informação em potência” (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 97). Por essa compreensão deslocada das interferências das fontes emissoras, nada é dado de maneira pré-programada, pois quem estabiliza os sentidos da informação não é mais quem a produz, quem antes elegia sobre ela intenções, mas quem a interpreta, resignificando-a com base em seus interesses, em suas experiências e visão de mundo. Nessa lógica, a “informação representa o desconhecido. Sendo assim, é inquieta e, como tal, causa inquietações, conflitos. Apesar de se constituir no indivíduo, é dependente do coletivo”, não sendo possível, portanto, determinar seu efeito (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 98).

Mesmo direcionado aos espaços e fazeres de bibliotecários, arquivistas e museólogos, o conceito desenvolvido por Almeida Júnior (2009) se apresenta profundamente libertador ao desestabilizar relações tradicionais de poder presentes na área e reforçar o caráter impreciso da informação social, o que possibilita usos ou aplicações de sua teoria em outras ocorrências informacionais e comunicacionais, como o fenômeno tipográfico explorado aqui. Embora a escrita e a tipografia sejam tecnologias que possibilitaram, historicamente, a produção maciça de registros bibliográficos e documentais, afetando e dando razão de existência para tais centros, sistemas e profissionais envolvidos (BURKE, 2002; 2003), esta pesquisa vai além da perspectiva biblioteconômica, arquivística ou museológica para se debruçar sobre a mediação que ocorre a partir da materialidade das formas socialmente criadas e significantes, modo pelo qual o pensamento do autor ganha referência para as análises deste trabalho.

De acordo com Nunes e Cavalcante (2017), que refletem a ocorrência de uma *e-pistème* mediacional crescente na Ciência da Informação brasileira, o conceito de mediação parte de duas bases filosóficas: o idealismo e o marxismo. Pela ótica do idealismo hegeliano, a mediação se expressa de maneira dialética, “como processo [...] que se estabelece na tensão e na mudança” (NUNES; CAVALCANTE, 2017, p. 5), em que o homem transforma a si, gerando conhecimento subjetivo. Já pela vertente marxista, mediação é o modo pelo qual o homem se insere e interfere em seu meio, compreendendo “o real através de suas próprias contradições” (NUNES; CAVALCANTE, 2017, p. 6). Assim, esse conceito de mediação implica tanto em uma mudança de consciência, ou seja, do homem enquanto “espírito” e sujeito mental, como em uma mudança de realidade, em outras palavras, do homem como ser social e produtivo. Tal percepção, em diálogo com a noção de mensagem como algo que transita, transforma e sofre transformação (CAPURRO, 2014; CAPURRO; HJØRLAND, 2007), contribui na consideração de que existem informação e mediação para além das estruturas regidas institucionalmente e dos fazeres específicos de qualquer área.

Com isso, além da noção da mediação informacional, conforme apontam Nunes e Cavalcante (2017), há de fato outra modalidade recorrente na Ciência da Informação, a “mediação cultural”, cujos estudos estão apoiados no tripé informação, comunicação e cultura. Suas origens, na área, remetem às ações promovidas pelos centros de informação no sentido de envolver o público com “atividades reconhecidas como sendo de caráter cultural” (NUNES; CAVALCANTE, 2017, p. 11), como pintura, dança, teatro e exposições, em que o mediador promove leituras e apropriações dos significados das obras e das ações junto ao público. Dessa instância de serviço, a mediação tem migrado na Ciência da Informação para:

[...] ser compreendida como resultado de um processo no qual informação, produtor, audiência e dispositivos tecnológicos estão em constante interação, possibilitando uma complexa negociação de significados. A circulação de significados é mais do que um mero fluxo em dois estágios, não estando restrito à transmissão e à recepção de informações, ao contrário, age abrangendo tanto os textos como os usos e apropriações que os indivíduos fazem de tais textos em diferentes contextos. A apropriação pode se dar já no processo de mediação, efetivando-se no instante em que um produto ou bem cultural [...] é capaz de modificar o comportamento ou as práticas sociais de um indivíduo (NUNES; CAVALCANTE, 2017, p. 12).

Como uma atividade dependente do contexto no qual os indivíduos estão envolvidos, a fim de que haja partilha de códigos infocomunicacionais diversos, a mediação cultural se relaciona “à forma com a qual os sentidos são postos em movimento, sendo constantemente reelaborados pelos próprios indivíduos ao se apropriarem de signos e linguagens [...], destinando-se mais à apropriação do que à mera recepção de bens simbólicos e culturais” (NU-

NES; CAVALCANTE, 2017, p. 13). A apropriação é a garantia de que, para além de um consumo ou uso acomodado, os sujeitos agem e interagem sobre a informação mediada, sobre as mensagens e os documentos, apreendendo os significados e gerando outros que dinamizam e potencializam outros fluxos, ou seja, outras ofertas recursivas e transitórias de sentido. Diante disso, Feitosa (2016, p. 99), partindo de reflexões teóricas e epistemológicas em torno da disciplina de pós-graduação “Cultura e mediação da informação”, defende ser necessário “situar os processos informacionais nos contextos culturais”, respeitando os desafios e as potencialidades que essa tarefa evoca. Em sua definição de cultura, o autor afirma que:

A cultura é o processo através do qual o homem cria o algo onde antes imperava o nada. Esse algo é toda complexidade de criações simbólicas, de sentidos e significados que damos às coisas e ao mundo. Um “algo” que não se sustenta se não se entender os processos culturais como mecanismos de mediação entre nós e os fenômenos. Assim, mais do que apenas um elemento da comunicação [e da informação], a mediação é, por excelência, cultural. As diversas modalidades de mediação são apenas sotaques diferenciados dessa mediação [que já nasce como] cultural. Assim é a mediação informacional (FEITOSA, 2016, p. 102).

Por seu ponto de vista, a mediação cultural opera como uma relação hermenêutica aplicada aos fenômenos informacionais, cuja regra tradutora se dá a partir da própria cultura, essa, por sua vez, interpretada como sistema ordenador a criar diversos sentidos. A informação seria então um signo em constante busca de significado, de completude, de referente, a ser estabelecido e apropriado pelo intérprete no âmbito da mediação ordenada pelas vivências ou experiências socioculturais. Assim, a mediação, ela mesma, manifesta-se como “um fenômeno gregário da cultura” (FEITOSA, 2016, p. 103), em que mediar “é garantir a liberdade e o exercício de um pensar junto, unido, integrado ao humano e às suas necessidades ditas e reivindicadas por ele e suas demandas” (FEITOSA, 2016, p. 108). Se “os significados mudam, se intercambiam”, é porque a própria cultura, em seu sentido plural e antropológico, revela-se como “o espaço ambivalente das linguagens em atualizações constantes de seus significados e do próprio caráter fenomenológico da informação produzida, difundida e recebida, sempre a criar novas semioses [processos de significação]” (FEITOSA, 2016, p. 109).

Além de Morin e sua teoria da complexidade, dos estudos culturais aplicados à Comunicação, como os de Martin-Barbero e Canclini, e do próprio conceito antropológico de cultura advindo de Geertz, uma das referências utilizadas por Feitosa (2016) na construção de seu discurso sobre a importância de um estudo mediacional na Ciência da Informação com base cultural e epistemológica é o texto da professora e pesquisadora em Semiótica e Comunicação, Lucrecia Ferrara. A partir de uma crítica sobre as imposições dos meios que prescrevem mediações rígidas, Ferrara (2015, p. 7) distingue os fenômenos “mediação” e “intera-

ção”, em que “o domínio da mediação caracteriza uma comunicação que se padroniza como código e mensagem a se irradiar de um emissor para um receptor unidimensional”, enquanto que “o domínio da interação caracteriza uma comunicação que se homologa como possibilidade ou tentativa incerta do comunicar”. Diante disso, a autora atesta ser na fronteira entre essas duas relações que “se define um comunicar [ou um informar] que se manifesta como imprevisibilidade, ao superar os códigos, meios ou suportes que caracterizam as mediações, mas não se revelam nas interações” (FERRARA, 2015, p. 14). E conforme prossegue:

O sutil e antiespetacular comportamento das fronteiras permite o desenvolvimento de influências entre planos distintos enquanto comunicação e manifestação da cultura. Inserindo-se no cotidiano das trocas, propõem-se outra comunicação que, indecisa e imprevista, se manifesta na hibridez subjacente ao próprio conceito de fronteira, tal como é, plasticamente, definido pela semiótica da cultura e capaz de evidenciar polaridades conceituais, como a que se estabelece entre mediação e interação. Na condição de artefatos conceituais, tais mediação e interação querem definir limites e acabam por encobrir a realidade de fronteiras do mediar que, na realidade, é a que deve interessar à comunicação [ou à informação] (FERRARA, 2015, p. 18).

No cenário de fluidez e de processos interconectivos diversos no mundo, as fronteiras de composição geográfica, segundo Canclini (2015), são locais onde as culturas e as identidades clássicas se desestabilizam e se hibridizam, manifestando-se heterogêneas, mestiças, sincréticas. O mesmo ocorre nas fronteiras simbólicas das relações comunicacionais e mediadoras consideradas por Ferrara (2015) que, por serem porosas como as territoriais são, possibilitam uma riqueza interativa de ordem oscilante, sem as imposições e os limites predefinidos dos meios e dos sistemas de comunicação e de informação, sendo a ação do comunicar e os efeitos do informar, no caso desta pesquisa aplicada, entregues a inusitadas dimensões culturais e apropriativas por parte dos sujeitos. Essa manifestação fenomenológica das fronteiras caracteriza o campo fértil das semioses, das construções dinâmicas e infinitas de sentidos operadas juntos aos signos e suas traduções, entidades infocomunicacionais complexas. Ela está, portanto, para além das relações simplesmente transportadas tecnicamente, por ser fonte de ambivalências e em constante fluxo de significações e ressignificações, em que o comunicar e o informar se traduzem como “espaço da diferença” (FERRARA, 2015, p. 33).

Essa fronteira mediacional é, portanto, híbrida, pois nela “se encontra não só o caráter conservador simplesmente transmissivo, instrumental e passivo da comunicação, mas também aquele inovador e ativo, que exige uma espécie de revisão do papel do receptor, tendo em vista uma autocomunicação” (FERRARA, 2015, p. 42). Os regimes que se dão a partir da lógica de tráfego consideram os signos, os fenômenos culturais e infocomunicacionais, como elementos de mobilidade única, cujas significações são padronizadas. Por outro lado, se

considerada essa semiosfera “mestiça”, em que os fenômenos e a cultura interagem (CANCLINI, 2015; GEERTZ, 2015; FERRARA, 2015), as significações se mostrarão prenes das imprevisibilidades das interações sociais, assumindo suas particularidades, sua historicidade, suas lógicas e subjetividades. Isso força, por sua vez, a adoção de métodos e tecnologias que permitam fluir tal complexidade, como Capurro (2014, p. 130, grifos do autor) afirma:

*Cuando los textos – los de la naturaleza y los de la cultura – se conciben como mensajes, los escritores y lectores se convierten en mensajeros. Para que esto funcione a nivel social sin estructuras verticales de poder que bloqueen ad libitum dichos procesos, es indispensable que desarrollemos y mantengamos dispositivos de comunicación bidireccionales, horizontales y recursivos.*<sup>17</sup>

Ou seja, se o fenômeno mediacional na área como um todo alude “aos múltiplos entrecruzamentos que se consumam como consequência da relação entre informação, indivíduo e cultura, dentre outras camadas do tecido social, acarretando transformações importantes na própria constituição epistemológica da Ciência da Informação” (NUNES; CAVALCANTE, 2017, p. 18), faz sentido considerar a informação como mensagem recursiva (CAPURRO, 2014), cujos atores e dispositivos interagem não apenas na intenção de fixar formas dentro de complexos processos infocomunicacionais (FROHMANN, 1995; 2006), mas, assumindo o perfil de mediadores, passam a informá-las, permitindo constantes atualizações ou reelabora-ções das mensagens. Assim, no âmbito dos estudos culturais e mediacionais, essa informação, considerada como mensagem, matéria ou signo, comporta-se pela cultura sempre de modo polissêmico (FEITOSA, 2016), cujas mediações se darão por interações variadas (FERRARA, 2015), a depender das ações de interferências dos sujeitos (ALMEIDA JÚNIOR, 2009) com suas diferentes práticas leitoras ou interpretativas de mundo. É por isso que a informação materializada se torna significativa, molda e é moldável. Ela produz seus efeitos por relações que são estabelecidas e apropriadas por processos de mediação e interação de ordem contextual, indiciando, com isso, pistas reveladoras dos ambientes de origem ou de produção (GINZBURG, 2007; FROHMANN, 2006).

Nessa altura do trabalho, em que os principais conceitos se encontram enlaçados, faz-se necessária uma reflexão mais específica sobre o conceito antropológico de cultura e de ordenação aqui considerados, a fim de que fortaleça a defesa em prol de uma mediação cultural e antropológica da informação tipográfica. “Os fenômenos culturais são vivenciados pelo

---

<sup>17</sup> Livre tradução: “Quando os *textos* – os da natureza e os da cultura – são concebidos como *mensagens*, os *escritores* e os *leitores* se tornam *mensageiros*. Para que isso funcione a nível social, sem estruturas verticais de poder que bloqueiem *ad libitum* esses processos, é indispensável que desenvolvamos e mantenhamos dispositivos de comunicação bidirecionais, horizontais e recursivos”.

indivíduo, mas suas significações são válidas somente dentro de um quadro histórico e social”, necessitando sempre de “um contexto de referência” para significarem, declara Caune (2014, p. 61), estudioso das categorias “cultura” e “comunicação” como estruturas autocomplementares. Com isso, os processos de mediação, embora potencialmente amplos de significados devido às ações de interação, limitam-se ou se condicionam aos ambientes ordenadores dos indivíduos que, em uma compreensão antropológica, por sua vez, assumem uma dimensão porosa, em constante reconfiguração (CANCLINI, 2015; GEERTZ, 2015).

Como sistema que modela as percepções e as intenções dos indivíduos, transformando o potencial formador e informador do homem em realizações significantes, a cultura é definida por Ostrower (2013, p. 13) como “as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte”. Essa cultura nasceu junto às primeiras civilizações, quando os ancestrais humanos desenvolveram maneiras de sobrevivência em seus agrupamentos, e está vinculada diretamente aos processos fixadores ou mediadores de memórias e conhecimentos estabelecidos. Segundo Ostrower (2013, p. 14, 16):

Os homínidas deviam poder comunicar suas experiências. Por meios rudimentares que fossem, em parte imitativos talvez, deviam ter mostrado aos jovens quais as pedras que serviam, como lascá-las e como caçar. Sua sobrevivência dependia disso. Só o poderiam ter feito usando algum tipo de expressão simbólica que designasse o objeto presente, a pedra, e também o objeto ausente, a finalidade da ação, o animal.

Assim, na cultura manifestada como um sistema comunicacional, a escrita teve papel relevante. A técnica serviu para desenvolver e propagar valores culturais esclarecidos capazes de tirar o homem primitivo da caverna de sua ignorância, apontando-lhe o sentido de seu desenvolvimento intelectual (GOODY, 1988). Nesse modelo letrado de cultura, não apenas os modos culturais da humanidade se serviram da escrita e, posteriormente, da tipografia, como também esses sistemas foram marcados pela lógica ordenadora. Por exemplo, quadros ou tabelas surgiram como “um artifício essencialmente gráfico (e, frequentemente, um expediente literário)”, para “acarretar [...] uma simplificação da realidade da comunicação oral ao ponto de a tornar [*sic*] irreconhecível”, afirma Goody (1988, p. 65), exigindo relações de associação formal entre forma e conteúdo para se tornarem inteligíveis. Com isso, “a abstracção e a simplificação progressivas dos sistemas de escrita alargaram potencialmente (e por vezes efectivamente) o número de letrados” (GOODY, 1988, p. 88), em que a escrita, conforme o autor completa, “é vista como ‘o membro marcado de uma oposição’ [...], pois [...] é utilizada com objectivos de especialização e serve frequentemente [a] propósitos culturais elevados”

(GOODY, 1988, p. 89). Por Flusser (2010, p. 48-49), tem-se que: “O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência”, que atua “como código da consciência histórica”.

Ora, como ressalta Ostrower (2013, p. 24): “No que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando”, maneira pela qual tudo “se lhe dá a conhecer em disposições, nas quais as coisas se estruturam”. O termo “ordenação”, aqui, diz respeito a como os fenômenos simbólicos são operados de maneira a construir sentidos junto ao homem. Na abordagem sociológica, o conceito de ordenação é denso e está ligado ao modo como as sociedades se organizam e se orientam. De acordo com Elias (1996), por exemplo, o processo civilizador do Ocidente se fez a partir de uma economia afetiva, isto é, pela reprimenda dos impulsos naturais do homem, seus instintos biológicos, atos que as elites esclarecidas e abastadas do início da era moderna taxavam como vulgares. Assim, no percurso transitório da vida feudal para o estabelecimento dos centros urbanos, passou-se a cultivar e difundir manuais ou tratados impressos que regulavam os hábitos sociais. A sociedade da época foi, então, ordenada por modelos de um comportamento idealizado, etiquetado pela corte como o “sinal específico de uma fase particular na rota para a ‘civilização’” (ELIAS, 1996, p. 34).

Embora o autor identifique em seu texto formas de resistência a esse movimento etnocêntrico ordenador, como a atuação dos grupos que buscavam resgatar os valores tradicionais da *kultur*, a vida camponesa simples e a liberdade das expressões, o pensamento moderno de fundar uma sociedade funcional e estruturada conduziu o mundo à supremacia das ações civilizatórias, que reverberaram na criação de uma autoimagem nacional e soberana. Assim, virtudes comportamentais foram eleitas para sustentar um regime que traduzia a experiência social como o ato de usar vestimentas de civilidade; e as paixões livres, como a decisão rebelde de permanecer nu e avesso ao fluxo do desenvolvimento. Bons ou maus, foram esses modelos comportamentais idealizados que, na visão de Elias (1996), permitiram estabilidade aos códigos civilizatórios que, por sua vez, possibilitaram o crescimento das sociedades modernas e de sua cultura letrada, ordenada por princípios morais, universais e racionais.

Para Geertz (2015, p. 4), sob a perspectiva semiótica de base antropológica, a cultura, civilizada ou não, opera na forma de “teias de significados” às quais o homem teceu e pelas quais ele se encontra dependente. Assim, ela é compreendida como um complexo sistema ordenador compartilhado e intrínseco às formas de vida sociais, atuando como uma rede que a todos relaciona, sem distinção. Essa cultura, como sistema ordenador, é o que estabelece, no contexto das ações humanas, os sentidos de existência das formas que agregam, mas também daquelas que excluem e dispersam. Diante disso, pelos atos praticados ou evitados,

pelos textos registrados ou apagados e pelos regimes nas mais diversas instâncias, a cultura atua como coautora das relações humanas em face aos seus múltiplos contextos, tendo os sentidos possibilitados por essa teia de simbolismos infinita. “A cultura, esse documento de atuação, é portanto pública [...]. Embora uma ideiação, não existe na cabeça de ninguém; embora não física, não é uma identidade oculta”, afirma Geertz (2015, p. 8). Ela “é pública porque o significado o é” (GEERTZ, 2015, p. 9), ou seja, tanto os códigos culturais como as ações significantes são manifestações cotidianas e amplamente compartilhadas.

Portanto, os sistemas ordenadores de matriz cultural não atuam como mecanismos estranhos ao homem a ditar sobre seu comportamento como por via de determinismos ou ditaduras. Antes, aproxima todos, cultura, produções e homem, para dentro do mesmo plano relacional e significante. Nas palavras de Geertz (2015, p. 10):

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

É nesse conceito dialógico de cultura que o homem busca apoio para suprir suas incompletudes, pois conforme continua o autor:

Na tentativa de lançar tal integração do lado antropológico e alcançar, assim, uma imagem mais exata do homem, quero propor duas ideias. A primeira delas é que a cultura é vista melhor não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, [...] mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam “programas”) – para governar o comportamento. A segunda ideia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento (GEERTZ, 2015, p. 32-33).

A cultura, esse sistema amplo e propiciador de mediações e interações complexas, notadamente no atual cenário pós-moderno, mostra-se como um programa híbrido, atualizável e plural (CANCLINI, 2015), o que lhe permite coexistir em diferentes interfaces ou maneiras de ordenar e de promover mediação. Geertz (2015) revela isso em seu texto, quando trata da noção de reduzir o conceito de cultura para melhor observar as particularidades dos diversos contextos que existem no mundo. Ao afirmar isso, ele se opõe às leituras *antropocêntricas* que reduzem as formações em favor de leis gerais e abrangentes que promovem etnocentrismos, como o caso do modelo da cultura letrada. Isso leva à proposta mediacional aqui considerada, que visa pôr o sujeito interpretante no centro dos processos ordenadores, trocando “o ponto de vista filosófico abstrato sobre o Homem [...] por um antropológico, no qual sua so-

berania se manifesta por uma fala singular fundadora da relação”, que se desdobra em “criatividade como libertação de si e da expressividade do corpo” (CAUNE, 2014, p. 75).

Segundo a antropologia cultural, não somente existem contextos diferentes a propiciar diferentes leituras de mundo, como dentro de cada contexto, a “participação do indivíduo [...] é sempre limitada; [uma vez que] nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura” (LARAIA, 2009, p. 80). Assim, cada cultura ordena “a seu modo o mundo que a circunscreve”, e cada diferente ordenação “dá um sentido cultural [e consequentemente um efeito próprio] à aparente confusão das coisas naturais” (LARAIA, 2009, p. 92). Isso amplia e reforça o teor subjetivo das interpretações culturais pretendidas neste trabalho, pois os diferentes contextos existentes são sistemas dinâmicos, mudam conforme são atualizados os papéis dos sujeitos que participam dele e de suas cadeias infocomunicacionais, diluindo fronteiras predefinidas pela porosidade da relação mediadora cultural e interativa. Considerar as complexidades da cultura nesse cenário de relatividade é condição essencial para tratar, portanto, de mediação cultural e de regimes mais flexíveis em tipografia.

Convém, portanto, observar as dinâmicas pelas quais os sujeitos, no âmbito de suas vivências e experiências complexas, estão a construir seus códigos culturais. Esses códigos e suas ordenações não necessariamente seguirão os ditames imperativos externos às localidades de seus construtores, vindos por organizações midiáticas, econômicas, políticas ou instruccionais, mas estarão voltadas para as ações que são geradas no cotidiano das práticas de sujeitos anônimos, em que “a relação (sempre social) determina seus termos” e onde “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais” (CERTEAU, 2014, p. 37). Deve-se respeitar, pois, a cultura cotidiana, que “se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*” (CERTEAU, 2014, p. 38, grifo do autor), dando atenção às suas saídas táticas e discretas, às deixas simbólicas que confrontam e desestabilizam as estratégias impositivas e totalizantes. “Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir”, reforça Laraia (2009, p. 101).

Nesse tocante, a mediação cultural e antropológica da informação se mostra como meio fértil capaz de acessar as múltiplas relações simbólicas de modo indissociável ao contexto de onde ocorrem as interações, porque esse já se apresenta mestiço e fluido. Ela permite aos indivíduos, no âmbito de suas vivências, o protagonismo dos processos de mediação, tornando-os “designers” de experiências significantes (FERRARA, 2015). Essa noção dispensa o modelo do conhecimento lógico e apriorístico universal com suas verdades, tendo em vista que o fenômeno da informação se apresenta de maneira efêmera, sujeita a interpretações e

relações intersubjetivas, que por sua vez são improváveis porque as culturas tecem suas teias de significados a partir de complexos fios advindos das relações humanas. Se à cultura é dada a centralidade das relações de mediação da informação, é nessa perspectiva que ela deve ser tratada, como um organismo pluralmente ordenado e que orienta mediações, interações e interpretações também plurais.

O ideal modernista, que imprimiu convicções humanas em técnicas perfeitas e impessoais, não se sustentou com a perda de suas referências no período de pós-revolução industrial e no de pós-guerras, formando mesclas, desencaixes, desterritorializações (BAUMAN, 2007; CANCLINI, 2015). Essas formas, no entanto, a despeito de seu potencial informacional complexo e de sua materialidade *multi* significante, ainda são tomadas pelo raciocínio instrumentalista que enxerga somente os usos pragmáticos, as normas de operação e as estratégias de disseminação, esquecendo-se da cadeia polissêmica de sentidos que está para além de um objeto aparente. Pelas tramas da cultura e de suas complexas teias significantes, o homem e suas produções se apresentam como partes desse universo mutante e minado por incertezas, pois a cultura, conforme Geertz (2015) defende, não atua como uma coletânea de leis universais, mas como um dinâmico sistema simbólico, meio pelo qual os indivíduos interagem para estabelecer seus sentidos. “Nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes”, alerta Canclini (2008, p. 17), evidenciando-se isso no atual panorama tecnológico, cercado de mesclas culturais, em que, conforme continua (CANCLINI, 2008, p. 17):

Os públicos não nascem mas se formam, porém de modo diverso quer se trate da era de Gutemberg ou da digital. As disputas entre correntes sociológicas sobre quanto influem a família, a escola, a mídia, os empreendimentos culturais comerciais e não comerciais, são hoje reformuladas porque todos esses atores mudaram sua capacidade de aproximar-nos ou distanciar-nos das experiências. Condicionamentos parecidos não geram gostos nem comportamentos semelhantes em pessoas que se socializaram na leitura durante a época da televisão ou na da Internet.

Portanto, a tarefa dos estudos mediacionais não é lançar explicações finais ou estabelecer causalidades aos fenômenos sociais, mas buscar contextualizá-los para compreendê-los à luz de seus próprios sistemas ordenadores. Esse modelo antropológico compreensivo, segundo Caune (2014), respeita as alternâncias e as particularidades culturais, considerando-as como códigos expressivos dos fenômenos. Assim, o sentido a guiar uma mediação cultural não é o da associação exclusiva e formalista, mas a abertura para novas manifestações fenomenológicas de significados, para possibilidades mediadoras outras que, por consequência, são igualmente informacionais, para além do que já se encontra posto pelos regimes consagrados, revelando o “novo” ou o “atual” fenômeno informacional como sendo, antes de

tudo, de ordem complexa. Como afirma Caune (2014, p. 74), o papel da cultura é “construir mediações entre o indivíduo e o grupo”, possibilitando sentimentos de pertença, de apropriação. Esses estudos culturais e mediacionais da informação valorizam as perspectivas contextuais, ou seja, as inúmeras formas pelas quais os fenômenos mantêm diálogo com os seus sujeitos, lançando-se para um terreno de polissemias, efemeridades e intersubjetividades, tal como considera a epistemologia social do campo da Ciência da Informação.

Quanto às práticas tipográficas, nessa perspectiva, o signo, o caractere, por exemplo, informa a partir de relações de mediação e de interação. O tipo e as composições atuam como fenômenos mediacionais, e os designers, seus profissionais, como mediadores dessa informação tipográfica que interage e depende do leitor. Eles informam ao representar, para além do texto verbal, um conjunto de técnicas, estéticas, narrativas históricas, memórias, convenções, regimes simbólicos, ou seja, eles assumem materialidades significantes que são compreensíveis a partir da partilha desses códigos culturais, das regras significantes, com o leitor. Conforme a analogia de Bringhurst (2015, p. 216), tipógrafo e pensador do Design e da editoração, essa tipografia mediadora se refere às inscrições “de marcas que significam algo, ou seja, traços deixados por gestos significativos” que, quando postas para comunicar, atuam como o tocar de um piano, cujas notas “podem ser rearranjadas infinitamente, produzindo música significativa ou ruído sem sentido”. Essas pistas significantes presentes nos tipos desde a fase escrita, entretanto, conforme atesta o paradigma indiciário, e que são possibilitadas pelas relações mediacionais entre formas e culturas, vêm carregadas da subjetividade, dos juízos de valor que integram o tempo e o local onde a “partitura” tipográfica for executada.

Assim, a ordenação significativa da tipografia não deve ser desvinculada de seu contexto de uso e produção, uma vez que é ele quem convencionou seus sentidos e que lhe proporciona meios de desenvolvimento. O gesto deslocado da intenção de comunicar e de um ambiente significante, por exemplo, é um gesto qualquer; mas o gesticular ordenado e carregado de interferências, que são negociadas entre quem o realiza e quem o percebe, possibilita expressar significações. Por isso, o desenhar das letras e das páginas por traços manuscritos ou caracteres tipográficos é de ordem cultural. Ele envolve não somente a disciplina gestual, mas também o seu desenrolar estético impregnado de valores e significados que se sofisticam como um sistema informativo e comunicativo, graças às dinâmicas gramáticas que operam pela cultura. Com isso, como evoca Flusser (2010), os textos deixam de ter um destino para *serem* destinos, a partir da ideia de que são plenos de efeitos porque são construídos na dependência de diferentes leituras ou interpretações. Por suas palavras (FLUSSER, 2010, p. 51):

Textos são [...] tecidos inacabados: são feitos de linhas (da ‘corrente’) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a ‘trama’) verticais. [...] Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores.

Como prolongamento do gesto milenar de informar, a tipografia tem mediado significados a partir da partilha do referencial histórico, social e cultural que também está presente no homem, nas ordenações às quais vive e que imprime mudanças em seu corpo. Nesse sentido, “os textos e as imagens vão existindo à medida que o leitor ou o espectador os usam ou reinterpreta” (CANCLINI, 2008, p. 51), afirmativa que concorda com a *epistême* social e mediacional da Ciência da Informação, com seu objeto complexo e culturalmente significativa. De caractere “morto”, a serviço de uma prática documentária meramente sistêmica ou de uma reprodução massivamente mecânica, a tipografia é, pois, revigorada como algo coletivo e em permanente estado de construção, sob o diálogo de múltiplos agentes e fatores, sejam sociais sejam tecnológicos, inseridos em relações infocomunicacionais ordenadas cotidianamente de maneira ampla e interdependente. Nesse ecossistema mediacional, os tipos possibilitam que a leitura vire criação, interpretação, espaço de interação e de cruzamento de diferentes culturas, tudo ao mesmo tempo, e não somente resposta a estímulos técnicos, intelectuais ou institucionais. Essa ideia voltará a ser explorada e melhor aplicada nas próximas seções.

### 3 TIPOGRAFIA: UM FENÔMENO INFOCOMUNICACIONAL COMPLEXO

“Quem escreve é um organizador de sinais, um desenhista, um designer, um semiólogo. É, na verdade, um desenhista veloz” (FLUSSER, 2010, p. 33).

**P**ensar em uma técnica, para além dela mesma, é considerar aquilo que, presente nela, não necessariamente possa ser manipulado, aferido ou quantificado. É reconhecê-la como portadora de uma dimensão simbólica e mediacional, face tão ou mais importante do que o instrumento em si, pois é o que lhe permite fixar sentidos, gerar conteúdos, comunicar efeitos, realizar transformações. A técnica destituída dessa porção deixa de ser algo para virar quase nada, uma coisa ausente de significado, contexto, interação, consequências. Torna-se, assim, um objeto preso em operações restritamente utilitárias, motivadas por respostas prontas, cabais e impessoais. Devolvidos os seus simbolismos, porém, a mesma técnica se expande para virar uma produção densamente interligada com o tempo e com o homem. Ela passa a integrar sistemas maiores e a produzir relações que, de igual maneira, não se fecham em si, mas se comportam como fenômenos significantes, complexos, ricamente conectados ao mundo e às suas tramas culturais.

Como obra humana, o poder simbólico que reveste as técnicas e as produções é, portanto, condição de existência. Ostrower (2013) aponta que o homem é um ser formador desde os primórdios de sua história, haja vista o poder de relacionar coisas dentro e fora de si, criando sentidos para estar e permanecer no mundo. Nesse ponto de vista antropológico, técnicas e produções são extensões do formar criativo humano, estando, por consequência, condicionadas dentro da lógica ou programa a que Geertz (2015) chama de cultura. Nela, o homem busca se firmar para produzir experiências significantes, extensíveis e interconectadas por uma vasta teia que lhe completa, no âmbito das interações públicas, extracorporeamente, mantendo também influência sobre os aspectos biológicos, perceptivos e cognitivos. A técnica e sua produção, como formações indissociáveis de uma cultura humana, são, pois, materialidades desses fios simbólicos. São, pela cultura, “fontes extrínsecas de informações” (GEERTZ, 2015, p. 124) e, ainda, “veículos materiais do pensamento” (GEERTZ, 2015, p. 150), a colaborar, na dinâmica dos usos, com a construção da vasta experiência mundana.

É o caso da tipografia. Estabelecida na Europa do século XV como uma ferramenta de elaboração e reprodução documental por vias mecânicas, essa técnica substituiu o antigo gesto calígrafo nas produções em massa. De acordo com estudos históricos (MCMURTRIE,

1982; MEGGS, 2009), o processo fazia uso de pequenos blocos de chumbo manufaturados de maneira a revelar, em superfície de alto relevo, caracteres ortográficos individualizados. Assim, para compor um texto, cada bloco ou tipo móvel era disposto manualmente e fixado mecanicamente conforme o ordenamento lógico e estético da página a ser formada. Bem ajustados, esses caracteres recebiam uma camada de tinta produzida especialmente para essa finalidade. O conjunto entintado era, em seguida, prensado contra uma folha de papel por meio de um sistema movido a alavanca, gerando formas impressas a serem validadas pelo mestre-impressor, responsável pela atividade. Para cada página a ser produzida, o processo era reiniciado por completo. Ao término da jornada de trabalho, os tipos móveis eram limpos e guardados em locais específicos, a fim de serem reutilizados posteriormente.

Esse método de composição e de impressão bibliográfica, moroso quando comparado às atuais tecnologias digitais disponíveis, protagonizou uma revolução infocomunicacional tamanha que ajudou a selar o fim da Idade Média e lançou as bases de uma nova realidade cultural, conforme a análise do percurso histórico-social estabelecido em torno das produções tipográficas pode revelar. Até então, as demandas da escrita eram atendidas pelo fazer caligráfico de copistas habilidosos influenciados pelo regime monástico. A Igreja ditava sobre as formas de compor, sobre o que compor e em qual quantidade, promovendo uma política de custódia do conhecimento e das produções. No alvorecer da era moderna, porém, com o estabelecimento dos centros urbanos e das primeiras organizações em torno do conceito humanista e iluminista de civilização, que por sua vez culminaram no surgimento das identidades nacionais e nas propostas desenvolvimentistas dessas (ELIAS, 1996), a procura pela informação advinda da leitura cresceu substancialmente, e o empreendimento tipográfico prosperou.

Para que esse novo contexto pudesse ser atendido, uma nova tecnologia produtora de registros urgiu ser desenvolvida: a tipografia, também conhecida como imprensa ou prensa móvel. Sua invenção é atribuída a Gutenberg na Alemanha de 1450, data aproximada. Entretanto, os esforços em torno de promover um meio eficiente de impressão foram observados na China, séculos antes. De acordo com Meggs (2009), o papel, feito a partir de fibras naturais, foi desenvolvido por Ts'ai Lun durante o reinado de Ho em 105 D.C. A impressão ocorria predominantemente pelo método xilográfico, ou seja, pela transferência de informações escritas e imagéticas para o papel por meio de um bloco único de madeira talhado e entintado, à semelhança de um carimbo. Essa técnica foi ampliada por Bì Sheng ao criar os primeiros tipos móveis em argila cozida por volta de 1045, embora seu processo tenha se revelado inviável devido, dentre outros fatores, à complexa codificação da língua chinesa.

Mas, como se sabe, a revolução social protagonizada pelos tipos não foi a primeira a ocorrer para a humanidade. Um recuo de milênios de anos mostrará que a escrita, sua predecessora técnica, foi o marco original da civilização ao possibilitar aos primeiros homens “um meio de armazenar, recuperar e documentar conhecimento e informações que transcendiam o tempo e o espaço” (MEGGS, 2009, p. 90). Assim, a tipografia pode ser vista como um continuar perspicaz e um sofisticar tecnológico do percurso fundado desde as antigas organizações e materializado desde os incipientes traços. O próprio discernimento humano acerca do tempo e do pensamento como categorias lógicas foi inaugurado pelas linhas da escrita, como defende Flusser (2010), uma vez que, para o autor, antes do homem desenvolvê-la, seu raciocínio vagava em círculos, nada havendo antes do ato de escrever, nada acontecendo como fato, tal qual hoje é considerado, apreendido, classificado e documentado.

Em “A lógica da escrita”, tal como em “Domesticação do pensamento selvagem”, obra citada na seção anterior, Goody (1986) faz considerações sobre as diferenças gerais entre as sociedades com e sem escrita, bem como sobre as mudanças sofridas após as ações de letramento operadas nas coletividades humanas. Para o autor, refletir sobre os meios anteriores de comunicação, como a língua e a escrita, auxilia na compreensão acerca das maneiras pelas quais os povos se desenvolveram em longo prazo e criaram instituições formais ligadas à fé, à economia, à política e às leis. Dentre as alterações observadas na experiência mística, por exemplo, é tomado como dado significativo o fato das religiões primitivas terem rompido com o aspecto mágico, fronteiro e local, para se tornarem organizações mundiais expansíveis por relações de conversão, mantidas por regras explícitas. O estabelecimento de um cânone, e de sacerdotes que zelavam por seu controle e interpretação junto aos crentes, solidificou práticas doutrinárias, regulando a organização pela exclusão do que fosse divergente.

Assim, “poderia dizer-se que estas religiões alfabéticas propagaram a instrução e igualmente que a instrução propagou estas religiões” (GOODY, 1986, p. 20). Como sistemas que adquiriram poder, bens materiais e ordem, adotou-se um perfil burocrata que esvaziou o sentido das celebrações públicas e imprimiu “mudanças de estatuto individual no ciclo da vida”, em que ritos de passagem, como nascimento, casamento e morte, deixaram de ser comuns para virarem “em grande parte assuntos particulares” (GOODY, 1986, p. 60). Quanto à reforma das leis, a escrita fixou normativas “como forma de armazenar informação, permitindo assim aos povos ultrapassar em certa medida a adaptação homeostática que a sua retenção na memória com frequência implica” (GOODY, 1986, p. 195). Com isso, formalizaram-se as relações contratuais, “porque a escrita é obviamente mais fácil de rever que o discurso

[oral], de modo a tornar explícitas contradições implícitas, e logo a resolvê-las prontamente, levando a progressos cumulativos no conhecimento e métodos” (GOODY, 1986, p. 196).

Diante de tal cenário, o grande feito de Gutenberg foi criar um meio capaz de ampliar o que, vagarosamente, já era prenunciado desde a antiguidade: a capacidade humana de interferir nos modos de vida, de objetivá-los, materializá-los e difundi-los pela ação veloz e desconcertante do artefato tipográfico. Essa “revolução da comunicação”, definida por Briggs e Burke (2010, p. 11), é a dimensão midiática atribuída aos tipos, uma noção ligada aos sistemas ou veículos de comunicação como ativos nos processos de transformação social, mais do que mero disseminadores de notícias ou informações. McLuhan (1977), partindo das considerações de Innis sobre o impacto histórico da mídia nas sociedades, defende que as tecnologias são instrumentos extensores dos sentidos do homem e das formas de ser, conceber e interagir com o mundo. Segundo o autor, ao prolongarem a experiência sensorial e social humana, esses dispositivos remodelam as bases cognitivas do corpo e amplificam seus raios de alcance, permitindo que o homem transforme a si e a realidade onde vive. Para McLuhan (1977), é a tipografia, atuando como tecnologia sofisticada do antigo gesto de escrever, que funda o ideal e o comportamento universalista moderno. Segundo Anísio Teixeira, que apresenta a obra:

[...] é a invenção da tipografia que marca a grande transformação. A tecnologia da imprensa dá ao homem, com o livro, – “a primeira máquina de ensinar”, na expressão de McLuhan – a posse do saber, e armando-o com uma perspectiva visual e um ponto de vista uniforme e preciso, o liberta da tribo, a qual explode, vindo, nos dias de hoje, transformar-se nas grandes multidões solitárias dos imensos conglomerados individuais (TEIXEIRA, 1969 *apud* MCLUHAN, 1977, p. 11).

São, pois, efeitos da galáxia midiática de Gutenberg, termo cunhado por McLuhan (1977) para metaforizar as consequências socioculturais produzidas a partir do desenvolvimento da imprensa até o advento do “circuito elétrico”, componente correspondente ao atual cenário pós-moderno, transmidiático e digital: a migração das estruturas feudais para as culturas nacionais, o estabelecimento do Estado e das instituições modernas, a formação do perfil individualista da sociedade e a criação do público ou do consumo em massa das produções. Por outro lado, a modernidade não é somente o resultado do empreendimento tipográfico, mas também o seu fator gerador e propulsor. Ao estudar as questões que reverberaram na construção da identidade moderna, Giddens (2002, p. 29) considera que:

A modernidade é inseparável de sua “própria” mídia: os textos impressos e, em seguida, o sinal eletrônico. O desenvolvimento e expansão das instituições modernas está diretamente envolvido com o imenso aumento na mediação da experiência que essas formas de comunicação propiciaram. Quando os livros eram feitos a mão, a leitura era seqüencial [*sic*]: o livro tinha que passar de pessoa para pessoa. [...] Mate-

riais impressos [porém] atravessam o espaço tão facilmente quanto o tempo porque podem ser distribuídos para muitos leitores mais ou menos simultaneamente.

Os meios técnicos de comunicação são vistos por Thompson (2014, p. 44), outro estudioso da mídia, como “o substrato material das formas simbólicas, isto é, o elemento material com que, ou por meio do qual, a informação ou o conteúdo simbólico é fixado e transmitido do produtor para o receptor”. Longe de ser realizado de modo neutro, esse processo envolve sucessivas etapas de apropriação e de reformulação de mensagens, estando tecnologias e públicos profundamente imbricados na construção dos sentidos. Já Maffesoli (2003, p. 13), quando aborda serem as produções infocomunicacionais uma “maneira contemporânea, pós-moderna, de fazer referência ao simbolismo”, considera-as como totens reencarnados da humanidade, capazes de garantir, pela interlocução com as audiências e suas culturas, ligação, isto é, “cimento social”, a reunir contextos, tradições, tempos, localidades, possibilitando encontros, trocas e cooperações diversas. Assim, a tipografia atua como uma isca simbólica a promover elos, motivos para estar junto, criando, nas idas e vindas dos acordos mútuos, “uma comunidade de espírito [...], um grupo virtual de afinidades” (MAFFESOLI, 2003, p. 17).

Portanto, a análise centrada no homem formador de algo pelo qual se ordena abandona as abordagens convencionais e mecânicas para enveredar por uma compreensão mais densa do fenômeno estudado. Pelos tipos, as racionalidades e as incompletudes naturais do ser humano são intensamente comunicadas e geram desdobramentos mediacionais que movimentam o mundo. Em contrapartida, como entidades que participam das ordenações de seus contextos, os tipos recebem a paga: são marcados, arranjados pelos mesmos acordos e convenções advindos das realidades por eles criadas. Assim a tipografia, em sua dimensão relacional, tem possibilitado alterações no meio humano. Por andar de mãos dadas com os contextos formados, torna-se reconhecida pelo diálogo cultural estabelecido e renovado conforme os tempos e suas demandas. Na reflexão histórica a seguir, essa compreensão simbólica da tipografia será mais detalhadamente abordada para, em seguida, voltar a ser refletida.

### **3.1 Um sistema socialmente transformador**

Se a imprensa não logrou êxito na China, seu local de origem, ela encontrou terreno fértil na Europa renascentista, onde o aparato prosperou e atuou na transformação daquela sociedade. Além do número reduzido de caracteres envolvidos no alfabeto latino e das tecnologias de base já disponíveis na época, como a metalurgia, o papel e a tinta, a cultura ocidental vivenciava um período de intensa mudança e de aquisição de novas necessidades. Como

polivalentes, os mestres-impressores, título atribuído àqueles que estavam à frente das tipografias, além de dominarem o ofício técnico, eram esclarecidos e atuavam como empreendedores do próprio negócio, procurando estabelecimento nos centros de comércio e de navegação da época, em capitais e empórios, como informa McMurtrie (1982), a fim de garantir o progresso dos seus investimentos. Sobre o contexto de nascimento da tipografia moderna:

Podia parecer-nos hoje que a época da invenção da imprensa foi sombria e desesperada, mas foi, pelo contrário, um período de intensa actividade intelectual. As forças humanas, que tinham estado a recuperar a pouco e pouco a energia perdida durante os séculos da chamada Idade das Trevas, iam culminar no grande movimento da Renascença do século XV. Os espíritos estavam a tornar-se cada vez mais ávidos e curiosos, os eruditos estudavam activamente não só a literatura cristã, mas também os clássicos pagãos latinos. Outros sábios, fugindo de Bizâncio diante do avanço dos Turcos, trouxeram os tesouros da literatura grega para a Europa, que tinha quase esquecido a Grécia. Despontava uma era de exploração, à medida que se procuravam novas oportunidades para o comércio (MCMURTRIE, 1982, p. 149).

Nesse sentido, logo nos primeiros séculos de existência, a tecnologia tipográfica foi consolidada primeiramente na Europa para, em seguida, tornar-se uma “companheira inseparável da europeização do mundo” (LYONS, 2011, p. 63). O ato de europeizar ou de instruir o mundo com os valores culturais hegemônicos praticados naquele período, largamente difundidos pelos produtos impressos, assemelha-se ao que Elias (1996), em sua tese sobre o processo civilizador da cultura ocidental, define como ações de *civilité*. Para o autor, as bases da sociedade moderna se deram a partir de ordenações civilizatórias, cuja sociogênese está diretamente relacionada aos manuais que disciplinavam o comportamento sociável do homem europeu e que começaram a circular a partir do século XV. Eles orientavam a elite emergente sobre como se portar nos espaços privados, nos círculos antes restritos à corte.

Mas esses tratados de distinção social não somente ordenavam a conduta dos membros da nobreza, estabelecendo, para eles, ideais de decoro e de virtude. Seus desdobramentos possibilitavam sociabilidades mais amplas a partir de uma economia dos afetos, organizando culturas bárbaras e dispersas em torno da proposta de uma sociedade única, nacional, desenvolvida e civilizada. Nas palavras de Elias (1996, p. 67), esse conceito de *civilité* “adquiriu significado para o mundo Ocidental numa época em que a sociedade cavaleirosa e a unidade da Igreja Católica se esboroavam”, representando, naquele contexto, “expressão e símbolo de uma formação social que enfeixava as mais variadas nacionalidades”. Esse sinal formador da unidade europeia:

[...] recebeu seu cunho e função específicos aqui discutidos no segundo quartel do século XVI. Seu ponto de partida individual pode ser determinado com exatidão. Deve ele o significado específico adotado pela sociedade a um curto tratado de auto-

ria de Erasmo de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium* (Da civilidade em crianças), que veio a luz em 1530 (ELIAS, 1996, p. 68, grifo do autor).

Tendo em vista as resistências locais em prol de manter livres os modos próprios de sua expressão cultural, talvez o processo civilizador não tivesse logrado êxito se os manuais, como o de Rotterdam, dependessem das mãos de escribas, por mais competentes que fossem. Assim, embalada no fôlego das reformas sociais, a tipografia, como máquina aprimorada para reprodução de ideias em formato de páginas, correspondia aos anseios dos regimes de mudanças com suas crescentes demandas, fortalecendo-os. Isso tornava a imprensa cúmplice ou coparticipante das transformações daquela sociedade, um sistema favorável a essas. Esse tipo de obra, conforme expõe Elias (1996, p. 68):

[...] evidentemente tratava de um tema que estava maduro para discussão. Teve imediatamente uma imensa circulação, passando por sucessivas edições. Ainda durante a vida de Erasmo – isto é, nos primeiros seis anos após a publicação – teve mais de 30 reedições. No conjunto, houve mais de 130 edições, 13 das quais em data tão recente como o século XVIII. Praticamente não tem limites o número de traduções, imitações, e seqüências [*sic*]. Dois anos após a publicação do tratado, apareceu sua primeira tradução inglesa. Em 1534, veio a lume sob a forma de catecismo e nesta ocasião já era adotado como livro-texto para educação de meninos. Seguiram-se traduções para o alemão e o tcheco. Em 1537, 1559, 1569 e 1613 apareceu em francês, com novas traduções todas as vezes.

Outro exemplo da ação transformadora pela tipografia no início da modernidade foi o acontecimento da Reforma Protestante, movimento de cunho religioso e expansionista, socialmente imbricado com o rompimento do passado medieval. Ao pregar o limite das intervenções da Igreja no cotidiano da população alemã, a corrente reformadora fez da Bíblia luterana um “*bestseller*” da época (LYONS, 2011). “Cerca de 200 mil cópias em centenas de reimpressões [dessa obra] surgiram antes da morte de Lutero [líder da Reforma] em 1546”, comunica Lyons (2011, p. 69). Por defender o amplo acesso às “escrituras sagradas” como maneira de salvaguardar a alma, muito embora a Alemanha do século XVI ainda fosse um território marcado por desigualdades e altas taxas de analfabetismo, esse quadro de efervescência religiosa e cultural foi construído na tensão entre os que apoiavam e os que combatiam as ideias de Lutero, de acordo com Lyons (2011, p. 70, grifo do autor):

[...] mantinha os tipógrafos ocupados com a produção de uma massa de panfletos, brochuras e volantes de uma página [...], e os inimigos da Reforma respondiam de mesma maneira, produzindo grande guerra de panfletos. [...] Cerca de três milhões de panfletos circularam na Alemanha entre 1518 e 1525 – a população total da Alemanha na época era de apenas 13 milhões. O *Apelo à nobreza cristã da nação alemã* (1520) de Lutero teve uma tiragem de 4 mil cópias e se esgotou em alguns dias. Teve mais dezesseis edições.

Briggs e Burke (2010) destacam como a imprensa e a Reforma Protestante tiveram um envolvimento muito forte e de colaboração mútua. Os reformadores investiam pesado nos processos de impressão como maneira de difundir suas ideias e captar adeptos, enfraquecendo o domínio papal. Nos debates públicos instaurados na primeira fase do movimento, já se visava atingir as grandes massas. Por isso, foram utilizados amplamente os produtos tipográficos como ferramentas de apoio, que se proliferavam com velocidade e geravam resultados mais satisfatórios do que a antiga prática oral e da escrita tradicional. Conforme atestam os autores: “O envolvimento do povo na Reforma foi tanto causa como consequência da participação da mídia [outro nome usado para a imprensa, cunhado no século XX para se referir também às demais plataformas comunicativas, como as audiovisuais e digitais]” (BRIGGS; BURKE, 2010, p. 82). Também foi graças ao meio tipográfico que “Lutero não pôde ser silenciado da mesma maneira como o foram os primeiros hereges, a exemplo do reformador theco Jan Hus (1369-1415), [...] que foi morto na fogueira” (BRIGGS; BURKE, 2010, p. 83). Desse modo, a nova técnica seguia fortalecendo a causa e tornando possíveis as revoluções.

Ao sabor das reformas, as obras tipografadas contribuíram substancialmente com mudanças profundas nas organizações humanas, reconfigurando suas identidades. Segundo Elias (1996), originariamente o território germânico era dividido em vários feudos, cada qual detentor de particularidades culturais e linguísticas a que o autor nomeia “*kultur*”. O processo civilizador, por meio da força exercida e transmitida pelos manuais impressos sobre regras de classe, planificou a diversidade cultural alemã em torno de uma imagem nacional idealizada. Por outro lado, Lutero, ao publicar seus textos, adotou o uso de um vernáculo-padrão no intuito de democratizar o acesso às obras. Ele “conseguiu quebrar o círculo vicioso ao escrever não em seu dialeto saxão, mas em um tipo mais simples de dialeto, que funcionava como denominador comum dos outros, [...] compreensível de leste a oeste, da Saxônia às terras do Reno” (BRIGGS; BURKE, 2010, p. 83), tornando-se referência para o modelo linguístico unificado, posteriormente adotado pelos alemães.

Mas o que houve na Alemanha foi reflexo das mudanças que já estavam sendo efetuadas no e pelo cenário humanista e tipográfico como um todo. Na Europa do século XVI, a produção de livros impressos ajudou a retirar de cena o latim que imperava como idioma oficial entre os povos de cultura medieval. Segundo Thompson (2014, p. 93), os “impressores, editores e autores começaram a orientar a crescente produção para as populações nacionais específicas que podiam ler as línguas vernáculas, como alemão, francês e inglês”, estimulando “iniciativas para torná-las uniformes”. Por McLuhan (1977, p. 307), tem-se que as obras impressas tiveram “o efeito de purificar o latim [...] até o ponto de suprimir-lhe a existência”,

estendendo “seu próprio caráter [ordenador] à regularização e fixação das línguas” (MCLUHAN, 1977, p. 309). Essa unidade linguística e cultural, como Elias (1996) e Giddens (2002) já atentaram, foi a que fomentou a formação da modernidade e de seus modos de vida.

No contexto possibilitado pela tipografia, a Ciência também foi beneficiada. Segundo Lyons (2011), as obras dos eruditos se tornaram mais acessíveis às consultas dos interessados e, junto ao desenvolvimento dos métodos de reprodução das imagens, como a litografia, as informações visuais de apoio aos textos, como mapas, diagramas e ilustrações, ganharam tecnicamente uma maior precisão. “Antes do advento da imprensa, não havia na Europa um mercado de massa para tratados científicos, ao contrário do que ocorria com os livros religiosos” (LYONS, 2011, p. 71). Não à toa, conforme os dados do autor, em 1790, o Índice da Inquisição, obra impressa a serviço da frente católica e suas ações de censura contra o levante protestante e humanista, já registrava cerca de 7.400 títulos proibidos pelo papa, embora se saiba que nem todos fossem livros científicos e litúrgicos. Havia também alguns romances na lista de condenações, como as sátiras escritas por Erasmo e a obra de Boccaccio, *Decameron*, dentre outros, como acrescentam Briggs e Burke (2010).

A despeito das perseguições, que também se utilizavam da prensa móvel para divulgar e estender seus domínios, a tipografia abriu carreira aos letrados, como afirma Burke (2003). O termo “letrado” se refere ao homem do “Saber”, da “Cultura”, pertencente ao grupo de intelectuais devotos do conhecimento erudito. Na Idade Média, de acordo com o autor, essa classe especial era formada, em maioria, por clérigos versados na filosofia escolástica. Na era moderna e tipográfica, porém, o quadro mudou para o predomínio dos humanistas, pensadores não atrelados à Igreja. Eles se dedicavam a estudar a ciência das Humanidades e atuavam profissionalmente como professores em escolas, universidades e em tutorias particulares, sendo também bancados, alguns, por mecenas ou patronos. Em suma, esses emergentes cidadãos da “República das Letras” (BURKE, 2003) permaneciam fechados como os de outrora, pela missão que acreditavam ter em prol da construção do trabalho científico imparcial e da racionalidade superestimada, distante do homem ordinário e de sua realidade mundana.

Segundo ilustra Lyons (2011, p. 71-72, grifo do autor):

Brahe [Tycho Brahe, astrônomo e aristocrata] instalou prensas e uma fábrica de papel em sua ilha privada, Hven, para produzir e publicar seus próprios tratados, contornando assim as limitações comerciais normais. O antigo assistente de Brahe, o estudioso alemão Johannes Kepler (1571-1630) sucedeu-o como matemático imperial e descobriu que as órbitas das estrelas não eram perfeitamente circulares, mas elípticas. Kepler supervisionou pessoalmente a produção de suas *Tabulae Rudolphinae*, baseadas nas observações de Brahe e publicadas em Ulm, em 1627. Kepler desenhou seu próprio frontispício, uma elaborada gravura em que retratava a si mesmo

na companhia de Copérnico e dos grandes astrônomos da Antiguidade, e levou o livro à Feira de Livros de Frankfurt de 1627.

A recente cultura tipográfica propiciou, assim, novos ofícios para essa classe e diferenciações entre ela e a sociedade geral. No ambiente da imprensa, alguns letrados passaram a ocupar cargos como o de impressor ou prestavam serviços junto às oficinas, “corrigindo provas, fazendo índices, traduzindo ou mesmo escrevendo por encomenda de editores-impressores” (BURKE, 2003, p. 28). Em meados do século XVI, alguns humanistas de Veneza já se sustentavam da própria escrita. Eram chamados “*poligrafi*”, pois dominavam temas diversos e produziam cronologias, cosmografias e dicionários, dentre outras publicações. Nesse período, esses pensadores de conhecimento e produção abrangente formavam um grupo semi-independente nos espaços circunscritos aos esclarecidos. Também ocupavam posições influentes os que atuavam “como ‘intermediários da informação’, porque punham estudiosos de diferentes lugares em contato entre si, ou como ‘administradores do conhecimento’, porque tentavam organizar o material, além de coletá-lo”, conforme informa Burke (2003, p. 31).

Esses primeiros bibliotecários, profissionais comprometidos com a promoção da erudição, “traziam a informação [científica] aos olhos de seus colegas [acadêmicos] e relutavam mais que a maioria deles em abandonar o ideal de um conhecimento universal” (BURKE, 2003, p. 32). Das demais carreiras abertas aos letrados envolvidos com o universo da tipografia, tem-se a do “membro assalariado de certas organizações dedicadas à acumulação do conhecimento” (BURKE, 2003, p. 32), ocupação semelhante a do atual pesquisador financiado. Além disso, havia ainda a classe dos conselheiros ou historiadores que atuavam na política, bem como a dos jornalistas, escritores especializados em periódicos cultos ou literários, que se distinguiam, por sua vez, dos “*gazetiers*”, considerados profissionais “de menor status, que relatavam as notícias em base diária ou semanal” (BURKE, 2003, p. 34).

As profissões acima referenciadas, embora não participassem diretamente da rotina da impressão propriamente dita, foram de certa maneira possibilitadas pelos desdobramentos da imprensa. Do turbilhão informacional oriundo do meio impresso, cerca de 13 milhões de livros circulavam na Europa até o ano de 1500, conforme estimam Briggs e Burke (2010). Diante disso, com o passar do tempo, não somente o fluxo do conhecimento ganhou velocidade pela crescente quantidade de publicações, como precisou ser adequadamente organizado e operacionalizado por bibliotecas melhor estruturadas, profissionais da informação mais habilitados e sistemas e normas que assegurassem, recuperassem e protegessem obras e autorias. A tríade formada, então, por imprensa, volume de produção e ações de controle bibliotecário

nômicas serviu ao crescimento geral da ciência, que possibilitou as atuações comprometidas dos letrados, diversificando suas carreiras e promovendo as pesquisas científicas.

“Observemos deste ponto de vista a assim-chamada [*sic*] ‘explosão’ da informação – uma metáfora desconfortável que faz lembrar a pólvora – subsequente [*sic*] à invenção da imprensa”, adverte Burke (2002, p. 175) em outro trabalho, ao trazer à tona os problemas que surgiram com a prensa móvel e que relativizaram a áurea triunfalista do advento tipográfico. Diante da desordem informacional até então inédita na história, que perturbava e ameaçava o funcionamento das instituições acadêmicas, políticas e religiosas da época, “a nova invenção produziu uma necessidade de novos métodos de gerenciamento da informação” (BURKE, 2002, p. 175). Coube, por conseguinte, aos bibliotecários atuantes nos centros de informação, o protagonismo dessa tarefa, criando meios de organização, seleção e circulação supostamente eficazes, pois a cada solução encontrada, desembocava-se numa nova questão.

Na atividade da leitura, por exemplo, a expansão regulatória da prensa móvel gerou diferentes formas de apresentar os conteúdos, bem como de se relacionar com eles. Burke (2002) diz que a leitura deixou de ser uma ação intensiva para se apresentar extensiva, ou seja, mediante o contato superficial com a obra, que não mais era “engolida” pelo leitor, mas apenas “provada” por ele em partes. Esse hábito gerou, por sua vez, adaptações nos formatos bibliográficos clássicos, exigindo divisões e subdivisões em capítulos, sumários, índices, glossários e notas marginais, tudo o que caracterizasse “a difusão da prática erudita de providenciar algum tipo de orientação para o leitor de um determinado texto” (BURKE, 2002, p. 180). Segundo Briggs e Burke (2010), também foram providenciados diferentes tipos de escritos para usos cada vez mais específicos, como materiais informativos, de instrução moral e de diversão ou entretenimento, dentre outros. Cada um correspondia a um gênero de texto que a cultura letrada tratou de classificar em graus de relevância, fazendo com que os autores fossem taxados junto ao *status* de suas produções, e os leitores, conforme suas maneiras de ler.

A era da razão foi um tempo de expansão bibliográfica, tornando os livros em objetos de consumo e não mais preciosidades artísticas, originando a massa urbana leitora pelos incentivos ao barateamento das produções. O letramento tenha avançado de modo irregular e crítico na Europa, variando de acordo com a posição social e econômica dos indivíduos, além do nível de urbanização das cidades e das influências políticas, religiosas e familiares sofridas, de acordo com Lyons (2011, p. 98), “mesmo os que eram completamente analfabetos tinham acesso a livros”. Assim, a despeito dos aparelhos repressores da Fé e da Razão, que incidiam cada qual a sua maneira sobre a natureza, o conteúdo e a disponibilidade das publicações, o empreendimento tipográfico e seu emergente público consumidor ou leitor permiti-

ram a criação tanto das obras cultas, como a Enciclopédia de Diderot, descrita como “um manifesto a favor do pensamento racional e da crítica social no iluminismo” (LYONS, 2011, p. 107), quanto das clandestinas, uma “categoria geral que incluía pornografia e obras heréticas e politicamente subversivas”, conforme definem Briggs e Burke (2010, p. 102).

A diversidade das produções tipográficas promoveu, por sua vez, diversas revoluções socioculturais na tentativa de ampliar a consciência e o engajamento dos indivíduos, ajudando a formar pensamentos analíticos e desmistificados. Os ideais difundidos pela imprensa iluminista reverberaram na identidade moderna e positivista do final do século XIX e da metade do XX, promovendo a noção de progresso e o desenvolvimento científico e industrial, a que também se serviu. Os livros, a imprensa como um todo, “ajudavam a manter as relações sociais”, no dizer de Burke (2003, p. 148), de modo que, no espaço das oficinas, que surgiram primeiramente como manufaturas no século XV, despontaram movidas a vapor no século XVIII e chegaram ao XX conduzidas pela eletricidade, circulavam mais do que caixas de caracteres, tinta e papel. Eram centros promotores, se não diretamente produtores, de conhecimentos e das transformações sociais e culturais deles decorrentes, instrumentos usados na construção de realidades e mentalidades ditas esclarecidas e até mesmo das delirantes, como foi o caso de Domenico Scandella, conhecido como Menocchio (GINZBURG, 2008).

Moleiro de profissão, embora tivesse acumulado outros ofícios, Menocchio, de certa forma, provou da crise desencadeada pela domesticação forçada da mente e do corpo que a era de certezas e da prensa tipográfica, mesmo em fase inicial, promoveram. Aldeão do século XVI, habitante de um vilarejo discreto do norte da Itália, ele tinha acesso a livros e os lia. Dessa prática leitora, teve confrontadas suas crenças originais, embasadas pela antiquíssima tradição camponesa que predominava em seu lugar (GINZBURG, 2008; THOMPSON, 2014) e agravadas pelo seu modo peculiar de se relacionar com o mundo. Com isso, Menocchio gerou uma cosmogonia própria, uma interpretação particular sobre a origem das coisas, incluindo as sagradas, misturando as influências humanistas que recebia em seu espírito inquieto. Ao divulgar abertamente suas narrativas, teve a liberdade e, posteriormente, a própria vida tomadas pela Inquisição. Nas palavras de Ginzburg (2008, p. 190): “O caso de Menocchio se insere nesse quadro de repressão e extinção da cultura popular [oral, mágico-mítica]”. E conforme Thompson (2014, p. 24) relata na introdução de seu livro:

Quando o julgamento de Menocchio começou em 1584, as máquinas impressoras estavam em operação por toda a Europa há mais de cem anos. Elas vinham produzindo uma crescente avalanche de materiais impressos [...], e não foi preciso muito tempo para que simples indivíduos como Menocchio [...] tivessem acesso aos mundos desvelados pelas máquinas impressoras. Por mais que pareçam estranhas para

nós hoje essas opiniões de Menocchio, ele foi o percussor de uma nova era na qual as formas simbólicas iriam extravasar muito além dos locais compartilhados da vida cotidiana, e na qual a circulação das ideias não estaria mais restrita ao intercâmbio de palavras em contextos de interação face a face.

A independência norte-americana, outro exemplo do poder da imprensa, “foi precedida tanto por panfletos quanto por jornais”, tendo esse volume de impressos incitado “a causa revolucionária, descrevendo atrocidades cometidas pelo Exército britânico” e criado “uma cultura política nacional com as notícias que publicavam” (BRIGGS; BURKE, 2010, p. 103). No Brasil, estabelecida com a vinda da família real em 1808, a tipografia originou a Imprensa Régia no Rio de Janeiro, órgão a serviço do Estado. Antes, os esforços de cultivá-la em solo nacional eram sufocados por rigorosas sanções do império a fim de evitar, na colônia, os efeitos políticos que seu espírito potencialmente libertário poderia gerar. Mas essa introdução tardia também se deu porque, aos olhos da Coroa, a realidade local se apresentava como de “menor desenvolvimento cultural” (MCMURTRIE, 1982, p. 471), não justificando os custos da implantação, nem os riscos de uma conseqüente insurreição popular. Segundo Lima (1997), era comum entre os dominantes, inclusive Portugal, o estabelecimento da imprensa em territórios colonizados desde que esses fossem julgados como culturas desenvolvidas.

Tratava-se, porém, de uma manobra de poder, não no sentido de valorizar e desenvolver os traços locais, mas de criar mecanismos de imposição do “*background* cultural do opressor sobre a cultura do oprimido” (LIMA, 1997, p. 42, grifo do autor). Assim, eram realizados proselitismos, atos de instrução e de “europeização” do mundo traduzidos pela prática tipográfica, sabotando resistências e riscos de rebelião pelo adestramento dos povos colonizados. Como Portugal subestimava os primeiros habitantes do Brasil, “era muito mais importante, para os portugueses, naquele momento, destruir nas crianças nativas a sua cultura ancestral do que ensiná-las a ler e escrever” (LIMA, 1997, p. 43). Com isso, somente após 1822 é que as publicações se desligaram das restrições do império, promovendo o surgimento de tipografias independentes em diferentes regiões e contextos brasileiros. Algumas chegaram a ser guiadas, inclusive, por descontentes e críticos do próprio governo, como o caso da *Typographia Nacional*, em Recife, utilizada por Frei Caneca, um dos líderes da Confederação do Equador, para imprimir o jornal *Typhis Pernambucano* em 1824, conforme informa Lima (1997).

Assim, o meio tipográfico estabeleceu vínculos diversos entre os sujeitos de sua cadeia produtiva, formada por investidores, escritores, editores, impressores, leitores ou consumidores das obras, além daqueles que as organizavam, pondo-os todos a trabalhar em prol da difusão dos conhecimentos, das descobertas e das revoluções, fossem de ordem erudita ou

popular, fossem oficial ou marginal, ampla ou setorizada. A imprensa transformava, portanto, ao dilatar as teias das programações culturais dos tempos, como diria Geertz (2015), processo cercado por crises e tensões, produzindo “*reliances*” (MAFFESOLI, 2003) entre os diferentes agentes, produtos e contextos. Assim a tipografia, o preferido “negócio do Iluminismo” (BURKE, 2003), encorajava a circulação do saber que, por sua vez, impulsionava as consequências da “explosão” social e informacional, isto é, da “galáxia de Gutenberg”, como definido por McLuhan (1977), atraindo diferentes atores e envolvendo-os no processo difusor do conhecimento (BURKE, 2003), aquele amplamente comunicável, relacionável, e que, por isso, fez “vibrar” (MAFFESOLI, 2003).

Pelo delinear dos recortes históricos aqui costurados, percebe-se como a tipografia há muito deixara de se comportar apenas com técnica provedora de escrita, para se envolver nas tramas sociais e culturais dos povos e das coletividades, afetando-as e gerando mudanças. De seu conceito como meio de informação e de comunicação, ampliado e sofisticado pelos sucessivos aprimoramentos tecnológicos, é que veio a ideia da mídia moderna, da propaganda e dos novos centros de difusão, como o rádio, a televisão e a Internet, que embora apresentem diferenças estruturais e organizacionais entre si, mantêm em seu núcleo o perfil socialmente transformador primeiro. Esse papel ou função social imputado ao processo tipográfico nem mesmo foi abalado pelas revoluções decorrentes dos meios cibernéticos, que lhe retiraram o corpo físico e a espacialidade, mas impulsionaram, em igual compasso, a abrangência e os acessos. É o que se vê no fenômeno das atuais redes de relacionamento virtual, em que as escrituras, possibilitadas pela tipografia digital, estão a encurtar vínculos, embaralhar certezas, desconectar espaços de tempos, materializar ações, derrubar ou legitimar governos.

### **3.2 Um sistema socialmente transformado**

A discussão anterior recaiu sobre a tipografia como um instrumento gerador de transformações sociais diversas nos contextos em que foi implantada, sendo útil ao projeto idealizado da modernidade, mas também às suas consequências nada utópicas. Neste tópico, o enfoque se dá na reação que esse amplo impacto transformador gerou sobre a técnica e, especificamente, sobre a materialidade das produções, incluindo nelas os caracteres tipográficos, elementos necessários aos diferentes arranjos e composições a que as culturas fazem uso para estabelecer suas mensagens. Defende-se que, no exercício de seu papel social, a tipografia tem imprimido sobre si os traços dos contextos e dos sistemas formados, mantendo um diálogo profícuo e denso entre técnica, estética e os modos culturais que lhe compreendem e de-

terminam. Para começar, basta perceber que, no transitar da humanidade, desde a fase escrita, inúmeros implementos tecnológicos foram introduzidos nos processos de registro e reprodução de informações e memórias, aperfeiçoando-os de gesto a manufatura e, depois, a sistema industrial, de meio artesanal a tecnologia automatizada e, mais recentemente, digitalizada, conforme foram se tornando complexos o mundo e as necessidades infocomunicacionais.

Esse desenrolar técnico não aconteceu, portanto, à toa, mas em consonância ao fluxo do desenvolvimento das sociedades, uma resposta às mudanças operadas ou proporcionadas pela própria imprensa. Assim, em atenção às crescentes demandas bibliográficas do início da modernidade, um dos sintomas da virada sociocultural instalada naquela fase histórica, aprimorou-se um método de escrever mais eficiente do que a mão do calígrafo. Onde aflorou a cultura do consumo em torno dos produtos da indústria, na batalha dos anúncios publicitários e dos veículos midiáticos do século XIX em diante, o meio dispensou a metódica composição móvel em prol das fundições em linotipo, substituindo a pesada prensa de Gutenberg pelo veloz sistema de impressão rotativa de Koenig (MEGGS, 2009), além de outras, posteriormente, mais sofisticadas. Com a contemporaneidade e sua liquidez de sentidos (BAUMAN, 2007), a torrente informacional passou a reclamar por uma versatilidade de tipos compatíveis com os novos ambientes fluidos, virtuais, no lugar da materialidade ancorada nos suportes físicos e tradicionais, por mais sofisticados que tenham se tornado.

O cenário tipográfico engendrado pelos contextos humanos não se fecha, porém, nas inovações tecnológicas sofridas pela imprensa. Foram empregadas modificações significativas na estética dos produtos e nos simbolismos convencionados a partir deles. A tipografia de Gutenberg não nasceu somente com o sotaque do gótico medieval predominante em Mainz, berço da moderna prensa móvel, mas reproduziu por completo suas características formais. Além de seguir o modelo em códice consagrado na Idade Média, com seus adornos e ordenações, a Bíblia de 42 linhas, figura 1, primeira obra completa tipografada, emula com rigor a textura errática dos manuscritos antigos. Foram criadas inúmeras variações e ligaduras para cada caractere empregado na confecção, afirma Lupton (2009), no intuito de preservar o estilo fundado pela caligrafia gótica, com suas formas sinuosas, orgânicas e compactadas. Assim, conformados à ordem do regime medieval, os primeiros tipógrafos competiam com os escribas, imitando a estética para assegurar valorização e aceitação ao novo produto.

Figura 1 – Página da Bíblia de 42 linhas, produzida em Mainz no ano de 1462.



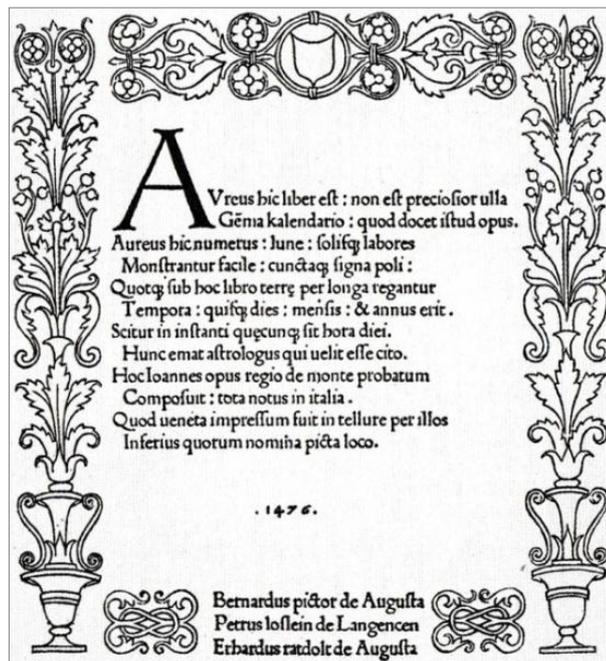
Fonte: Lyons (2011, p. 57).

A estrutura fundamental em código, dentre outras lógicas advindas das manuscritões como organização da obra, acabamento e hierarquia de formatos, permaneceu em vigor nas produções de Gutenberg e seus sucessores (CHARTIER, 1999). A hegemonia do traço gótico sobre a cultura da tipografia, porém, teve vida curta. Embora não abolida por completo, ela foi quebrada aos poucos após o invento da imprensa, com o fortalecimento do pensamento humanista que desenvolveu o tipo romano em território italiano. Pelas palavras de Lupton (2009, p. 15, grifos da autora): “Na Itália do século XV, escritores e acadêmicos humanistas rejeitaram as escritas góticas em favor da *lettera antica* [...]. A preferência pela *lettera antica* fazia parte do Renascimento da arte e da literatura clássicas”. Os humanistas eram letrados que cultivavam valores greco-romanos e buscavam sepultar o passado medieval. Eram leigos, desvinculados do clero e amantes das Humanidades, área do conhecimento difundida durante a Renascença e que tinha como base as ideias de Platão (BURKE, 2003). Eles, no contexto da tipografia, organizaram-se e expandiram esse pensamento, modelando o mundo ocidental.

No ambiente cultural promovido pelos novos letrados, a tipografia e suas composições passaram a refletir, assim, a lógica humanista, figura 2, revivendo não somente as obras

clássicas, mas também a estética e as convenções desse período. Dentre os resgates estava a grafia presente nos antigos monumentos romanos, as *capitalis monumentalis* (MEGGS, 2009): letras maiúsculas formadas por arranjos simples, com hastes modulares ligadas a pequenos traços retos de apoio, que são as serifas. Essas capitulares esculpidas em pedra serviram de base para a criação do alfabeto humanista, que se completou após juntar-se às letras minúsculas advindas dos manuscritos normalizados pelo governo de Carlos Magno, entre final do século VIII e início do IX (MEGGS, 2009). Assim, criado e disseminado por um movimento de esclarecidos, o volteio ordenado pelo traçado carolíngio, unido ao equilíbrio clássico-formal das inscrições romanas, foi reapropriado no desenvolvimento de um corpo alfabético padrão, isto é, de um código fecundo de expressão e de comunicação idealizadas, a ser utilizado na recém-criada máquina tipográfica para dar vazão às demandas da modernidade.

Figura 2 – Estética humanista de 1476.



Fonte: Meggs (2009, p. 127).

Isso retoma a reflexão acerca de informação e de memória mediadas por detalhes significantes do gesto escritor ou tipográfico, abordado na seção dois. O alfabeto humanista, que nas letras maiúsculas fazia referência à estética monumental greco-romana, evocava os aspectos simbólicos dessa antiga prática, atualizando-a para circular naquela sociedade, porque “*monere*”, raiz da palavra “monumento”, significa contemplar (FLUSSER, 2010) e, no Renascimento, tais valores eram cultuados pelas artes e pela literatura (MEGGS, 2009). As minúsculas, por sua vez, vindas das caligrafias normatizadas, eram “sobrescrições”, escritas

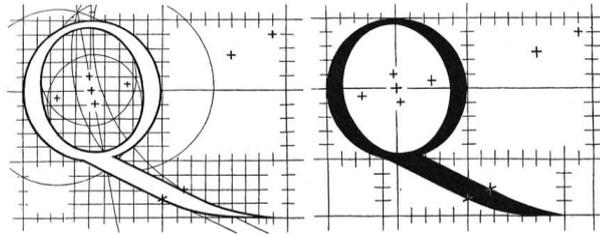
difundidas sobre superfícies lisas, “cuja finalidade é ensinar uma mensagem a um leitor” (FLUSSER, 2010, p. 32). Portanto, o alfabeto que inicialmente serviu às produções e transformações da incipiente sociedade moderna era um código híbrido de contemplação e instrução, monumento e documento, esse último no sentido de “*docere*”, isto é, da ação voltada a ensinar alguma coisa a alguém (FLUSSER, 2010), promover disciplina e não apenas prova.

Doutrinava-se com os simbolismos clássicos, que depois viraram regras claras. Logo, condizente com as expectativas que a nova era de certezas e de renovações lhe exigia, o tipo romano, fruto do renascimento dos ideais clássicos anteriores à Idade Média, nascia como um elemento de distinção em um contexto que passou a considerar bárbaro não somente a maneira “não virtuosa” de pensar e de se comportar entre as pessoas, mas também o modo antigo e tortuoso de se comunicar por qualquer tipo. Do já citado tratado de Rotterdam, publicação que se tornou marco nas ações de civilização que percorreram e instruíram o mundo ocidental, surgiram outros manuais de igual forma e função que, segundo Elias (1996), foram compostos por esse modelo de tipografia humanista, cuja família foi batizada como *Civilité*.

Já no século XVI, um tipo particular de família de caracteres tipográficos francês recebeu o nome *civilité*, tirado da obra de Mathurin Cordier, um francês que combinava doutrinas colhidas no tratado de Erasmo com as de outro humanista, Johannes Sulpicius. E um grupo inteiro de livros, direta ou indiretamente influenciados pelo tratado de Erasmo, surgiu sob o título *Civilité* ou *Civilité puérile*. E foram impressos até fins do século XVIII nessa família de caracteres tipográficos *civilité* (ELIAS, 1996, p. 68, grifos do autor).

Essa citação remete não somente ao papel da tipografia como agente transformador de contextos, mas também dos tipos como fenômenos que, por ação recíproca, sofrem transformação. No fluxo das mudanças operadas em torno do racionalismo crescente e do desenvolvimento ordenado das sociedades europeias, as formas tipográficas se tornaram conceitos ou ideias. Em 1529, conforme Lupton (2009), Geofroy Tory, tipógrafo erudito, ocupou-se em desenvolver uma série de diagramas de grandes formatos nos quais as letras romanas eram gravadas conforme a proporção do corpo perfeito, como representado pela figura 3. Nas palavras dele: “A barra transversal [da letra ‘A’] cobre o órgão reprodutivo masculino, significando que Modéstia e Castidade são requeridas, acima de tudo, daqueles que procuram conhecer letras bem proporcionadas” (TORY, 1529 *apud* LUPTON, 2009, p. 16). Já na década de 1690, o monarca Luís XIV convocou especialistas da corte para projetar a *Romain du Roi*, família tipográfica que se tornou símbolo dos documentos de seu reinado autocrático. Esse desenho de tipo atendeu aos princípios matemáticos em voga na sua época (MEGGS, 2009).

Figura 3 – Esquema lógico de construção da letra “Q”, elaborada por Tory em 1529.



Fonte: Meggs (2009, p. 140, adaptado).

A Revolução Científica estabelecida no século XVII, chamada por Burke (2003) de “nova filosofia”, “filosofia natural” ou “filosofia mecânica”, operou como um processo intelectual de ruptura dos valores clássicos e medievais, abraçando uma postura humana centrada na razão, nas novas descobertas advindas dela e nas instituições por ela fundadas. Se o ideal humanista original se baseava no resgate da estética clássica, o então científico buscava esclarecer o caminhar humano, utilizando-se para isso do pensamento crítico e objetivo sobre a realidade. Essa reforma no modo de pensar o mundo lançou as bases para o Iluminismo francês, movimento social construído em torno do culto à razão e à crítica em oposição à fé, ao misticismo e à superstição (BRIGGS; BURKE, 2010). Esse movimento promoveu a educação em escala na Europa e a circulação da informação em prol do pensamento livre, tendo, como visto, a imprensa como aliada nessa ação.

Assim, notoriamente, o Iluminismo não se serviu apenas dos produtos da imprensa, como afirmou Burke (2003), mas ele também os reconfigurou. A forma dos caracteres e o estilo das composições foram afetados pela Era das Luzes e sua corrente progressista, que convergiram na criação de uma sociedade liberal e industrial. A tipografia humanista, reflexo de um corpo humano idealizado, passou a assumir formas mais objetivas e distanciadas da raiz humana, prevalecendo uma plástica centrada na mecânica e no raciocínio abstrato de produção. Uma “nova linguagem [foi criada] para servir ao novo regime”, afirmam Briggs e Burke (2010, p. 105), cujo estilo foi classificado posteriormente como “neoclássico”, conforme define Bringhurst (2015). Esse tipo romano racionalizado, da qual a proeminência é atribuída à tipografia desenvolvida pelo inglês John Baskerville na década de 1750 (MCMURTRIE, 1982), apresenta-se de modo mais harmônico e equilibrado que o anterior renascentista, como se percebe na comparação entre os dois estilos proposta pela figura 4.

Figura 4 – Contraste entre o padrão humanista, à esquerda, e o neoclássico, à direita.



Fonte: Bringhurst (2015, p. 18-19, adaptado).

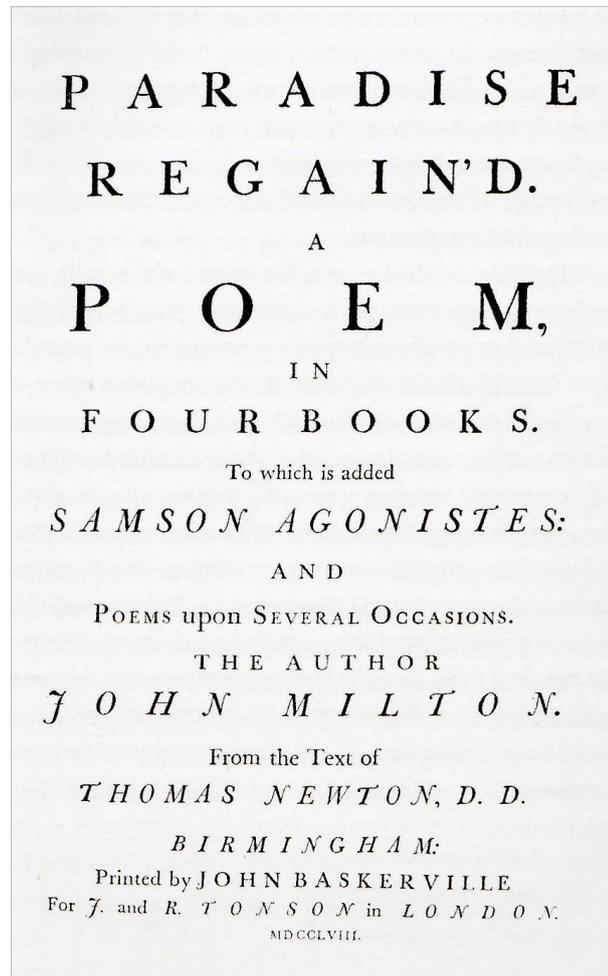
Na imagem acima, observam-se os eixos de desenho das letras, representados pelos traços vermelhos. Eles são oblíquos na fase humanista ou renascentista, tendo em vista conservarem a maneira de escrever dos calígrafos, isto é, a postura inclinada da pena a deslizar sobre o suporte. Na fase neoclássica, porém, com a ênfase no aspecto mecânico e racional da forma, os eixos se tornaram forçosamente eretos na tentativa de apagar o vestígio desse gesto original. Tal distanciamento da natureza humana em prol da artificialidade das aparências também é percebido pelo maior refinamento nos terminais dos caracteres, indicados pelos círculos vermelhos sobre as letras. A partir do século XVII, pela onda iluminista, eles passaram progressivamente a receber tanto destaque quanto a letra em si, deixando de ser meros prolongamentos do desenho de hastes criadas a mão, para assumirem formas distintas, quebras intencionais com peso racionalmente significante, geradas a máquina.

“Quanto mais os traços individuais eram considerados pertinentes”, conforme reflete Ginzburg (2007, p. 163) sobre o avançar da humanidade, “tanto mais se esvaía a possibilidade de um conhecimento científico rigoroso”. Assim, os ideais progressistas da sociedade moderna conduziram a uma ênfase ao aspecto racional dos tipos, ao seu projeto objetivo, disciplinado, em detrimento ao campo do sensível, e os caracteres foram perdendo os elos que os ligavam às expressões humanas mais livres. Esses idealistas entendiam que a mão, ao escrever, vergava-se às limitações do corpo e às inclinações subjetivas que lhe condicionava, ferindo o princípio pragmático de mundo. Diante disso, no contexto das civilidades e das domesticações do corpo e da mente, a matriz humana foi suprimida pela crescente lógica instrumental e científica, apagando as evidências sociais e históricas dos objetos para confiná-los como máquinas de operações padronizadas, positivistas, reproduzíveis em escala.

Sobre essa estética, a já citada *Romain du Roi* é tida cronologicamente como a letra inaugural da fase neoclássica da tipografia. Mas foi o tipo *Baskerville* que ganhou maior projeção, sendo considerado por McMurtrie (1982, p. 400) “como o primeiro olho ou face de tipo verdadeiramente moderno em comparação com os tipos de velho estilo até então em vo-

ga”. De eixo vertical, simetria rigorosa e econômica nos ornamentos, a letra *Baskerville* é “a suma do racionalismo tipográfico do século 18” (BRINGHURST, 2015, p. 239). Ela é uma ideia materializada, cuja forma se justifica em torno da busca pelo equilíbrio clássico seguido à risca, projetada em prol do fortalecimento da ordenação racional sobre as maneiras de compor e de pensar, assumindo, por isso, uma estrutura formal harmônica e simétrica, tal como pode ser observado no exemplar da figura 5.

Figura 5 – Composição de Baskerville, em 1758, e o equilíbrio formal referente à época.



Fonte: Meggs (2009, p. 161).

Partindo do pensamento iluminista e mecanicista que predominava nesse período histórico, pode-se interpretar, portanto, que tais composições neoclássicas, civilizadamente limpas e bem ponderadas, simbolizavam a liberdade da mente das amarras da tradição que ainda sobrevivia, de certo modo, junto ao estilo humanista. Pelo menos essa era a intenção daqueles tipógrafos (MEGGS, 2009). Emancipada dos antigos paradigmas, a mensagem simbólica em prol da razão e da ordem mediada pelos tipos racionalizados conduziria, em tese, a

grande sociedade ao encontro de seu progresso. E nessa escalada utópica, mais e mais tipografias seguiam o rumo cada vez sofisticado do pensamento ideal, declarando, pelas formas, um desapego à natureza humana e às maneiras naturais de escrever e viver. Por isso, rejeitava-se o orgânico e errante traço caligráfico, retrógrado para um tempo de abstração, disciplina e velocidade crescentes. Uma comprovação disso é que, conforme Lupton (2009, p. 17):

Na virada do século XIX, o severo vocabulário de Baskerville [referência na estética neoclássica] foi levado ao extremo por Giambattista Bodoni na Itália e Firmin Didot na França. Suas fontes [ou tipografias], com eixos totalmente verticais, contraste extremo entre traços grossos e finos e serifas nítidas como lâminas, foram a porta de entrada para uma visão da tipografia desvinculada da caligrafia.

Além disso, Meggs (2009, p. 164) acrescenta que:

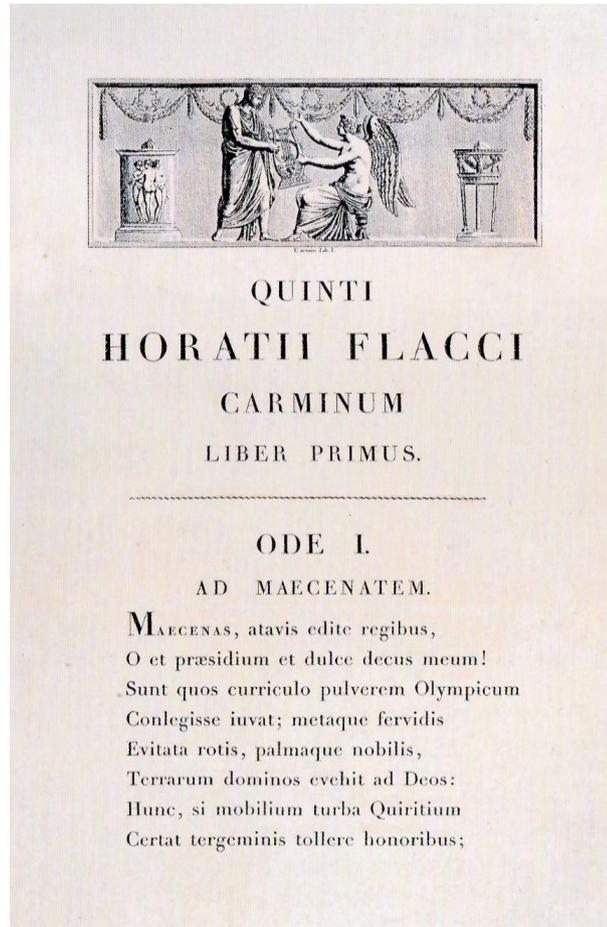
Essa padronização de formas que podiam ser medidas e construídas marcou a morte da caligrafia e da escrita como mola propulsora do design de tipos e o fim da abertura e moldagem imprecisas da antiga tipografia. As formas precisas, mensuráveis e repetíveis de Bodoni expressavam a visão e o espírito da era da máquina. [...] Nos leiautes de Bodoni, as bordas e os ornamentos do antigo trabalho decorativo [...] eram deixados de lado em favor de uma economia de forma e eficiência da função.

A estética da razão sobre-humana ganhou, portanto, fôlego durante o período da Revolução Industrial, cuja expressão pode ser encontrada nas formas tipográficas dos citados Firmin Didot e Giambattista Bodoni, além de outros tipógrafos dessa fase. Ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, o surgimento da indústria representou uma ruptura radical na lógica e nos meios de produção. Segundo Cardoso (2010) e Meggs (2009), surgiram, por exemplo, as prensas movidas a vapor e a eletricidade, antes restritas ao trabalho braçal. Também foram revisitadas as técnicas de fabricação de papel e tinta, bem como se passou a trabalhar melhor as imagens, capturadas agora por fotografia e reproduzidas por tecnologias que migraram da xilografia e da litografia tradicionais para a gravação via metal e retículas de impressão, culminando no atual sistema de impressão *offset*.

Isso reverberou na criação de estéticas carentes “do ritmo fluente e estável das formas renascentistas”, deixando de convidar “o leitor a adentrar o texto e prosseguir na leitura”, para estabelecer uma experiência “de fora” das páginas (BRINGHURST, 2015, p. 146), onde se pretendia que as letras agissem como entidades absolutas. A aparente imobilidade dos tipos no leiaute e o exagerado contraste no desenho dessa tipografia, vistos pela figura 6, são então reveladores, bem como seu predomínio vertical, os terminais mais definidos e as serifas finas e discretas, ligadas abruptamente às hastes dos caracteres (BRINGHURST, 2015). Todo esse arranjo estético-formal e representante foi projetado na intenção de rejeitar, por comple-

to, os modos caligráficos flexíveis, seu aporte técnico e sua tradicional postura de escrever, cujos sentidos eram atribuídos ao humanismo superado. Desde as produções neoclássicas, esse raciocínio já era praticado, mas atingiu proporções maiores na fase científica e industrial.

Figura 6 – Caracteres de Firmin Didot em uma página produzida por volta de 1798.



Fonte: Lyons (2011, p. 111).

“O corpo crescente do conhecimento científico era aplicado aos processos e às matérias-primas industriais. A sensação de domínio sobre a natureza e a fé na capacidade de explorar os recursos da Terra [...] criavam uma impetuosa confiança”, afirma Meggs (2009, p. 175) sobre essa fase. Com isso, novos espaços e organizações de trabalho foram criados como reflexo dos crescentes investimentos na produção e no volume de demandas. Fábricas surgiram em substituição às manufaturas e às oficinas artesanais, o que gerou divisões na organização dos trabalhadores e da produção. O artífice, que antes detinha todo o conhecimento necessário ao processo produtivo, empreendendo-o do começo ao fim, tornou-se um especialista focado em operar apenas uma parte dele. No regime serial de trabalho, as “artes manuais [como a antiga tipografia] se encolhiam à medida que findava a unidade entre projeto e produção”

(MEGGS, 2009, p. 175), e os impressores, outrora mestres, tornavam-se subutilizados pelas reordenações do contexto moderno. Martins (1998, p. 232, grifo do autor) acrescenta que:

O instrumento [ferramenta do artesão] é simples e a máquina é complexa, porque esta deve se bastar a si mesma, para a execução da sua tarefa específica, enquanto aquele depende da mão. A composição manual, lenta por sua própria natureza [...], transforma o *tipo* em instrumento [algo que se complementa com o homem, uma extensão tecnológica humana]; a composição mecânica já o reduz a peça de máquina [...]. Também a prensa manual [nesse sentido] é mero instrumento, que depende da força e da habilidade do artesão; compare-se com a rotativa, que trabalha sozinha, que apenas depende do homem para apertar o botão que a põe em movimento.

E conforme prossegue o autor:

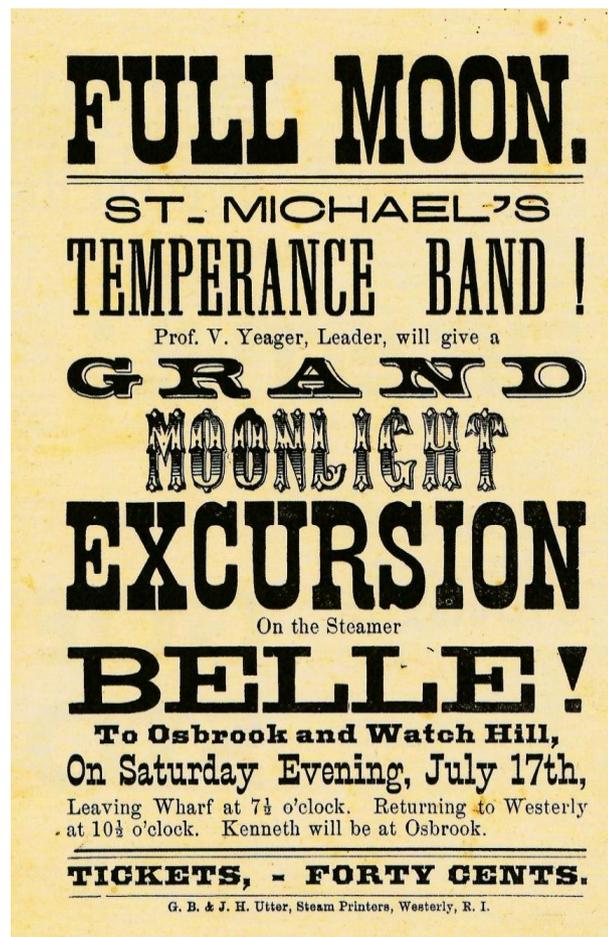
Dessa forma, o artesão, que era um artista, transforma-se em operário, que é um mecânico. E enquanto o primeiro, dispondo de instrumentos rudimentares, desenvolvia um trabalho mental de grande complexidade e delicadeza, o segundo, diante de máquinas incrivelmente complexas, despende um esforço cada vez mais simples e unitário (MARTINS, 1998, p. 233).

“Trata-se [porém] de uma característica do progresso: tudo torna-se [*sic*] estruturalmente mais complexo, para funcionalmente tornar-se mais fácil”, adverte Flusser (2010, p. 31), quando compara, no contexto da escrita, as mudanças operadas pela saída da fase monumental das inscrições lapidárias para o início das caligrafias documentais. No ambiente moderno, como reflexo da Revolução Industrial, essa lógica permaneceu: do mesmo modo que a lasca, investida de força bruta com suas ferramentas primitivas, cinzel e pedra, cedeu espaço para o floreio gestual gótico que informava, à pena e tinta, por suportes maleáveis; a pesada prensa e suas batidas secas se transformaram em métodos cada vez mais ágeis e práticos, a fim de conceber, reproduzir e disseminar mensagens e efeitos que atendessem ao avanço da modernidade. Assim, o fluxo histórico se repetia, com as sofisticações técnicas sendo desenvolvidas em prol dos progressos almejados, seja de ordem produtiva, seja social.

Além disso, segundo Cardoso (2010, p. 47), nesse período, “ampliavam-se as opções de consumo nas faixas média e baixa do mercado”. E dentre os artigos mais procurados pelo público estavam os artigos impressos, tendo em vista a expansão da massa leitora ocorrida nos centros urbanos (BURKE, 2003; CARDOSO, 2010). Essa procura ampliada por bens e aliada à recém-criada cultura do lazer, outro desdobramento da vida moderna, fez surgir tipografias como recurso de propaganda (BRIGGS; BURKE, 2010), como as utilizadas nos anúncios do século XIX, exemplificado na figura 7, para além da direção objetiva. Caracteres apelativos, “com altura, largura e profundidade assombrosas apareceram: expandidas, contraídas, sombreadas, vazadas, engordadas, lapidadas e floreadas”, afirma Lupton (2009, p. 21). Essas

composições de forte teor comunicacional eram voltadas “não para uma leitura verbal complexa, mas para a identificação sistemática de uma identidade visual” (CARDOSO, 2010, p. 55). Eram leiautes de grande aceitação tanto pelo consumidor quanto pelo anunciante dos produtos ou serviços, pois projetavam uma imagem representativa da realidade industrial emergente, estimulando a cultura dos excessos e do consumo abusivo.

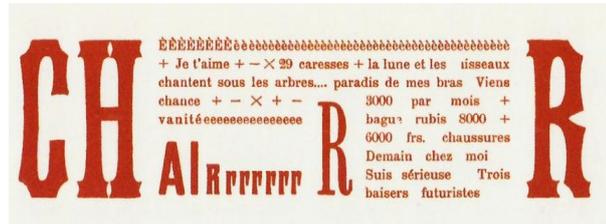
Figura 7 – Cartaz publicitário de 1875, com profusão de diferentes estilos tipográficos.



Fonte: Lupton (2009, p. 23).

Em meados do século XX, o culto ao progresso advindo das mudanças científicas, industriais e sociais anteriores reverberou nas chamadas vanguardas artísticas, como o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Construtivismo, dentre outras. Essas vertentes artísticas eram “revoluções criativas que questionaram antigos valores e abordagens da organização do espaço, além do papel da arte e do design na sociedade”, sendo que algumas “influenciaram diretamente a linguagem gráfica da forma e da comunicação visual do século” (MEGGS, 2009, p. 315). Filippo Marinetti, poeta e líder do movimento futurista, por exemplo, propôs um ideal de beleza ligado à estética da era industrial, como pode ser visualizado na figura 8.

Figura 8 – Composição de Marinetti, 1912, emulando uma onomatopeia das máquinas.



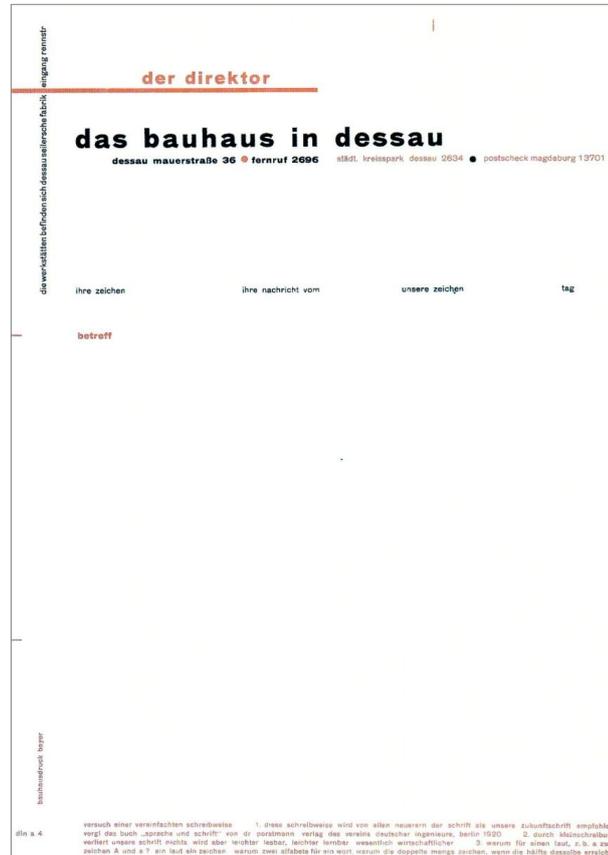
Fonte: Lupton (2009, p. 120).

Pelas palavras de Marinetti (2010, p. 10, grifo do autor):

O alvo de minha revolução é a chamada harmonia tipográfica da página, que é contrária ao fluxo e refluxo, às súbitas transições e explosões de estilo que atravessam a página. Na mesma página, portanto, usaremos *três ou quatro cores de tinta*, ou mesmo vinte tipos diferentes, se necessário. Por exemplo: itálico para uma sequência de sensações semelhantes ou imediatas, negrito para as onomatopeias impetuosas e assim por diante. Com essa revolução tipográfica e essa variedade multicolorida das letras, pretendo redobrar força expressiva das palavras.

“É óbvio [...] que as máquinas vieram para ficar. [...] Vamos então explorá-las para criar beleza – uma beleza moderna, enquanto estamos com elas”, pregava Huxley (1928 *apud* MEGGS, 2009, p. 402). Nesse espírito, surgiu na Alemanha, em 1907, a Confederação do Trabalho como modo de potencializar a ideologia nacionalista do País. Para seus dirigentes, ao adotar meios de cooperação entre arte, indústria e ofícios, seriam impressos os vestígios de um novo modelo nos produtos e na cultura alemã. Pelas palavras de Cardoso (2010, p. 123), “a padronização tanto técnica quanto estilística daria aos produtos alemães a supremacia do mercado internacional; [...] uma questão de usar o design como alavanca para as exportações e para a competitividade”. Esse levante integralista pela forma se solidificou na criação da *Bauhaus*, em 1919, e estabeleceu novos parâmetros para produzir e refletir tipografia a partir da prática institucionalizada, padronizada e funcional. Dividida em três fases, cada qual com orientação e diretoria diferentes, a *Bauhaus* do segundo período, comandada por László Moholy-Nagy, desenvolveu o “Alfabeto Universal”, um projeto ambicioso, criado por Herbert Bayer em 1925, e que visava promover, por meio da simplicidade e da legibilidade máxima das letras, figura 9, uma comunicação inequívoca do tipo emissor para receptor. Trata-se de um movimento de resgate das ideias racionalistas vivenciadas desde John Baskerville e demais tipógrafos da era iluminista, intensificado agora pelo projeto positivista do século XX, que também linearizaria a ciência e os processos infocomunicacionais.

Figura 9 – O princípio universal moderno na composição de Bayer.



Fonte: Lupton (2009, p. 24).

Para Moholy-Nagy (2010, p. 22, grifo do autor):

A tipografia é um instrumento da comunicação [vista pelo viés unilateral]. Ela deve representar a forma mais intensa de comunicação. Sua ênfase tem de estar na clareza absoluta, uma vez que isso distingue a natureza de nossa própria escrita daquela das antigas formas pictográficas. [...] A prioridade, portanto: clareza inequívoca em todas as composições tipográficas. Legibilidade – a comunicação nunca deve ser prejudicada por uma estética *a priori*. Nunca se podem forçar as letras a entrar em uma estrutura preconcebida, como um quadrado.

Pretensamente livre das interferências externas ao meio e das práticas subjetivas decorrentes dos contextos, a tipografia de Bayer, forjada no cenário modernista da primeira metade do século XX, mantinha certo diálogo com o esquema matemático de Shannon (2001) que predominou no paradigma físico da Ciência da Informação (CAPURRO, 2003; HJØRLAND, 2017). Da mesma maneira que, nessa fase, prezava-se pela eficiência do dado mensurável, armazenável e processável nos sistemas tecnologicamente fechados, não históricos e impessoais de informação, o tipo racionalizado pelos funcionalistas modernos como Bayer assumia a disposição desse sinal probabilístico, cuja neutralidade aparente servia para

manter em funcionamento o fluxo unidirecional de uma mensagem, coibindo interações outras que pudessem lhe desviar o foco ou o sentido. Assim, esses produtos tipográficos higienizados seguiam a lógica do engenheiro, que “começava em atitude profissional e sem romantismo a projectar a sua obra de maneira que servisse muito eficientemente o fim a que se destinava”, como compara McMurtrie (1982, p. 523).

Tal sentido ganhou peso com o surgimento da “Nova Tipografia”, por Jan Tschichold em 1928, e atingiu expressão máxima na década de 1950, com o movimento suíço denominado Estilo Tipográfico Internacional, ainda mais rigoroso quanto à funcionalidade e à objetividade das formas. Essas tipografias novas e internacionais capturaram “o espírito de uma era mais progressista” (MEGGS, 2009, p. 462), visando o desenvolvimento estético e social pela lógica das operações e produções sistematizadas, padronizadas, em que “expressão pessoal e soluções excêntricas eram rejeitadas”, abraçando “uma abordagem mais universal e científica para a solução de problemas de design” e exigindo que os designers atuassem como “canais objetivos para a disseminação de informações importantes entre os componentes da sociedade” (MEGGS, 2009, p. 463). De maneira geral, portanto, “a ideologia do Estilo Internacional se baseava na idéia [*sic*] de que a criação de formas universais reduziria as desigualdades e promoveria uma sociedade mais justa”, tornando o movimento participante de tendências sociológicas que visavam “gerar uma sociedade igualitária pela produção aparentemente simples de fazer todo mundo pensar, trabalhar, ganhar, consumir e se vestir de maneira igual”, conforme reflete Cardoso (2010, p. 169-170).

No Brasil, influenciados por essa ordenação estética e cultural reducionista sobre a tipografia, surgiu em 1954 o movimento de reforma editorial chamado “O Gráfico Amador”, que reunia intelectuais, artistas e escritores do cenário pernambucano na intenção de publicar, por recursos próprios, obras fora do eixo Rio-São Paulo, local onde se concentravam as editoras nacionais. Assim, “sob cuidadosa forma gráfica” (LEITE, 2003, p. 87), os autodenominados “mãos sujas”, em sua “oficina boêmia, ruidosa e um tanto fantástica” (LEITE, 2003, p. 87), faziam uso de experimentações gráficas para dar forma às suas produções artísticas e literárias. No entanto, essas, a despeito de seu potencial criativo e subversivo, mantiveram-se presas ao modelo funcionalista europeu consolidado, artifício utilizado para obtenção de prestígio e aceitação nos cenários brasileiro e internacional. Isso pode ser visto na figura 10, pela disposição fixa a qual os versos estão diagramados, isto é, pelo modo elementar e organizado que dita sobre a mensagem a fim de torná-la legível, hierarquizada e de fácil acesso, um sintoma da vertente modernista do Design Gráfico, conforme encontrado em Gruszynski (2000), Lupton (2009), McMurtrie (1982) e Meggs (2009).

Figura 10 – Produção de “O Gráfico Amador”, 1955, marcada pelo regime funcionalista.



Fonte: Leite (2003, p. 90).

Pelas palavras de José Laurenio de Melo, um dos líderes do grupo em que também atuaram Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira, além de, posteriormente, João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna:

Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a perniciosa associação da idéia [*sic*] de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. Era preciso desfazer uma infinidade de mal-entendidos em vigor no ambiente editorial brasileiro e que, por ignorância ou por desleixo, ou por ambos os motivos, se estendem num livro desde a folha de rosto até o colofon (MELO, 1961 *apud* LIMA, 1997, p. 89).

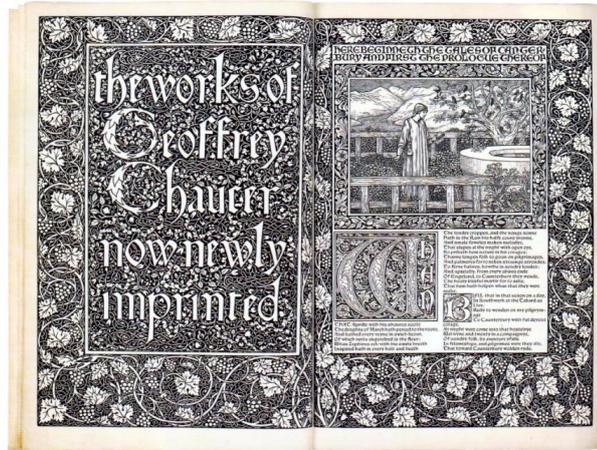
E conforme Leite (2003, p. 91) completa:

O esforço despendido na tentativa de produzir algo em que a novidade e a ortodoxia estivessem mescladas de forma inventiva ao rigor gráfico, de modo a atingir um padrão de excelência, foi corado de êxito. Foram também eficazes na intenção de demonstrar que o livro, no seu aspecto material, deve ser encarado como uma obra de arte. A acolhida dada pela imprensa brasileira e os comentários da crítica especializada estrangeira aos livros publicados não poderiam ter sido melhores.

Mas nem tudo era contentamento no cenário urbano. Com a crise de sentidos instaurada no período das guerras mundiais e ampliada após os eventos catastróficos em Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki, o mito em torno da redenção e da unificação pelo progresso científico e tecnológico ruiu. E, junto dele, caiu também a ideia de uma tipografia universal e absoluta. “Alguns designers [ou tipógrafos] consideravam a distorção do alfabeto grosseira e imoral, ligada a um sistema industrial destrutivo e desumano”, afirma Lupton (2009, p. 25). Para além do desenvolvimento, a industrialização trouxe também uma série de consequências graves, como a superlotação de cidades, a violência, as epidemias, a baixa qualidade de vida da população e das condições de trabalho, dentre outros problemas. O comportamento consumista exagerado, que ostentava um luxo antes reservado às elites, e a crescente cultura do espetáculo que lhe acompanhava passaram a ser criticados. Diante disso, ainda no século XIX, em paralelo à ascensão da ordem modernista, movimentos contrários já atuavam no resgate dos valores da vida camponesa e da tradição dos antigos processos artesanais. Foi o caso do chamado *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, que manifestava sua crítica social criando produtos com aspecto medieval e produzindo livros pelos modos de antigamente.

Esse descontentamento conduziu a reformas que foram sentidas nas artes e na tipografia, permitindo saudosismos, memórias de um tempo anterior à mecanização (CARDOSO, 2010; LUPTON, 2009; MEGGS, 2009). Morris e equipe ganharam notoriedade ao se dedicarem na produção de objetos decorativos e utilitários artesanais, com pouca ou nenhuma interferência mecânica. A intenção era promover as mercadorias fora da padronização industrial. No campo da tipografia, atuou pela *Kelmscott Press*, editora fundada por ele, desenvolvendo tipos com estética renascentista e medieval, conforme se vê na figura 11. Nas palavras de Cardoso (2010, p. 82-83), o movimento *Arts and Crafts* “girava em torno da recuperação dos valores produtivos tradicionais”, promovendo “maior integração entre projeto e execução, relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e manutenção de padrões elevados em termos de qualidade de materiais e de acabamentos”. E conforme completa Martins (1998, p. 244): “O movimento artesanal na tipografia se inscreve, como se vê, numa larga tentativa que pretendia renovar toda a civilização”.

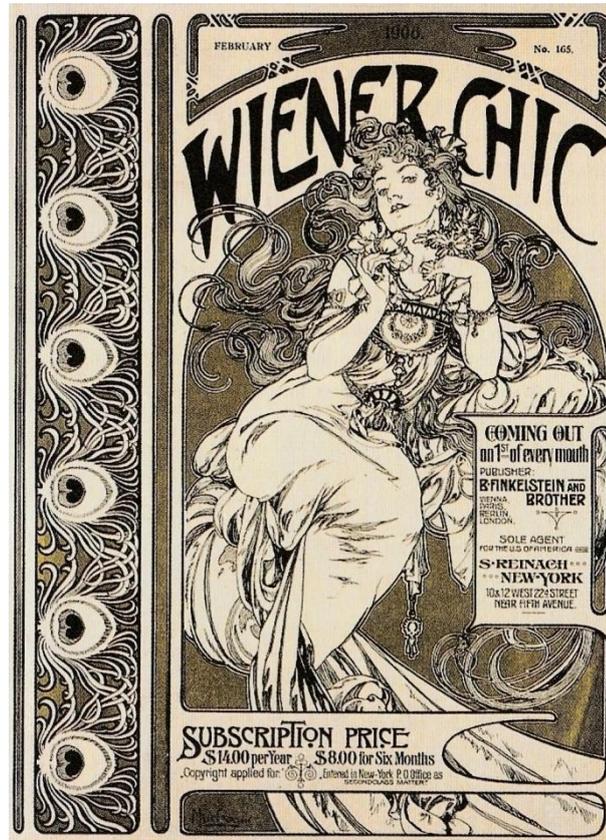
Figura 11 – Livro produzido por Morris, década de 1890, em resgate ao padrão medieval.



Fonte: Lyons (2011, p. 190).

Embora as ações do *Arts and Crafts* tenham se debruçado sobre o universo da produção, notadamente sobre os artigos de luxo, a crítica acerca dos vícios e malefícios identificados no contexto moderno reverberou para além dos modismos estéticos e técnicos. Ela era reformadora porque implicou na criação de “objetos e imagens que desafiaríamos e revisariamos hábitos e práticas dominantes” (LUPTON, 2009, p. 25). De acordo com Meggs (2009), ao beber do passado, Morris acabou redesenhando o futuro, lançando as bases para o que viria a ser o campo científico e profissional do Design no século XX, por exemplo, instalando os debates em torno da função da arte sobre a indústria no novo meio econômico e social, bem como das próprias identidades formadas em torno de bens de produção. De fato, conforme Cardoso (2010) e Meggs (2009), a primeira corrente oficialmente atribuída ao Design foi a do movimento *Art Nouveau*, figura 12, praticado entre os anos de 1890 e 1920. Ele trazia o argumento moral do *Arts and Crafts*, traduzido pela estética antiga ornamental e pelo apego aos detalhes e às matérias-primas, aplicado à linha de montagem industrial no objetivo de imprimir sensibilidade aos objetos fabricados em série. Vê-se como a tipografia também atuou como ferramentas de correção do próprio sistema produtivo e social que possibilitou seu desenvolvimento, assumindo, nas condições expostas, um novo papel ou uma nova “pedagogia” diante daquela realidade industrial e tecnológica.

Figura 12 – Padrão ornamental do movimento Art Nouveau em capa de revista de 1906.



Fonte: Meggs (2009, p. 264).

Assim, foi diante dessa “contrarreforma” operada em combate aos meios e aos sistemas dominantes, agravado pela cena de perdas e desesperanças advinda do impacto progressista mundial e autocentrado, que se percebeu que as identidades não poderiam ser mais construídas mediante processos totalizantes. A modernidade, nas palavras de Giddens (2002, p. 13), havia trazido “diferença, exclusão e marginalização”. Ela rompeu com “o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais”, onde o indivíduo passou a se sentir “privado e só num mundo que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais” (GIDDENS, 2002, p. 38). Com isso, os traços particulares, excluídos ao longo da proposta modernista, acabaram por seguir o caminho da reintegração, e o ideal da cultura dita autêntica e universal iniciou seu processo de desgaste. Pela quebra das convicções, o mundo se revelou híbrido (CANCLINI, 2015), complexo, e as produções humanas, como a tipografia, passaram a refletir esse caráter ambíguo das mesclas. Eles deixaram de se comportar como peças anônimas e impessoais, úteis a um processo deslocado de informação e de comunicação unilate-

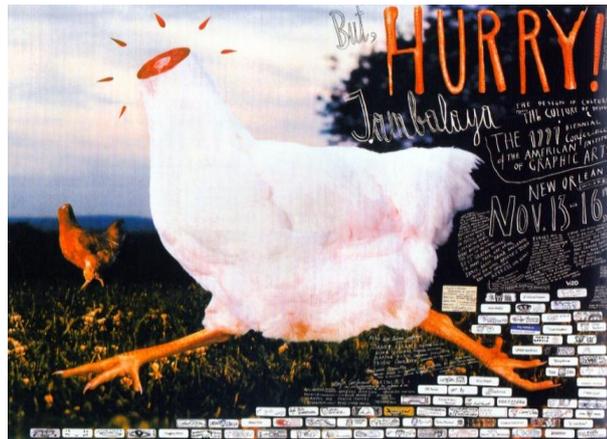
ral, para assumirem a aparência caótica do novo tempo, um fenômeno polissêmico e multifacetado como os exemplares representados nas figuras 13 e 14.

Figura 13 – Arte digital de Peter Cho, 2002, simulando letras flutuantes no ciberespaço.



Fonte: Lupton (2009, p. 54).

Figura 14 - Revolução paradigmática sobre forma e função neste cartaz de 1997.



Fonte: Lupton (2009, p. 162).

Assim, nas palavras de Gruszynski (2000, p. 102):

O Pós-modernismo destrói justamente essa crença na universalidade, imparcialidade e neutralidade do design. A escrita é revelada como a união (e dissociação) dos códigos visuais e alfabéticos. Ao destacar a co-autoria [*sic*] da mensagem em seus aspectos visuais, o designer simplesmente deixa claros ao leitor os pressupostos de sua ordenação do texto, enfatizando o poder da imagem. Trata-se de desconstruir o padrão modernista, para deixar que se aflorem as idiossincrasias pessoais, os padrões culturais, os vínculos sociais ou de grupo.

Jacques (2002, p. 8-9) acrescenta que:

A tipografia, em sua condição pós-moderna, caminha pelo solo pouco firme da ambigüidade [*sic*], das imagens indefinidas, das formas imperfeitas mal acabadas. De fato, não há mais distinção entre o que é tipografia e o que são imagens, formas e cores, pois a gigantesca massa de dados na qual o mundo está imerso não diz respeito a uma limpeza das formas, mas sim de um aprofundamento de suas questões mais elementares. A tipografia pós-moderna não é um mero resultado da introdução do

computador como gerador de imagens; é produto de um contexto social e cultural que requer uma nova sensibilidade para lidar com um universo mergulhado numa palpável trama de textos e imagens.

Na contemporaneidade, a tipografia ressurgiu, pois, aberta ao diálogo e à interpretação. Não que antes isso não fosse possível, mas pesava sobre os leiautes e os caracteres a intenção de seus autores, dos tipógrafos e projetistas visuais em determinar a natureza e os sentidos das mensagens codificadas, criando empecilhos, muros entre formas e funções, entre arranjos e significados, junto à ordem ditada pela modernidade. No contexto pós-moderno de produção, porém, o próprio designer evidencia o aspecto poroso desses limites e, por isso, delega ao leitor o poder de atribuir sentidos ao que percebe, no âmbito de suas experiências socioculturais e cognoscíveis. Aí está o diferencial proposto pelo modelo antropológico e compreensivo de mediação expresso nos *e* pelos tipos. É que sendo um fenômeno infocomunicacional complexo, pela ótica da epistemologia social da Ciência da Informação, torna-se algo rico de significados que fluem condicionadas a inúmeras forças. Assim, a tipografia fica expressa como algo contextualizado e significante, vinculado às características plurais de seu ambiente de produção e de leitura, modo pelo qual se apresenta como um documento em constante formação, misturado a ordenações técnicas e culturais.

Por outro lado, assim como as novas tecnologias potencializaram a perda de referências do homem racional, criando um turbilhão infocomunicacional que democratizou acessos e que desestabilizou posições antes ancoradas pela lógica positivista, no corpo tipográfico, elas também possibilitaram outras configurações materiais. O tipo perdeu a sua substância histórica de liga metálica para se tornar uma entidade virtual e sofisticada, definida por linguagens de computação (BRINGHURST, 2015; FARIAS, 2000; LUPTON, 2009; MEGGS, 2009). De acordo com Chartier (1999, p. 12), nesse contexto:

[...] é difícil empregar ainda o termo objeto. Existe propriamente um objeto que é a tela sobre a qual o texto eletrônico é lido [ou formado], mas este objeto não é mais manuseado diretamente, imediatamente, pelo leitor [nem pelo designer]. A inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defrontava [...].

Essa mudança não somente impactou a estrutura clássica dos registros físicos, da escrita ou da tipografia móvel, como também alterou as maneiras de se relacionar com as produções, permitindo novas formas de ler, sendo possível embaralhar, entrecruzar, “reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica” (CHARTIER, 1999, p. 13). Assim, para além da discussão sobre a ocorrência ou não de materialidade nos produtos, documentos ou tipografias digitais, visto Frohmann (2006) demonstrar ser isso possível, o distanciamento

físico do corpo com os suportes escritos digitalmente permitiu unir “técnicas, posturas, possibilidades que, na longa história da transmissão do escrito, permaneciam separadas” (CHARTIER, 1999, p. 16). Em seu novo meio, as letras puderam, então, ser reconfiguradas mais livremente, assumindo imagens que vão dos clássicos consagrados às aparências caóticas que desafiam qualquer gramática. “Os [anteriores] métodos industriais de produção da tipografia forçaram todas as letras a ser idênticas [...]. Hoje, a tipografia é produzida com equipamentos sofisticados, que não impõem tais regras. As únicas limitações residem em nossas expectativas” afirmam os designers Blokland e Rossum (2000 *apud* LUPTON, 2009, p. 29). Essa liberdade quase total, propiciada pelas novas tecnologias e seu ambiente elástico e multicultural, está representada na forma da tipografia de tela e em suas produções pós-modernas, servindo, ao mesmo tempo, de pistas para a compreensão dessas novas leituras.

### 3.3 A tipografia como um sistema simbólico

Um fenômeno possibilita diversas leituras porque plurais são as visões que se tem do mundo, bem como os condicionamentos que participam dessa experiência. De acordo com Geertz (2015), a interpretação e a própria realidade humana estão configuradas mediante sistemas ordenadores que atuam no âmbito da cultura, uma vez que essa é definida pelo autor como um complexo tear de significações construído para servir de orientação e de substrato para o estabelecimento de sentidos. Por esse viés, é possível afirmar que aquilo que se apreende do mundo é o resultado dos filtros culturais que são operados nele e por ele, ou seja, de tudo o que resulta dos diferentes regimes simbólicos de ordenação e exclusão pelos quais o homem, em suas ações e pensamentos, coletivamente, constrói e é construído. Esse é o conceito chave da noção de mediação cultural aplicada aos tipos neste trabalho.

Com isso, pensar nos significados atribuídos à tipografia não deve ser tarefa diferente. A princípio, os tipos podem ser compreendidos por sua dimensão pragmática, como peças físicas ou *bits* de um aparelho sofisticado ao longo do tempo, que visa compor e reproduzir uma informação específica, como livros, cartazes, jornais, documentos em série, páginas eletrônicas, dentre outras produções. Essa perspectiva se manifesta funcionalista e instrumentalista, pois o uso da tipografia, a qualquer tempo ou sob qualquer formato tecnológico, está a serviço de cumprir um plano informacional e comunicacional restrito ao próprio fazer operacional, dispensando, portanto, maiores reflexões acerca do entorno social que propicia as mensagens e condiciona o próprio meio técnico. Ele tende a evidenciar o modo de produção em si, focado no uso e no raciocínio utilitário e, por vezes, até matemático.

O pensamento restrito à tipografia como canal ou meio operacional é observado em Araújo (1986), por exemplo, em pelo menos dois momentos. No primeiro, quando o autor trata acerca da editoração e afirma que a difusão da imprensa serviu, antes de tudo, para “evitar a incidência de erros tal como se verificava nas reproduções manuscritas, eliminando [...] a presença fatal de variantes nas cópias” (ARAÚJO, 1986, p. 45). Com isso, ele atribui à tipografia uma função regulatória, em que o sistema de impressão seriada agiria como ferramenta de controle sobre a reprodução dos originais, conservando as intenções autorais. Essa lógica fica atrelada ao aspecto mecânico da relação, à tipografia percebida como aparato técnico promotor de duplicatas, e não como um fenômeno dialético, histórica e socialmente localizado, cuja abordagem recai nas consciências e ordenações que permitiram o desenvolvimento desse sistema. No perfil instrumentalista, o dispositivo tipográfico não atua de todo eficaz, tendo em vista os “freqüentes [*sic*] e inquietantes acidentes de impressão” (ARAÚJO, 1986, p. 45) presentes nas páginas e difíceis de serem estabilizados pelos técnicos, para aflição dos que defendem fórmulas exatas e simplificações aplicadas aos processos infocomunicacionais.

O segundo momento surge quando Araújo (1986) lança sua definição sobre a tipografia. Segundo o autor, os tipos possuem três sentidos: “além de designar comumente o estabelecimento onde se faz a impressão, significa antes de tudo determinado sistema de reprodução de cópias, mas também a maneira como se distribuem os tipos na página” (ARAÚJO, 1986, p. 536). Para efeito desta pesquisa, deve-se transcender esse estágio restrito à operação técnica para compreender a tipografia na totalidade de suas representações, como um sistema simbólico dialogicamente ligado ao homem e às suas maneiras de se organizar e de produzir significados. Como já colocado, esse aprimorado sistema de escrita nasceu do trabalho do homem europeu do século XV em função de seu contexto, revelando-se impregnada das influências culturais sobre os modos de fazer e suas feituradas, tal como o próprio escrever a punho já manifestava. Nessa perspectiva, não há diferença entre escrita e tipografia, a não ser a questão tecnológica em si e seus desdobramentos operacionais quanto a volume, economia, tempo, velocidade e qualidade de reprodução, que por sua vez causaram impactos particulares na humanidade. Ambas são entidades culturais datadas, cercadas de intenções e conflitos, promotoras de efeitos e transformações sociais.

Antes dos tipos móveis serem desenvolvidos, produzir um livro era um método moroso e dispendioso porque o escriba estava imerso nas inúmeras convenções de ordem técnica e estética, historicamente construídas, que se tornaram tabus sobre as representações. Havia critérios não somente para a construção do traço em si, que exigia um manejo específico da pena ou pincel, pois o preparo dos materiais envolvidos e do ambiente, como o suporte

a ser escrito, a condição da mesa, a luz incidente, dentre outros, também revelava aspectos ritualísticos (MCMURTRIE, 1982). Na arte da confecção do livro, uma atenção especial também era dada aos acabamentos, à elaboração das iluminuras e demais adornos da obra, à encadernação, tendo cada item seu devido cuidado. Essas produções receberam enorme aceitação nos círculos fechados da Idade Média, não somente pelo conteúdo textual disponibilizado, previamente normatizado por seus censores, mas também pela estética cerimoniosa praticada por eles, fato que foi, em diversos aspectos, continuado pela imprensa.

Nesse tocante, os manuscritos eram expressos por imagens ou simbolismos que informam sobre as convenções e os imaginários culturalmente construídos. Sabe-se que, na era caligráfica, o estilo que deu corpo às produções eclesiásticas foi o gótico, cuja verticalidade se relaciona diretamente com a arquitetura das catedrais daquele período (BRINGHURST, 2015). Inseridos em uma fase dominada pelo pensamento religioso, grafias e monumentos apontavam para o alto, como meios para uma conexão entre o plano terreno e a divindade. Ambos eram expressos de maneira solene, elaborados com pompa e exigindo, diante de si, circunspeção, reverência, contemplação. Com o fortalecimento das humanidades, porém, esse espírito formal expresso pelas formas das letras foi trocado por outro, igualmente ortodoxo, embora seus sentidos levassem para a direção oposta. No lugar de valorizar o mundo clérigo e seus sacramentos, as intenções manifestas pelas Letras e sua República (BURKE, 2003) visavam recuperar o que outrora fora convencionado clássico e esclarecido e, a partir desse ideal, libertar o homem dos comportamentos tidos míticos e bárbaros.

A estética humanista, expressa pelos tipos romanos, trazia em sua materialidade a tensão entre um passado obscuro e um presente que se pretendia libertário. Para negar essa dialética, artificializou-se rumo a uma cientificidade nas letras que eliminava os traços de concretude e passionalidade, vestígios advindos dos gestos e da mentalidade mística, para privilegiar a perfeição do raciocínio lógico, expresso em sinais alfabéticos cada vez mais abstratos e estrategicamente eficientes. É o que se viu na história da tipografia, nas manifestações de ordem iluminista do século XVIII, agravados pelo funcionalismo da primeira metade do século XX. Assim, na missão de formar e ampliar sociedades esclarecidas e desenvolvidas, a tipografia se sujeitava aos processos e mudanças que empreendia, colocando-se à mercê dessas, enquanto se atualizava conforme as ordenações que provocava. Esse é o contexto dos tipos lógicos, que substituíram os indícios da falível mão humana pelo “punho cerrado” da prensa mecânica (Flusser, 2010), cada vez mais sofisticada, a bater o tipo incansavelmente noite e dia. Seu estoque de tinta era bem maior do que o pequeno ducto da pena podia comportar, e seu fôlego, mais esticado tal como a velocidade reprodutiva. Talvez por isso tenha, a

tipografia, impactado tão drasticamente os modos de vida modernos (GOODY, 1988; FLUSSER, 2010; GIDDENS, 2002; MCLUHAN, 1977; THOMPSON, 2014).

Séculos mais tarde, com a virada paradigmática de uma compreensão pós-moderna de mundo, ampliada pela revolução informática dos meios de informação e comunicação, essa perda foi reivindicada, e os tipos tiveram devolvida a sua manifestação humana complexa e plural expressa pelas formas (LUPTON, 2009), atualizadas nos circuitos elétricos (MCLUHAN, 1977). Apesar dessa linguagem digital e seu cenário pós-moderno terem permitido uma gama de expressividades infocomunicacionais antes negadas, retirando, com isso, o leitor da postura passiva que uma leitura direcionada venha oferecer, a realidade contemporânea ainda não possibilitou, por completo, o resgate das relações envolvidas na situação primeira de gesto. Pois tipografa-se por teclados e mecanismos *touchscreens*, que emulam a mão humana com alguma perfeição, mas, segundo Chartier (1999), afastam o escritor e o leitor da experiência presencial com a substância, desconstruindo identidades antes resolvidas.

De acordo com Flusser (2010, p. 61): “Deve-se compreender tipografia aqui muito mais como uma nova maneira de escrever e pensar do que como técnica para produção de impressos ou método para disseminação de informações alfanuméricas”. Essa maneira de escrever e pensar a que o autor se refere é aquela atrelada à consciência histórica fundada pela inscrição, que conduziu ao pensamento universalista moderno. Assim, ao definir tipografia, Flusser (2010, p. 61, grifos do autor) afirma que:

A palavra grega “*typos*” quer dizer em primeiro lugar “vestígio”. Nesse sentido, “*typoi*” são como vestígios que os pés de um pássaro deixam na areia da praia. Então, a palavra significa que esses vestígios podem ser utilizados como modelos para classificação do pássaro mencionado. Por último, a palavra significa que eu próprio posso desenhar, na areia, esses vestígios de pés de pássaros para poder comparar e distinguir diversas espécies de pássaros. Portanto, “*typos*” significa aquilo que é comum a todo o conjunto de pisada de pássaros (“aquilo que é típico”). Significa o universal por “trás” de tudo que é particular e individual.

Além disso, conforme continua (FLUSSER, 2010, p. 62, grifos do autor):

A palavra grega “*graphein*” quer dizer em primeiro lugar “inscrever”. Nesse sentido, “tipografias” são como vestígios deixados pelo estilete na argila. Contudo, como sabemos, a palavra “*graphein*” significa no uso comum “escrever”. Significa a inscrição de sinais gráficos – ou seja, desses vestígios que devem ser classificados, comparados e diferenciados. Com isso, a palavra “tipografia” é, na realidade, um pleonasma que poderia ser traduzido por “insculpir uma cavidade” ou “escrever sinais gráficos”. Basta, contudo, dizer “escrever”.

O tipo, para o autor, não é um mero caractere ou instrumento pelo qual podem ser montados textos, mas expressa “sentido de modelo, forma, esquema ou conjunto interligado

de características que pode ser repetido por um número indefinido de exemplares” (FLUSSER, 2010, p. 62). Então os tipos dizem respeito à promoção daquilo que seja universal e categórico na cultura humana, isto é, de tudo o que possa ser classificado, reunido e organizado por esquemas que sigam desde as características reais e concretas presentes nas coisas, até as que possam ser atribuídas por nomes, seguindo relações abstratas e simbolicamente arbitrárias. “Nós cremos na realidade dos universais, dos tipos, na realidade da partícula atômica, dos genes, das classes sociais, das raças, e tentamos exibí-los e manuseá-los”, afirma Flusser (2010, p. 64). E conforme continua: “A tipografia esclareceu que manipulamos tipos quando escrevemos”, sendo o motivo pelo qual “tornou-se um suporte da ciência moderna” (FLUSSER, 2010, p. 64), colocação que repete o que Giddens (2002), McLuhan (1977) e Thompson (2014) defendem sobre o enlace entre a mídia, ou imprensa, e a modernidade. Na concepção de Flusser (2010), a tipografia é, pois, a marca da cultura intelectual humana que atingiu o apogeu na era moderna, um sistema que levou o homem à supremacia de seu sentido de visão em detrimento dos outros órgãos (MCLUHAN, 1977), como o ouvido e a boca, que remetem à oralidade e ao domínio mágico-mítico do pensamento circulante.

Quando, com Gutenberg, aqueles que escreviam ficaram cientes de que manipulavam tipos [...], o modo de pensamento tipificante pôde se desdobrar por todas as áreas culturais. Esse modo consiste em criar tipos [representações, categorias], adequá-los aos caracteres do mundo [às complexidades e seus pontos de vista], aprimorá-los de maneira progressiva [desenvolvê-los cientificamente] e em seguida imprimi-los no mundo [reproduzir as relações categóricas e ordenadoras de maneira a afetar os fenômenos, impondo o jugo racionalista]. Esse modo de pensamento formou-se aproximadamente em meados do segundo milênio a.C. no Oriente Médio [ou seja, com os primeiros registros escritos]. Ele é apreendido de maneira consciente com a tipografia e conquista o globo terrestre na era moderna. Como disse McLuhan, a galáxia de Gutenberg se propaga para frente e para trás (FLUSSER, 2010, p. 66).

Para Geertz (2015), ser simbólico requer estar ordenado. A ordenação é uma condição cultural inerente à própria formação humana, que reverbera em suas produções e se manifesta pelos mecanismos sociais de inserção e de exclusão. Ela é o código que legitima, dentre outros, os atos nobres, os discursos válidos, o caminho que leva ao conhecimento e, no caso da tipografia, a relação estabelecida com o mundo. Ao mesmo tempo, representa os aparelhos que denunciam quais vexames precisam ser evitados, que loucuras devem ser reprimidas, qual raciocínio urge ser revisado e que processos necessitam ser atualizados para que um sistema se estabilize e produza efeitos. Nessa perspectiva, a ordem permite haver o mundo e seus fenômenos, embora não os resolva por completo. E o erro parece não estar nela, mas nos excessos que tiram do mundo aquilo que o qualifica: sua diversidade de significados, flexibilidade, dinamismo, pluralidade cultural. Como expressão da cultura, a ordem é um estado

que condiciona as produções humanas, como a tipografia. Sem ela, por exemplo, o tipo, nem como fenômeno técnico nem infocomunicacional, existiria. Lupton (2009, p. 63), ao refletir sobre a estruturação dos conteúdos tipográficos em vista de comunicar algo, diz que:

[...] o termo “texto” é definido como uma sequência contínua de palavras, distintas de legendas ou títulos mais curtos. O bloco principal é frequentemente chamado de “corpo” e contém a principal massa de conteúdo. Também conhecido como “texto corrido”, pode fluir de uma página, coluna ou caixa para outra. O texto pode ser visto como uma coisa – um objeto impávido e robusto – ou como um fluido derramado nos continentes da página e da tela. Pode ser sólido ou líquido, corpo ou sangue.

E conforme continua (Lupton, 2009, p. 113), no exercício do design gráfico:

Os diagramas dividem o espaço ou o tempo em unidades regulares. Eles podem ser simples ou complexos, específicos ou genéricos, rigidamente definidos ou livremente interpretados. A razão de ser dos diagramas tipográficos é o controle. Eles definem sistemas para a disposição de conteúdo em páginas, telas ou ambientes construídos. Projetados para responder às pressões internas do conteúdo (textos, imagens, dados) e às pressões externas da margem ou da moldura (página, tela, janela), os diagramas eficientes não são fórmulas rígidas, mas estruturas flexíveis e resilientes – esqueletos que se movem em uníssono com a massa muscular da informação.

Com isso, uma página precisa de certo ordenamento, de um regime aplicado à tipografia que dialogue com o mundo para ser compreendida e para mediar interações. Se não houver, vai significar outra coisa, se houver demais, afastará o leitor. A tipografia é um sistema ordenado simbólico e culturalmente por ser um conjunto estruturado de sinais que possibilitam leituras, advindo da constituição do alfabeto, das regras da língua e das composições técnicas. Mas também por refletir em si, nos detalhes estéticos e tecnológicos, o percurso histórico e cultural do homem desde os tempos primórdios da existência. Por ser um sistema estabilizado de e por símbolos, é que os tipos permitem fluxos infocomunicacionais diversos, como a materialização da fala, o registro das ideias em suportes, os processos de documentação dos fatos, os meios de interação entre os homens, e deles com as máquinas, as significações, bastando, para isso, a partilha de códigos que permitam a mediação e o uso dessa linguagem em um dado contexto. Tais códigos e linguagens são expressões culturais significantes, tanto quanto os tipos são. Assim, pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que a tipografia imprime em si os contextos e suas convenções, ela age a favor deles, integrando ou reforçando seus mecanismos de ordem, controle e sentido, pois é deles que se vale para comunicar.

O tipo romano batizado como *Civilitéé*, segundo Elias (1996), foi comumente utilizado até o final do século XVIII para dar corpo aos manuais que educaram o comportamento humano civilizado, aqueles derivados do tratado de Erasmo de Rotterdam. Na atualidade, no campo da ciência, observa-se um movimento parecido, focado no estabelecimento de escritas

disciplinares ancoradas em práticas documentárias (BRIET, 2016; FROHMANN, 2006; 2008). Trata-se das regras de normalização das comunicações científicas, estipuladas por instituições reguladoras que atuam em diversas áreas. No cenário internacional, dentre outras, tem-se a *American Psychological Association* (APA), órgão ligado originalmente à Psicologia, mas que se expandiu para outros campos das Ciências Sociais. Em 1929, lançou um manual a fim de traçar diretrizes para escritores, editores, estudantes e educadores sobre “*all aspects of the writing process, from the ethics of authorship to the word choice that best reduces bias in language [...] also offers guidance on choosing the headings, tables, figures, and tone that will result in strong, simple, and elegant scientific communication*”<sup>18</sup> (AMERICAN..., 2018, *online*). Visando efeitos de uma padronização formal eficiente em prol dos acessos e das leituras dos textos acadêmicos, aliada a uma percepção gestáltica sobre as composições, a APA estabelece o uso da fonte *Times New Roman*, corpo 12. Por suas palavras:

*The preferred typeface for APA publications is Times New Roman, with 12-point font size. A serif typeface [...] is preferred for text because it improves readability and reduces eye fatigue. (A sans serif type may be used in figures, however, to provide a clean and simple line that enhances the visual presentation.) Do not use a compressed typeface or any settings in your word-processing software that decrease the spacing between letters or words. The default settings are normally acceptable*<sup>19</sup> (AMERICAN..., 2010, p. 228-229, grifos do autor).

No Brasil, segue-se como referência o que preconiza a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), foro nacional de normalização (ASSOCIAÇÃO..., 2014, *online*), tendo seus desdobramentos a cargo das instituições acadêmicas que aplicam e fiscalizam o uso das Normas Brasileiras (NBRs), tal como é feito pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) junto aos programas de pós-graduação, no sentido de “aumentar a divulgação do conhecimento”, a partir da “correta disponibilização ao meio acadêmico, e a toda a sociedade, das teses e dissertações produzidas” (CRESPO; RODRIGUES, 2011, p. 51). No tocante às comunicações científicas, as características tipográficas, como tamanhos, espaçamentos e localizações na página, também são previamente definidas, tornando-se, muitas vezes, condições de aceitação ou de valorização dos trabalhos escritos. É o caso

<sup>18</sup> Livre tradução: “[...] todos os aspectos do processo de escrita, desde a ética autoral até a escolha da palavra que melhor reduz subjetividades na linguagem, [...] além de oferecer orientação sobre como escolher os títulos, tabelas, figuras e tons que resultarão em comunicação científica forte, simples e elegante”.

<sup>19</sup> Livre tradução: “A fonte preferida para as publicações da APA é a Times New Roman, com tamanho de 12 pontos. Uma fonte *serifada* [...] é preferida para textos porque melhora a legibilidade e reduz a fadiga ocular. (Um tipo *sem serifa* pode ser usado em figuras, desde que forneça clareza e simplicidade que aprimore a apresentação visual.) Não use uma fonte compactada ou qualquer configuração em seu processador de texto que diminua o espaçamento entre letras ou palavras. As configurações de fábrica dos programas são geralmente aceitáveis”.

da ABNT NBR 14724 (ASSOCIAÇÃO..., 2011a, p. 10), que trata da apresentação padronizada dos trabalhos acadêmicos e recomenda o uso de uma “fonte tamanho 12 para todo o trabalho, [...] excetuando-se citações com mais de três linhas, notas de rodapé, paginação, dados internacionais de catalogação-na-publicação, legendas e fontes das ilustrações e das tabelas, que devem ser em tamanho menor e uniforme”. Regras estruturais tipográficas também ocorrem na ABNT NBR 15287 (ASSOCIAÇÃO..., 2011b), que normaliza projetos de pesquisa.

Entretanto, ao contrário da APA, as atuais NBRs não esclarecem sobre qual fonte tipográfica com corpo 12 se referem, ficando as definições para os centros de produção ou promoção de pesquisas, que geralmente direcionam as escolhas entre as fontes *Times New Roman*, de propriedades romanas, serifada, análogas à *Civilité*, e a *Arial*, de estrutura simplificada aos moldes dos tipos modernistas do século XX. Classificada pela *Association Typographique Internationale* (ATypI) como uma fonte tipográfica de estilo neogrotesco, isto é, sem serifas, de aspecto linear e com pouca modulação no desenho, a *Arial* pertence ao grupo das tipografias disseminadas “a partir de meados da década de 1950”, com “desenho cuidadoso” e “forte preocupação com a legibilidade tanto para corpos grandes quanto para pequenos”. (NIEMAYER, 2003, p. 49). Por essas características, pode-se dizer que ela é cânone das “formas tipológicas arquetípicas” que “a tipografia funcionalista do século XX buscou determinar”, integrando a categoria do “tipo mais lógico e acessível” e dispensando “ulteriores voltas ao território incerto da experimentação”, ainda que a cena digital tenha incentivado os novos “designers tipográficos a desafiar certos princípios estabelecidos, forçando as margens de um território até então razoavelmente bem definido” (FARIAS, 2000, p. 84).

Já sobre a *Times New Roman*, como tipografia, ela é herdeira de mesclas culturais. É, no dizer de Bringhurst (2015, p. 109), um “pastiche histórico desenhado por Victor Lardent para Stanley Morison em Londres, em 1931”, possuindo “um eixo humanista mas proporções maneiristas, peso barroco e um acabamento preciso, neoclássico”. Pastiche é o termo dado a algo que não possui originalidade, mas também a um produto de múltiplas referências. Como se trata de um *revival* do século XVIII, esse tipo traz em sua anatomia o “DNA” dos clássicos racionalistas romanos, como o *Baskerville*. Mas sua história efetivamente começa na década de 1920, quando o jornal “*The Times of London*” contratou Morison para reformular seu projeto gráfico. Assim surgiu o tipo, para dar uma unidade simbólica ao jornal, uma ordenação e uma identidade gráfica. Com o advento dos computadores, os direitos de uso e distribuição dessa fonte foram comprados pela *Microsoft*<sup>TM</sup>, que a disponibilizou em sua rede de produtos na década de 1990, fazendo com que a *Times New Roman* interagisse com o grande público.

Diante disso, a fonte que já representou, em seu início de carreira, os significados ligados ao “*The Times*”, atualmente, na era digital, vaga como uma partícula deslocada das intenções primeiras de seu criador e de seu contexto original, ávida por quem lhe tire do vácuo existencial, fixando seus ganchos representativos em alguma “grade de coordenadas conhecidas” (LUPTON, 2009, p. 68). Sua função, antes restrita ao jornal, passou a ser de todos e ao mesmo tempo de ninguém, e seus vínculos simbólicos, antes significantes pelo elo maciço que tinham com o cenário midiático inglês, tornaram-se embotados no contexto das novas mídias. Coube à ciência, no âmbito de suas instituições normativas e acadêmicas, reconfigurar a teia de significados da *Times New Roman*, oferecendo-lhe um novo sentido, embora não excluso dos outros usos, mediações e apropriações que também possam ser construídos em torno dessa fonte tipográfica. Isto porque a *Times New Roman* não é propriedade da academia, nem da APA nem da ABNT, e mesmo que fosse, seus significados não estariam reduzidos às determinações dessas instituições, dado o potencial cultural humano de estabelecer sempre novas conexões simbólicas. As palavras de Chartier (1999, p. 19) reforçam essa afirmativa:

[...] cada leitor, cada espectador, cada ouvinte produz uma apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe. Aí temos que seguir Michel de Certeau, quando diz que o consumo cultural é, ele mesmo, uma produção – uma produção silenciosa, disseminada, anônima, mas uma produção.

A relação simbólica da *Times* repete na *Arial* e em qualquer outra tipografia. Suas convenções ou imposições são nada mais que aqueles artifícios memoriais refletidos na seção dois. Elas são passageiras porque a queima que endurece tanto a matéria como aquilo que a torna significativa, é pérvida, traiçoeira, dialoga profundamente com o esquecimento (FLUSSER, 2010). Tal como o homem não é uma constante no universo, segundo demonstra Geertz (2015), os tipos, integrantes da teia cultural humana, também não são. Assim, antes de apresentarem um caminhar linear, embora a imagem da linha aluda à força que os esforços ordenadores e universais do fazer moderno exercem culturalmente sobre o homem e o mundo (FLUSSER, 2010), a história da tipografia se revela como um processo frequente de rupturas e continuidades estabelecidas. São sucessivas reinvenções técnicas e significantes que se chocam com a tradição, com os modos antigos de compor e de viver, de maneira que, se existe alguma constância nas relações humanas e com a tipografia, talvez seja essa permanente permuta de valores, de regimes e de produção de efeitos.

Portanto, os tipos são diversos de sentidos do passado e do presente, e um conflito de interesses vem à tona no ato das composições tipográficas, dentro ou fora da academia. Ao serem postos no papel ou na tela para produzir uma mensagem qualquer, em uma ponta está a

letra, compreendida por Farias (2000) como a forma ou o conceito do registro, isto é, a dimensão estética do tipo, sua vestimenta histórico-cultural. No outro lado, encontra-se seu significado verbal, abstrato, o “espírito” da letra, conforme a autora completa. Ambos se engalfinham na construção ordenada de mensagens pelas páginas, ora a reforçar o aspecto linguístico, ora a negá-lo, fazendo predominar um discurso por imagens. Isso atesta o sentido dialético não apenas das produções humanas, que são artefatos localizáveis contextualmente, mas da própria natureza das mediações, que são dinâmicas, interativas e interferentes. O resultado infocomunicacional, em parte, surgirá então da negociação entre estes dois lados, do não verbal contra o verbal, forma *versus* função, letra e espírito, incidindo sobre essa trama o que se convencionou priorizar, mediar, além das interpretações e apropriações do leitor.

No caso específico das comunicações científicas, percebe-se uma tendência ao esvaziamento do conteúdo imagético do tipo, da sociologia de sua forma, isto é, da narrativa histórica e cultural possível de ser contada a partir dos estilos tipográficos, tornando o texto subjugado a um padrão normativo cuja materialidade é outra, institucional e acadêmica, reconfigurando toda a sua teia de significados. O contrário se percebe na direção de arte dos anúncios publicitários e outros veículos de comunicação em massa, cujo intento é explorar as potencialidades significantes da tipografia, evocando sentidos para além do verbal, das leituras e comunicações diretas. Por isso, desde o século XIX, há uma grande demanda por desenhos de letras fora do rigor convencional, a fim de chamarem a atenção popular e despertarem desejos no consumidor. Assim, o gesto inventivo do designer não está necessariamente preso às determinações de um *briefing*, ou seja, de um documento que objetive sua criatividade. Embora, segundo Lupton (2009, p. 63), geralmente os designers tratem “o corpo de texto com [mais] consistência, fazendo-o parecer como uma substância coerente distribuída ao longo dos espaços de um documento”, eles também “abrem caminhos para dentro – e para fora – do fluxo de palavras quebrando o texto em partes e oferecendo atalhos e rotas alternativas através da massa de informação”.

Essa tarefa do designer deve ser vista para além da ergonomia de um leiaute. No âmbito da análise cultural, esse caminho construído por suas ações e que atravessa o texto pode indicar mediações, portas de acesso às informações que provêm de seu imaginário e de suas memórias que, somadas aos do leitor, ampliam as páginas de sentidos pela ordenação de outras interações possíveis, não somente aquelas previstas no leiaute. Assim, o projetista, nesse caso, o mediador, seria então um promotor de sentidos para além dos vícios e dos regimes que minam a sua atuação. A tipografia e as composições seriam índices de “um registro que muda a cada tradução, citação, revisão, interpretação ou discussão” (LUPTON, 2009, p. 65).

Já o design gráfico, “tanto um ato de marcar como de espaçar” (LUPTON, 2009, p. 67), do universo clássico das letras ao terreno ambíguo dos contextos e das experimentações, permitindo libertar “os leitores das amarras da linearidade” (LUPTON, 2009, p. 68). No tocante ao design de tipos, isto é, ao trabalho de projetar caracteres tipográficos, a despeito do paradigma modernista que universalizou as formas, os significados e as mentalidades, quanto mais se afasta “do centro gravitacional do conceito de letra, [mais] a tipografia passa a refletir, mais claramente, as idiossincrasias de seu criador [e de seu contexto]” (FARIAS, 2000, p. 57).

“O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas”, afirma Flusser (2007, p. 182) em outro texto que assina. Ele codifica experiências pelos objetos que forma, sendo a tipografia um desses objetos. Na ação do designer, portanto, o tipo se torna um objeto apreciável e amplamente relacionável, não apenas funcional. Torna-se, ainda, um código comunicante capaz de ser utilizado e reutilizado nas várias construções de teias de significados, porque cada tipo encontrará no próximo, e nas infinitas possibilidades de interação entre eles, inúmeros modos de produção de sentido. Integrante da cadeia informacional e cultural humana, em que não apenas se ambienta, mas interage com os demais sistemas produtores de sentido, a tipografia é restituída de seus simbolismos, amplia-se, contextualiza-se e se torna mais humana. Ela passa a manifestar possibilidades criativas, seja na composição estética, seja na promoção de leituras para além do imediatismo sistêmico. No todo da tipografia, as suas possibilidades mediadoras e interativas estão sempre ativas para construir ordenações culturais e informacionais. E pelas ações formadoras dos designers, os tipos e as composições serão sempre pródigas de sentidos e de arte.

A tipografia se faz, pois, por indícios históricos, culturais, significantes, que funcionam, para ela, como tipos de ordenação. Na compreensão simbólica e mediacional desse complexo fenômeno, a tipografia fica entendida como uma narrativa do mundo ao qual se insere, mantendo seus vínculos existenciais colados nele. Assim, os tipos passam a se apresentar como vestígio de tempos, como tradições em andamento (LUPTON, 2009), ricamente relacionais e mediadoras de contatos, interações, memórias. São como pegadas deixadas, levadas a complexos extremos pelos homens (BRINGHURST, 2015). Uma “página bem-feita é hoje o que era então: uma janela para a história, para a linguagem e para a mente; um mapa daquilo que é dito e um retrato da voz que fala silenciosamente”, afirma Bringhurst (2015, p. 135), de maneira que, se ela produz efeitos, eles são visuais e históricos, como complementa o autor. Para Gruszynski (2000, p. 16):

[...] a atividade de criar tipos e organizá-los com arte no espaço alia-se tanto à articulação de uma linguagem formal como ao manejo de forças culturais e estéticas. O

primeiro aspecto revela seu lado mais conservador, vinculado à exigência de um sistema simbólico de signos verbais regido por uma série de convenções sociais e culturais genéricas. O ponto de vista icônico / indicial, por um lado, mostra sua face mais maleável e passível de ser trabalhada segundo preferências subjetivas e levando em conta adaptações ao contexto. Na tipografia há, então, a sobreposição entre signos verbais e visuais.

A tipografia, portanto, é esse constante flerte entre liberdade e ordem aplicado às produções. Ela carrega em si traços de culturas passadas e, ao mesmo tempo, constructos para novas mediações. Há, na estrutura do símbolo tipográfico, indícios da história humana, dos gestos que são comunicantes e dos diversos e complexos contextos de época que, na contração dos processos normalizadores e de padronização, lutam para preservar a memória sem, no entanto, deixar de se sujeitarem às significações emanadas desse sistema de leis. Como organismos reguladores, porém, os tipos evidenciam os sentidos advindos da modernidade, das idealizações ou do pragmatismo categórico, dos universais. A leitura, porém, é rica de significados, e a tipografia também está a mediá-la em toda a sua totalidade. Nas palavras de Chartier (1999, p. 77):

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro [ou a página leiautada] lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem.

Se a letra é a *performance* gestual da escrita, e se o tipo é a sua sofisticação tecnológica, a leitura, em parte, é o resultado interpretativo e relacional emanado pela tipografia com o leitor, em razão da ordem cultural que lhes ordenam e configura estéticas e práticas. Mas, tendo em vista essas convenções e condicionamentos serem datados, como a própria história da tipografia denuncia, os tipos guardarão em si a potencialidade de significarem sempre para além do que hoje representam. A dinâmica cultural em torno do tipo dá ao homem a possibilidade de resgatar estéticas antigas, atribuindo-lhes novos valores, compreensões e funcionalidades. “Todo alfabeto é uma cultura. Toda cultura tem sua própria versão da história e seu próprio acúmulo de tradições”, defende Bringhurst (2015, p. 158). Assim, a tipografia como fenômeno informacional e simbólico se faz nas tramas dessa cultura que é significativa e variante em seus processos transitórios de inclusão e exclusão, contribuindo na formação dos contextos humanos, do agrupamento desses em torno de si, que reverberam nas

aldeias globais e virtuais de que McLuhan (1977) e Maffesoli (2003) tratam. Ao mesmo tempo, mostra-se conduzida e transformada por tais cenários, experimentando o jogo dialético das tradições que ora são estabelecidas, ora reestruturadas.

Em sua dimensão comunicacional, a tipografia é o meio criador de cenários humanos, de transformações sociais. No contexto da modernidade, ela atuou como um de seus eixos institucionais, segundo Giddens (2002), a serviço desse período e de suas dinâmicas e complexas consequências, inéditas para uma realidade acostumada ao modo de vida medieval. Por meio dela, como mídia, pratica-se o “efeito colagem” (GIDDENS, 2002, p. 31, grifo do autor) sobre as mensagens, formando conteúdos a partir de inserções estrangeiras em tramas cotidianas. As narrativas criadas por essa “separação dos signos em relação aos referentes” junto à “coexistência de itens diferentes nos meios de comunicação de massa” (GIDDENS, 2002, p. 31) estenderam os domínios da globalização, outra marca da era moderna, gerando desencaixes para posteriores reencaixes simbólicos, fora do senso imediato dos sujeitos. Esse efeito alterou as noções anteriores de familiaridade e de confiança, produzindo consciências que passaram a interpretar o mundo de maneira “invertida”, em que “o objeto ou evento real, quando encontrado, parece ter uma existência menos concreta que sua representação na mídia” (GIDDENS, 2002, p. 31). Assim, a tipografia enquanto conexão social de larga amplitude não meramente espelha realidades, ela as forma, criando densidades capazes de afetar “mudanças em aspectos íntimos da vida pessoal” (GIDDENS, 2002, p. 36), que o homem moderno e tipográfico, por meio de sua natureza disciplinada, validou.

Refletindo sobre os atributos técnicos levantados por Thompson (2014), a tipografia, pode-se dizer, é, antes de tudo, uma maneira de fixar e preservar as relações simbólicas estabelecidas pelo homem, tornando-as, em certa medida, um bem durável a prolongar formas de poder ou, simplesmente, modos de manter viva e significativa as relações. Ela é também reproduzível e, por isso, suscetível ao consumo, à grande circulação dos artigos simbólicos que, copiados, amplificam os raios de dominação das mensagens por meio das incessantes trocas. Por último, desde o contexto moderno, a técnica tipográfica tem provocado distanciamentos espaciais e temporais, seja trazendo marcas do passado para conviver com o presente, reinventando-o e possibilitando diversas configurações e interações, seja assumindo seu papel midiático junto às audiências territorialmente dispersas, mas virtualmente conectadas, globalizadas. Assim, a tipografia une culturas, indivíduos e histórias em relações múltiplas para além das fronteiras imediatas de um simples contato ou ponte, ampliando em escala infinita a sua função de gerar interações e de transformar realidades por meio delas. É nesse estágio de interação que os tipos contribuem finalmente na formação do “tecido simbólico da vida cotidiana”.

na”, um processo lento e imperceptível, “no qual algumas mensagens são retidas e outras são esquecidas, [...] algumas se tornam fundamento de ação e de reflexão, tópico de conversação entre amigos, enquanto outras deslizam pelo dreno da memória e se perdem no fluxo e refluxo de imagens e ideias” (THOMPSON, 2014, p. 71).

Dada a constelação de eventos mediados pelos tipos, concorda-se com McLuhan (1977, p. 227), quando afirma que: “A tipografia não é apenas tecnologia, mas, ela própria, recurso natural ou produto básico, como o algodão ou a madeira ou o rádio: e, como qualquer bem de produção, modela as relações intersensoriais do indivíduo, bem como os padrões de interdependência comunal, ou coletiva”. Assim, os tipos, máquinas produtoras de culturas em densa tiragem, forjaram em peso o espírito moderno, civilizado e calculado, ao mesmo tempo em que beneficiaram os descontentes que deles puderam desvirtuar a função. Tudo isso os revela como uma tecnologia extensora dos sentidos humanos, integrante de um complexo sistema que se move sobre diferentes épocas e lugares, uma vez que são formados pela mesma gema da qual nascem visões de mundo e as diversas maneiras de ser e de representar as coisas, isto é, eles provêm das culturas. Nesse diálogo permanente com o homem, a tipografia está sempre a mediar informações, comunicações e a produzir efeitos, ligações, entrecruzamentos, significados, o que lhe caracteriza como um sistema simbólico em constante mutação.

#### 4 O ATELIÊ DA PESQUISA: MÉTODO E METODOLOGIA APLICADOS

“Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes” (GINZBURG, 2007, p. 179).

**C**ompartilha-se do pensamento de Minayo (2002; 2010) quando diz que a ciência é uma das muitas maneiras de explicar os acontecimentos do mundo. No esforço de interpretar as dinâmicas da natureza complexa, cultural e infocomunicacional da tipografia, outras tentativas poderiam ser consideradas, tais como o imaginário popular, o ofício da arte e a filosofia, assumindo, cada uma, maneiras específicas de construção de conhecimentos. Em vista de atender às expectativas de um trabalho acadêmico, porém, optou-se pelo uso dos recursos científicos, imprimindo neles uma modalidade hermenêutica e dialética. Isso significa que as análises, desde o uso das ferramentas que lhes possibilitam, devem deixar sua tradicional intenção descolada do plano ou do fenômeno estudado, para se tornarem prolongamentos desse, manifestações que trazem as marcas de uma cultura humana civilizada, tipificante, mas que, a despeito das tendências reducionistas hegemônicas ou universais, deve considerar as subjetividades e as incompletudes do problema investigado, buscando compreendê-lo pela incerteza, ou seja, como uma pesquisa de caráter renovável.

Esse tipo de reflexão não considera o campo como um ambiente plenamente conciso, coerente e controlado, mas como um terreiro de disputas ideológicas, de forças que interagem e se completam, evidenciando os vestígios de sua porção humana. Nas palavras de Minayo (2010, p. 169), as investigações nesse perfil tratam da “ciência com seus paradigmas, suas teorias, métodos e técnicas como construções sociais, com todas as ousadias, resistências, tentativas e erros próprios das instituições humanas”. Essa é a categoria dentro da qual se ambienta a Ciência da Informação em sua epistemologia social e mediacional e, por desdobramento, esta dissertação exploratória sobre os tipos, pois partem de práticas e de objetos históricos, formados em circunstâncias culturais específicas e que apresentam constante mutabilidade. Em vista disso, como já prenunciado, reclamam para si um modo de cientificidade alternativa às teorias, métodos e metodologias duras e abstratas. As pesquisas nas ciências sociais são realizadas de maneira “sempre tateante”, embora elaborem, no progredir, “critérios de orientação cada vez mais precisos” (MINAYO, 2002, p. 13), a fim de construir um conhecimento que nunca será desvendado antecipadamente e nem esgotado, mas formado sempre no plexo dinâmico e contraditório do caminhar humano e científico.

Quando analisadas as questões do homem, mistas de transitoriedade e especificidade, elas se mostram portadoras de uma “consciência histórica” (MINAYO, 2002, p. 14), isto é, dos índices que denunciam suas origens, sentidos e práticas ordenadas e contextuais. Intrinsecamente relacionados, o fenômeno, a abordagem e quem desenvolve a pesquisa interagem como nós dessa ampla teia cultural esclarecida, estabelecendo juntos os significados da investigação, “desde a concepção do objeto, aos resultados do trabalho e à sua aplicação” (MINAYO, 2002, p. 14-15). Essa característica dos estudos sociais esbarra contra o princípio da imparcialidade e neutralidade das metodologias científicas que visam estabilizar o processo, gerando, na perspectiva interpretativa, outro conflito a ser considerado. Nas palavras de Demo (2009, p. 22): “Tende-se a entender a produção científica como luta metodológica contra inimigos externos, que degradam a pureza formal de sua criação”. E conforme prossegue: “A produção científica é o mundo que a ciência imagina, de certa maneira, ser seu mundo”, havendo “interesse em apresentá-lo perfeito, atraente, acreditável” (DEMO, 2009, p. 31).

O embate entre o rigor disciplinar científico e a expressão criativa e reflexiva das ideias se transfigura aqui, dentre outras possibilidades, na tensão vivenciada entre os prescritos normalizadores do trabalho acadêmico, como abordado no final da seção anterior, e a análise sobre o potencial infocomunicacional mediado pela tipografia. A despeito das seções primárias iniciarem com algum “respiro” estilístico ou transgressão pela adoção de capitulares nos textos de abertura, a norma técnica impera por entre as laudas, coibindo o todo da expressividade simbólica que uma composição divergente do padrão poderia promover e agregar valor ao tema. Ao contrário, são priorizados os fluxos coerentes do pensamento linearizado e suas ordenações de sentido direto e pretensamente inequívoco, construídos rigorosamente de modo a restringir as mediações e conduzir a mensagem do autor. A abordagem hermenêutico-dialética não nega esse caráter conflitante e crítico onde *e* como os objetos são formados, ao contrário, considera-os como materialização de diversas fontes, de uma ação política que tem operado sobre as formas, sempre oriunda de algum processo de exclusão e controle.

Assim, os tipos, desde sua manifestação primeira, a fase manuscrita, são resultados das impressões sociais substancializadas pelas maneiras de compor e de reproduzir ideias, refletindo os dilemas e as crises próprias dos regimes humanos por ações de mediação. Ao estar impregnado de informações provenientes de diversas fontes, fruto dos inúmeros contextos humanos, o fenômeno se apresenta carregado das intenções e ambivalências socialmente construídas. Por isso, no percurso histórico das ações sociais, a tipografia tem sido reverenciada e, ao mesmo tempo, censurada. Tem servido à tradição, mas também ao progresso, assumido formas orgânicas e, em outros momentos, austeras, agindo como peça mecanicamente

estruturada e, paralelamente, como signo complexo e polissêmico. O próprio caractere também pode ser considerado como uma “unidade de contrários”, uma das categorias da dialética (DEMO, 2009), pois expressa, simultaneamente, representações linguísticas e imagéticas, ampliando o leque significante dos textos em narrativas mais elaboradas, e que, apesar das mudanças históricas de diversas ordens, continua sendo reconhecido como letra.

É sabido que a cultura, como um sistema ordenador e produtor de sentidos para o homem e suas relações, atua junto à história, permitindo que a realidade social se comporte de modo condicionado, atribuindo-lhe, como afirma Demo (2009, p. 94), “maneiras típicas, tendenciais, regulares do seu acontecer” e tornando-a “previsível nesta medida, bem como planejável, manipulável”. Por outro lado, tem-se também em mente que essa realidade, por seu caráter dinâmico e inconstante, como completa Minayo (2002, p. 15), é “mais rica que qualquer teoria, qualquer pensamento e qualquer discurso que possamos elaborar sobre ela”, fazendo com que os instrumentos teórico-metodológicos das ciências sociais permitam apenas “uma aproximação da suntuosidade que é a vida dos seres humanos em sociedades”. Assim, própria das relações humanas, a cena histórica de contradições e conflitos presentes na tipografia é o fator pelo qual este estudo se apegua para considerar os tipos como fenômenos socialmente analisáveis, descritos e interpretados, ainda que de maneira provisória e incompleta.

#### **4.1 A natureza da pesquisa**

O presente trabalho se insere na abordagem dialética e hermenêutica da Ciência da Informação, quando enfoca a tipografia como sendo um fenômeno infocomunicacional de ordem complexa, contextual e interpretativa. Dos três tipos de pesquisas sociais classificáveis quanto aos objetivos, a saber, segundo Gil (2008), aquelas de aspecto exploratório, descritivo ou explicativo, tem-se a proposta exploratória como sendo a mais pertinente ante os esforços de compreender a dimensão sociocultural do objeto. Se pesquisas descritivas se caracterizam pelo levantamento rigoroso de dados pelo qual algo é representado, e as explicativas se preocupam com o estabelecimento de efeitos causais sobre a realidade, as exploratórias:

[...] têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias [*sic*], tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimentos de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas (GIL, 2008, p. 27).

Um estudo exploratório é, portanto, assumidamente, um estudo em construção, em que se estabelece um primeiro contato com o fenômeno observado, a fim de refleti-lo sem a preocupação de fechá-lo, mas de torná-lo “um problema mais esclarecido, passível de investigação mediante procedimentos mais sistematizados” (GIL, 2008, p. 27). Por causa da direção antropológica e compreensiva aqui considerada, que opta por respeitar as complexidades da tipografia para interpretá-las à luz dos sujeitos sociais envolvidos com a prática, pode-se afirmar que esta pesquisa também possui uma natureza qualitativa. “Ela se preocupa”, segundo Minayo (2002, p. 21-22) define, “com um nível de realidade que não pode ser quantificado” e “com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”. Em outro texto, a autora completa que esse método “se aplica ao estudo da história, das relações, das representações e das opiniões, produtos das interpretações que os humanos fazem a respeito de como vivem, constroem seus artefatos e a si mesmos, sentem e pensam”, conformando-se “melhor a investigações de grupos e segmentos delimitados e focalizados, de histórias sociais sob a ótica dos atores, de relações e para análises de discursos e de documentos” (MINAYO, 2010, p. 57).

Mais que se ater a raciocínios numéricos, que resultariam em um trabalho de aspecto positivista, matemático e nada esclarecedor para o que se pretende, ou mesmo lançar mão do modelo misto entre visão quantitativa e qualitativa de mundo que uma abordagem dialética de perspectiva histórico-estruturalista implicaria (DEMO, 2009), importa sondar a experiência cultural como núcleo formador das composições e das mediações tipográficas, herdeiras e difusoras das idiossincrasias humanas. Atenta-se para “a necessidade de se trabalhar com a complexidade, com a especificidade e com as diferenciações que os problemas e/ou ‘objetos sociais’ apresentam” (MINAYO, 2002, p. 25) e, por isso, busca-se extrair das dinâmicas sociais, como processos de condicionamentos, rupturas e atualizações culturais, o ponto de partida pelo qual a tipografia, como empreendimento e manifestação simbólica, tem atingido seu grau de desenvolvimento e de relação com a humanidade, cujas significações se encontram atreladas e dirigidas pelos diálogos estabelecidos com as sociedades, incluindo os diferentes valores, crenças e ideologias praticadas ao longo da história.

As percepções e os estudos sobre a realidade, por mais profundos que se apresentem, estão suscetíveis a mudanças e contestações. A ciência é um organismo sujeito a isso e o transitar teórico-epistemológico da Ciência da Informação comprova o comportamento datável e falível desse conhecimento institucionalizado. Como se parte do pressuposto de que o tipo, objeto ou tecnologia significante, bem como a mensagem, seu efeito ou significado, po-

dem ser explorados como resultados das teias de simbolismos criadas no âmbito dos processos culturais, que de modo ordenado e contextualizado possibilitam relações mediadoras e interativas, faz-se necessário considerar as relações e as particularidades qualitativas como fundamentais na abordagem, evidenciando o perfil antropológico da pesquisa somado ao hermenêutico-dialético já citado. Por consequência, o resultado final, caso possa ser considerado assim em uma pesquisa social, produzirá um entendimento regulado pelo viés compreensivo e contextual elegido aqui, não limitado a estatísticas e nem à fisicalidade da informação.

#### 4.2 Sobre o recorte empírico

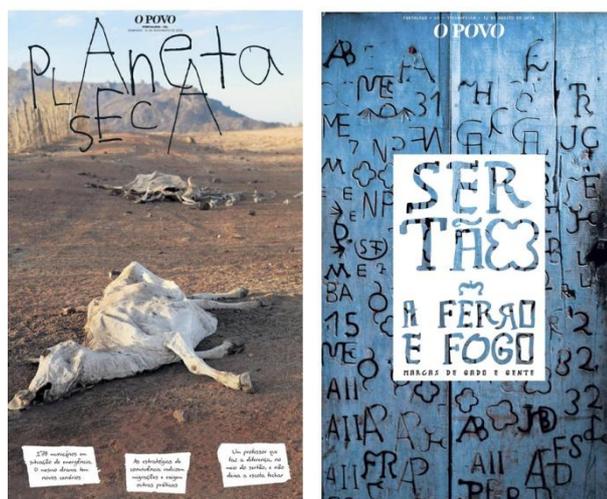
Entende-se por pesquisa de campo “*o recorte que o pesquisador faz em termos de espaço*, representando uma realidade empírica a ser estudada a partir das concepções teóricas que fundamentam o objeto da investigação” (CRUZ NETO, 2002, p. 53, grifo do autor). O universo considerado neste estudo é extremamente amplo, pois trata da tipografia como um todo e em todas as épocas, considerando inclusive, conforme a relação proposta por Flusser (2010) e Goody (1986; 1988), a fase da escrita. Essa dimensão, para efeito de uma análise empírica de cunho social minimamente controlada, carece de delimitação por amostragem, revelando, com isso, a imagem de um campo investigativo como sendo esse espaço simbólico em que teorias não são apenas aplicadas, mas discutidas, e os pressupostos do trabalho são avaliados antes de qualquer validação. Apesar desta dissertação não possuir os polos teórico e analítico demarcados, haja vista terem sido realizadas intervenções de cunho interpretativo no decorrer das abordagens conceituais, cujo objetivo foi não somente ilustrar os pensamentos quando expostos, mas evidenciar o aspecto poroso que ocorre nos estudos de natureza qualitativa, a delimitação promoverá uma experiência que tenderá ser menos generalista e, portanto, cientificamente mais aceitável. De acordo com Deslandes (2002, p. 43):

A pesquisa qualitativa não se baseia no critério numérico para garantir sua representatividade. Uma pergunta importante neste item é: “quais indivíduos sociais têm uma veiculação mais significativa para o problema a ser investigado?” A amostragem boa é aquela que possibilita abranger a totalidade do problema investigado em suas múltiplas dimensões [...].

Por representar “o aprofundamento, a abrangência e a diversidade no processo de compreensão” (MINAYO, 2010, p. 196) necessário ao estudo, além de envolver questões pragmáticas que se mesclam entre conveniências de acesso e condições de tipicidade, isto é, quando um subgrupo pode “ser considerado representativo de toda a população” (GIL, 2008,

p. 94), optou-se por trabalhar o projeto gráfico de dois cadernos especiais produzidos e publicados pelo jornal cearense O Povo, a saber: Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014), figura 15. Esses cadernos, vencedores do “Prêmio Esso de Jornalismo” na categoria “Criação Gráfica de Jornal”, dentre outros títulos, são demandas do Núcleo de Jornalismo Investigativo do Grupo de Comunicação O Povo e dialogam de modo estreito e denso com o tema ao qual se enredam. Neles, a tipografia e os arranjos possibilitados por ela, em diálogo com os recursos imagéticos das páginas e com o estilo de escrita dos repórteres, possuem papel preponderante no processo infocomunicacional de base social, nas ações de mediação estabelecidas entre o fato narrado pelos jornalistas e a construção dos significados que vão para além do texto. Com isso, acrescentam profundidade aos documentos e às suas matérias, objetos definidos pela equipe de produção como “*grande reportagem*” ou “*reportagens etnográficas*”<sup>20</sup>.

Figura 15 – Capa dos cadernos especiais do jornal O Povo selecionados para a pesquisa.



Fonte: (PLANETA..., 2012; SERTÃO..., 2014).

É por essa característica de densidade junto às questões que cercam os temas, expressando-os de modo diferente do usual, mas conceitualmente embasado tanto pelo discurso institucionalizado como pelas ciências das quais bebem os produtores, dentre elas a Comunicação, a Semiótica e a Antropologia Cultural, que as reportagens especiais e seus cadernos contrastam com o outro tipo de cobertura realizada por O Povo e que segue orientação oposta: a factual. Essa diz respeito ao noticiário diário e se caracteriza, essencialmente, pela relação imediata do repórter junto ao fato jornalístico. Assim, enquanto os cadernos especiais, como o Planeta seca (2012) e o Sertão a ferro e fogo (2014), demandam múltiplos esforços da equipe,

<sup>20</sup> Para efeito de diferenciação formal em relação às citações bibliográficas, todo o conteúdo referente à fala dos entrevistados está registrado neste trabalho com o uso de itálico.

incluindo, dentre outras ações, pesquisas prévias de obras de referência sobre os assuntos, investigações *in loco* e prazos de trabalho “*mais alongados*”, como os jornalistas definem, para dar conta dos desafios que a grande reportagem requer, a cobertura factual joga com a instantaneidade pela qual as notícias são produzidas e circulam na mídia para o consumo informacional cotidiano do público leitor.

Além disso, observa-se que o trabalho tipográfico de O Povo, mesmo o da linha de produção ordinária, tem se tornado marca de seus produtos editoriais. Para além de um artifício ornamental ou ponte para leitura dos escritos dos repórteres, o potencial simbólico da tipografia tem sido valorizado nas páginas desse veículo de comunicação, estando subjugado a diversas ordens, conforme seja a intenção do comunicar. Com isso, os tipos são amplamente explorados e, a cada produto lançado, atualizados e ressignificados, potencializando narrativas e estabelecendo memória gráfica e identidade às peças do jornal. Das amostras em questão, cada caderno aborda um tema de reportagem. O Planeta seca (2012) traz relatos de enfrentamento e sobrevivência ligados ao início do período de estiagem que se estendeu por seis anos no Ceará, focando na realidade entre 2011 e 2012. Já o Sertão a ferro e fogo (2014) trata da cultura sertaneja de marcar o gado, utilizando-se de simbologias que remetem a uma heráldica nordestina para compor as escrituras. Em ambos os cadernos selecionados, a tipografia é utilizada mais do que um meio de expressão textual ou de propagação de notícias, ela assume um posicionamento próprio, que evidencia a proposta de interagir com o leitor e de representar imaginários, sendo tal característica pertinente ao estudo mediacional aqui trabalhado.

Tem-se, assim, o campo empírico desta pesquisa formado pelo Núcleo de Jornalismo Investigativo de O Povo, restringindo-se aos oito profissionais envolvidos nos projetos citados: a editora e coordenadora do núcleo, **Entrevistada 6**<sup>21</sup>, os quatro jornalistas que assinam os textos, sendo três repórteres especiais, **Entrevistados 1, 2 e 8**, e um atuou na redação, **Entrevistado 4**, que hoje coordena as produções audiovisuais do jornal, além da **Entrevistada 7**, fotógrafa do Planeta seca (2012), da **Entrevistada 5**, fotógrafa do Sertão a ferro e fogo (2014) e do editor-executivo de design editorial e designer, **Entrevistado 3**. Essa equipe configura, pois, o recorte ligado à amostragem selecionada para a análise. O desafio é refletir, por meio da exploração metodologicamente construída desse grupo e dos documentos discriminados, os pressupostos teóricos apresentados e discutidos nas seções anteriores.

Esses foram possibilitados por meio de uma extensa revisão de literatura e pela técnica da pesquisa bibliográfica, caracterizada por Gil (2008, p. 50) como aquela “desenvol-

---

<sup>21</sup> Os nomes de todos os entrevistados foram substituídos por códigos a fim de preservar suas identidades.

vida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”, permitindo “ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”, além de ser “indispensável nos estudos históricos”, pois “não há outra maneira de conhecer os fatos passados senão com base em dados secundários”, isto é, em fontes de informação que são resultado das que foram colhidas e processadas diretamente junto ao fato documentado (BRIET, 2016). Sobre a pesquisa bibliográfica como subsídio conceitual para a análise, Cruz Neto (2002, p. 53) acrescenta que:

[...] a pesquisa bibliográfica coloca frente a frente os desejos do pesquisador e os autores envolvidos em seu horizonte de interesse. Esse esforço em discutir idéias [*sic*] e pressupostos tem como lugar privilegiado de levantamento as bibliotecas, os centros especializados e os arquivos. Nesse caso, trata-se de um confronto de natureza teórica que não ocorre diretamente entre pesquisador e atores sociais que estão vivenciando uma realidade peculiar dentro de um contexto histórico-social.

E conforme continua:

[...] em se tratando de pesquisa social, o lugar primordial é o ocupado pelas pessoas e grupos convivendo numa *dinâmica de interação social*. Essas pessoas e seus grupos são sujeitos de uma determinada história a ser investigada, sendo necessária uma *construção teórica* para transformá-los em *objetos de estudo*. Partindo da *construção teórica do objeto de estudo*, o campo torna-se um palco de manifestações de intersubjetividades e interações entre pesquisador e grupos estudados, propiciando a criação de novos conhecimentos (CRUZ NETO, 2002, p. 54, grifos do autor).

É certo que, para essa empreitada em campo, outros ambientes poderiam ter sido escolhidos, bem como outros materiais poderiam servir para análise. Mas, além da tradição de O Povo voltada para a experimentação gráfica comprometida, consciente ou intencional, em que o tipo pode ser compreendido desde peça factual a artefato de mediação, optou-se pelo jornal e sua editoria especial por causa da representatividade conquistada ao longo de sua atuação no cenário cearense, sintonizada com a história local. A isso é atribuído o modo como as potencialidades infocomunicacionais da tipografia são trabalhadas em toda sua extensão. Ademais, a escolha se justifica também pela possibilidade do contato direto com os bastidores da produção, cujos encontros seguiram técnicas de entrevistas qualitativas a fim de propiciarem experiências em profundidade (MINAYO, 2010), e cujos agendamentos visaram não interferir em demasia na rotina dos entrevistados.

#### **4.2.1 O jornal como espaço de empiria**

O Grupo O Povo foi fundado no dia 7 de janeiro de 1928 pelo jornalista Demócrito Rocha, caracterizando-se, hoje, como o jornal cearense mais antigo em funcionamento.

Nasceu do desmembramento de um periódico fortalezense da época chamado “O Ceará”, conforme consta em O Povo 90 anos (2018), como uma maneira, dentre outras razões, de fortalecer a oposição ao governador José Moreira da Rocha. O grupo O Povo possui direção familiar e forte participação política no Estado. Demócrito Rocha presidiu a empresa de 1928 a 1943, tendo atuado também como deputado federal, eleito em 1934. Entre 1943 e 1968, o jornal foi dirigido por Paulo Sarasate, genro de Demócrito Rocha, que na esfera pública atuou como deputado federal, governador do Ceará e senador da República. Com sua morte, assumiu Creuza Rocha, esposa de Demócrito, comandando a empresa de 1968 a 1974. Em sequência, Albanisa Sarasate, primogênita de Demócrito Rocha e esposa de Paulo Sarasate, assumiu a presidência entre 1974 e 1985. A sucessão ficou a cargo do sobrinho, Demócrito Dummar, de 1985 a 2008, e de Luciana Dummar, filha de Demócrito Dummar, atual gestora desde 2008.

Ao longo dos 90 anos de atividade, a empresa se diversificou. Em 1985, no comando de Albanisa Sarasate, foi criada a Fundação Demócrito Rocha (FDR), instituição de direito privado e sem fins lucrativos, que atua em áreas ligadas ao desenvolvimento social (FUNDAÇÃO..., 2015). Os projetos mantidos estão inseridos em três braços institucionais: a Universidade Aberta do Nordeste, com cursos técnicos mediados à distância por tecnologias integradas; a Edições Demócrito Rocha, casa publicadora e livraria; e a TV O Povo, criada em 2007, que passou a retransmitir a programação da TV Futura, da Fundação Roberto Marinho, em 2017. Além da FDR, destacam-se as criações da Rádio O Povo, em 1982, e do portal O Povo *Online*, em 1997, ampliando a atuação do veículo para além do jornalismo impresso.

Em janeiro de 2018, em virtude do aniversário de 90 anos, o Grupo de Comunicação O Povo fundou uma nova fase editorial, focada na ideia de que seu público é dinâmico ao consumir informação, e que as diferentes produções da empresa devem interagir e convergir para atendê-lo. Conforme apresenta o suplemento Para descobrir o seu novo jornal (2018), foram definidas nove especialidades para a redação diária e factual do jornal, cada uma contendo equipes específicas: segurança, justiça, saúde, educação, mobilidade urbana, infraestrutura, negócios e políticas estadual e municipal. Essas compõem tanto o conteúdo impresso como o digital. O portal *online* e as tecnologias e mídias sociais, além do núcleo audiovisual, também foram reestruturados para melhor atuar nesse cenário de produção transversal.

Outro núcleo que sofreu alterações foi o do jornalismo investigativo, considerado nesta pesquisa empírica. Antes, era conhecido como “*Núcleo de Reportagens Especiais*” ou simplesmente “*núcleo dos especiais*”, conforme os relatos obtidos pelos entrevistados em campo. Nessa época, que contempla a produção dos cadernos Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014), a equipe era formada por três repórteres especiais, **Entrevistados 1, 2 e 8**,

além da editora que coordena as atividades, a **Entrevistada 6**. Com os 90 anos do veículo, o núcleo recebeu o reforço de mais dois jornalistas, ampliando o quadro de repórteres especiais de três para cinco. Acerca das produções, além dos cadernos especiais, atualmente também são realizadas matérias aprofundadas, isto é, reportagens veiculadas nas plataformas factuais impressas e digitais de O Povo, além das de difusão televisiva e radiofônica.

Sobre a experiência institucional junto ao público, a empresa investe em quatro canais de relacionamento. O serviço de *ombudsman*, que fiscaliza as práticas do jornal junto às reclamações registradas pelos leitores. Nas mídias *online*, notadamente nas redes sociais, o jornal também reserva meio para que a recepção interfira ou interaja na produção. Além disso, foi criado em 1984 o Jornal do Leitor, conteúdo impresso semanal, encartado nas edições de domingo, elaborado a partir das contribuições do público, que redigem textos variados e os depositam no jornal. Dessa produção, surgiu o Conselho de Leitores, em 2015, reunindo mensalmente diferentes perfis do público fidelizado da empresa para discutir as produções.

### 4.3 A experiência de campo

As estéticas tipográficas são reconhecidas aqui como materializações do universo humano, estando o processo de construção das formas e dos sentidos cercado de ordenação, particularidade, dinamismo, incompletude, contraste e tensão advindos dos sujeitos envolvidos nessa tarefa. É esse condicionamento social que modela não somente as aparências, mas que influencia também os usos, apropriações, significações, memórias, enfim, as maneiras pelas quais os objetos mediam, informam e transformam. Assim, para possibilitar uma análise documental dos cadernos especiais Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014), capaz de revelar as marcas contextuais e lhes possibilitar acontecerem como fenômenos de mediação cultural, entrevistaram-se os autores, auscultando-os sobre o que tinham a dizer sobre sua arte, como descrevem o cenário e o processo de produção desses cadernos, além da maneira pela qual dialogam com o ambiente institucional de O Povo, abrangendo o impacto exercido sobre o veículo e o que os especiais carregam como traço comum do jornal.

O trabalho de campo foi planejado para acontecer em fases que, pelo andamento investigativo, permitissem uma compreensão mais profunda dos documentos, da realidade e das especificidades do processo de produção, possibilitando, com isso, o exercício de uma proposta metodológica coerente com a natureza exploratória e qualitativa da pesquisa. Nessa incursão, uma estratégia não engessada das ações se mostrou valiosa até por causa da rotina dinâmica dos jornalistas, possibilitando abordá-los e, ao mesmo tempo, criar laços de confian-

ça e de compromisso, tal como Cruz Neto (2002, p. 56) recomenda, a fim de propiciar “o retorno dos resultados alcançados [...] e a viabilidade de futuras pesquisas”. Embora todos do grupo tenham se mostrado solícitos desde o primeiro contato realizado, os compromissos atrelados ao dia a dia frenético da empresa de comunicação, agravados no mês de janeiro de 2018 em decorrência do aniversário e do lançamento do projeto editorial e gráfico reformulado do jornal, com conteúdos suplementares, impediram agendamentos fixos para as entrevistas, fazendo com que a pesquisa se adaptasse ao ritmo desse cenário, flexibilizando-se, porém sem perder de vista a razão de estar ali.

Isso significou, por exemplo, que, pelo cronograma inicial, em que as abordagens estavam programadas para acontecerem no mês de dezembro de 2017 a, no máximo, fevereiro de 2018, elas acabaram se prolongando até o início de abril de 2018, período em que foi realizada a última entrevista. Para compensar esse espaçamento necessário, cada interação foi direcionada pelo apurado da anterior, ficando os intervalos dedicados à tarefa de transcrever e de pré-analisar o conteúdo da abordagem que acabara de acontecer, registrada por gravador de voz. Assim, o caminhar em campo se mostrou revelador e, ao mesmo tempo, delimitador ou norteador para as ações seguintes junto ao grupo, de maneira que, ao final, foi possível colher um material rico para a análise e, além disso, “mesmo partindo de planos desiguais”, estabelecer “uma compreensão mútua”, em que o pesquisador pôde “ser aceito na convivência”, garantindo a interação necessária e “a compreensão da fala dos sujeitos em sua ação” (CRUZ NETO, 2002, p. 62).

Com os responsáveis pelos cadernos selecionados para a pesquisa, quatro interações aconteceram de maneira presencial e duas, por *e-mail*. Dos diálogos presenciais, o primeiro ocorreu coletivamente no dia 13 de dezembro de 2017, e cinco jornalistas puderam participar: **Entrevistados 1, 2, 3, 4 e 5**. Esse momento batismal da pesquisa empírica foi realizado nas dependências de O Povo, no auditório localizado no térreo e destinado às programações culturais do jornal. Um convite, feito algumas semanas antes pelo professor Tadeu Feitosa, orientador deste trabalho, solicitava a presença de todos, com exceção da **Entrevistada 7**, que atualmente reside fora do País, para o encontro que previamente estava marcado para o dia seis de dezembro. Mas o grupo precisou adiá-lo na véspera por motivos de trabalho e, mesmo assim, alguns não conseguiram comparecer na nova data. Sobre a interferência do orientador neste primeiro contato, muitos integrantes de O Povo são ex-alunos seus do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, e nos projetos desenvolvidos pelo jornal, incluindo as reportagens especiais, o professor e outros pesquisadores da universidade são convidados para colaborar, publicando textos ou concedendo entrevistas. Portanto, esse

elo já construído entre o professor e o grupo foi aproveitado para viabilizar o início da pesquisa. Os encontros seguintes, entretanto, não contaram com essa ajuda extra, ficando as interações restritas às negociações realizadas diretamente com a equipe.

O que se pretendia nesse episódio de dezembro com os jornalistas era, de fato, um primeiro contato, uma oportunidade de tecer um panorama geral daquela realidade que, mesmo antes de experimentá-la, já sinalizava como complexa. Por isso a decisão por uma conversa coletiva, não estruturada, capaz de produzir uma compreensão que figurasse polifônica a ponto de orientar as futuras abordagens. Por isso também a dispensa de um pré-teste formalizado, tendo em vista esse encontro inicial se comportar como um. Assim, no círculo formado entre os presentes, participaram com suas vozes, memórias e pontos de vista três repórteres, a fotógrafa e o designer, contribuindo com informações preñes de significados para o trabalho. Como isca de lembrança para as interlocuções, haja vista se tratarem de produções lançadas há quatro anos, no caso do Sertão a ferro e fogo (2014), e seis, no caso do Planeta seca (2012), por iniciativa do **Entrevistado 1**, um exemplar original de cada caderno foi colocado ao centro da roda da conversa para driblar o esquecimento e a tensão da rotina, fazendo aflorar as afetividades em torno daquele fazer infocomunicacional, das reportagens especiais, das idas ao sertão para colher não apenas notícias, mas sentidos, vivências materializadas naquelas páginas impressas e que puderam ser mediadas pela oralidade dos depoentes.

Sobre o acontecimento, eles mesmos se entregaram, e não foi necessário pedir muito. Ali eles próprios conduziram as falas, costurando suas memórias nas dos outros, dialogando, revivendo as experiências e esquecendo, por vezes, o tempo passar. Nesse momento quase catártico, havia sim a consciência das responsabilidades por parte do estudante-pesquisador, no sentido de controlar, ainda que minimamente, por opção metodológica, a entrevista e de negociar consigo a inexperiência e a ansiedade a fim de não enrijecer a abordagem nem interromper o fluxo das narrativas. Era clara também a percepção de que os jornalistas, por estarem em ambiente e horário de trabalho, estavam sujeitos às interrupções advindas de suas funções e que era necessário respeitá-las. A **Entrevistada 5**, por exemplo, precisou se ausentar um instante porque, naquela mesma hora, era publicado o “*furo*”, jargão dos jornalistas que significa um acontecimento relevante a ser noticiado antes da concorrência, acerca da prisão do prefeito de um município cearense. Pouco tempo depois, o **Entrevistado 4** pediu licença para tratar de demandas urgentes no estúdio audiovisual que coordena. Mas a despeito dessas interferências, que são inerentes ao campo, e que, por isso, não devem ser desprezadas, o grupo interagiu e se engajou naquele encontro que rendeu duas horas e nove minutos de gravação e abrangeu diversos aspectos da pesquisa.

Acerca da técnica empregada nesse primeiro encontro, fazendo uma “mediação entre os marcos teórico-metodológicos [do trabalho] e a realidade empírica” (MINAYO, 2010, p. 189), priorizou-se o roteiro de entrevista aberta como instrumento capaz de guiar a “*conversa com finalidade*”, expressão usada por Minayo (2010, p. 189, grifo da autora) para definir esse tipo de abordagem. Aparentemente, segundo a autora, esse é o modelo mais simples de ser preparado, quando comparado aos tipos estruturado e semiestruturado de roteiros, pois não se prende a uma lista rigorosa de temas a serem tratados. Em contrapartida, ele exige do pesquisador, após a apresentação geral do objeto investigado:

[...] preparação suficiente [...], permitindo-lhe, durante a entrevista, levantar questões que ajudem o entrevistado a abranger níveis cada vez mais profundos em sua exposição. Nesse caso, o instrumento fica guardado na memória do investigador, testando sua capacidade de ver, concatenar fatos mas, sobretudo, de ouvir e conduzir o entrevistado para que explicita, de forma mais abrangente e profunda possível, seu ponto de vista (MINAYO, 2010, p. 190).

Assim, nas entrevistas abertas, também chamadas “em profundidade” e “não estruturadas” pela autora, “o informante é convidado a falar livremente sobre um tema e as perguntas do entrevistador, quando são feitas, buscam dar mais profundidade às reflexões” (MINAYO, 2010, p. 262). Foi o que aconteceu naquele dia, quando a finalidade era conhecer, em linhas gerais, o fenômeno para, a partir disso, elaborar questões específicas ligadas ao estudo, pelas quais os jornalistas seriam depois interpelados individualmente. A pretendida espontaneidade dos relatos, de grande importância para essa técnica, foi possibilitada pela decisão de não interferir na fala dos depoentes, assumindo a postura de aprendiz e de ouvinte atento, estimulando o perfil interativo dos interlocutores que são profissionais da comunicação. Por Deslandes (2005), o papel desempenhado pelo pesquisador produz efeitos sobre o campo e, por consequência, sobre a pesquisa. Em suas palavras:

As posturas de especialista (daquele que tudo sabe) e de crítico (aquele que está sempre pronto a julgar) não são as mais adequadas [...] em uma atividade que requer interação e empatia [...]. Adotar a figura de aprendiz, isto é, daquele que busca aprender sobre a cultura local, sobre comportamentos e práticas que desconhece, tem sido um recurso considerado favorável à aceitação do pesquisador em campo por vários estudiosos como Lawless, Sutlive e Zamora [...] (DESLANDES, 2005, p. 167).

E conforme continua:

Outra regra de sociabilidade elementar sugere que não se deve interromper o interlocutor, a não ser para redirecionar uma conversa, ou quando é preciso ajudá-lo a aprofundar suas afirmações. Mesmo que o entrevistado esteja dando voltas à sua narrativa, é aconselhável esperar uma brecha, uma pausa para reconduzi-lo à questão em pauta. É importante, também, que o entrevistador esteja atento, pois, frequente-

mente [*sic*], o que pareceria redundante ou sem sentido pode conter significados implícitos, estilos de discurso ou uma mensagem do tipo ‘não quero responder a isto’. Forçar limites na conversa pode comprometer a entrevista com um todo e criar situações de constrangimento [...] (DESLANDES, 2005, p. 170).

Voltando ao relato da experiência com o grupo, logo na abertura do encontro, apresentações foram feitas, o tema foi introdutoriamente explicado, algumas dúvidas sobre o procedimento foram tiradas e as assinaturas do termo de livre consentimento foram colhidas, em atenção ao quadro de exigências éticas da pesquisa. O roteiro da entrevista aberta foi mostrado para todos na forma de quatro frases impressas em tiras de papel, de modo a indicar aos jornalistas quais eram as palavras-chave da pesquisa. Não foi solicitado que respeitassem a ordem das frases, embora elas indicassem uma lógica entre si. Ao contrário, como a intenção com essa didática era apenas nortear os discursos em torno dos temas, sem, necessariamente, aprisioná-los, reduzindo também o risco de uma interrupção mal calculada, foi dito que o grupo poderia, caso preferisse, embaralhar a ordem dos cartões, falando, dentre os assuntos elencados, sobre o que quisesse, quando preferisse e no tempo que julgasse conveniente. Outro pedido feito foi que, a cada início de relato, os jornalistas citassem seus nomes a fim de facilitar, durante a transcrição, a identificação das vozes que estavam sendo gravadas.

As inscrições contidas nas peças que roteirizaram aquela abordagem eram: “Definição de caderno especial”, “Processo de produção”, “Planeta seca” e “Sertão a ferro e fogo”. Essas quatro frases, após apresentadas, foram colocadas lado a lado no chão, ao centro do círculo formado entre os presentes. Quase dez minutos após o começo efetivo da entrevista, quando o **Entrevistado 1** trouxe os cadernos que serviriam como recurso de memória e imersão ao grupo, jornais e frases ficaram juntos, misturados naquele ambiente, promovendo o sentido da entrevista em profundidade, conforme definido por Minayo (2010), pois não se falava apenas o que se queria ouvir, falava-se da experiência em detalhes. Afora os temas apresentados, foram feitas, ao longo da interação, duas perguntas. Na primeira, indagou-se acerca dos prazos de trabalho, do impacto que a pressão do tempo exercia sobre a editoria e sua produção. Os jornalistas a responderam de maneira reflexiva, focando no conflito que existe entre o que a natureza de seu trabalho requer e o que as condições reais permitem, principalmente por lidarem com demandas em paralelo. Em seguida, indagou-se sobre a relação mantida com a chefia do jornal, quanto à tensão entre os direcionamentos institucionais e a liberdade criativa relatada. A isso, novamente, os jornalistas contribuíram para além do imediatismo vago das respostas prontas ou desinteressadas, abordando a questão com propriedade e incluindo outras dimensões, como a relação tênue mantida com o setor comercial da empresa.

Pode-se dizer que o caráter complexo e profundo dessa primeira abordagem surpreendeu por vários aspectos, desde a gentil atenção com a qual os jornalistas, mesmo policiados por seus *deadlines*, isto é, pelos prazos de trabalho, prestaram ao momento, como também pela considerável quantidade de tempo consumido. Mas, principalmente, pelo aspecto de coesão e coerência que os discursos manifestaram, tanto internamente como em referência aos pressupostos da pesquisa, revelando uma representatividade que confirma a escolha do grupo e dos cadernos como amostragem para o estudo, bem como as certezas em torno de como uma entrevista coletiva, de caráter profundo e não estruturado, mostrar-se-ia útil na elucidação dos objetos de campo e no desígnio das ações posteriores. Para Minayo (2010, p. 208, grifo da autora): “A *representatividade* do grupo na fala do indivíduo, portanto, ocorre porque tanto o comportamento social como o individual obedece a modelos culturais interiorizados, ainda que as expressões pessoais apresentem sempre variações em conflito com as tradições”. E como continua, abordando as consequências das interações abertas:

(a) quanto mais importante é o material produzido na entrevista, mais ele enriquece a análise que busca atingir níveis profundos; (b) a ordem afetiva e da experiência é mais determinante dos comportamentos e da fala do que o lado racional e intelectualizado; (c) quanto menos estruturada é a entrevista, mas [*sic*] permite emergir e ressaltar os níveis sócio-efetivo-existenciais (MINAYO, 2010, p. 266, grifos da autora).

Pela experiência de dezembro, ainda que a equipe não estivesse completa, foi possível traçar certo entendimento do grupo e do processo de produção, útil para fazer as primeiras conexões com as teorias e iniciar a reflexão sobre a estética dos cadernos, impressão confirmada e ampliada nos encontros posteriores, pelo diálogo metodologicamente construído com quem restava conversar: as **Entrevistadas 6, 7 e 8**. Esse perfil inicial, embora pertinente, foi construído apenas a partir de quem, em parte, havia feito os cadernos, ou seja, dos artesãos do texto, que são os repórteres, da imagem, que é a fotógrafa, e do projeto gráfico, que é o designer, faltando o viés da chefia como forma de acrescentar, testar ou confrontar as informações coletadas em dezembro, haja vista este trabalho possuir um fundo dialético somado ao interpretativo. Com isso, das três profissionais que faltavam ser ouvidas para completar o grupo, priorizou-se o agendamento com a **Entrevistada 6**, editora e coordenadora do núcleo.

Esse momento presencial, no entanto, aconteceu somente em primeiro de fevereiro de 2018, motivado, como já justificado, pelas demandas dos 90 anos que comprometeram o tempo dos jornalistas de maneira quase integral. Apesar de o grupo ter se colocado à disposição mesmo no período mais crítico, achou-se melhor aguardar a fim de não sobrecarregá-los, evitando atitudes que poderiam se configurar como inconvenientes e invasivas. Esse distanci-

amento com a equipe foi compensado pelas ações de organização e análise das informações coletadas em dezembro, bem como pela juntada de documentos referentes ao histórico e às mudanças da empresa (O POVO..., 2018; PARA DESCOBRIR..., 2018), publicados nesse período. Assim, o encontro com a **Entrevistada 6** aconteceu em fevereiro nas dependências de seu outro local de trabalho, ambiente escolhido por se apresentar mais cômodo ao diálogo em relação à redação naquele mês “*de sufoco*”, como ela própria relatou.

Nessa fase da incursão pelo campo empírico, graças à entrevista de dezembro, já se tinha noção dos aspectos especiais da produção, de que não se tratava apenas de informar por técnica, mas de mediar uma realidade humana e ecologicamente recortada, visitada, investigada e, depois, narrada pelos jornalistas em formato de texto e de imagem, tendo a tipografia uma função de destaque nesse serviço. Também era sabido como os interlocutores se relacionavam com aquilo tudo, do modo coletivo pelo qual as etapas, desde o planejamento até as execuções finais, eram realizadas, bem como das tensões e conflitos que surgiam no caminho e que reclamavam constantes negociações. Foram ainda revelados alguns detalhes de cada caderno, como o motivo pelo qual o projeto gráfico do Planeta seca (2012) se chama “vertigem branca”, e a história por trás da tipografia de título do Sertão a ferro e fogo (2014). Toda essa informação sinalizou o que poderia ser tratado com a editora, permitindo elencar algumas ideias que careciam do viés dela, como responsável pelo grupo, refletindo os critérios de seleção sobre o material trazido pelos repórteres, o peso da atividade sobre as escolhas tipográficas, a relação institucionalizada dos cadernos, o diálogo com a publicidade, dentre outros assuntos, de maneira a ressaltar a dimensão complexa, cultural e informacional dos objetos.

Por partir desse relativo conhecimento adquirido sobre as amostras e alguns dos autores, que na prática da pesquisa tomou a forma de listas pelas quais as informações passaram a ser agrupadas, produzindo certa estruturação no modelo utilizado na interação aberta e coletiva, é possível classificar a abordagem realizada com a jornalista como sendo uma entrevista semiestruturada, cujo roteiro, segundo Minayo (2010, p. 191, grifo da autora):

[...] deve desdobrar os vários indicadores considerados essenciais e suficientes em tópicos que contemplem a abrangência das informações esperadas. Os tópicos devem funcionar apenas como lembretes, devendo, na medida do possível, ser memorizadas pelo investigador quando está em campo. Servindo de orientação e guia para o andamento da interlocução, o roteiro deve ser construído de forma que permita flexibilidade nas *conversas* e a absorver novos temas e questões traduzidas pelo interlocutor como sendo de sua estrutura de relevância.

Por isso, em linhas gerais, procurou-se traçar questões correspondentes às novidades colhidas em dezembro, voltadas para a atuação da **Entrevistada 6** e para os pressupostos

da pesquisa, sem, no entanto, endurecer o processo a ponto de gerar, acidentalmente, uma arguição. Para tanto, seguiu-se o conselho dado por Minayo (2010), fazendo as perguntas conforme fossem julgadas como pertinentes e mantendo a atenção mais na fala da depoente do que no ato de perguntar. Buscava-se com isso, sobretudo, “induzir a uma conversa sobre a experiência”, provocando “as várias narrativas possíveis das vivências que o entrevistador vai avaliar; as interpretações que o entrevistado emite sobre elas e sua visão sobre as relações sociais envolvidas nessa ação”, partindo apenas de “alguns itens indispensáveis para o delineamento do objeto em relação à realidade empírica, facilitando abertura, ampliação e aprofundamento da comunicação” (MINAYO, 2010, p. 191).

Naquele primeiro de fevereiro, a entrevista seguiu, pois, um tom de informalidade que propiciou a exposição e a reflexão das ideias. Ela durou, ao todo, uma hora e oito minutos, conforme indicação do arquivo de áudio, e foi dividida em dois momentos: um focado no diálogo construído a partir das questões colocadas, e outro, logo em seguida, em que o Planeta seca (2012) e o Sertão a ferro e fogo (2014) foram postos sobre um balcão, folheados e comentados pela entrevistada que, no percurso das memórias e de sua prática profissional, registrava para a pesquisa seu ponto de vista sobre o produto acabado. Guiado, assim, por um roteiro plenamente mutável, o encontro possibilitou, mais do que simplesmente registrar informações, um trocar de experiências, principalmente na hora da leitura dos cadernos, quando alguns pontos do projeto colocados para a interlocutora refletir acabaram gerando aspectos para serem discutidos nos próximos trabalhos da editoria. Cita-se, por exemplo, o recorte de texto a seguir, transcrito da gravação e localizado no momento em que se conversava sobre o grande infográfico do Planeta seca (2012) presente nas páginas centrais do caderno, e a relação que ele faz com as fontes de informação oficiais sobre a seca, trazidas pelos órgãos do Estado, como a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Ceará (Ematerce) e a Secretaria de Desenvolvimento Agrário (SDA):

**Entrevistada 6:** [...] *Esse contexto [de informação sobre a seca], ele sempre vai se impor de alguma forma, sabe? Sempre vai se impor. Como eu te disse, eu não teria nenhum problema de continuar com ele [o infográfico que traz essas informações sobre a seca], ele só não seria mais tão poluído. Hoje eu vejo como poluído. Aí você diz que ele deu uma quebra, né? Ó, aí você vê aqui [a jornalista aponta para o caderno]. Provavelmente, hoje, ele teria imagem, ele teria... A gente diminuiria, cortaria informação e editaria, digamos assim. Teria um trabalho de edição mais...*

**Entrevistador:** *Refinada, né?*

**Entrevistada 6:** *Que eu consideraria mais refinada. Agora, quando você me faz isso, você também me dá... Me estimula, me dá uma ideia. “Gente, o infográfico!” Pelo infográfico, ele pode parecer... Como você me disse. Você me passou agora uma mensagem, que quando você vê um infográfico, você pode imaginar que ele é oficial, que ele não dialoga com o humano. E aí agora a gente vai... Eu vou pensar*

*duas vezes quando eu for descer ele, como é que eu faço esse diálogo. É uma troca que a gente teve aqui hoje.*

Nessas ocasiões, foi possível testemunhar a natureza social e interativa do tipo de investigação adotada, fato já alertado pelos autores de metodologia citados nesta seção (CRUZ NETO, 2002; DESLANDES, 2005; MINAYO, 2010) e que de alguma maneira dialogam com Geertz (2015), em sua proposta de descrição densa. Constatou-se que a comunicação se faz real, e que o pesquisador e o pesquisado não findam o processo sem que tenham sofrido qualquer influência ou interferência mútua. Assim, na tarefa de explorar o campo por técnicas participantes, que são as entrevistas, afora a observação sensível atrelada a elas, para além da objetivação característica à prática científica, confirma-se que os atores envolvidos são afetados, bem como a pesquisa, trazendo à tona conteúdos plenamente aproveitáveis para as análises pretendidas, seja para a interlocução teórico-epistemológica do trabalho, seja para a compreensão dos cadernos especiais selecionados e de seu processo de produção. No tocante a isso, aos indícios revelados por cada acesso, nos jogos de seleção entre o quê, quando e como perguntar, bem como nos ligados ao responder, o campo empírico se mostrou produtivo às expectativas e à sementeira da pesquisa.

A terceira entrevista realizada em campo foi com a fotógrafa de Planeta seca (2012) e se deu de maneira virtual já que ela reside no exterior. Sua participação na produção do caderno não se limitou à captura de imagens, mas, conforme o relato dos jornalistas em dezembro, sua experiência de campo inspirou o projeto gráfico desse especial. Pelas palavras do **Entrevistado 3** na ocasião da coletiva:

*[...] Planeta seca, propriamente dito, teve uma influência muito grande de uma conversa que tive com a fotógrafa, que foi a [Entrevistada 7] e com as fotos que ela tinha feito. Então ela tinha... Ela trazia no discurso dela algo que ela, através da lente, ela se cegava com a quantidade de sol. Ela falava duma... Dum... Muito dos galhos retorcidos, secos e tal. E isso tava muito presente no trabalho fotográfico que ela tinha trazido, tanto no fotográfico como no de imagens audiovisuais. Então tava muito forte isso. E o discurso dela sempre reforçando essa cegueira branca e de vertigem que ela tinha tido ao tirar algumas fotos.*

Embora à distância, sob o intermédio de correspondências *online*, buscou-se interagir com a **Entrevistada 7**, respeitando e adaptando os princípios das duas abordagens realizadas até então, que primaram pela densidade dos relatos. Assim, foi proposto à interlocutora que discorresse livremente sobre essa sensação de vertigem descrita pelo designer, além de contextualizar como era o ambiente de produção dos cadernos especiais em sua época. Enviado no dia quatro de março de 2018, o *e-mail* “Entrevista aberta para pesquisa de dissertação

sobre o ‘Planeta seca’” a convidava para participação da pesquisa. Quanto ao retorno recebido, datado de 18 de março de 2018, a entrevistada inseriu as respostas ao texto original da mensagem, editando-o e criando dois blocos, sendo o primeiro sobre seu histórico profissional em O Povo, e o segundo focado no processo em torno do Planeta seca (2012). A fotógrafa escreveu sobre a ideia compartilhada com os repórteres “*de ir além dos clichês. Tanto em termos de imagem, como de texto*”, e de como na prática isso se deu.

Contudo o meio virtual, embora tivesse colado distâncias geográficas, revelou limitações que uma conversa face a face e em tempo real não apresentaria. Ao analisar o conteúdo do texto, percebeu-se que a questão da cegueira branca não fora abordada a contento, requerendo o envio de uma nova correspondência a fim de que a entrevistada versasse melhor sobre o assunto. Além disso, diante do conflito relatado entre os estilos de cobertura factual e especial, perguntou-se em que sentido produzir para um especial era diferente de uma notícia do dia a dia. A resposta a essas novas indagações veio somente no dia 24 de março de 2018, confirmando a questão da cegueira como o conceito visual da peça e tecendo novidades pertinentes sobre o caráter cultural dos documentos. Nesse propósito interativo, o *e-mail* não foi o único canal acessado para manter contato com a entrevistada, sendo também utilizado um aplicativo de mensagens. Entretanto, destinou-se esse programa apenas para a troca de informações curtas ou de lembretes, reservando o *e-mail* para os conteúdos que careciam de um maior zelo, pois envolviam as respostas para a pesquisa.

O quarto entrevistado foi o coordenador de audiovisual, o **Entrevistado 4**, que havia participado dos momentos iniciais do encontro de dezembro. Naquela ocasião, ao abordar a atual produção transmidiática do jornal, ele estabeleceu um elo considerável para a pesquisa: a identidade visual criada pelo designer e sua equipe para os cadernos especiais é compartilhada com os produtos audiovisuais de seu núcleo, gerando “*projetos especiais transmidiáticos*”, conforme definido em sua fala. Como o tempo de interação com o entrevistado em dezembro foi curto para compreender essa ligação apontada entre os impressos e o audiovisual, o jornalista foi contatado sobre a possibilidade de responder por *e-mail* algumas questões. Para conhecimento, as perguntas, enviadas em 26 de março de 2018, são transcritas a seguir:

- 1) *Como e por que surgiram os produtos audiovisuais do O Povo?*
- 2) *Como eles se apresentam (formatos, meios e tecnologias)?*
- 3) *Como são transmitidos e divulgados?*
- 4) *A quem estão destinados? E que público na realidade os consome?*
- 5) *Como interagem com os cadernos especiais do O Povo, em seu conceito de “grande reportagem” ou “reportagem etnográfica”?*
- 6) *Existe produção independente ou desvinculada da editoria especial?*
- 7) *Especificamente no “Sertão a ferro e fogo”, qual função informativa e comunicativa o audiovisual exerceu?*

8) Sobre o “Planeta seca”, por que não pôde ser implementada uma ferramenta audiovisual na época? Isso acarretou em algum prejuízo ao projeto? Caso positivo, em que sentido esse prejuízo se deu?

Pelas respostas, pode-se dizer que os projetos audiovisuais do jornal começaram efetivamente em 2015, após a aquisição de estrutura técnica e de embasamentos sobre “os princípios e teorias da comunicação em Transmídia” pela *Baltic Film, Media, Arts and Communication School*, Estônia. Ele surgiu da necessidade de melhor atender o público “na totalidade de suas demandas”. Atualmente, a relação com os especiais impressos é densa, porque se constituem como “*seu desdobramento natural em narrativa audiovisual*”, em que os *webdocs*, que são documentários feitos para Internet, e os cadernos são tomados como produções complementares, que se retroalimentam, sendo ao mesmo tempo autônomos pelas especificidades tecnológicas e de construção adotadas. Sobre o Sertão a ferro e fogo (2014), o **Entrevistado 4** preferiu não responder por não ter participado “*da concepção nem da execução do audiovisual*”, trabalho realizado pela **Entrevistada 5** de modo experimental. Quanto ao Planeta seca (2012), concebido antes da formação do núcleo transmidiático, a produção ficou restrita ao objeto físico.

De todas as abordagens em campo, o formato escolhido para interagir com o **Entrevistado 4** foi o mais estruturado e, por consequência, o mais objetivo. A razão dessa escolha se deu pelo fato de a linguagem transmidiática não ser foco do trabalho, embora dialogue com ele quanto ao caráter complexo atribuído aos prolongamentos das mediações tipográficas. Assim, priorizou-se uma elucidação pontual sobre a atividade, complementando o que já havia sido registrado. Tecnicamente, pode-se dizer que a abordagem praticada assumiu o formato de um questionário aberto, não estatístico, tendo em vista a entrevista ter partido de questões formuladas de maneira estruturada, listadas ao interlocutor. De acordo com Minayo (2010, p. 268), nas pesquisas qualitativas, as entrevistas realizadas como questionários “têm um lugar de complementaridade em relação às técnicas de aprofundamento qualitativo”. Para Gil (2008), essa técnica estruturada possui caráter prático e autoadministrável.

O contrário foi praticado com a **Entrevistada 8**. Repórter especial, ela participou da construção dos dois cadernos, embora sua atuação efetiva tenha acontecido no Sertão a ferro e fogo (2014) porque, junto com o **Entrevistado 1**, a jornalista foi responsável por apurar, nos locais percorridos pela equipe, as informações sobre a cultura dos ferretes e sua dinâmica com os sertanejos. Realizada em 27 de março de 2018, no mesmo espaço onde aconteceu a entrevista em profundidade, a entrevista fluiu conforme o procedimento executado com a **Entrevistada 1**, uma abordagem presencial e semiestruturada, dividida em dois momentos:

aquele em que questões são colocadas na intenção de provocar respostas reflexivas, e o outro, em que os cadernos são apresentados para serem rememorados e interpretados, registrando a visão do ator em cena acerca do resultado de seu trabalho. Com isso, manteve-se o sentido de promover diálogo voltado para a profundidade das informações, construindo uma conversa pautada no tema e que durou por 52 minutos.

Desde o encontro fundador da pesquisa, em dezembro, percebia-se o quanto a interação face a face agregava significado às falas, expondo os atores em um jogo que ora suavizava o processo da interação, ora manifestava tensões. Pois enquanto o estudante-pesquisador observava e avaliava, ele também era observado e avaliado, ainda que o sentido dessa experiência de campo nunca tenha sido o de avaliar na intenção de aferir juízos, mas de se posicionar a fim de valorizar as afirmações, as memórias e as deixas simbólicas que os interlocutores permitissem aflorar pelos relatos, possibilitando uma contextualização suficiente sobre a problemática abraçada. Assim, em todo momento, travava-se uma luta invisível a fim de manter o foco metodológico e o comportamento suscetível ao diálogo, sufocando os ruídos indesejáveis para a pesquisa. De acordo com Cruz Neto (2002, p. 64):

O trabalho de campo, em síntese, é fruto de um momento relacional e prático [...]. O que atrai na produção do conhecimento é a existência do desconhecido, é o sentido da novidade e o confronto com o que nos é estranho. Essa produção, por sua vez, requer sucessivas aproximações em direção ao que se quer conhecer. E o pesquisador, ao se empenhar em gerar conhecimentos, não pode reduzir a sua pesquisa à denúncia, nem substituir os grupos estudados em suas tarefas político-sociais.

Nessa dinâmica interativa, é necessário, pois, não negar o lado humano, ainda que essa porção, pelo exercício da ciência, tenda a ser disciplinada. A **Entrevistada 8**, a exemplo dos demais, colaborou no discurso das ideias de maneira coesa e generosa. Por sua fala, o significado do termo “especial” das produções da editoria se confirmou como um processo destacado justamente por dialogar com essa face humana e suas extensões afetivas e culturais. “*A gente sempre quer chegar não só no lugar, mas nas populações. O que é que significa isso? Significa chegar também na vida, no cotidiano, na história, na memória dessas pessoas, que estão em determinadas situações geográficas*”, disse a repórter, sintetizando o sentido social que envolve o trabalho da equipe. E conforme completou: “*A gente busca justamente aquelas coisas que passariam despercebidas, mas que são importantes, têm as suas significâncias pro texto, têm a sua significância pro fato, têm a sua significância pro olhar do leitor, pra essa mudança de mundo que o jornalismo se propõe a fazer*”.

Apenas uma semana separa a interação realizada com a **Entrevistada 8** e a última entrevista de campo, feita com o **Entrevistado 3** no dia quatro de abril de 2018. O designer e

seu time são os responsáveis por todo o desenvolvimento gráfico-editorial dos produtos de O Povo, não apenas dos cadernos especiais. Ele responde pela criação das capas do jornal que possui circulação diária e concentra todas as decisões acerca dos projetos desenvolvidos pela empresa de comunicação, com exceção daqueles provenientes da linha audiovisual. Pelos objetivos deste trabalho, o **Entrevistado 3**, no âmbito de sua atividade, é o profissional que debruça grande parte das atenções da pesquisa, embora, pela proposta metodológica adotada, tenha feito diferença ouvir todos os profissionais envolvidos diretamente nas amostras, o que favoreceu um entendimento amplo sobre o fenômeno a partir da ótica desses sujeitos.

Em fevereiro, logo após a interlocução com a **Entrevistada 6**, foi sondada a possibilidade de uma entrevista individualizada com o designer, focada nas escolhas tipográficas dos cadernos e nas informações resultantes da abordagem coletiva e em profundidade, encontro inviabilizado por sua agenda profissional. Foi quando se decidiu pela série de ações que marcaram a experiência de campo, relatadas aqui, e que, de certa maneira, preparou o terreno para o desfecho de abril. Pois o caminhar da pesquisa e suas escolhas levaram ao acúmulo de informações pertinentes ao estudo, reservando uma riqueza de assuntos a serem debatidos com o **Entrevistado 3**. Até a abordagem com ele, houve tempo e espaço para desenvolver as questões, somando-as às percepções colhidas por cada profissional auscultado, bem como àquelas provenientes da pré-análise documental que envolveu as amostras do estudo.

Participaram também, como fontes de norteamo para a entrevista com o designer, os cadernos O Povo 90 anos (2018) e Para descobrir o seu novo jornal (2018), publicados em janeiro, assim como um conteúdo em *slides* criado pelo entrevistado para uma palestra que proferiu nos “Seminários Cultura e Mídia 25 anos”, evento promovido pelo Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Ceará, idealizado e organizado pelo professor Tadeu Feitosa. Assim, de posse de um roteiro amadurecido e delineado, embora não fechado, o diálogo, realizado em uma livraria da cidade, durou uma hora e seis minutos. A técnica empregada na entrevista seguiu o que já fora realizado antes, dando oportunidade às reflexões do depoente e ao que mais poderia ser agregado. Um dia após a conversa com o **Entrevistado 3**, em cinco de abril, o **Entrevistado 4** enviou as respostas sobre o questionário destinado a ele, encerrando o ciclo de coleta das informações em campo que, para efeito didático, tem suas principais ações esquematizadas na figura 16, a seguir.

Figura 16 – Síntese cronológica das ações de campo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Reforçando o que já fora dito sobre o modo da entrevista semiestruturada adotada com os **Entrevistados 3, 6 e 8**, tem-se o que Minayo (2010, p. 267, grifo da autora) afirma:

A modalidade de *entrevista semi-estruturada* [sic] difere apenas em grau da não estruturada, porque na verdade nenhuma interação, para finalidade de pesquisa, se co-

loca [sic] de forma totalmente aberta ou totalmente fechada. Mas, neste caso, a semi-estruturada [sic] obedece a um roteiro que é apropriado fisicamente e utilizado pelo pesquisador. Por ter um apoio claro na seqüência [sic] das questões, a entrevista semi-aberta [sic] facilita a abordagem e assegura, sobretudo aos investigadores menos experientes, que suas hipóteses ou seus pressupostos serão cobertos na conversa.

Como estratégia complementar às entrevistas presenciais, a pesquisa também se valeu da técnica da observação participante realizada de maneira pontual nas abordagens. Durante os intervalos de cada encontro e nas entrevistas fora do contexto de copresença, a observação se deu de modo indireto pelas mensagens trocadas via dispositivos móveis ou redes sociais, quando, por exemplo, procurava-se agendar uma conversa, solicitava-se algum contato do jornal ou mesmo quando saudações eram enviadas em cumprimentos e felicitações. Todas essas impressões colhidas, sejam as de cunho presencial, sejam essas, mediadas à distância, foram anotadas em uma caderneta de campo, criando o que Cruz Neto (2002, p. 63) batiza de “amigo silencioso”, isto é, um meio no qual são registradas as “percepções, angústias, questionamentos e informações que não são obtidas através da utilização de outras técnicas”. O autor continua:

O diário de campo é pessoal e intransferível. Sobre ele o pesquisador se debruça no intuito de construir detalhes que no seu somatório vai congrega os diferentes momentos da pesquisa. Demanda um uso sistemático que se estende desde o primeiro momento da ida ao campo até a fase final da investigação. Quanto mais rico for em anotações esse diário, maior será o auxílio que oferecerá à descrição e à análise do objeto estudado (CRUZ NETO, 2002, p. 63-64).

Os registros foram iniciados no dia sete de dezembro de 2017 e findaram no dia 15 de abril de 2018, sendo de utilidade para a pesquisa. Conforme Minayo (2010, p. 295):

Uma pergunta freqüentemente [sic] levantada pelos pesquisadores é se devem ou não usar dados de seu diário de campo para a análise de seu objeto de investigação. A resposta tem de ser afirmativa. [...] É exatamente esse acervo de impressões e notas sobre as diferenciações entre falas, comportamentos e relações que podem tornar mais verdadeira a pesquisa de campo.

Por último, como mencionado, a experiência também possibilitou a colhida de documentos que se mostraram relevantes para o auxílio da análise. Afora os exemplares físicos dos cadernos selecionados para o estudo, no mês de janeiro foram adquiridos os dois especiais lançados em decorrência dos 90 anos do jornal: O Povo 90 anos (2018) e o Para descobrir o seu novo jornal (2018). O próximo tópico é dedicado ao método e à grade de análise de todo o material empírico coletado.

#### 4.4 Sobre a análise do material

Nas palavras de Minayo (2010, p. 195), “os textos não falam por si, eles respondem a indagações dos investigadores”. Vistos de maneira ampla, esses textos podem remeter a escritos, formas, documentos e até atores sociais, como a autora considera. Aqui, eles dizem respeito aos documentos analisados, *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014), à estética tipográfica deles e aos relatos e às impressões registrados conforme as entrevistas operacionalizadas com seus autores. Da diversidade de maneiras de ler ou de analisar esses conteúdos, cada qual reveladora de dimensões e abordagens sobre esses fenômenos, optou-se pelo método hermenêutico-dialético a fim de promover uma compreensão crítica dos objetos selecionados, vinculando a atitude interpretante ao contexto de produção, às intenções infocomunicacionais manifestadas pela equipe de *O Povo* e também à realidade e às limitações pelas quais essa pesquisa foi construída. Por isso, a análise documental das amostras aparece cercada de forças que lhe permitiram e impulsionaram, mas também lhe delimitaram e relativizaram as convicções. Esse é um sintoma comum nos estudos de natureza qualitativa, em que “não há fórmulas ou receitas predefinidas para orientar os pesquisadores” (GIL, 2008, p. 175).

Sobre a filosofia hermenêutica, percussora do método apontado, ela data da Grécia antiga. A raiz grega de sua palavra, “*hermeneuein*”, significa “interpretar” e na antiguidade, de acordo com Palmer (1986), assumiu três funções: dizer ou proclamar algo, explicar ou dar conta de alguma questão e traduzir ou mediar dois mundos, o do autor e o de quem interagisse com ele, possibilitando a comunicação de uma mensagem. Na modernidade, conforme o estudioso continua, embora em parte utilizada para fins de exegese, ou seja, a serviço de uma seleção criteriosa de sentido em um texto, a hermenêutica teve sua ação ampliada graças às contribuições de Dilthey, que inseriu nela a concepção de historicidade, e de Gadamer, que lhe deu uma conotação dialética, permitindo pensar “a compreensão como um acto pessoal e não simplesmente como um evento que ‘acontece’” (PALMER, 1986, p. 218). Assim, abre-se a possibilidade de uso desse método para uma perspectiva intersubjetiva, reflexiva e contextual, tornando-se aplicável ao estudo aqui proposto.

De acordo com Minayo (2010, p. 328), a hermenêutica se funda na compreensão e envolve processos “de intersubjetividade e de objetivação humana”. Isso quer dizer que, para além da experiência científica, a hermenêutica é uma prática cotidiana, presente nos processos comunicativos que se manifestam por partilhas de códigos comuns entre atores que, por sua vez, são sujeitos históricos e culturais. Com isso, compreender “contém a gênese da consciência histórica, uma vez que significa a capacidade da pessoa humana – e no caso o pesquisador

– de se colocar no lugar do outro (que é o ‘tu’ do passado, ou o ‘diferente de mim’ no presente, mas com o qual eu formo a humanidade)” (MINAYO, 2010, p. 328). As linguagens que mediam as compreensões podem ser transparentes, quando permitem entendimentos, apesar desses nunca serem completos nem totais, haja vista o caráter condicional a que estão sujeitas as interações, ou não transparentes, representados pelos impasses de comunicação. Quando uma falha compreensiva é detectada, isto é, quando a comunicação não flui, é que se faz uso do método hermenêutico para contornar a questão a partir da busca de consensos.

A hermenêutica faz diferença entre as “ciências do espírito” (GADAMER, 1999 *apud* MINAYO, 2010), que são as Ciências Humanas e Sociais, e a ciência oriunda do pensamento moderno, identificada pela exatidão do cálculo, pois possibilita o exercício da experiência compreensiva no lugar da explicativa. Como método científico, na concepção gadameriana, revela afinidades com a dialética, pois parte de um exercício de negação. Ela não busca a intenção do autor, embora dialogue com ele, “pois as palavras e discursos dizem muito mais do que quem o escreveu quis dizer” (MINAYO, 2010, p. 330), indicando que a compreensão será sempre algo limitado, inclusive a do próprio autor sobre a obra. Além disso, compreender não envolve contemplação, tendo em vista ser uma atividade de cunho histórico, que não meramente capta o que se apresenta aos sentidos, mas interfere sobre eles, selecionando significados que são contextuais e dinâmicos, tal como são os sujeitos e as conjunturas pelas quais vivem e constroem experiências. Assim, “a compreensão não é um procedimento mecânico e tecnicamente fechado [nem tampouco inteiramente aberto]: nada do que se interpreta pode ser entendido de uma vez só e de uma vez por todas” (MINAYO, 2010, p. 331).

Em síntese, compreender implica a possibilidade de interpretar, de estabelecer relações e extrair conclusões em todas as direções. Mas compreender acaba sempre sendo *compreender-se*. A estrutura geral dessa forma de abordagem atinge sua concreção na abordagem histórica, na medida em que aí se tornam operantes as vinculações concretas de costumes e tradições e as correspondentes possibilidades de seu futuro. Mas compreender significa também e sempre estar exposto a erros e a antecipações de juízos. A compreensão só alcança sua verdadeira possibilidade quando as opiniões prévias com as quais se inicia uma relação não são arbitrarias. Existe realmente uma polaridade entre familiaridade e estranheza e nela se baseia a tarefa hermenêutica, buscando esclarecer as condições sob as quais surge a fala (MINAYO, 2010, p. 337, grifo da autora).

No tocante à Ciência da Informação, Capurro (2003) considera o método hermenêutico importante por definir o fenômeno informacional como seleção de sentidos, construída não somente a partir da consciência do sujeito, de seus modelos mentais pré-compreensivos, mas também por sua bagagem de conhecimentos entrelaçados às “redes social

e pragmática que os sustentam” (CAPURRO, 2003, *online*). Isso insere o método como um modelo de cientificidade importante na fase antropológica e intersubjetiva da área. Assim:

A hermenêutica como paradigma da ciência da informação [*sic*] postula justamente a diferença entre pré-compreensão, oferta de sentido e seleção, tomando como marco de referência, não a pré-compreensão de um sujeito ou usuário isolado, mas a de determinada comunidade assim como a de um campo específico de conhecimento e/ou de ação no qual o usuário está já implícita ou explicitamente inserido (CAPURRO, 2003, *online*).

E conforme continua:

Todo processo hermenêutico leva a uma explicitação e com ele também a uma seleção. Como dizíamos anteriormente, a diferença em que se baseia a ciência da informação [*sic*] consiste em poder distinguir entre uma oferta de sentido e um processo de seleção cujo resultado implica na integração do sentido selecionado dentro da pré-compreensão do sistema, produzindo-se assim uma nova pré-compreensão (CAPURRO, 2003, *online*).

Acrescida à dialética, a hermenêutica evidencia esses aspectos de seleção e controle sobre os sistemas, documentos e seus significados. Segundo Minayo (2010, p. 337), historicamente, a dialética está vinculada à busca da verdade pela evidência das “incongruências das concepções falsas da realidade”, caracterizando-se como “a arte do diálogo ou a arte de discutir, mas também a arte de separar, distinguir as coisas [...] e classificar as idéias [*sic*]”. Tal como Demo (2009) também considera, a dialética é uma “maneira dinâmica de interpretar o mundo” (MINAYO, 2010, p. 339), seja a de procedência hegeliana, que é idealista e universaliza as realidades humanas e naturais como seres em constante mutabilidade, seja a marxista, centrada no materialismo histórico pelo qual o homem transforma e é transformado. Assim, tudo no universo estaria em constante desenvolvimento ou em processo de reformulação, estando o método dialético, aplicado às ações humanas, interessado em valorizar a historicidade, os processos encadeados e transitórios pelos quais a realidade é produzida, além de:

[...] desvendar as relações múltiplas e diversificadas das coisas entre si; explicar o desenvolvimento do fenômeno dentro de sua própria lógica; evidenciar a contradição interna no interior do fenômeno; compreender o movimento de unidade dos contrários; trabalhar com a unidade da análise e da síntese numa totalização das partes; co-relacionar [*sic*] as atividades e as relações (MINAYO, 2010, p. 340).

A análise documental dos especiais e de sua tipografia, pautada por esse esforço metodológico compreensivo e, ao mesmo tempo, crítico, mostra-se, portanto, necessária, a fim de que os significados dos objetos informacionais sejam manifestados e apreendidos na dependência de uma rede social que sirva para localizar e condicionar os fluxos e os efeitos,

em todo o seu potencial polissêmico e impossível de ser esgotado. Mais ainda, possibilitará análises para além do consenso imediato, evidenciando o entendimento de que todo produto humano, no caso, a tipografia e o próprio jornal, é uma materialização de conflitos, de relações desniveladas e movidas por interesses que o circunda e superabunda o ambiente de produção: o processo, os agentes e o tempo histórico. Além disso, reforçará que toda leitura ou recepção é um ato interpretativo e datado, pois a compreensão se faz por condicionantes socioculturais que geram entendimentos dinâmicos e cercados de contrastes, atuando em um cenário onde a mudança é iminente e, quando ocorre, atualiza obras, práticas, mediações e mentalidades. Também, que os processos de criação e de autoria não são atividades finais e nem detêm o poder absoluto sobre uma significação, mas se fragilizam nas interações e interpretações que, como o próprio método indica, são plurais e incertas.

Ao propor a interação teórico-metodológica entre hermenêutica e dialética como referência para a Ciência da Informação contemporânea, Azevedo (2004, p. 132) diz que:

Uma análise hermenêutico-dialética busca, portanto, apreender a prática social empírica dos indivíduos em sociedade em seu movimento contraditório. Levando em conta que vivem em uma determinada realidade, pertencem a classes, grupos e segmentos diferentes, são condicionados por tal momento histórico e, por isso, podem ter, simultaneamente, interesses coletivos que os unem e interesses particulares que os distinguem e os contrapõem. Sendo assim, a orientação dialética de qualquer análise diz que é fundamental realizar a crítica das idéias [*sic*] expostas nos produtos sociais (discursos, textos, instituições, monumentos) buscando, na sua especificidade histórica, a cumplicidade com seu tempo e nas diferenciações internas, sua contribuição à vida, ao conhecimento e às transformações.

Assim, o pensamento interpretativo e dialético dialoga com os pressupostos da epistemologia mediacional, complexa e cultural considerada neste trabalho, que faz o alvo investigado se dissociar “de uma CI [Ciência da Informação] puramente técnica/fisicista e sem sujeito” para “caminhar mais proximamente às CHS [Ciências Humanas e Sociais]” (AZEVEDO, 2004, p. 132). Com isso, a tipografia, tratada como manifestação informacional, comporta-se também de maneira social, comunicacional e significativa tal como os “novos” objetos da área são, a “informação como um fenômeno sócio-cultural [*sic*], que deve ser entendido numa perspectiva histórica, [...] e, portanto, como um fenômeno inserido nas relações de dominação e poder entre os sujeitos e as classes sociais” (AZEVEDO, 2004, p. 133). Especificamente sobre as amostras analisadas, as reflexões sobre a estética tipográfica dos cadernos, nessa perspectiva adotada, reclamam seu fundamento pela práxis, ou seja, por sua realidade social. Daí, novamente, a importância da experiência de campo ter sido realizada de maneira a coletar informações por técnicas que propiciassem uma apuração densa dentro de limites co-

mo: os objetivos elencados no estudo, o prazo de elaboração da pesquisa, a disponibilidade da instituição e dos profissionais envolvidos, bem como as condições de maturidade ou experiência deste estudante-pesquisador.

Como diz Minayo (2010, p. 344) sobre as balizas da postura investigativa comandada pela hermenêutica:

- O investigador deve buscar, ao máximo, com dados históricos e também pela “empatia” o contexto de seu texto, dos entrevistados e dos documentos que analisa. O “discurso” sempre expressa um saber partilhado com outros e marcado pela tradição, pela cultura e pela conjuntura.
- O pesquisador que analisa documentos [...], para entendê-los, necessita adotar uma postura de respeito pelo que dizem [...]. Assim, como intérprete, é seu dever levar a sério o documento que tem à frente.
- O investigador não deve buscar nos textos uma verdade essencialista, mas o sentido que o entrevistado (autor, biografado) quis expressar. Assim, o investigador só estará em condições [*sic*] de compreender o conteúdo significativo de qualquer documento [...], se fizer o movimento de tornar presente, na interpretação, as razões do autor [...].
- Toda interpretação bem conduzida é acompanhada pela expectativa de que, se o autor estivesse presente ou pudesse realizá-la, compartilharia dos resultados das análises [...].

E, ao articular o método compreensivo com o dialético, no exercício da inferência crítica, a autora acrescenta que:

Uma vez que nada se constrói fora da história, qualquer texto (em sentido amplo) necessita estar referido ao contexto no qual foi produzido, porque só poderá ser entendido na totalidade dinâmica das relações sociais de produção e reprodução nas quais se insere. Mais que isso, o cientista que analisa as questões sociais nunca poderá se esquecer de que os seres humanos não são só objeto de investigação, são também sujeitos de relações: na defesa dessa posição, a hermenêutica de Gadamer se aproxima da dialética marxista (MINAYO, 2010, p. 348).

Quanto ao processamento das informações colhidas em campo, procurou-se seguir a proposta operativa de Minayo (2010), adaptando-a conforme a realidade desta pesquisa sobre os tipos. Foi realizado um mapeamento e ordenação de todo o material empírico, isto é, das entrevistas, dos registros de observação e dos documentos, seguido pela classificação desses dados a partir de dois momentos de leitura exaustiva: um que se voltou para as primeiras impressões advindas dos textos, permitindo “apreender as estruturas de relevância dos atores sociais, as idéias [*sic*] centrais que tentam transmitir e os momentos-chave e suas posturas sobre o tema em foco” (MINAYO, 2010, p. 357-358); e outro em que foram feitos recortes sobre cada texto lido, agrupando-os por temas de relevância e conexões com a teoria.

O trabalho de cunho interpretativo, para a autora, carece do uso de categorias, definidas por ela como “termos carregados de significação, por meio dos quais a realidade é

pensada de forma hierarquizada” (MINAYO, 2010, p. 178). Nas pesquisas qualitativas, ela enumera dois tipos: as de ordem analítica, provenientes do polo referencial da investigação e que servem como “guias teóricos e balizas para o conhecimento de um objeto nos seus aspectos gerais” (MINAYO, 2010, p. 178); e as elaboradas mediante a experiência de campo, capazes de conter e expressar “relações e representações típicas e específicas do grupo em questão” (MINAYO, 2010, p. 355). Esse estágio de seleção e análise ocorreu de maneira circular, indo “do empírico para o teórico e vice-versa”, buscando “as riquezas do particular e do geral” (MINAYO, 2010, p. 358-359) para se adequar às questões da pesquisa.

Como a experiência de campo apresentou intervalos, foi possível executar as etapas de ordenação e de classificação do material na medida em que os eventos foram acontecendo. Consequentemente, tornou-se possível esboçar as primeiras categorias empíricas ainda no fluxo da coleta das informações, balizando as ações seguintes, conforme relatado no tópico anterior. Mediante o norteamento metodológico e operacional disponibilizado por Minayo (2010), em diálogo com os objetivos exploratórios pretendidos na pesquisa, foi possível elencar como categorias analíticas do trabalho: (a) Informação como fenômeno, efeito ou significado; (b) Materialidade; (c) Ordenação ou regime de informação; (d) Mediação cultural; (e) História social da tipografia.

Já as categorias empíricas relacionadas dialogam com as fontes conceituais do trabalho e com as descobertas de campo, tendo como chave os assuntos pelos quais os roteiros foram construídos, a saber: (a) a descrição do processo de produção do núcleo dos especiais; (b) as diferenças entre a produção especial e a factual do jornal; (c) a importância dada à estética tipográfica; (d) como os atores refletem esse tipo de produção; (e) como os atores se veem diante desse tipo de produção; (f) como essa produção impacta no jornal; (g) que diálogos podem ser apontados entre a instituição O Povo e os especiais; (h) que regras são seguidas no núcleo dos especiais; (i) qual é o peso da edição e quais são os seus critérios; (j) que relações existem com o setor comercial e com a diretoria da empresa.

Com isso, procurou-se evidenciar o que há de diferencial nessa produção sob o olhar das teorias discutidas, refletindo as dinâmicas e complexas teias significantes que as amostras manifestam e que se relacionam com o ecossistema social e simbólico do jornal de maneira aproximativa, tendo em vista o caráter recortado das pesquisas qualitativas. A síntese do apurado se encontra diluída na próxima seção, que reflete e busca contextualizar esse fenômeno infocomunicacional complexo.

## 5 A CULTURA MEDIADA PELAS PÁGINAS DO JORNAL

*“Olhe! Pare essa leitura do dia a dia por um momento, que a gente está lhe oferecendo algo diferente” (ENTREVISTADO 3).*

**P**ontes são soluções de engenharia. São objetos criados em vista de ligar um começo a um fim, promovendo um evento determinado. No domínio do concreto, uma ponte se constitui como elo sobre o qual podem transitar seres. Mas não há mistura entre ela e aquilo que a percorre, restando às pontes, impávidas, manterem-se fixas, indiferentes ao fluxo das movimentações. Como ideia, as pontes são manifestações das certezas que se impõem cartesianas, absolutas e autossuficientes. São noções estrangeiras que servem a regulações e polaridades, mais do que a comunicações reais, pois têm na regra e no controle seus aliados para estabelecer conexões rígidas, eficientes e que atentam contra as demandas cotidianas. Diferentes são as interações e as mediações que se desdobram porque, enquanto uma ponte se alinha com o que é proclamado certo e direto, evidenciando extremos mais do que os unindo, as mediações fluem de maneira orgânica e improvável, orientadas por uma relação histórico-cultural que é diversa e que se manifesta pela complexidade dos pontos de vista. Assim, enquanto as pontes podem ser resumidas como operações, as mediações estão ligadas a contextos de trocas e de apropriações que se expandem no caminhar.

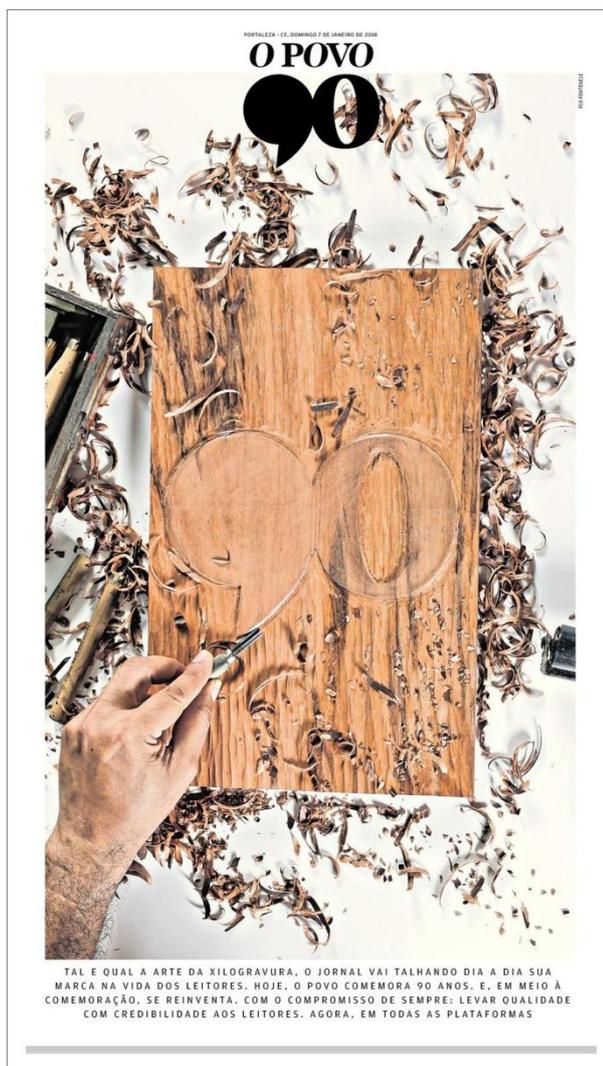
Por vezes foi atribuída à tipografia a função de ponte, como aconteceu na primeira metade do século XX, quando a sua existência era justificada pela função de guiar leituras transparentes, em reflexo à cadeia de acontecimentos desencadeada por Gutenberg. Para Warde (2010, p. 59, grifos da autora), estudiosa do tipo e da indústria gráfica de sua época, em discurso proferido em 1932 para a Associação dos Designers Tipográficos de Londres, *“a impressão destina-se a transmitir ideias específicas e coerentes”*, estando o tipo, quando bem empregado, *“invisível como tipo, exatamente da mesma forma que a voz perfeita é o veículo imperceptível para a transmissão de palavras e ideias”*. Como exemplo de superação do mandamento à objetivação das *e* pelas maneiras de grafar, encontram-se os cadernos especiais de O Povo, pela proposta dialógica de quebrar supostas isenções pela experimentação da forma. Fruto da tradição investigativa do jornal cearense que, há pouco, completara 90 anos, esses documentos se revelam como meios que informam pelo que destoa do senso comum de um design de noticiário impresso. Eles se apresentam como materialidades etnográficas, evocando, pelas decisões estéticas e, notadamente, tipográficas, um ecossistema cultural ao qual o

tema abordado está relacionado. Com isso, mais do que valorizar somente a letra, eles promovem para o público uma informação múltipla, arraigada por memórias, estímulos sinestésicos e por um imaginário peculiar que vem à tona e se torna familiar pela mediação da linguagem gráfica, uma construção dada pela aliança entre cultura e forma.

Essa narrativa polimorfa e polissêmica expressa pelos cadernos especiais pode ser vista como uma característica sempre presente nos produtos do Grupo de Comunicação O Povo, notadamente nos conteúdos de natureza densa oferecidos aos seus “*consumidores de informação*”, termo proferido pela equipe de redação em entrevista e que dialoga com Maffesoli (2003, p. 15), quando o autor afirma que “o leitor interessa-se pelo que lhe diz respeito”. De acordo com o que os jornalistas expuseram, além de constar registrado nas páginas da edição comemorativa dos 90 anos do jornal, tal posicionamento gráfico-editorial é a política abraçada pelo veículo desde que lançado, em 1928, como maneira de incorporar-se “às narrativas de pessoas e lugares ao redor e além” (O JORNALISMO..., 2018, p. 5). Essa ideia, amplamente divulgada pela empresa, objetiva conduzir uma perspectiva de ação informacional e comunicante ligada institucionalmente às conjunturas sociais, políticas e econômicas.

“Tal qual a arte da xilogravura, o jornal vai talhando dia a dia sua marca na vida dos leitores”, é a frase que abre o especial O Povo 90 anos (2018, p. 1) e recebe reforço pela fotografia de uma peça de madeira talhada com o logotipo de seu aniversário, como mostra a figura 17. Essa composição se indicia emblemática por associar a imagem do grupo, que é um aparelho situado em um contexto industrial e moderno, à atmosfera milenar contida na arte de esculpir e reproduzir informação anterior aos tipos móveis, que é a xilografia. Nesse resgate simbólico, a empresa se anuncia como espaço vinculado à tradição e à cultura local, confundindo fronteiras entre o sofisticado, no caso ela e os seus recursos transmidiáticos, e o antigo representado pela xilogravura. Pois ao mediar um discurso publicitário pelo documento, escolhe para ilustrar sua atuação empresarial a representação da técnica e do material empregados na confecção do cordel, que é um folheto circunstancial e noticioso de feira, tal como define Carvalho (2005), por onde circula uma comunicação de caráter popular.

Figura 17 – Capa do especial O Povo 90 anos.



Fonte: O Povo 90 anos (2018).

A despeito do embate sobre apropriação e indústria cultural, a exemplo do que ocorre em *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014), evidencia-se o envolvimento com o sotaque e as expressões populares. Não à toa, a primeira insígnia gráfica do jornal, estampada na edição inaugural de 1928, trazia o ícone de um chicote, como pode ser visualizado na figura 18. Traçado a partir da curvatura da letra “P” do logotipo para promover uma sensação de movimento, esse símbolo remetia ao posicionamento político da direção do jornal, oferecendo-se à população como um meio para o seu empoderamento. “Quando o povo geme escravo, [...] o jornal é o sangue novo, forte e generoso a nutrir-lhe as células dormentes, a despertar-lhe os neurônios amortecidos, a ondear-lhe, nas veias, á torrente vigorosa e energética da revolta” (O POVO..., 2018, p. 11), dizia o editorial na ocasião.

Figura 18 – Capa da primeira edição de O Povo.



Fonte: O Povo 90 anos (2018, p. 11).

Em 1936, a partir de um concurso realizado com os leitores, O Povo mudou sua marca gráfica para uma composição em letras cursivas, que era um estilo em voga naquele período. As ousadias estéticas em função do informar continuaram, e em 1943 o artista plástico paraguaio Andrés Guevara, que já havia redefinido o projeto de grandes jornais como o “Clarín”, argentino, e o “Última Hora”, carioca, foi contratado para assessorar a equipe de O Povo, tornando o veículo o primeiro do Norte e Nordeste brasileiro a possuir um design técnico, algo presente apenas no eixo Rio/São Paulo. Em 1969, uma nova identidade foi criada pela agência Aliança Publicidade, substituindo o estilo manuscrito da marca por letras romanas maiúsculas, aplicadas em um retângulo azul, na intenção de agregar peso à instituição. Em 1989, a capa do jornal foi redesenhada a partir das interferências do designer cubano Mario García, dando início ao projeto chamado “Século XXI”, que permitiu renovar o periódico para os anos 2000. Essa proposta para o novo milênio trouxe mais interação com o leitor e adaptou, para a linguagem impressa, a dinâmica do recente meio digital. Sob o conceito da convergência, entre 2004 e 2010, as extensões do jornal, que são o portal na Internet, a rádio e a TV O Povo, foram reunidos em uma pauta editorial e gráfica, abrindo espaço para a interação transmidiática praticada hoje pelo grupo.

Na virada de 2018, o jornal estreou um projeto referente aos seus 90 anos, resultado de um longo processo de imersão de quase dois anos. Conforme relatado pelo **Entrevistado 3**, a tarefa envolveu profissionais da casa responsáveis por construir “*um debate amplo do fazer jornalístico*” para, a partir disso, poder promover redesenhos editoriais e, em último estágio, gráficos. “*Por que último estágio? Porque ele tinha que refletir o redesenho jornalístico. Assim, não era unicamente mudar a cor, não era unicamente mudar a tipografia, não era acrescentar o branco só por acrescentar o branco*”, reforçou o designer. Sobre isso, Cavalcante (2018, p. 8, grifo da autora) acrescenta que: “O redesenho – amplo – de *O POVO* conjuga dois verbos principais: pensar e ver”, palavras que confirmam o sentido de uma tipografia que germina das intenções humanas, dadas não pelo acaso, mas por prescrições ou tendências pelas quais o homem culturalmente se alinha ou rompe. Com isso, os tipos e os documentos gerados se confirmam como vestígios de um realizar que joga em sintonia com o seu contexto, recebendo dele uma energia que será de certa maneira irradiada.

“A nova fonte escolhida para escrever o mundo noticiado em *O POVO* faz parte da família Silva”, diz Cavalcante (2018, p. 9, grifo da autora) sobre a família tipográfica adquirida pelo jornal para integrar sua identidade visual, uma escolha que remete a um dos sobrenomes mais populares do Brasil. Outra novidade se deu no logotipo principal, cujas letras formam agora uma só palavra, “OPOVO”, promovendo o “sentido de agrupamento, de fazer jornalismo mais integrado” (DICELLI, 2018 *apud* CAVALCANTE, 2018, p. 9). Em contrapartida, manteve a formação em maiúsculas e a coloração azul, elementos predominantes desde a década de 1960, como maneira de preservar a memória gráfica do grupo, tornando o símbolo tipográfico mesclado por traços atuais e do passado, em uma significação atrelada às ações promocionais da empresa e ao relacionamento com o público. A figura 19 traz as novidades tipográficas definidas pela equipe de design editorial de O Povo e apresenta a fonte *Din*, letra utilizada como complementar a *Silva*, destinada aos textos breves e marcações pontuais. Estruturalmente contrastantes entre si, o objetivo no uso das duas tipografias, conforme informam os jornalistas, é tornar a página com aspecto leve, harmônico e facilitar leituras.

Figura 19 – Nova identidade visual do jornal O Povo.



Fonte: (PARA DESCOBRIR..., 2018, adaptado).

O caminhar técnico e estético de O Povo, sintetizado pelas linhas anteriores, está representado também pela figura 20, a seguir. As frequentes mudanças adotadas pelo jornal ao longo de sua atividade estão manifestas pelos atributos imagéticos e tipográficos de suas capas. Para além das possibilidades tecnológicas do fazer, cada fase é fruto de escolhas humanas, dos desejos em torno de informar ou comunicar algo. Seja na adoção de novas maneiras de transmitir mensagens, seja na reestruturação de seu corpo editorial, que por si demanda novas reelaborações no campo do texto e no das imagens, fica ressaltada não somente a cultura visual do grupo, mas o papel da tipografia como modo de produção e de mediação de intencionalidades. O **Entrevistado 3** confirma a ideia ao afirmar que *“as atualizações acontecem em momentos que, pra gente, são importantes e cruciais. [...] Um deles pode seguir o jornal como organismo vivo. [...] Então, assim, quando o jornal [...] já não sustenta mais aquilo que a gente quer falar, então [...] é um momento da gente dar um salto”*.

Figura 20 – Evolução gráfica das capas de O Povo.

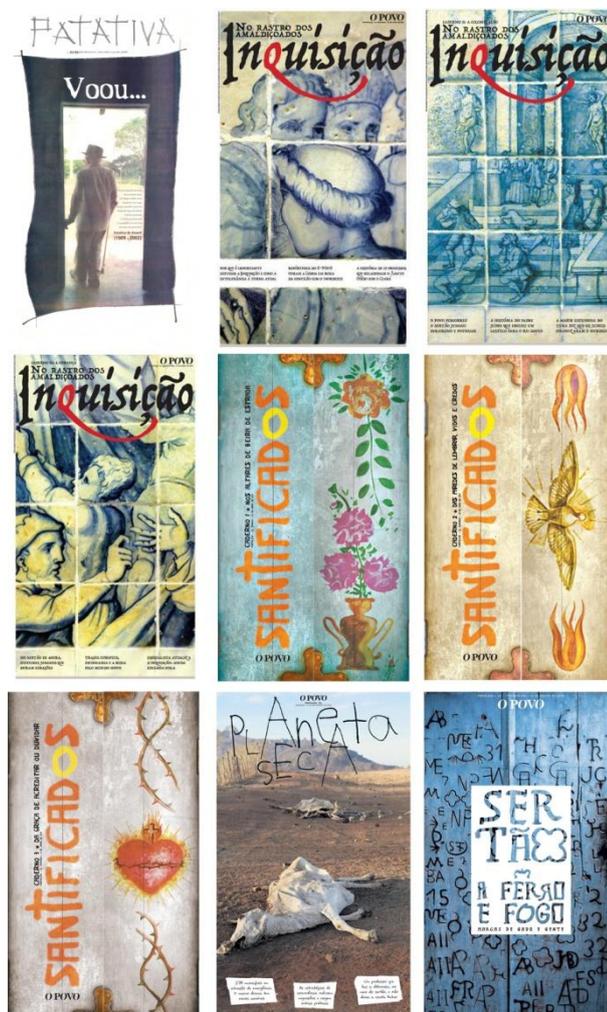


Fonte: (LIVRO..., 2018, adaptado).

Essa tradição de usar a forma como recurso para informar e comunicar reverbera em premiações e reconhecimentos. Desses, destacam-se 16 prêmios “Esso”, título jornalístico de repercussão nacional, cujo primeiro data de 1958, pela reportagem “Seca, açudagem e piscicultura no Nordeste” do repórter J. C. Alencar Araripe. Já especificamente na categoria “Criação Gráfica de Jornal”, quatro foram os prêmios conquistados, todos envolvendo cadernos especiais. “Patativa voou” foi o primeiro, em 2002, em que foram utilizadas referências materiais de um ninho de pássaro para metaforizar a morte do poeta cearense, cujo nome remete a uma ave da região conhecida por seu cantar. Depois, a trilogia “Inquisição: no rastro dos amaldiçoados”, de 2010, que traz a figura tradicional dos azulejos portugueses para emoldurar a narrativa sobre judeus que fugiram da perseguição católica em Portugal e se instalaram no Ceará colonial. Em seguida, os cadernos selecionados para este estudo, Planeta seca (2012) e Sertão a ferro e fogo (2014). Nessa relação, vale ressaltar outra trilogia, “Santificados”, que reúne a história de mártires do interior cearense, consagrados pela fé popular. Esse projeto, publicado em 2011, chegou a ser finalista em criação pelo Prêmio Esso. Para elaborá-lo, a equipe emulou na capa o formato de um oratório, artefato cultural dos devotos, modificando o modo de abertura padrão dos cadernos, que teve a primeira página dividida em duas abas como se fossem as portinholas. O conteúdo interno traz ícones religiosos, e os títulos são dia-

gramados por uma tipografia de estilo vernacular, que traz letras “*desenhadas pelo povo*”, como classificou o **Entrevistado 3**. A figura 21 revela as capas desses especiais citados.

Figura 21 – Cadernos especiais que se destacaram como criação gráfica de jornal.



Fonte: Imagens cedidas pelo jornal para a pesquisa.

Embora o esforço de comunicar ideias pelo uso consciente da tipografia e de recursos estéticos em página possa ser observado em toda a história do jornal O Povo, é nos cadernos especiais que os produtores ganham certa liberdade de experimentar, quebrando alguns princípios estilísticos prezados nas representações factuais e tornando os objetos simbolicamente mais densos. Isso está na própria natureza da produção, que incorpora a noção de investigação aprofundada do fato abordado, diferente do fazer informativo diário, que lida com inúmeras demandas de maneira imediata. Como apontou o **Entrevistado 2**, a razão de existir dos cadernos e do Núcleo de Jornalismo Investigativo que os possibilita está “*no exercício mais puro do que é o jornalismo dentro da reportagem, da grande reportagem, da*

*grande contação de história*”. Nesta dissertação, essa produção qualificada como “pura” pelo jornalista em defesa de sua prática profissional será interpretada pelo que a Ciência da Informação relaciona como fenômeno informacional de ordem antropológica e mediacional, cujas tramas condicionantes serão descritas e refletidas nos tópicos seguintes.

### 5.1 Aspectos especiais da produção

O pensamento manifesto pelos jornalistas sobre os cadernos especiais, como um tipo de matéria mais aprofundada, aproxima-se das preocupações desta pesquisa em buscar alargar os sentidos do uso e da estetização da tipografia, revelando, na técnica, as funções culturais e significantes. Pelo que se compreendeu em campo, o processo de produção realizado pelos atores em seu núcleo de trabalho possui particularidades guiadas pela intenção de não criar mensagens instantâneas sobre algo, mas de elaborar informações complexas que conversem de maneira contextual. Como consequência, os cadernos especiais e as tipografias que lhes dão corpo, objetos reais, suportes ou meios materiais, também se evidenciam como formações contaminadas pela maneira de ver, compreender e narrar o mundo. É por essa dinâmica que a informação se faz presente e se espalha não mais presa a uma dimensão de coisa e nem aos domínios de uma profissão, mas como fenômeno agarrado aos fluxos das mediações que desencadeia e que são apreendidas por maneira relacional.

Todo início de ano, o Núcleo de Jornalismo Investigativo se reúne para conceber ideias e decidir o tema que será investigado. As discussões seguem pautas propostas pelos participantes, que sugerem de modo espontâneo ou a partir de algo que tenha sido, ou esteja sendo, coberto pela editoria factual e que necessite de uma atenção detalhada. Sob a coordenação da editora responsável pelo núcleo, **Entrevistada 6**, além dos repórteres especiais, que na época do Planeta seca (2012) e do Sertão a ferro e fogo (2014) eram três profissionais, **Entrevistados 1, 2 e 8**, participam também o gestor da equipe de design editorial, **Entrevistado 3**, o editor de audiovisual, **Entrevistado 4**, e os responsáveis pelo núcleo fotográfico, **Entrevistada 7**, em Planeta seca (2012) e **Entrevistada 5**, em Sertão a ferro e fogo (2014). As ideias apresentadas pelo grupo são debatidas, prognósticos são elaborados e é feita uma triagem pela editora do núcleo investigativo, cujo resultado é apresentado para a direção de jornalismo da empresa. Se aprovado, são dados os primeiros encaminhamentos para cada profissional envolvido, dando início à fase da pré-produção.

*“Essas produções que são feitas nas editorias especiais têm uma extensão dentro da arte, tem uma extensão dentro da imagem e dentro do audiovisual de quatro anos, cinco*

anos pra cá. São produções coletivas”, informou o **Entrevistado 2**. Essa coletividade de saberes e de técnicas vai determinando as múltiplas faces da produção e de sua informação, que não é meramente escrita ou leiautada. Isso se evidenciou após a formalização do núcleo audiovisual, datado de 2015, quando a ênfase saiu do impresso e passou a ser transmidiático. “*Na base, nosso conceito é que numa cobertura transmidiática, os webdocs e os cadernos especiais sejam produtos complementares, autônomos e que se retroalimentem*”, registrou o **Entrevistado 4** por e-mail. Assim, na atualidade, o jornal conta com diferentes plataformas pelas quais a grande narrativa é construída e escoada para interagir com o público. Mas antes dessa sofisticação tecnológica, o caráter complexo da informação especializada pelo grupo nos cadernos físicos já se mostrava presente.

No âmbito dos serviços do núcleo, uma pesquisa prévia é realizada logo após o aprova do tema. “*Quando a gente faz as reuniões de pauta, a primeira coisa que a gente vai discutir, após a reunião de pauta, é o projeto gráfico. Então eu começo o projeto gráfico pela tipografia. Geralmente, pela tipografia. Se não é a primeira questão, é a segunda, com certeza*”, declarou o **Entrevistado 3**. Trata-se de esboçar um roteiro visual que será confrontado com o apurado em campo pelos jornalistas e pelo fotógrafo que viajaram. Esse trabalho é construído por expectativas elaboradas em torno dos objetivos da investigação e de um estudo preliminar envolvendo aspectos da história e das teorias ligadas ao fato. Ele também é condicionado à planilha de custos e calendários, que incidem sobre os aspectos pragmáticos da atuação do grupo, definindo o volume do caderno e os prazos da produção, por exemplo. Mas “*as pessoas têm um mando de campo nessa hora*”, ressaltou a **Entrevistada 6** ao se referir às novidades trazidas pelos jornalistas na experiência *in loco*, que forçam a reestruturação do projeto e geram novas negociações frente às imposições orçamentárias e do tempo, regimes que se destacam nessa informação produzida pelo jornal.

Dentro da pesquisa prévia, que envolve não apenas o trabalho do designer, mas de todo o núcleo especial, leituras específicas são realizadas pelos jornalistas para ampliar a percepção sobre o tema, nortear abordagens e criar intertextualidades com o documento final. São consultadas obras de referência sobre o assunto e dados estatísticos colhidos de fontes oficiais, além de reunir estudiosos da questão. Sertão a ferro e fogo (2014), por exemplo, que partiu de um pré-projeto de mestrado do editor de design orientado pelo pesquisador Gilmar de Carvalho, teve como referencial bibliográfico obras de Ariano Suassuna, Gustavo Barroso e Virgílio Maia, dentre outros apontados pelos jornalistas e que constam especificados no próprio caderno. Essas inspirações buscadas, que acrescentam conteúdo ao repertório já diversificado dos profissionais, possibilitam uma ampliação do caráter coletivo das produções e de

seus efeitos. Pois ele não é simplesmente tecido por diferentes mãos, mas também por diferentes tipos de saberes, mesclando discursos técnicos aos acadêmicos e aos artísticos e literários, incluindo os políticos e econômicos das secretarias e departamentos governamentais.

Desse caldeirão de referências que se cruzam, os cadernos especiais, como fenômenos informacionais, tanto no trato verbal como no estético, ampliam-se no que diz respeito aos seus potenciais de significação e como *locus* laboratorial ou experimental dos jornalistas em relação à produção factual. Surgem moldados por atravessamentos que não apenas regulam a maneira pela qual são idealizados e geridos pelo núcleo investigativo do jornal, mas também como podem ser interpretados, servindo tanto ao hábito comum de um leitor, como também aos objetivos rigorosos de um estudo científico. Nisso se manifesta o poder incomensurável desses objetos e de suas leituras, ressaltando uma urdidura capaz de desafiar paradigmas e que vai ao encontro de entrelaçar “*passado, presente e futuro*”, buscando-se não apenas a “*narrativa memorialística por ela só*”, mas favorecer o “*reviver essa memória, reacender essa memória, pra que a gente possa espelhar presente e futuro a partir dela*”, como disse a **Entrevistada 8**, quando perguntada sobre os diferenciais dos cadernos especiais de O Povo.

Feitos os acertos básicos, inicia-se a etapa da produção, que se dá pela apuração do fato junto ao seu ecossistema físico e cultural. Essa fase de coleta de informações em campo geralmente envolve uma dupla de repórteres e o fotógrafo, além do motorista, e dura o período médio de uma semana. Os destinos, planejados na fase de pré-produção junto às pesquisas preliminares realizadas, são escolhidos de acordo com a pertinência do lugar em relação à temática. As idas são programadas para acontecerem em dias comuns, na finalidade de que os personagens das matérias sejam abordados em seu ambiente e atividade cotidianos, mantendo uma lógica pautada pelo viés etnográfico. Via *e-mail*, a **Entrevistada 7** descreveu sua experiência no Planeta seca (2012), e o trecho apresentado a seguir ilustra o momento da incursão e seus desafios:

*Para a primeira e mais longa viagem deste caderno pelo sertão, partimos eu, os repórteres especiais [Entrevistados 1 e 2] e o motorista [...]. O trabalho de pré-produção foi feito por eles. Como já faz seis anos que o caderno foi produzido, a memória falha. Não lembro exatamente se fizemos uma reunião de equipe antes de partir ou se a primeira conversa mais detalhada que tive com eles foi no carro, enquanto íamos para a primeira cidade. Mas lembro bem de que a ideia geral do projeto era a de ir além dos clichês. Tanto em termos de imagem, como de texto. Não queríamos apenas reproduzir a ideia das perdas e dificuldades que a seca provoca. Lógico que certos signos são inegáveis, e é difícil escapá-los. Lembro que durante a viagem encontramos muitas carcaças de gado pelas estradas e fazendas em que visitamos. Registrei cada uma, porque não se pode negar o real que se afirma constantemente diante da gente. Mesmo que apenas uma dessas fotos tenha sido publicada, não é à toa que tenha feito a capa do caderno.*

Não era a primeira vez que a equipe viajava para cobrir o sertão, mas a despeito da experiência dos repórteres, cada ida provocava maneiras diferentes de compreender aquele espaço e as pessoas, imbuídos pelo que o tema da reportagem despertava. Segundo o **Entrevistado 2**, “*a gente pena no começo da reportagem, porque você... Imagine que você vai cobrir todo ano seca, imagine que você vai ter que ter imagens todo ano diferentes, imagine que você vai ter que ter textos todos os anos sob um novo olhar*”. O **Entrevistado 1** acrescenta:

*Esse exercício que a gente fazia a cada viagem é, como eu falei no começo, da gente tentar fazer o “diferente”, aspas, o mesmo. Fazer o mesmo diferente sempre, de viajar, rodar, percorrer locais muito parecidos. A paisagem é a mesma: a caatinga, que é a mata branca. [...] Você vê aquele chão branco, de longe ele é... Ele arde no olho, ele queima, você se queima. A gente andou na floresta de Aiuaba [município cearense], andou 14 quilômetros dentro de uma floresta de espinhos e sem folha no chão. E ali você tem a percepção do que quer contar. A gente vai tendo a percepção do que quer contar e traz esse elemento gráfico pro [editor de design] trabalhar, nessa apuração, nesse suor frio, a pele queimando.*

É no cotidiano que a cultura se manifesta plural. É nele que hegemonias se esgarçam e os “procedimentos populares [...] jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 2014, p. 40). Procurar enxergar aquilo que se esconde no cotidiano é tarefa difícil porque o olho é um órgão treinado, não se resume na biologia, mas se completa nas ordenações culturais mais diversas. Por isso o grupo sai em bando, porque o repórter é guiado para encontrar o ineditismo de uma história, e em grupo, a atenção dada aos detalhes é maior e, por consequência, a apuração ganha em densidade. “*A gente busca justamente aquelas coisas que passariam despercebidas, mas que são importantes, têm as suas significâncias pro texto, têm a sua significância pro fato, têm a sua significância pro olhar do leitor, pra essa mudança de mundo que o jornalismo se propõe a fazer*”, disse a **Entrevistada 8** e completou: “*Nós somos aqueles pássaros que realmente voam em bando. Cada um, lá de cima, tem a sua percepção da Terra. Vai olhar pra um lado, vai olhar pro outro, vai ver a sua paisagem. Mas os voos são realmente em bando, assim*”.

Na incursão que avança do geográfico, da cena usual para atingir o homem e suas táticas, trocas acontecem. Na experiência do Sertão a ferro e fogo (2014), os **Entrevistados 1, 5 e 8** foram juntos e, antes de partirem, ficou acordado com o **Entrevistado 3** de que a **Entrevistada 5** fotografaria o maior número possível de ferretes e outros símbolos envolvidos na marcação do gado, colecionando um repertório imagético que seria aproveitado pelo designer na criação do caderno. Nessa peleja, era comum, durante os registros, eles ouvirem gracejos de quem estranhasse a cena. “*Valha, pra quê você tá fotografando essa besteira?*”, disse a **Entrevistada 5**, referindo-se a essas ocasiões. Porque o que era diferente e valioso para a apu-

ração dos jornalistas, parecia banal para os moradores locais acostumados não apenas ao contato com esses objetos, mas ao que representam, ao modo de vida profundamente marcado por eles, enquanto símbolos que denotam extensão de poderes, de compadrios. A cultura “é uma jaula flexível e invisível”, alerta Ginzburg (2008, p. 20). Mas diante da insistência da fotografia em capturar as cenas, evidenciava-se a importância simbólica da marcação e de sua tradição, gerando dados e relatos que, pela astúcia dos repórteres, puderam ser aproveitados, acrescentando informação ao caderno, como pode ser demonstrado no diálogo a seguir, entre os entrevistados, sobre essa experiência.

**Entrevistado 1:** *A gente batia [registrava] o tilintar dos ferros no dia que a gente foi fazer [a reportagem] lá no seu Raimundo Cidrão [fazendeiro em Tauá, Ceará]. E ele: “Vocês vão ficar fazendo essas fotos de ferro? Essas fotos de ferro pra quê?”.*

**Entrevistada 5:** *Mas aí depois, quando ele conversava, ele mesmo começava a...*

**Entrevistado 1:** *A entender.*

**Entrevistada 5:** *E a pensar sobre o porquê daquilo.*

**Entrevistado 1:** *É. Ele passou a compreender.*

**Entrevistada 5:** *E a passar o dedinho no ferro e a mostrar... No vídeo mostra ele passando o dedinho no ferro, assim.*

**Entrevistado 1:** *Exatamente. Ele desenha, ele delinea, ele percorre aqui o ferro... Aí vem o filho dele, na conversa...*

**Entrevistada 5:** *Aí ele vai brincar de dizer como é que seriam os ferros da gente... Como é que seria uma combinação.*

**Entrevistado 1:** *A criação.*

**Entrevistada 5:** *Aí começa a dizer: “Ah, eu fiz um ferro pro meu filho mais velho, eu fiz um ferro pra minha filha e tal”, né? Aí ele começa a costurar isso e aí a conversa dura um tempo ótimo.*

Essa afetação, em que os sujeitos envolvidos sofrem interferências mútuas, é algo próprio dos encontros entre culturas, no caso, da erudição com a popular. E isso proporcionava aos jornalistas vivenciar e registrar experiências fora dos clichês, pois eram nesses momentos que as sutilezas perseguidas por eles vinham à tona e eram apreendidas para além das aparências. O que se pode dizer dessa passagem é que a apuração do fato e as fotos “*feitas não nos momentos decisivos, mas nesse entre*”, como definiu a **Entrevistada 5** em seu relato, acrescenta valor e sentido a uma informação que também se faz presente por brechas, por uma fronteira fenomenológica que luta para escapar da mediação focada no emissor, que é um tipo de ponte, para se voltar ao poder das interações ordinárias, como reflete Ferrara (2015). Assim, os cadernos e suas tipografias surgem como códigos que celebram esse tipo de acontecimento gerando permanências, pois consideram o fato em sua essência e com ele se comprometem, pela ação dos jornalistas, a materializá-lo em uma substância significativa. Por essa ação, em acordo às regras da cultura, serão compostas memórias que se atualizarão em outras gramáticas, em contextos diversos a que chegarão pelo raio da circulação midiática e que, por

sua vez, conduzirão novas apropriações informacionais. Quando isso ocorre, os jornalistas abordados têm por cumprido o seu papel de informar.

Ressignificados pelo sertão, local sintetizado pela **Entrevistada 5** como “*um lugar de volta sempre, um lugar muito forte no nosso imaginário de um modo geral*”, e com arquivos e cadernetas cheios, os repórteres retornam à redação para compor os escritos e definir o leiaute. Essa é a fase final do processo de criação dos cadernos: a da “pós-produção”. É o período de maior interação da equipe e o que demanda maior tensão, pois relaciona todos os profissionais para costurar o texto, editar e avaliar o projeto gráfico, conforme a experiência que a investigação permitiu. Justo por isso, por priorizar esse conteúdo, envolve novas negociações junto à empresa a fim de conseguir mais espaço, caso o documento necessite de mais páginas, por exemplo, evitando certas exclusões, ainda que inevitáveis, tendo em vista as limitações do suporte físico e os custos dos insumos gráficos. Isso ressalta os aspectos particulares da produção considerados aqui, a tessitura dinâmica e coletiva pela qual a escrita e a tipografia são desenhadas na editoria especializada e postas para mediar, assim como a fidelidade junto ao fato apreendido de maneira vivencial, e os regimes que, no âmbito dessa produção, se configuram em roupagens específicas. Nas palavras do **Entrevistado 1**:

*Aqui não é uma produção do [Entrevistado 1], do [Entrevistado 2], do [Entrevistado 3], só da [Entrevistada 6], só da [Entrevistada 5], só do [Entrevistado 4]. Não, não é. Isso realmente é uma assinatura coletiva, porque assim, a gente pensa a pauta. Se for pela factualidade da seca ou se for por querer contar esse traço cultural aqui [o jornalista aponta para o caderno Sertão a ferro e fogo (2014)], é tudo pensado coletivamente, isso tudo é pensado antes. No durante, a gente vai reportando coisas pra cá, pra redação já pra poder ir trabalhando. [...] E quando se chega, e quando tá criado, a gente ainda tem uma possível reviravolta. Isso é importante. Às vezes você tem uma criação tal e tal, mas não ficou legal. A gente fica com aquela sensação de incompletude, de que não tá pleno, não tá legal. E a gente vai lá e desanda mesmo. Desanda e refaz, e isso é muito comum assim: ou a gente tem o achado ali na hora ou o achado sai aos 47 do segundo tempo mesmo. Isso, assim, é uma coisa que é muito boa, mas também é angustiante, é aflitiva.*

Esse sentimento de incompletude ao contrapor forma e conteúdo se dá pelo entendimento da equipe de que ambas as instâncias são correlatas e que nunca se esgotarão na missão de informar, pois as mensagens, diante da infinidade de semioses possíveis, serão sempre manifestações de uma seleção que por si já é significativa. Conforme relatou a **Entrevistada 8**, “*as reportagens que o núcleo [...] produz são páginas que narram tanto por palavras, como por imagens e pelos brancos dessas páginas*”, o que mostra as diversas teias narrativas presentes nesses documentos, em que nem o retrato mais realista é capaz de capturar a aura de uma cena, no dizer de Benjamin (2008). Nessa empreitada de traduzir tramas culturais para servir a tramas infocomunicacionais, a propósitos que são produzir efeitos pelas leituras, o

**Entrevistado 3** imerge na descrição dos repórteres que chegam da investigação de campo e na análise das imagens coletadas, absorvendo e refletindo, em linguagem de design editorial, as sensações. Impossibilitado de viajar com a equipe escalada, tendo em vista o profissional e mediador da informação tipográfica, junto com a editoria que coordena, responder por toda a demanda gráfica do jornal, do noticiário diário aos suplementos circunstanciais, é na escuta atenciosa e em seu próprio repertório acumulado a que recorre. Por suas palavras:

*Pra mim seria muito mentiroso fazer um caderno de algo que eu não conheço. [...] O ponto positivo em relação ao trabalho com os repórteres e desse escutar é que são pessoas que a escrita é muito visual. Claro que não supre a experiência de eu estar lá [em campo], mas a forma como me é passado, é algo que é muito visual o texto deles, a fala deles. Então a gente criou, entre aspas, uma “tecnologia de diálogo” onde eu consigo me reportar às sensações que ele dizem, às cores e eu tento trazer, ao máximo, isso para o trabalho.*

Pela citação, evidencia-se o grau de comprometimento e das táticas a que são recorridas para não desvirtuar o propósito dessa informação cultural e de como melhor mediá-la. É uma artimanha que tem se tornado estratégia, ao longo do tempo, expressa por essa “*tecnologia de diálogo*” construída entre os profissionais para suprir as limitações. Isso indica o surgimento de outros regimes, ainda que sutis, pelos quais os cadernos e as tipografias vão assumindo seus contornos finais, e apontam para a questão da flexibilidade que os mecanismos ordenadores ou de controle, na esfera mediacional complexa, assumem. Além disso, requer um comportamento que exige não apenas o compromisso com o tipo da informação, mas as habilidades técnicas dos envolvidos, que possibilitam uma interação, de certo modo, eficaz. O **Entrevistado 3** possui formação transdisciplinar. É jornalista pela Universidade Federal do Ceará e designer editorial pela experiência autodidata que cultivou desde o tempo da faculdade. “*Então eu trago o conhecimento do jornalismo, da minha formação, mas a prática do design, ela é feita no dia a dia*”, afirmou quando perguntado sobre seu histórico profissional. Pela destreza construída no chão dos imprevistos de produção e na sensibilidade de relacionar conceitos e aplicações, o interlocutor entende que “*é possível você escrever com imagens*”, como continuou em seu relato, maneira pela qual, conscientemente, forma caminhos pelos tipos, embaralhando fronteiras do verbal com o não verbal no objetivo de comunicar.

“*O jornalismo não é uma linha reta. Em alguns momentos, a gente precisa sair do dia a dia e fazer algo diferenciado. Eu lido isso de uma forma muito natural porque é algo que eu aprendi, desde o começo, e que acontece. São questões que a gente [...] tem que estar preparado*”, afirmou o **Entrevistado 3**. Com isso, o esteta exerce papel ativo nos processos e nas produções do jornal, notadamente no núcleo investigativo, mediando significados de for-

ma inusitada às fórmulas preconcebidas do tipo e da composição jornalística clássica e, como gestor, orquestrando sua própria equipe dentro desse regime expresso por adaptações, em que a estética é valorizada, mas não deixa de estar a serviço da informação. “O design de notícias está intrinsecamente relacionado ao fazer jornalístico. Desta forma, segue os mesmos parâmetros das demais coberturas: reunião de pauta, levantamento e interpretação de dados, produção da notícia, etc.” (DICELELLI, 2015, p. 9), afirmativa que se completa com a interação de uma equipe multidisciplinar no exercício das funções de “estabelecer identidade” e de “comunicar o conteúdo editorial” (DICELELLI, 2015, p. 18).

A exemplo do **Entrevistado 3**, a pluralidade e o engajamento dos integrantes do núcleo investigativo, todos formadores de informação experientes, favorecem, nesse aspecto, o resultado do trabalho. De acordo com a **Entrevistada 6**, o critério de diversidade que a grande reportagem requer foi traduzido na hora de compor o grupo. “*É tanto que a gente tem perfis diferentes. Você tem alguns mais voltados pra essa questão, que eu diria, do mais hard, e a gente tem quase a poesia também dentro do núcleo*”. Para a **Entrevistada 8**:

*Um dos diferenciais da reportagem especial é como o próprio nome diz: esse olhar especial. Talvez, que vai se tornando especializado, também. Porque de tanto a gente olhar de outra forma, cria um modo de ver. Assim, o nosso grupo, hoje, é formado por pessoas que tanto têm [...] esse olhar especial pra segurança, [...] o olhar especial pro comportamento, o olhar especial pros números, pros diários oficiais etc.*

Assim, reforça-se a questão de como as habilidades ou competências dos profissionais influenciam no tratamento, na gestão e na mediação da informação, ainda que isso não tenha sido tomado como foco principal deste estudo, indicando também a questão dos mecanismos que orientam e sustentam a produção, alguns concebidos e acordados no âmbito das artes desse fazer e que se tornam ainda mais complexos diante das múltiplas tarefas que são elaboradas pelos jornalistas. Sobre isso, ressalta-se que a nomenclatura “especial” aplicada aos repórteres que atuam no Núcleo de Investigação não deve ser traduzida como sinônimo de exclusividade ou de separação em relação às demais editorias da empresa, haja vista eles responderem por outras funções no jornal, em paralelo. “*É porque assim, [...] repórter é repórter, é ‘pau pra toda obra’, é pau pra toda pauta, digamos assim. Tem que ter o texto pra qualquer circunstância, tem que ter apuração pra qualquer circunstância*”, esclareceu a **Entrevistada 8**. Se cada tipo de produção demanda perfil e ritmo diferentes, os jornalistas especiais vivenciam todos os tempos e regimes que o espaço de O Povo, como tear infocomunicacional complexo, possibilita. Diante disso, quando perguntados sobre o efeito dos prazos so-

bre a produção dos cadernos, o **Entrevistado 3** revelou que, na redação, são experimentados três tipos de tempos:

*[...] o tempo cronológico, que é o tempo do deadline, que a gente sabe que a gente hoje, por exemplo, tem que produzir o jornal de amanhã. Esse é o tempo cronológico. [...] Eu [também] digo que a gente tem um tempo alongado, que ele não é medido em um dia, que são desses cadernos especiais, esses projetos que a gente faz, que pode durar meses, pode durar semanas, pode durar dias. [...] E a gente tem aquele tempo que eu digo que é o “pega pra capar”. Que é: “Aconteceu algo agora, morreu o Papa, e o que é que a gente faz?”, e a gente vai ter que correr pra produzir algum especial. Então a gente vive esses três tempos.*

A característica do tempo esticado ligado às produções dos cadernos especiais não é apenas uma decorrência da pragmática que inclui planejamento, viagem, apuração, fotografia, escrita, design, edição e impressão. Todos esses momentos, distribuídos ao longo das fases de pré, produção e pós, de fato geram extensões do prazo final, pelo volume dessa demanda e pelos conflitos com os outros agendamentos do jornal. Mas o que melhor justifica essa compreensão de tempo alongado é a natureza etnográfica da atividade em si, que requer uma atitude de imersão e de profundidade em um território físico e imaginário que pertence ao outro. Como disse a **Entrevistada 5**, “*esse tipo de reportagem dilata um pouco o tempo. Ainda que a gente faça muitos municípios em uma semana, ele dá uma sensação de que eu tenho mais tempo para fazer aquilo*”. Essa afirmação combina com o que Geertz (2015, p. 10) diz sobre o objetivo da Antropologia, ciência que trata de compreender as dinâmicas culturais, que é o “alargamento do universo do discurso humano”, vindo a se refletir nos jornalistas, em seu trabalho de investigação, e pelas páginas dos cadernos especiais. Assim, não somente o tipo e suas relações significantes se ampliam, mas a própria experiência de investigar, colher e refletir fatos manifesta tal função alteradora dos sentidos.

O tempo de produção dos cadernos, porém, “*é mais alongado, mas não é livre*”, alertou o **Entrevistado 3**. Trabalha-se em função dos “*prazos industriais, de quando é que vai rodar*”, acrescentou o **Entrevistado 1**, que ainda disse: As “*relevâncias, a gente vai trocando aqui no texto, e o prazo vai aumentando, vai se estendendo, mas tudo até aquela parede ali do industrial.[...] E esse tempo da criação também vai se encurtando*”. Na dialética entre tempo fenomenologicamente alongado e as necessidades pragmáticas de agendamento da impressão e veiculação, o papel de estipular prazos e fazer vigilância recai sobre a editora do núcleo, que por sua vez presta contas com a direção da empresa e com os acordos comerciais que são firmados, no que diz respeito à venda de espaços publicitários nos cadernos. “*Se o caderno tem alguma viabilidade comercial, isso também vai influenciar na determinação de datas. [...] A gente não é obrigado a nada do comercial, mas pode estar porque eles estão*

*comprando* [espaço para veiculação de anúncio]. *Eles querem, eles estão pagando pra se ver dentro dessa cobertura que é grandiosa*”, disse o **Entrevistado 2**.

Essa constatação insere a cobertura em profundidade do jornal O Povo em uma nova esfera de regime de significação que afetará seu conteúdo, não no que diz respeito a direcionamento de pautas, como defenderam em uníssono os jornalistas, mas na maneira ligada às ações de edição. A quantidade de informação física presente nos cadernos, que por extensão produzirá efeitos, depende de um caixa disponível. “*A reportagem é cara, tem que ser bancada, tem que ser custeada. Isso aí é só uma questão de custo no jornalismo*”, frisou o **Entrevistado 1**, opinião compartilhada por toda a equipe. Por ser uma produção humana e contextual, os cadernos especiais e suas tipografias não se excluem das teias ordenadoras que seu ambiente histórico e social constrói, participando de culturas que correlacionam visões, produções e instituições. Nesse tocante, que é tomado como fundamental para este trabalho, cabe recorrer ao que Carvalho (2005, p. 103) afirma:

O caráter de interpenetração dos vários níveis, sujeitos a influências recíprocas, tem a ver com a própria dinâmica da cultura. Assim sendo, erudito e popular [ou, no caso, jornalismo e mercado, outras entidades comumente colocadas como opositoras entre si] não são campos antagônicos, mas níveis de leitura e elaboração a partir de determinadas matrizes. Nesse contexto, o massivo deixa de ser apenas um suporte para interferir no próprio discurso através da observância de códigos que implicam em formatos, temas e linguagens.

Além disso, como diz Maffesoli (2003, p. 20): “A comunicação é sempre fragmentada, negociada, jogada, investida de emoções e de sentimentos, articulada entre partes que ora se opõem, ora se complementam. Reduzi-la à manipulação significa excluir a maior parte do fenômeno do campo da reflexão e da pesquisa”. Assim, envoltos por uma cultura que também interage com o mercado, os jornalistas são afetados e hibridizam seu discurso. Tornam-se, além de mediadores dos traços ligados às raízes do popular e aos modos e retratos da vida no sertão, “*peças estratégicas no jornalismo do O Povo*”, como disse o **Entrevistado 1**, em que o “DNA” histórico do jornal se mistura com a necessidade de sobrevivência frente à concorrência entre as empresas de comunicação. Pelas palavras da **Entrevistada 6**: “*Não sei até quando essa questão econômica, [...] até quando a gente vai poder fazer esse produto nessa plataforma [física]. Porque acaba que é bem caro fazer tudo isso, tem um custo altíssimo*”. E conforme continuou:

*Como ele vai se apresentar ou como a gente vai se relacionar com essa tipografia ou com essa questão sensorial de pegar isso [ela se refere ao caderno físico], eu não sei como é que vai ser. Agora, lá no jornal O Povo, se você for olhar, [...] você vai ver que é uma questão mesmo de decisão editorial a gente manter esse tipo de pro-*

*dução. [...] Assim, você tem que considerar uma especificidade. O Povo, ele é uma empresa de jornalismo, ele vive disso. [...] Ou ele se diferencia ou ele vai pra uma concorrência meio cruel, que é complicado, que é só empresa de comunicação. Então, você imagine que fazer reportagem especial, fazer cobertura diferenciada, ter esses cadernos, é patrimônio. É argumento, é acervo. De alguma forma, quando você pega pra referenciar, você tem esse material pra lhe referenciar. [...] Isso é argumento de venda, isso é argumento de mercado.*

Assim, os cadernos e suas tipografias nascem como unidades de contrários que se manifestam pelo caráter contrastante que é próprio das dinâmicas culturais. “*Dentro de uma redação, nunca vai deixar de ser tenso na hora de uma produção de informação, certo? Nunca. Você vai ter... Você tem essas tensões, mas tá dentro dessa carpintaria do jornalismo*”, ressaltou o **Entrevistado 2** em diálogo com as dinâmicas culturais e seus processos de significação que imprimem marcas nos fenômenos. Como confirmação, é possível observar tal dialética presente nos critérios de edição utilizados pela coordenadora do núcleo e que participam, portanto, da definição da matéria final. Disse-se aqui participam, e não determinam, porque, nos embates de ideias entre a opinião da editora e o que defendem os jornalistas, prevalece, quase sempre, a visão dos repórteres que estiveram em campo. Segundo a **Entrevistada 6**, sobre esse processo de edição:

*Eles chegam do campo, aí a gente tem aquela tensão, enfim, de como é que vai ser. E aí eles escrevem, e eu vou devolvendo, e aí a gente vai vendo, vai espacialmente: “Isso aqui é mais importante...”. Às vezes, o que a gente imaginou que seria importante vira uma coordenada dentro do caderno [um texto vinculado a um principal, na página], e aí a gente consegue outra coisa. E isso não é só no “Marcas de ferro a gado” e nem só no “Planeta seca”. Todos os cadernos especiais, o campo, a realidade, ele acaba trazendo, assim, muito mais riqueza do que a gente consegue imaginar dentro da redação ou dentro da minha casa ou conversando.*

E conforme continua:

*A gente já tem uma ideia do que vai ser visualmente – isso determina muito o tamanho do texto que eles vão escrever. [...] Por exemplo, quando eu digo: “[...] escreve isso aqui, vai por aqui...”, e eles me dizem o que é que tem. Então eu anoto, faço as anotações de tudo o que eles têm e eu digo: “Bom, gente, nós vamos pegar...”. Eu normalmente pego pelo que eu imagino – e isso é um critério, se você quiser, é um critério –, pelo que eu imagino que vai comunicar mais. Esse é um primeiro critério. O segundo critério é alguma coisa muito inédita.*

De modo sintético, cognoscível e diferente são os dois lados da moeda pela qual os conteúdos do Núcleo de Investigação de O Povo são estruturados. São contradições que, na dinâmica de seu processo de produção, complementam-se. O cognoscível ao que a editora se refere está relacionado ao que “*comunica de cara*”, como disse. Assim, volta-se para as compreensões mediadas pelo senso comum, para os conteúdos cuja trama interpretante dialoga

claramente com o leitor e que, por isso, “*caem no seu gosto*”. Já o diferente ou o inédito diz respeito ao conceito do jornalismo praticado, conforme texto de Rômulo Costa (2018). Esse critério se relaciona à ideia da comunicação “que surpreende, faz repercutir e ecoar as informações”, passando “pela notícia em primeira-mão, mas também pela capacidade de mostrar, de maneira original e criativa, o que o mundo está dizendo” (COSTA, 2018, p. 4). Na ligação que o núcleo tem com a etnografia, produzindo uma ciência misturada ao popular, como disse a **Entrevistada 8**, o viés da diferença ainda pode ser tomado como respeito ao que é particular, à diversidade das culturas. Vê-se como a informação, como um fenômeno hermenêutico-dialético, serve como astúcia (MAFFESOLI, 2003) para o jornal.

Portanto, o que passa pelo filtro de controle da editora se revela como um substrato ambíguo, formado por marcas culturais que envolvem compreensão e diferença. Já o que sobra pode ser reciclado para dar forma e produzir efeitos em outras produções que o núcleo realiza, como descreveu a **Entrevistada 6**. Pode servir às séries de reportagens veiculadas em edições diárias, por exemplo, conteúdo que tem sido amplamente utilizado após o redesenho editorial do jornal, como informou o **Entrevistado 3**. Com isso, possibilita que novos vínculos aconteçam entre as reportagens especiais e as demais produções de O Povo. Mas parte do que é retido pela edição também se transforma em experiência para os jornalistas, constituindo memórias, aprendizados, conhecimentos que guiarão futuras empreitadas, ajudando a manter a tradição – conceito dado ao “lastro comum de experiências (e vivências) de determinados homens em um determinado tempo e lugar” (CARVALHO, 2005, p. 8) – da empresa com a prática da reportagem e sua linguagem gráfica. Todos esses aspectos diferenciais da produção dos cadernos especiais acrescentam força e densidade à sua matéria infocomunicacional.

## 5.2 A seca informada

Como se desenha o ambiente da seca? Como trazer novidade a um cenário tão visitado? Como ficam, em letras, papel-jornal e tinta, a vegetação que murcha, o chão rachado, as cercas que desalinham e as pessoas e os animais que sofrem esses impactos? Qual estética esse ambiente de perdas tem? Quais as suas cores, formas e nuances? Como representar os efeitos que o corpo manifesta? Ou as relações de poder e compadrio que configuram o sertão? Além disso, como mediar alternativas para essas dificuldades, a tradição, a fé, as reinvenções cotidianas? Que caminhos criativos podem ser percorridos na página para informar essa experiência complexa e tão recorrente ao sertanejo e ao jornal?

O clima semiárido e os efeitos da seca prolongada sobre a natureza e o homem do campo tomam forma no projeto gráfico e editorial do caderno especial Planeta seca (2012). Lançado em 11 de novembro de 2012, como anexo do jornal O Povo daquele dia, o caderno tem como tema investigativo o grave quadro de estiagem prolongada, iniciada em 2011 e que durou seis anos no Ceará. A produção, porém, não se fecha em si. Ela veio de uma longa jornada de reportagens que incluía pautas factuais e coberturas especiais lançadas desde 1997 sobre a temática da seca e os constantes esforços do Estado por sua recuperação hídrica. Além disso, fundou uma série de cinco cadernos especiais voltados para o desafio de investigar “*quem é esse homem do semiárido*”, como dito pelo **Entrevistado 2**. Batizada de “A peleja da água”, a sequência seguia uma perspectiva de abordagem distribuída entre os cadernos integrantes e traduzida por seus textos, imagens e tipografias.

Produzido no primeiro ano de estiagem, o Planeta seca (2012) aborda um contexto sociopolítico localizado no final do governo Lula, em que a seca não produzia mais o êxodo rural como no passado. A população, beneficiada pelos programas sociais do governo, como o “Programa Bolsa Família”, detinha renda própria, o que permitiu controlar o fluxo das migrações. Entretanto, o problema histórico da falta de água no sertão não fora resolvido, criando naquele período um cenário diferente. “*A seca existe todo ano. Ela é intensa ou menos intensa, mas ela não deixa de existir nenhum ano*”, informou o **Entrevistado 2**. A fase de menos intensidade tinha possibilitado ao sertanejo capitalizado adquirir gado. Com a estiagem, sem condições de alimentá-lo, passou a ver seu gado morrer. Esse foi o mote utilizado na edição, o “*lamento do homem pelo bicho*”, como continuou o depoente. “*Tanto que depois, na sequência dos cadernos [posteriores, na série], você vai tendo, vai enxergando tecnologias que são criadas a partir da convivência, para enterramento de círios, para eu poder atravessar uma seca que pode, provavelmente, vir no ano que vem*”, acrescentou.

Sobre os cadernos que sucederam o Planeta seca (2012) nessa série de reportagens especiais, em síntese, tem-se o caderno A peleja da água (2013), que denuncia a negligência do poder público quanto ao abastecimento e à administração dos recursos hídricos; Os Quinzes (2015a; 2015b), que foi dividido em dois capítulos lançados em 2015, fazendo referência ao centenário da obra de Raquel de Queiroz, “O Quinze”, e traçando um histórico da seca cearense desde 1915; À espera de Francisco (2016), que aborda o projeto de transposição das águas do rio São Francisco; e A seca que matou os peixes (2016), lançado no mesmo ano, que reflete as consequências do quinto ano seguido de seca sobre a atividade pesqueira no Ceará, a mortandade dos peixes e a migração de pescadores para a região Norte do país. A figura 22 apresenta as capas que formam essa sequência narrativa e investigativa do jornal.

Figura 22 – Capas da série “A peleja da água” lançada para cobrir os seis últimos anos de seca no Ceará.



Fonte: Imagens cedidas pelo jornal para a pesquisa.

Sobre o Planeta seca (2012), trazida pela experiência dos **Entrevistados 1, 2 e 7** ao longo de dois mil quilômetros percorridos em solo cearense no intervalo de uma semana, uma imagem daquele contexto foi transcodificada e materializada no ato da composição gráfica do documento, realizada pelo **Entrevistado 3** e sua equipe de designers. São muitas as referências e analogias desenvolvidas em torno da realidade sertaneja para o documento que mede, fechado, 31,7 centímetros de base por 56 centímetros de altura e que possui 16 páginas. Pelo editorial publicado no caderno:

Entre a luz cortante que cega e sangra a paisagem e os galhos da mata branca que espetam a vista, o projeto gráfico do especial *Planeta seca* faz seu traçado rasgando as páginas. A tipografia, que remete aos galhos e cicatrizes, marca as fotos, atravessando de forma violenta os desertos com seus seixos, carcaças e histórias de gente que quer vida. As colunas do texto, em contrastes de tamanhos, tremem a retina feito vertigem de calor e desordenam intencionalmente a leitura. A simplicidade é complexa. O minimalismo deixa ao observador aquilo que resta. E não é pouco: é branco, é seco, é incômodo e, por que não dizer, é desesperador. Existe beleza, também. Tudo isso serviu de inspiração para essa narrativa visual que ecoa através desse sertão recriado de papel jornal e tinta. (DICELELLI, 2012, p. 2, grifo do autor).

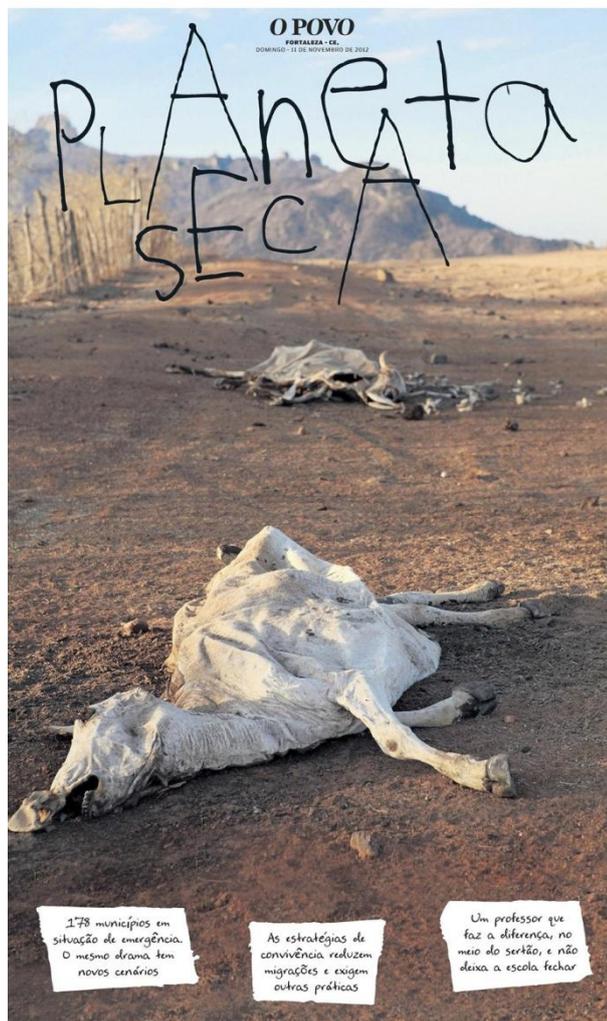
“Vertigem branca” é o nome pelo qual o projeto gráfico desse especial foi batizado e é o conceito pelo qual se estrutura. Diz respeito a uma cegueira branca, não de aspecto leitoso como a descrita por Saramago (2011) em sua obra de ficção, mas espinhenta e real, sentida e relatada pela **Entrevistada 7** ao cobrir as paisagens abertas e de intenso calor e luminosidade. Essa sensação incômoda e vertiginosa, de causa orgânica, que se apresentou à fotógrafa como um sintoma de mal-estar diante dos excessos daquelas paragens, transformou-se, pela ação do designer, em algo extracorpóreo e significativo, mediado pela estética do tipo e de seus arranjos ao longo das páginas. Pelo relato da **Entrevistada 7**:

*A realidade do sertão não é nova pra nenhum nordestino. Mas além do que chegava aos olhos e ouvidos pela mídia, eu tive certa vivência no sertão. [...] Mesmo que eu*

*nunca tenha vivido a rotina da seca, viajar pro sertão também era se conectar um pouco com esse passado de família, então não era território estrangeiro. [...] Sobre a “cegueira branca”, mesmo que esse conceito seja bem visual, foi algo criado pelos meninos e sei que inspirou o caderno, os galhos secos que deram forma à tipologia e ao design do Planeta Seca [...]. No sertão o sol parece que tem o dobro de força. E sem copa de árvores pra aliviar a luz e o calor, eles se refletem em tudo. A luz do sol que alcançava tudo queimava os olhos da gente e tudo parecia branco, como numa fotografia superexposta. Em algumas fotos eu ainda usei o flash, é verdade, mas justamente pela luz ser tão intensa e dura, eu não queria que os rostos das pessoas ficassem escondidos sob a sombra de seus chapéus, por exemplo.*

O caderno desperta atenção ao ser visualizado. Ele, de certa maneira, sensibiliza e incomoda, como a insolação sertaneja. Mas esse incomodar pelo impresso é mais do que uma reação a algo que agride o corpo físico. Pela engenhosidade estética com a qual foi elaborado, o incômodo e seu efeito de assombro servem como quebra de apatias, de clichês, promovendo interações e informações pelo que, culturalmente, apresenta-se ao olho do leitor como diferente. Canclini (2008, p. 15) define o assombro como um sinal de “des-concerto [*sic*] gerado pela multiplicação do diferente, do emergente, do que se auto-organiza fora das totalidades conhecidas”. Esse conceito é também apresentado pelo autor como um caminho para o conhecimento, feito a partir do diálogo com o novo, com aquilo que, a princípio, incomoda os sentidos e os modos pelos quais esses estão ordenados. No Planeta seca (2012), pelas escolhas do designer, o assombro assumiu um efeito informacional complexo, unindo reações naturais a deixas simbólicas e transformando efeitos, memórias e sensações particulares em linguagem e identidade gráfica expressiva para o público. E como por um sobressalto, o caderno desafia o olhar desde a capa, pela foto ampliada do que sobrara de duas reses mortas, largadas na estrada e em avançado estado de decomposição, como se vê pela figura 23.

Figura 23 – Capa do caderno Planeta seca (2012).



Fonte: Planeta seca (2012, p. 1).

O cadáver de um dos bichos aparece logo em primeiro plano, apontando para a beirada esquerda da folha, ponto em que a mão do leitor toca para segurar o caderno. Embora essa proximidade evoque sentidos diversos, o contato com a imagem morta pode ser traduzido como um recurso em prol de libertar comportamentos e práticas leitoras das possíveis amarras culturais, dos condicionamentos apriorísticos. A cena materializada sobre a arte que abre o caderno indica mais do que a narrativa de um território hostil. Ela requer, de quem a toca, o abandono dos preconceitos e das indiferenças, propondo um percurso novo, de descobertas, densamente reflexivo e relacional. Tal envolvimento é aguçado pela solução tipográfica com a qual o título do caderno é grafado e que se repete nas páginas internas, sempre de modo garrafal, irregular e vertiginoso. “A gente rodou, assim, tentando encontrar a forma diferente de contar sobre lugares marcantes. Isso aqui é um lugar marcante dentro da história da seca,

*contado de forma diferente, contada com a vertigem da fonte, contada com a sombra [...] de uma árvore sem folha*”, revelou o **Entrevistado 1**.

Assim, ferindo a cena está o desenho da letra que compõe o título do caderno, em posição centralizada e tomando boa parte do topo da imagem, dando à leitura um campo privilegiado. O traço é fino, errante, manuscrito e desconsertado, como a figura 24 mostra. Ele assume formas que remetem a uma incisão, às inscrições introduzidas há milênios nos suportes de argila e que deram sentido às primeiras manifestações humanas, no percurso do que viria a ser sua racionalidade e ordenação cultural. Seu tracejo primitivo evoca uma sensação visceral, ampliando o assombro e seus efeitos significantes relacionados ao contato com aquilo que é incomum. Em certos momentos, os caracteres lembram pregos, arames, riscos de faca. Com isso, a intenção de ferir simbolicamente a página e, a partir disso, informá-la, torna-se evidente. Não há ordenamento de entrelinha, nem espaçamento constante, tudo é experimental. As alturas das hastes também variam, porém a leitura, mesmo diante desse aspecto accidental dos traços, é garantida, ainda que de modo desconcertante. O tipo parece obra de alguém que não domina a arte da escrita, emulando uma mão imprecisa, isto é, a maneira típica de escrever dos sertanejos que se valem de formas e gramáticas não ensaiadas.

Figura 24 – Detalhe da tipografia principal que intitula o caderno Planeta seca (2012).



Fonte: Planeta seca (2012, p. 1).

Sabe-se que os alfabetos são feitos de massa cultural e que cada um deles revela uma história e tradições específicas, como afirma Bringhurst (2015), o que reverbera nas maneiras de representar as letras. O design errante dos caracteres titulares do caderno, com as distorções que estilizam os tipos e promovem espelhamentos, sobreposições e ligaduras, lembra a grafia improvisada popular, cuja plasticidade é descrita a seguir por Martins (2007, p. 82, grifo do autor):

A tipografia popular também se aproxima do conceito de *tática* ao deixar entrever, em sua materialidade, os deslocamentos e surpresas dessas ações ocasionais. A dis-

tância dos suportes e técnicas de reprodução da cultura letrada (como no impresso ou nos meios eletrônicos) faz da tipografia popular uma manifestação singular da escrita. Nela identificamos, assim como na sucata, uma apropriação da linguagem, da matéria, do contexto que se transfigura a partir do uso. As letras não se encontram aprisionadas em um sistema rígido que define sua aparência; os conteúdos aparentemente simplórios apontam para a potencialidade poética de seus significantes.

Diante disso, percebe-se como as formas tipográficas do caderno especial *Planeta seca* (2012) desobedecem aos regimes de estetização clássicos ligados às maneiras de construir páginas, em que a tipografia deveria atuar como peça textual transparente e item de reprodução ou ainda, que deveria respeitar os princípios de harmonia ditados pelo design internacional. No entanto, é por transgressões que esse material informa o conteúdo. No processo de produção da narrativa etnográfica à qual o caderno intenta, os tipos vertiginosos assumem, pela condução do designer, um papel preponderante na construção desse objetivo. Seus desenhos estão a guiar não somente as falas dos repórteres, mas a experiência que se manifesta por trás delas, ampliando-as e reordenando seus significados. Em grau último de análise, a tipografia do *Planeta seca* (2012) e suas teias mediadoras promovem, para além da decodificação do verbo contido nas linhas, a formação de um conhecimento via outra regra, rico de referências imagéticas e culturais que traduzem, para o espaço bidimensional da folha do jornal, o universo das complexidades do sertão investigado.

O desenho tipográfico da *seca* adquire ainda outros formatos e subversões ao longo do caderno. A grade estrutural do projeto gráfico é desconstruída, figura 25. Isso quer dizer que o “fichário visual” ou o “princípio organizador” que os designers gráficos tradicionalmente recorrem para criar sentidos, convertendo “os elementos sob seu controle num campo neutro de regularidade que facilita acessá-los” (SAMARA, 2011, p. 9), revela no *Planeta seca* (2012) outra lógica que não a da neutralidade. As formas e a maneira com as quais elas se organizam são ativas na criação de significados e na mediação do imaginário sertanejo. Mas isso não significa que inexista uma regularidade no caderno. Da página três até 16, com exceção da parte central, páginas oito e nove, a informação é basicamente dividida em dois eixos: o superior, em que predomina o campo da foto, e outro inferior, em que se constrói o texto. O objetivo dessa horizontalidade predominante, segundo o **Entrevistado 3**, é o continuar da estrada retratada na capa, promovendo ao leitor a sensação de caminhar nesse sertão imaginário e, ao mesmo tempo, tão presente. Assim, o que guia os olhos e a compreensão “*é a sensação de que você tá caminhando pelo sertão*”, onde “*em baixo você tem uma estrada seca e aqui em cima, a paisagem. Então é a ideia de caminho*”, como informou.

Figura 25 – Exemplo da ordenação dinâmica e contrastante do projeto gráfico do caderno.



Fonte: Planeta seca (2012, p. 6-7).

Nesse passeio sinestésico pelo sertão impresso, emulado pelas decisões estéticas e reflexivas do designer, a fronteira que separa os universos representados na página, porém, é simbolicamente porosa. A informação tipográfica invade o espaço da fotografia. A própria letra vertiginosa, chamada *Wee Ian*, revela uma presença imagética muito forte, o que reforça a interação entre os elementos gráficos numa complexa trama em prol do ato de informar. Isso faz com que o caderno e a sua tipografia se apresentem como mesclas, unidades formadas por contrários que revelam, numa situação dialética, os vestígios da tensão historicamente construída entre as culturas imagética e tipográfica. Nessa compreensão do tipo como fenômeno híbrido, a fonte *Wee Ian*, adquirida em um birô digital, como afirmou o **Entrevistado 3**, foi processada de modo a potencializar os significados que dialogam com o conceito visual do caderno. Pela fala do designer:

*[...] nesse primeiro momento, eu fui atrás de uma tipografia pronta mesmo, [...] e foi uma pesquisa cansativa pra que eu encontrasse algo que se assemelhasse a galhos retorcidos das árvores. E quando eu encontro essa tipografia, e a gente adquire ela, ela sofre um trabalho em cima também de duplicação nas páginas internas. Essa duplicação é a fala da [Entrevistada 7], da vertigem que ela sentia. Então, nesse caso, a tipografia, ela tá dizendo ou reforçando algo também da imagem.*

Ainda sobre a figura 25, no lado direito, o título da matéria “Seca terrívi” ecoa sonoramente pela mediação do tipo, que foi trabalhado para se incorporar densamente à realidade de sertaneja. Esse recurso de evidenciar a linguagem coloquial aparece com frequência ao longo do caderno. Trata-se de uma maneira de evidenciar os traços culturais desse contexto narrado, tarefa possível graças à natureza etnográfica dos cadernos especiais. Com isso, não

somente a maneira de escrever, mas de falar no sertão é representada, incorporando à forma gráfica uma identidade própria da oralidade. Em contrapartida, a observação atenta aos caracteres da *Wee Ian* revela certas quebras em relação a esse imaginário popular, como os “a”s minúsculos, que são sempre iguais, como está indicado pela figura 26. Essas marcas discretas são indícios da matriz digital da fonte, colocando tradição e modernidade, ou gesto popular e erudito, como sentidos a dialogar no mesmo espaço. Em uma produção originalmente manuscrita, à qual esse tipo procura emular, as variações das formas são abundantes porque a mão que escreve é um organismo cercado de falhas. O estabelecimento da tipografia tratou, porém, de racionalizar as produções humanas, criando, gradativamente, mecanismos e realidades objetivadas. Assim, mais do que um vestígio tecnológico, é possível dizer que as repetições presentes nas formas tipográficas desse caderno especial, que contrastam com as formações originalmente orgânicas da escrita e da cultura oral, podem ser compreendidas como um sintoma sofisticado do processo de desnaturalização fundado sobre as expressões humanas por meio das economias civilizatórias (ELIAS, 1996) e seus regimes de produção, fato agravado pelas ampliações da “galáxia de Gutenberg” (MCLUHAN, 1977).

Figura 26 – Repetição do caractere “a” nos títulos do caderno Planeta seca (2012).



Fonte: Planeta seca (2012, adaptado).

A noção dessa tipografia vertiginosa como sistema híbrido, capaz de mediar uma realidade da seca e, ao mesmo tempo, revelar traços do ambiente técnico da produção, faz com que o caderno e seus tipos se manifestem como fenômenos informacionais complexos, muito além do registro compartimentado como coisa. E quanto a isso, os jornalistas agem de maneira consciente, na intenção de construir mediação pelas formas e pelos textos, como indicam as citações a seguir: “*Porque é uma profundidade, a gente tenta chegar nessa profundidade justamente pra se chegar à permanência*”, declarou a **Entrevistada 8**; “*E assim, dentro dessa história aí, a gente pesquisa. [...] A gente vai se apropriando do tema, [...] vai fazendo essa imersão no tema, em tudo*”, disse o **Entrevistado 1**; “*Então, no projeto, a tipogra-*

fia do Planeta seca vem como um algo a se juntar à imagem. Ela tem esse papel de não ser só tipografia lida, ela é, na verdade, imagem nesse caderno”, afirmou o **Entrevistado 3**.

A tipografia utilizada para diagramar os textos corridos do caderno também é portadora de significados para além da leitura verbal. Trata-se do tipo romano *Poynter*, fonte adotada institucionalmente pelo jornal antes da reelaboração de seu projeto gráfico em 2018. Ele estava presente em todas as edições impressas da empresa, factuais e especiais, como maneira de manter uma unidade expressa pela estética. “A tipografia de texto [do caderno] tem que ser a tipografia do jornal, porque a identidade máxima do jornal é o texto que é lido”, disse o **Entrevistado 3**, abrindo diálogos subliminares entre a instituição e sua produção especial. Fontes com estilo romano são amplamente utilizadas pelos designers para promover conforto em leituras extensas, a exemplo do que recomenda a *American Psychological Association* (2010) sobre a *Times New Roman*. No projeto gráfico do Planeta seca (2012), essa proposta de comodidade inexistente, como se observa pelo dinamismo no qual as colunas de texto foram desenhadas, conservando o aspecto desorientador da vertigem e representando as irregularidades do ecossistema sertanejo, o que agrega efeitos a *Poynter* para além da perspectiva inicial. As matérias principais e as coordenadas são separadas por fios irregulares em sintonia com o assombro informativo. Além disso, sempre que a marca O Povo é citada nos textos, o nome é grafado de maneira diferencial, em negrito, técnica que o editor de design chamou de “procedimento”, em entrevista, servindo para reforçar a identidade da empresa. Esse microuniverso tipográfico e significante pode ser visualizado na figura 27.

Figura 27 – Padrão irregular de colunas de texto, demarcações de espaço e uso do “procedimento”.



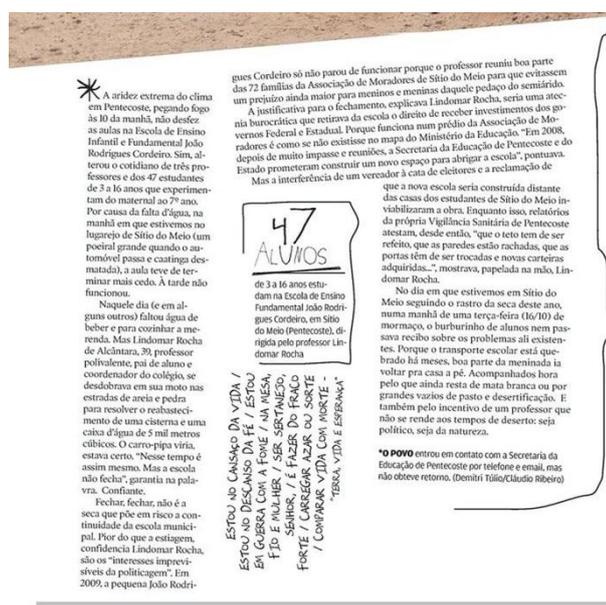
Fonte: Planeta seca (2012, p. 5).

Trechos de músicas gravadas por Luiz Gonzaga atravessam o documento de maneira vertical, por entre matérias e fotografias, e se manifestam como anotações feitas em margens de livros para marcar conteúdos e registrar reflexões que podem ser esquecidas. Essas citações atravessadas no projeto servem de reforço ao aspecto cultural do caderno, aproximando, pelas teias simbólicas, a narrativa dos repórteres a uma anterior e mais ampla, traduzida pelo verso popular. A fonte tipográfica que lhe empresta forma é outra, chamada *FG Alex*, de estilo manuscrito mais suave que a vertiginosa dos títulos, remetendo não mais à violência do lamento inscrito à força, mas ao gesto que se romantizou pela música, declinada na página por seu aspecto afetivo e memorial, pela condução sinestésica de seu ritmo. “*Então a humanidade do caderno, ele também é trazido pela tipografia. [...] E a questão da poesia, [...] é pra também reforçar [...] que não se trata de mais uma reportagem sobre seca, mas que a gente quer contar histórias de gente*”, como disse o designer em entrevista.

Tais versos anotados e musicados pelo tipo evocam imaginários diversos, lembranças de tempos outros. Eles também revelam o modo como os cadernos especiais são planejados, dialogando com as diversas leituras de base e obras de referência, às quais são consultadas pelos jornalistas na fase de pré-produção dos especiais. Esses aportes são utilizados no sentido de dar peso e norte ao trabalho jornalístico investigativo, que se somará à ida ao campo. Assim, de certa maneira, as vozes desses bastidores da pesquisa aparecem no projeto, criando novos elos de mediação da informação experimentada pelo texto e pela tipografia, servindo para ampliar sua tessitura coletiva e significativa. Como a **Entrevistada 7** revelou: “*Levei os CDs do Luiz Gonzaga dos meus pais para ouvirmos na estrada. Foi num dos trajetos que [os Entrevistados 1 e 2] tiveram a ideia de usar trechos das letras dele em parceria com Zé Dantas, Humberto Teixeira e outros, pra figurar nas páginas do caderno*”.

A poesia se faz presente também por outra simbologia. No começo de cada matéria, em substituição às capitulares clássicas, um asterisco é desenhado. Sua iconicidade é ambígua, pode remeter a espinho, a uma flor ou ao sol, por exemplo. Na versão oficial dada pelo **Entrevistado 3**: “*O asterisco é a representação do sol. Onde inicia um dia, digamos, ou o sol, é onde inicia o texto. Então é uma marcação que eu utilizei pra substituir uma capitular ou qualquer outro elemento [...], mas que tivesse um sentido dentro do caderno*”. Essa representação e o detalhe da canção de Luiz Gonzaga podem ser visualizados na figura 28.

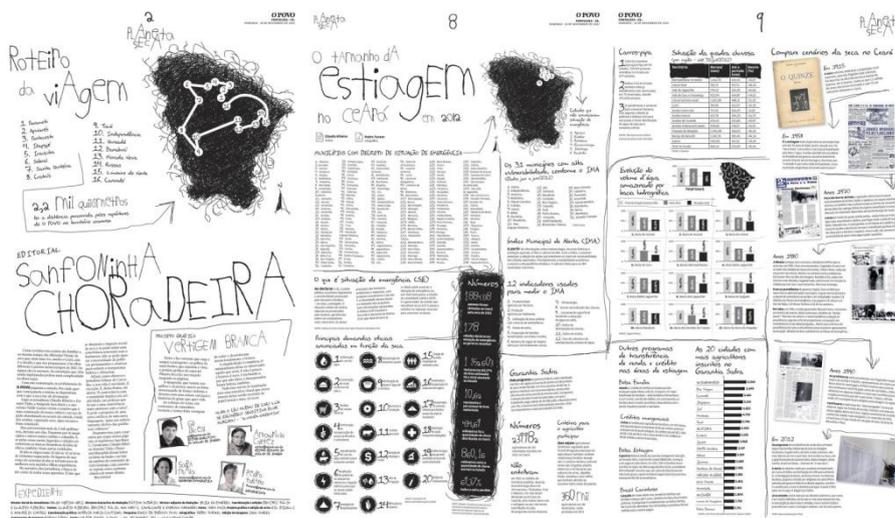
Figura 28 – Detalhes da capitular do projeto e dos versos cantados por Luiz Gonzaga.



Fonte: Planeta seca (2012, p.4).

Na página dois, em que se encontram o editorial e o expediente do caderno, e nas páginas oito e nove, o predomínio é tipográfico e o aspecto, embora conserve o espírito do projeto, é disposto de maneira diferente da composição horizontal que predomina na obra. As páginas centrais, oito e nove, são tratadas pela editora como área nobre e geralmente trazem infográficos, o que aproxima a narrativa etnográfica praticada à informação objetiva dos órgãos de notícia, interpretando-os como maneiras de contextualizar as histórias. Nesse exercício de contextualização, o Planeta seca (2012) também possui um gráfico comparativo envolvendo cenários de seca no Estado, desenhado a partir de edições publicadas pelo próprio jornal. De acordo com o **Entrevistado 2**, nos cadernos especiais, “*o discurso do poder público, da secretaria X [...], por decisão editorial, gráfica, esse discurso vai todo pra baixo, vai pro último rodapé da página*”, maneira como esses documentos atuam como “*laboratórios pro design, [...] laboratórios pro texto, [...] laboratórios pra imagem*”, conforme completou o jornalista. Essas páginas citadas são predominantemente textuais, mas paradoxalmente são as seções do caderno em que talvez a tipografia e seus arranjos revelem, de maneira mais contundente, seu peso e atuação também como imagem, como mostra a figura 29.

Figura 29 – Conservação do conceito visual do caderno nas páginas dois, oito e nove.



Fonte: Planeta seca (2012, adaptado).

Assim, o **Entrevistado 3**, como designer gráfico, intervém abertamente sobre os recursos disponíveis, amudando certas palavras e agigantando outras, criando contrastes e pesos diversos para compor uma linguagem gráfica que honre seu conteúdo (BRINGHURST, 2015). Por seu relato:

*Como designer de jornais, jornalistas visuais, a gente tem a responsabilidade sobre aquilo que a gente tá produzindo e tem responsabilidade de dizer porque a gente tá usando determinada cor, fonte, diagramação. Então, isso traz não só um senso de responsabilidade, mas traz um pensar sobre o fazer que não seja automatizado. [...] E se ele salta aos olhos de alguma forma, que venha para agregar, que ele venha para acrescentar algo naquele trabalho, [que] seja um canhão de informação onde você junta todos esses elementos para que você ganhe mais informação, para que você ganhe uma experiência de leitura mais completa.*

Essa dinamicidade, que dialoga com a porosidade limítrofe entre letra e imagem, mantém relação também com os espaços em branco nas páginas, esses silêncios estéticos presentes no caderno. Mais do que ausência de impressão, a região branca do papel, que na realidade é cinza pela cor característica do suporte e que, além disso, amarela com o tempo, está a se relacionar com o universo de informações que orbitam os cadernos. A área em branco é, antes de tudo, a contraforma do registro existente. É aquilo que preenche seu entorno. Assim, a página comunica não apenas pelo que a coisa registrada diz, mas também pelos não ditos expressos nessas ausências de retículas gráficas, que promovem definições de formas, pausas nas leituras, respiros, ordenação e controle das massas visuais do documento. Mas esse “não dito” pela página revela ainda percepções mais densas. Se a materialidade do registro é aquilo que resta dos sucessivos filtros de edição sobre a informação trazida de campo pelos repórte-

res, o espaço em branco é a soma das recusas operadas pela editora e pelo designer nesses regimes específicos de seleção, ordem e controle.

O branco, portanto, configura-se como tudo aquilo que não coube na formatação final da mensagem e que, por isso, fora excluído para conformar o projeto. É uma substância preta de esquecimento, embora potencialmente reaproveitável em outras produções que lhe queiram capturar e, a partir dela, tecer novas teias. Nos cadernos especiais, o que não pôde ser registrado é o algo, por exemplo, deixado para trás dos diários de campo dos jornalistas e que poderá resultar em novas empreitadas, sob outros formatos, como o audiovisual. Com isso, o sertão é revisitado e informado também pelos diferentes projetos jornalísticos da empresa, suas plataformas e tipografias. O espaço entintado frente às sobras brancas do papel nos documentos que circulam é, pois, uma analogia da tensão entre memória e esquecimento, entre o escrever e o apagar, o selecionar e o reciclar, maneiras pelas quais os jornalistas constroem uma experiência aprofundada e informacional sobre os temas. Segundo o **Entrevistado 2**:

*Numa trilogia daria não sei quantas trilógicas. [...] Porque você tinha 50 mil histórias. Aqui [no caderno especial] está o suprassumo do suprassumo [...] Aqui está o extrato do extrato, do extrato. [...] Com o advento do digital, isso no começo a gente rejeitava, mas isso depois favoreceu porque o digital é elástico, então eu posso desaguar todas as histórias que eu tenho lá. [...] E a gente já vai pra outro, já vai pra outra empreitada, já vai pra outra reportagem, já vai pra outro não sei o quê [...].*

Com isso, a tipografia não oferece apenas formas no caderno, ela oferece sentidos. Com um traçado irregular e deslizante sobre o papel, os tipos cortam as folhas do jornal, costurando a fala dos repórteres, as impressões da fotógrafa, o conceito do projeto. Eles gesticulam, sinalizam, demarcam caminhos, explicitam e confundem fronteiras, produzindo informações complexas, às vezes discretas, mas sempre presentes. A tipografia fertiliza, então, as matérias com os sentidos mediados por ela, mas também recebe o sentido reflexo dessa ação, criando vínculos de permanência com a tradição, com a oralidade, com a realidade do campo, com a instituição. Para Flusser (2010, p. 124), o jornal como mídia tradicional é um meio portador de “uma memória transitória, temporária e factível de se tornar rapidamente ultrapassada”. Pelos cadernos especiais, ao contrário, a informação ganha um *status* de obra de referência. Nas páginas do Planeta seca (2012), a tipografia traz ao aqui e agora relações outras como recurso para entender uma realidade sertaneja e o homem desse contexto. Ela serve de veio estético a desenhar cenários culturais locais e do ambiente investigado, mediando seus traços e sistemas significantes em um complexo diálogo pela forma.

### 5.3 Marcas em papel e gente

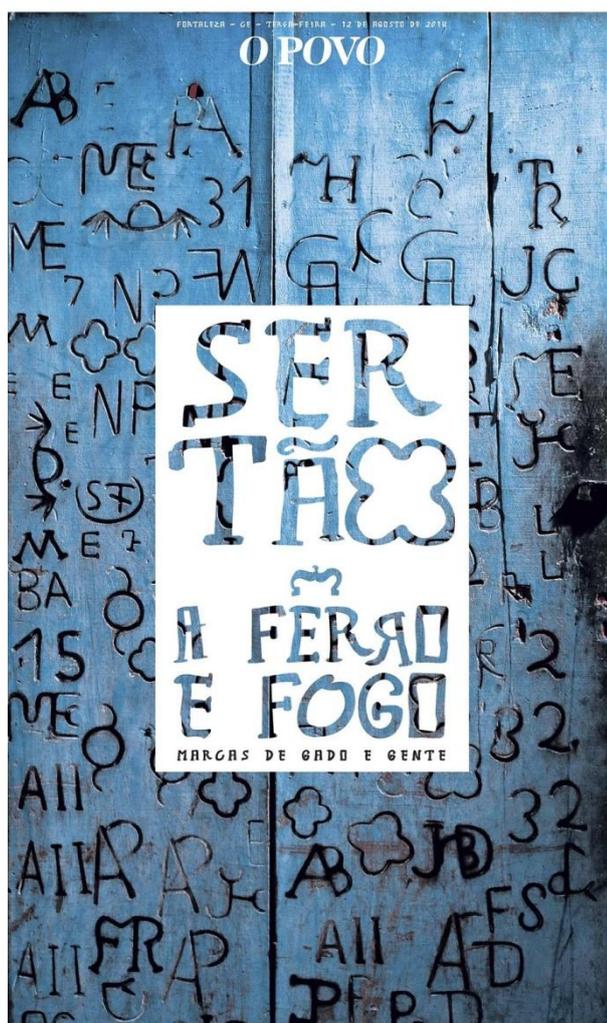
O título deste tópico faz referência ao nome do caderno interpretado aqui: Sertão a ferro e fogo: marcas de gado e gente (2014). Procura-se refletir os vestígios deixados pela equipe na matéria, expressos pelas soluções que a tipografia e o design, em acordo com o apurado nas entrevistas, engendram, evidenciam ou sugerem representar. Mas também lança o olhar para o reflexo que a produção, não exclusivamente essa, mas o todo ao qual ela está inserida no ambiente de O Povo, realiza nos sujeitos envolvidos, criando vínculos de permanência, de condicionamentos e ampliando laços de vivências e afetividades dentro das práticas do jornal. Assim, tal qual o tipo, como manifestação cultural, é marcado pelos sistemas ordenadores que possibilitam suas formas, tramas e mediações neste caderno, os jornalistas recebem os efeitos de sua produção e dos processos dessa, realçando identidades, no âmbito jornalístico, pelo modo ou arte de um fazer tomado como referência para a sua profissão e para a imagem pública da empresa de comunicação.

O Sertão a ferro e fogo (2014) foi veiculado no dia 12 de agosto de 2014 em formato impresso, encartado no jornal, e em *hotsite* hospedado no portal O Povo Online, que aplicava a referência estética e tipográfica do documento físico, além dos textos dos repórteres, imagens e vídeos captados e editados em curta duração, na Internet. Sintonizado com a proposta investigativa da editoria de mapear os dilemas e os modos de enfrentamento do sertanejo, o caderno foi lançado no meio da série sobre os seis últimos anos de seca no Ceará, iniciada com o Planeta seca (2012) e concluída com A seca que matou os peixes (2016). Entretanto, o especial não aborda o cenário da escassez de água, mas investe sobre outro tema recorrente no sertão, e em qualquer meio social, que é a questão do poder e de sua extensão simbólica. Para essa temática, os jornalistas se aprofundaram na simbologia em torno da marcação do gado, traço forte na história e na cultura cearense, resgatando não somente a tradição preservada pelas famílias que vivem no campo, do pequeno ao grande criador, mas a maneira contemporânea pela qual o sentido dos ferretes é apropriado no cenário da capital, onde é reinventado por outros formatos, tais como a linguagem tipográfica do próprio caderno.

O detalhe de uma porta azul, rústica e coberta por caracteres abre o conteúdo do especial, como mostra a figura 30. Esses símbolos, provenientes dos ferros de marcar gado, envolvem letras do alfabeto fundidas entre si, em posições trocadas, adaptadas, subvertendo a estrutura clássica e gerando formas singulares representativas da cultura sertaneja. Existem também numerais e outros grafismos, todos partilhando dessa mesma cartilha inscrita a fogo contra a madeira, o couro do bicho e a norma culta. Sobre a porta e suas inscrições está outra

escrita, contemporânea, advinda de uma tipografia digital que mescla as características de uma capitular romana com a pressão exercida pelo sotaque popular e seu imaginário. Essa intervenção traz o título do especial vazado, contido em um retângulo branco e centralizado sobre a porta. O nome “Sertão a ferro e fogo” é quebrado em quatro linhas, o que revela uma poética: “sertão” virou, na página, “ser tão a ferro e fogo”, ser pleno desse registro de tradição e de poder que traz na brasa os seus simbolismos. No jogo da produção gráfica do jornal, o branco, como pigmento, inexistente, fazendo com que a área do título, na verdade, aconteça pelo não registro da foto da porta naquele espaço. Por conseguinte, os caracteres que intitulam o especial surgem definidos e impregnados pelos resíduos físicos e simbólicos dessa composição. Além disso, há o ícone de uma rosácea a substituir a vogal “o” de “ser tão” pelo traço carregado de afetividade capaz de quebrar a crueza do exercício da ferra.

Figura 30 – Capa do Sertão a ferro e fogo (2014).



Fonte: Sertão a ferro e fogo (2014).

Assim como acontece no *Planeta seca* (2012), o conceito visual do Sertão a ferro e fogo (2014) nasce de uma representação imagética, de uma referência estética muito própria. Se no primeiro, o elo referente é a estilização de uma vertigem proporcionada pela insolação e pela vegetação seca com seus galhos retorcidos, no segundo, o rastro iconográfico vem das características físicas dos instrumentos fotografados nas oficinas dos ferretes e locais de marcação. Esses códigos são usados na narrativa como signos que compõem a memória dessa tradição milenar de marcar e demarcar patrimônios, como modelos para que a tipografia, pela ação do designer, não apenas assumam semelhanças, mas permita reviver significados, comunicá-los de uma maneira atualizada e em contexto diverso ao seu de origem. “*A marca de ferro a gado, se você for ver, ela é muito mais determinante, ela é muito mais impositiva enquanto processo de criação meu, dos meninos, dos repórteres e do [designer]*”, afirmou a **Entrevistada 6**, comparando a solução adotada com a do *Planeta seca* (2012) que, segundo ela, ofereceu “*mais liberdade de imaginar aqueles gravetos, de imaginar aquele sol*”. Nessa fala, a editora se refere à força cultural do símbolo férreo, que limitou as opções de abordagem e se impôs, como marca identitária, sobre a narrativa visual do documento.

“*O caderno é bruto, e eu queria que ele trouxesse essa aridez. O tema, ele é um tema que rasga, que é cortante, que queima*”, relatou o **Entrevistado 3**, que se utilizou da figura da porta, material que serve de teste na escritura por ferretes, para remeter à entrada de uma metalurgia comum do sertão. Com isso, a leitura do documento seria uma visitação imaginária e atualizada desse cenário real, cercado de forças como o ferro e sua estética, que incluem o ato de marcar a pele do bicho com brasa, o espaço aparentemente desordenado da oficina e da escrita do artesão, além da vida do vaqueiro. Por mais fiel que procure ser o leitor às suas referências imagéticas, trata-se de uma representação, de algo destituído da aura real, ou seja, da expressão autêntica de seu aqui e agora formado pela “quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”, conforme conceitua Benjamin (2008, p. 168), crítico da arte e dos meios técnicos que a reproduzem. Porém o homem, “como animal simbolizante” (GEERTZ, 2015, p. 102), é capaz de tecer sentidos a partir dos códigos que reordena, permitindo que o cenário localizado no sertão seja mediado e, por consequência, renovado e informado ao leitor urbano pelo projeto gráfico, suas fotografias e tipografia, além do texto dos repórteres.

Conforme o **Entrevistado 3**:

*Essa porta, [...] é interessante que conta uma história porque no sertão, antes de você marcar o gado, você faz um teste da marcação em portas, em janelas... E essas marcações [...] também já estão introduzindo você no tema que a gente vai traba-*

*lhar internamente. Que não é necessariamente o gado em si, não interessa a pele do bicho. Na verdade, é a marca do ferro a gado [o símbolo e o que representa], por isso ela [inscrita] na porta. Isso aí é uma porta pra você entrar [de outra maneira].*

Sobre o tipo que diagrama os títulos do caderno e das matérias internas, há outro diferencial em relação ao *Planeta seca* (2012). As fontes *Wee Ian* e *FG Alex*, utilizadas, respectivamente, nos títulos e nas citações das músicas de Luiz Gonzaga do especial anterior, foram compradas e processadas para significarem o que editor de design e sua equipe objetivaram para elas. No *Sertão a ferro e fogo* (2014), porém, o tipo digital é uma criação do próprio jornal, produzida internamente para uso específico no caderno, tendo como referência a letra manuscrita do ferreiro Chico Gomes, responsável pela oficina Orienti FGB, localizada em um distrito de Tauá, município cearense dos Inhamuns. Com essa referência, misturada à sua natureza digital, a fonte nasce impregnada dos vestígios formais e simbólicos de uma escritura essencialmente popular, marcada por táticas e reinvenções de linguagens que atentam contra o imaginário erudito. Nessa desordem pautada pela compreensão do popular, o tipo e o jornal se reinventam, ganham liberdade expressiva, outras maneiras de informar e de comunicar pela ação de um signo cujo contraste se manifesta também pelo nome: *Chico Type*. Esse alfabeto e sua referência estética podem ser visualizados pela figura 31.

Figura 31 – A fonte *Chico Type* e sua matriz caligráfica.



Fonte: *Sertão a ferro e fogo* (2014, p. 11, adaptado).

De acordo com Carvalho (*apud* CAVALCANTE, 2014, p. 12):

O que mais me chama a atenção nas marcas de ferrar é o desenvolvimento de uma grafia peculiar, nascida do improviso dos ferreiros e dos fazendeiros, com os possíveis palpites dos vaqueiros. Grafia que incorpora influências, ao agrupar letras que se fundem, se enlaçam, se distanciam e se tencionam para significar mais. Estas marcas de ferrar formam um repertório básico de um design popular, que se trama com o artesanato, no improviso, e dobra a natureza do metal.

Incorporada à tipografia e ao design editorial de *O Povo*, pelos pressupostos da mediação cultural, a letra também se molda, e a marca do ferro, que é um tipo de escrita, “*aparece como ela autenticamente é*”, como “*uma produção inspirada em algo real e que foi desenhado pela gente*”, com disse o **Entrevistado 3**. Nessa perspectiva trabalhada no *Sertão a ferro e fogo* (2014), o tipo materializado não é o ferro porque lhe fora destituída a missão de marcar reses para poder designar páginas. Mas o aspecto memorial expresso pela ação humana de manter no papel a textura do traço e a estética incerta dos ferretes, figura 32, condiciona-lhe semelhanças estruturais e significantes que reforçam a proximidade da cultura da ferra com a impressa. O tipo deixa de ser fixo, como peça de uma ordenação clássica, para se deformar como um fenômeno materializável e dinâmico, envolvido no ato de informar e comunicar por outro padrão. Esse agrupamento do estilo rústico popular com o sofisticado erudito possibilitado pelo documento, pelo peso da tipografia e dos outros elementos da página reunidos, como a fotografia, permite conectar imaginários e públicos, como diria Maffesoli (2003), em torno desse totem moderno chamado *Sertão a ferro e fogo* (2014).

Figura 32 – Exemplo de títulos do caderno *Sertão a ferro e fogo* emulando o traço da marcação popular.



Fonte: *Sertão a ferro e fogo* (2014, adaptado).

O imaginário, para Laplantine e Trindade (2003, p. 78), “é construído e expresso através de símbolos”. Seu compromisso se dá com “a participação ou a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 79). Para Maffesoli (2003, p. 17), trata-se da “partilha, com outros, de um pedacinho do mundo”, em que a “informação serve, então, para fornecer elementos de organização do puzzle de imagens dispersas”, maneira pela qual os fenômenos informacionais e comunicacionais unem “as tribos de cada cultura, partilhando pequenas emoções e imagens” e “organizam um discurso dentro do grande mosaico mundial”. Reforça-se, pois, a ideia do ligar-se e do misturar-se pela simbologia manifesta nesse caderno especial. A marcação de gado e a tipografia comungam do mesmo sentido de informar e de reunir pessoas, embora em suportes e situações diferentes.

No sertão, os símbolos queimados na pele de um animal indicam seu proprietário e origem. Conforme exposto em *Sertão a ferro e fogo* (2014), a ferra na pata direita traseira do

animal é a marca de seu dono, cuja simbologia é passada por gerações. Já na pata esquerda traseira, o signo diz respeito ao local em que nasceu o bicho, sendo chamada “marca de freguesia”. As demais marcações, sempre no lado direito do animal e em locais específicos, indicam seus posteriores proprietários. Assim, pela ordenação no ferro, o gado pode ser identificado e valorizado, tendo em vista que insígnias fora do lugar destinam depreciar comercialmente o couro. De maneira semelhante acontece no ambiente urbano e tipográfico, em que um documento é avaliado conforme a forma, a ordem e o sentido da “queima” operada sobre a página. Ele pode favorecer hierarquias coerentes de leitura, indicando uma cientificidade normatizada, ou interferir nos sentidos do texto e na percepção do leitor, como acontece no projeto gráfico desse caderno especial, figura 33, em que a intenção foi obrigá-lo “*a mexer o olho*” e a fazer “*decidir como é que você vai ler essa página*”, como dito pela **Entrevistada 6**.

Figura 33 – Projeto gráfico dinâmico do caderno Sertão a ferro e fogo (2014).



Fonte: Sertão a ferro e fogo (2014, p. 14-15).

“*A gente quer bater nesse texto, a gente quer que a pessoa, ela sinta a representação daquilo que a gente quer que fique*”, revelou o **Entrevistado 3** sobre a maneira pela qual a cultura da marcação está informada de modo rude e impactante, à semelhança dos próprios ferretes e de sua marcação em brasa. No imaginário do designer, o tipo é o próprio ferro a registrar marcas no texto e no leitor, e a informação é o resultado da forja e da cicatriz operadas por sua oficina contemporânea. Por outro lado, a ditadura expressa por essa maneira enfática e dinâmica de compor o conteúdo não inibe o leitor de desarmá-la, adquirindo “*uma autonomia, um protagonismo seu, que não é como eu estou dizendo que você vai ler*”, como disse a **Entrevistada 6**, em concordância com o conceito de mediação como fenômeno condi-

cionado às ações e apropriações da recepção. De todo modo, visualiza-se o conflito entre títulos, textos e imagens na trama informacional da página, apresentando-a como um terreiro dialético de sentidos, de exercício de diversos poderes que atraem e repelem, ao mesmo tempo, o olhar. Essa sensação incômoda e, ao mesmo tempo, instigante não acontece com tanta ênfase nas páginas centrais do caderno, figura 34, prevalecendo uma abordagem estruturada aos moldes clássicos. Na totalidade do projeto, porém, inclusive comparando essa ordenação mais objetiva com o restante do conteúdo, prevalece a informação feita por contrastes.

Figura 34 – Páginas centrais do caderno Sertão a ferro e fogo (2014).



Fonte: Sertão a ferro e fogo (2014, p. 10-11).

No esforço de construir uma solução estética pela qual o ambiente e a simbologia da ferra possam ser traduzidos, o editor de design recorreu a outras representações em página. Dentre elas, no âmbito tipográfico, cita-se o formato das colunas que, tal como em *Planeta seca* (2012), não foi construído à toa. Compostos pelo tipo *Poynter*, conforme a regra praticada internamente no jornal até a mudança gráfica referente aos 90 anos, quando a fonte *Silva* foi adotada, os blocos textuais do *Sertão a ferro e fogo* (2014) receberam tratamento conforme a aparência irregular das bigornas sertanejas. “No Nordeste, não existe um formato típico de bigorna. Então as variações do formato da bigorna ajudaram a gente na construção também de colunas. É outra forma de reforçar a questão da imagem através da tipografia e de contar uma história através da tipografia”, disse o **Entrevistado 3**, confirmando sua intenção de produzir informação para além da estética. Além disso, os borrões negros presentes nos cabeçalhos do impresso, segundo completou em seu relato, acrescentam elos de permanência, pois como as bigornas e os demais instrumentos das oficinas são engraxados para perdurarem con-

tra os efeitos da ferrugem, o documento, na percepção de seu projetista, foi manchado para “que não perdesse a questão da crueza da coisa, do traço forte, da força da marca de ferro a gado”. Pela figura 35 é possível visualizar esses elementos gráficos.

Figura 35 – Borrão negro do topo da página e a coluna em formato de bigorna rústica.



Fonte: Sertão a ferro e fogo (2014, p. 12, adaptado).

Um último sinal diferencial aplicado no papel diz respeito aos símbolos utilizados para indicar a autoria dos conteúdos, leiaute, textos e fotos, como mostra a figura 36. Elaboradas por mãos de ferreiro, e digitalizadas na redação para comporem o projeto, essas marcas não se resumem à imagem de um emissor que exerce posse sobre a narrativa. Porque, além dos sentidos serem fenômenos que também seguem a urdidura da recepção em seus contextos, os cadernos especiais surgem de elaborações coletivas, tecidas entre múltiplos atravessamentos desde a fase de pré-produção, pelas fontes de compreensão levantadas sobre o tema, passando pela produção, com a apuração densa em grupo, até a pós-produção, pela constante troca de informações entre os jornalistas, além da edição negociada sobre o apurado. A própria fonte *Chico Type* foi desenvolvida a partir de mesclas com uma referência externa. Esses pontos evidenciam a tessitura coletiva pela qual esse tipo de produção é gerado no jornal.

Figura 36 – Símbolos apropriados pelos jornalistas para indicarem autoria sobre a produção.



Fonte: Sertão a ferro e fogo (2014, p. 2, adaptado).

Se não é o traço firme de propriedade, o que dá sentido ao uso das insígnias se relaciona com o fato dos jornalistas, no propósito de mediar informação densa e humanizada, fazerem uso de recursos que quebram paradigmas de uma comunicação institucionalizada. Com isso, imprimem na produção as marcas de um estilo que se expressa por “ousadias”, como se referiram em entrevista, que por sua vez possibilitam ao grupo pensar e renovar suas técnicas. As características especiais desse tipo de produção, sintetizadas e traduzidas pelo uso das assinaturas, permitem que o leitor, ao atravessar a porta imaginária do documento, experimente sinestésias, histórias de personagens reais, narrativas profundas e cercadas por afetividades. Assim, as maneiras de interação se tornam diversificadas, atendendo as preferências do consumo informacional do público, nutrindo-lhe de conhecimentos acerca de cultura, identidade, tradição e memória dessa prática sertaneja antiga e que se faz nova, simbolizada nas diversas linguagens e referências a que são tomadas proveito no caderno, notadamente pelo uso da tipografia. “Então o tema em si, ele já se sobrepõe ao fazer de um jornal que abre o leque pra vários assuntos. E isso [...] permite que você [...] rompa um pouco com a estética tradicional do dia a dia, e que você invista em algo diferenciado”, disse o **Entrevistado 3**.

“E, de alguma forma, esses projetos, às vezes a gente nem tem concepção, a gente nem decide, mas eles encontram a gente de uma forma muito interessante, nas permanências dessa cultura, dessa economia, dessa sociabilidade que tem dentro da nossa formação”, como relacionou a **Entrevistada 6**, o que evidencia as teias dessa mediação tipográfica que confunde fronteiras e liga produção, contexto e atores por laços de pertença. Na ferra simbólica sobre a página, o jornalista informa seu traço particular sobre o conteúdo ao mesmo tempo em que é marcado pela natureza dessa produção realizada e pela arte de fazê-la. Torna-se reconhecido como “especial”, por estar condicionado a uma maneira de ver o mundo. O reflexo da marcação nas páginas pelo núcleo especializado, além de aproximar os sujeitos ao universo sobre o qual escreveram ou desenharam, cria um modo de fazer e de refletir as práticas profissionais, permitindo que o olhar apurado do repórter avance para outros campos da empresa, afetando-a pelas atuações do grupo fora do núcleo investigativo.

Esse envolvimento identitário que segue da equipe para o suporte e retorna para ela, cria parâmetros internos de qualidade e fortalece ideias apregoadas pela instituição, divulgando sua imagem perante a concorrência e a sociedade. Em contrapartida, toma os jornalistas como sua própria “marca de ferro a gado”, como comparou o **Entrevistado 2**, tendo em vista que “isso publiciza a marca O Povo. Não pode ser ingênuo de dizer que não, é isso mesmo. Nós somos estratégicos para o jornal”, conforme dito pelo **Entrevistado 1**. Para a **Entrevistada 8**, a marca da empresa se confirma na produção dos especiais, pois “a maior

*permanência do jornal está nelas*”. E como continuou: “*Se nós chegarmos em um evento, as pessoas já sabem quem é o jornal O Povo por aquela reportagem lá, por aquele caderno que foi feito. Então assim, é algo que realmente torna o jornal uma referência lá pra fora, além de contribuir com a própria história do lugar*”.

O caderno Sertão a ferro e fogo (2014), como projeto especial, participa, portanto, dessa complexa ferra simbólica a qual a equipe e o meio estão enredados. Ele segue não apenas como um documento marcado pelas soluções estéticas e significantes de seu contexto de produção, mas também infere efeitos sobre os sujeitos, que por sua vez respondem incidindo pressão sobre as práticas do jornal mais amplas, reforçando valores institucionais ligados ao modo como a empresa tem construído sua imagem pública e midiática e promovendo vínculos complexos de permanência. Também é capaz de mediar interações com o público, inquietando e instigando comportamentos de leitura, oferecendo aos leitores novidades informacionais que dizem respeito à sua própria natureza cultural. Além disso, afeta a vida dos sertanejos, quando se apropria de sua tradição e simbologia e as atualiza, colocando-as para interagir com o ambiente sofisticado da mídia e do grande público. Essas são algumas das teias pelas quais o caderno se liga e opera efeitos.

## 6 CONCLUSÃO: AMPLITUDES E PERMANÊNCIAS

A qualidade de ser móvel da tipografia não diz respeito apenas à dimensão técnica, quando em sua origem os caracteres bailavam nas mãos dos impressores para compor os documentos. Como resultado de processos históricos e culturais, os tipos anunciam sua mobilidade mesmo estando guardados nas gavetas físicas ou virtuais, no caso da tipografia digital. Sua materialidade aponta para tempos imemoriais, quando o pensamento era expresso por maneiras livres. Na medida em que o homem foi se constituindo como ser social, elaborando meios de permanência, a mobilidade ancestral passou a ser figurada em linhas inscritas e a circular de maneira ordenada pela interação com o outro, nos atos comunicativos e nas orientações que eram estabelecidas, formalizadas e compartilhadas, mantendo em fluxo as relações e as organizações emergentes.

A cada caminhar, vestígios em prol das coletividades eram marcados nas formas e maneiras de grafar, reforçando o aspecto histórico e memorial dos objetos, e por consequência, sua natureza dinâmica. Esses vínculos informavam pela conexão com seus contextos. Eles revelavam suas tramas ao mesmo tempo em que apontavam para outro significado, que era o verbo, advindo da oralidade e que se tornou gramática em função da própria prática e mentalidade escritoras. Assim seguiram as linhas, primeiro como inscrição, depois sobrescritas, até serem tipografadas, em um contínuo aprimoramento em prol de acompanhar o ritmo da humanidade, que na visão do europeu progredia rumo ao ideal racional e civilizado. Nesse quesito, a tipografia se tornou expressão máxima porque estava contida na lógica dos mecanismos modernos, científicos e industriais, fazendo com que antigas formas e maneiras de grafar se enrijecessem no predomínio do cálculo sobre as expressões orgânicas e seus sentidos.

O raio das interferências humanas sobre os modos de vida, antes limitado pelo cenário medieval e sua tecnologia escrita, fora ampliado pelo artefato tipográfico e atingiu níveis mundiais. Por isso a tipografia era cultuada como instrumento do progresso, até que esse passou a ser desmitificado, forçando sua atualização. As regras até então claras sobre o que identificava uma letra, um alfabeto, uma função foram contestadas, e os tipos transportados para o limite de sua representação e utilidade, em um profundo diálogo com a liquidez dos novos tempos. Esse envolvimento com as práticas e dinâmicas do homem acentua o caráter

simbólico da tipografia e de sua mobilidade para além dos contornos físicos, que na visão da Ciência da Informação contemporânea se torna fenômeno informacional complexo.

Formada por um intenso transitar teórico-epistemológico, que partiu de uma compreensão objetiva de mundo para uma subjetiva centrada em aspectos mentalistas, até culminar com uma abordagem de cunho antropológico, em reconhecimento aos aspectos culturais pelos quais o homem forma e se relaciona no mundo, a Ciência da Informação resiste em não mais se prender às predefinições clássicas de seu objeto de estudo, lançando mão de uma visão complexa e contextualizada das problemáticas a que o campo hoje intenta investigar. Nesse tocante, a qualidade móvel da tipografia adquire novas dimensões porque, além de ser compreendida como fruto de dinâmicas humanas, tornando-se seu documento ou evidência material, amplia-se em seus efeitos e significados apropriados a partir dos atos de leitura, que são algo da esfera imaterial. A esse fenômeno, a área classifica como mediação, estando condicionada a fatores de ordem social e cultural, maneira pela qual evidenciam regras de significação e de relacionamento com o homem e aquilo que ele intenta informar ou comunicar.

Assim, em resposta à primeira questão da pesquisa, o que possibilita a tipografia informar para além da função técnica e textual a que fora destinada diz respeito à dimensão mediacional dos tipos como objetos pesquisados pela área. E a informação expressa pelas formas, mesmo influenciada pelos regimes que cercam sua produção, nunca se dará de maneira prévia nem precisa, pois ela surge comprometida com a realidade interpretante dos sujeitos, conformados por suas experiências cotidianas e plurais. Por isso chamou-se aqui de mediação cultural, por tomar como base de acontecimento as ordenações e dinâmicas próprias da cultura, um sistema em constante transformação e que demanda visões múltiplas. A mediação da informação tipográfica, quando considera a cultura dos indivíduos e dos ambientes em que atua, abre o leque das possibilidades significativas e, por consequência, informacionais, gerando efeitos que não cabem na expressão formal e no fazer técnico. Ela potencializa leituras e indícios de tempos e de contextos, possibilitando modos diversos de interação, maneira como o tipo ganha elasticidade e se mobiliza mesmo em estado de repouso físico.

É dessa maneira que, ao informar, a tipografia se apresenta como vestígio de fatos, de cenários humanos e de suas ordenações, dialogando com as complexidades desse universo, afetando-o e sendo também afetada por ele. Como tear culturalmente mediador, ela permite ao público extrapolar os limites do texto, tal como pôde ser experimentado pelas páginas dos cadernos especiais *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014), lançados pelo jornal cearense *O Povo* dentro de seu quadro de produções investigativas e de perfil etnográfico. As soluções estéticas adotadas pela equipe apontam caminhos, visibilidades de um in-

formar e comunicar que quebram padrões rígidos de leitura e de formação de documentos. Fica possível, pelos cadernos, narrar os temas a partir de seu aspecto imagético, sem necessariamente precisar acessar conteúdos verbais, devido à proximidade com a qual os signos tipográficos mantêm com o imaginário ligado aos temas. Pelos tipos e suas relações culturais, são criadas sinestésias, linguagens que extrapolam as operações técnicas e as relações imediatistas com a informação, tornando esses suportes impregnados de significações complexas.

Essa produção do jornal foi analisada a partir do método hermenêutico-dialético, cuja escolha se deu por dialogar com os pressupostos da informação como fenômeno mediacional e contextual. Ela foi possibilitada pelas técnicas de entrevista e de observação participantes junto aos autores dos cadernos, que evidenciaram as particularidades do processo de criação e os sentidos cultivados pela equipe, subsídio necessário à prática do método escolhido. Também foi realizada uma coleta documental que auxiliou as abordagens com os profissionais e acrescentou detalhes pertinentes para a análise, como a contextualização histórica do jornal, algo que o prazo da pesquisa e o dinamismo das agendas dos entrevistados não permitiriam fazer via interlocução. Além de comprovar a potencialidade complexa e informacional que a tipografia demanda como fenômeno de mediação cultural, os cadernos especiais possibilitaram outras constatações pertinentes a este trabalho.

Dentre elas, o papel ativo exercido pelos mediadores de informação, no caso, os jornalistas que, no exercício de suas funções no jornal, constroem as soluções estéticas e informacionais a partir da quebra de hegemonias que imperam em outros espaços de produção da empresa e do segmento ao qual ela pertence. Assim, eles atizam leituras não usuais, chamando as recepções para interagirem com o conteúdo de maneira experimental, tal como ele é elaborado. Esse esforço de romper com regimes consagrados acrescenta peso a esses documentos e contribui com as temáticas tratadas. No *Planeta seca* (2012) e no *Sertão a ferro e fogo* (2014), por exemplo, cria-se uma narrativa visual de um fenômeno cultural, no caso, respectivamente, a seca e a marcação de gado, sobre outra, a linguagem tipográfica e editorial moderna do veículo. O resultado mediado pelas páginas diz respeito a um conteúdo híbrido de marcas diversas que apontam para o território imaginário da tradição sertaneja em diálogo com outro, o urbano. Nessa dialética, as subversões praticadas pela intenção de informar e comunicar de maneira complexa pelo uso do tipo e dos outros recursos, que atuam como complementares, marcam não apenas os cadernos, mas os jornalistas, criando identidades dentro da profissão. Além disso, marcam o processo, gerando caminhos para contemplar esses resultados em outras empreitadas, como também marcam o jornal, que passa a ser reconhecido publicamente e premiado por esse tipo de relação com a informação.

Nesse âmbito, a tipografia, que exerce papel de destaque nos cadernos especiais *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014) como complexo signo informativo, documental e comunicante, atua também como artefato humano e cultural do jornal. Tem-se aí respondida a segunda questão provocadora da pesquisa: a técnica tipográfica se apresentando tão profundamente envolvida com um contexto, que se torna possível de ser considerada parte dele, como manifestação ou código de sua cultura, capaz de ampliar fronteiras e, ao mesmo tempo, garantir permanências, identidades, tradições e memórias. Esse atributo histórico do tipo se reflete de maneira contundente nas páginas dos cadernos analisados, que no cerne da leitura interpretativa se revela a dimensão relacional com o homem, própria das ordenações culturais e suas teias de significação, transformando-o e sendo transformada ou condicionada por ele. Isso coloca a tipografia e essas amostras de informação contemporânea, produzidas pelo jornal *O Povo*, como integrantes de categorias culturais e informacionais que, por consequência, tornam-se fenômenos ilustrativos do paradigma social da Ciência da Informação.

Essa compreensão dinâmica e contextual dos tipos como artefatos infocomunicacionais de ordem complexa favorece a linha das pesquisas contemporâneas do campo investigativo, diante do desafio em que a área se coloca de migrar de sua instância primeira, centrada no raciocínio matemático e instrumental, para construir estudos à luz das práticas humanas intersubjetivas, das partilhas dos códigos de interação e das contextualidades produtoras de sentidos. Isso abre um espaço fecundo para temas sobre mediação da informação, por exemplo, além dos estudos culturais e sociológicos aplicados aos usuários, aos documentos e aos seus regimes de informação. Nos cadernos especiais, pela hibridez expressa nas páginas, ordenações diversas participam da missão de informar e de comunicar, pois um universo sertanejo, dotado de lógica própria, passa a interagir com o erudito simbolizado pelas ações do jornal e de seus profissionais mediadores. E nesse diálogo, concessões são feitas em ambos os lados, pois nem a marca férrea e o lamento do sertão são genuínos nem o jornal está a tratar de informação pelo uso de clichês ou estereótipos. Assim, mobiliza-se também a Ciência da Informação junto aos tipos, símbolos dinâmicos, havendo de arcar com essa problemática.

A arte das tessituras coletivas do fazer científico, tradição desse domínio do conhecimento informacional que sempre fora interdisciplinar, portanto, foi reforçada neste trabalho. Deu-se vez e voz às contribuições vindas de outras áreas, construindo relações em prol de contemplar a interface propriamente diversa do fenômeno. Aqui, como visto, foram trabalhados aspectos da Antropologia Cultural, da Comunicação, do Design e da Sociologia, que atuaram juntos à Ciência da Informação nesse esteio reflexivo ao qual a pesquisa se assemelha. Essa tarefa, por sua vez, acrescenta conteúdo de análise aos respectivos campos conside-

rados, bem como às suas práticas profissionais, em que o design gráfico e a comunicação talvez se constituam como exemplares diretos, pela ideia do uso da tipografia e das soluções infocomunicacionais com propósitos para além da dimensão estética.

É, pois, com o espírito dialógico estabelecido com a cultura e seu tear ordenador que os objetos informacionais e comunicacionais, como a tipografia, podem se envolver e se comprometer para se tornarem coisas significantes. Uma afirmativa que se completará com um estudo focado na outra interface desse processo mediacional, que é a recepção, a qual, por limitações próprias do percurso de mestrado, não foi possível abordar, embora o tema instigue interesse. Saber como esses cadernos especiais são interpretados pelo leitor comum urbano, demandando, para isso, demarcação própria no que toca às teorias e ao trabalho de campo, dada a diversidade de perfis existentes e a potencial pluralidade de respostas. Ou buscar compreender esses documentos sofisticados à luz do imaginário do sertanejo, aparentemente tão diferente da realidade da cidade grande. Como esses atores lidam com as informações que “vem de fora”, de que modo se manifestam as apropriações, com se dão suas práticas informacionais e quais permanências existem quando comparadas às do cenário urbano, enfim. São ideias a serem refileadas, mas possíveis de serem trabalhadas em ocasiões futuras e que prometem contribuições ao campo da Ciência da Informação e às áreas correlatas.

Este estudo primou pela atualização de abordagens. Escreveu-se em função do tempo, esse indomável que a escrita, em seu movimento primevo, ousou formar compreensão. Na dinâmica tessitura do trabalho, procurou-se trançar as linhas de texto, urdindo-as umas nas outras de modo a criar uma trama sólida. Atitude vã, tendo em vista que os significados não se prendem às intenções emissoras, mas à astúcia do leitor, capaz de desfazer a malha e criar uma nova. Mais do que uma inconveniência, trata-se de uma possibilidade própria do comportamento humano, de reinventar coisas e sentidos. Assim é a cultura, cela flexível. Assim é a tipografia, movida por essa flexibilidade. E assim deve ser a ciência.

## REFERÊNCIAS

À ESPERA de Francisco. **O Povo**, Fortaleza, 02 mai. 2016. Caderno especial. 8 p. Disponível em: <<https://goo.gl/YMXPX9>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

A PELEJA da água. **O Povo**, Fortaleza, 8 dez. 2013. Caderno especial. 16 p. Disponível em: <<https://goo.gl/Z4Uuya>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

A SECA que matou os peixes. **O Povo**, Fortaleza, 30 ago. 2016. Caderno especial. 12 p. Disponível em: <<https://goo.gl/T8pLPA>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de. Mediação da informação e múltiplas linguagens. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, Salvador, v. 2, n.1, p.89-103, jan./dez. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/y8BQWM>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. **Publication manual of the American Psychological Association**. 6. ed. Washington: APA, 2010.

\_\_\_\_\_. **Publication manual of the American Psychological Association, sixth edition**, Washington, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/HdcZ8M>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Fundamentos da Ciência da Informação: correntes teóricas e o conceito de informação. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 57-79, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/xaXrhM>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Teorias e tendências contemporâneas da Ciência da Informação. **Informação em Pauta**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 9-34, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ogxAZx>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 14724**: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011a.

\_\_\_\_\_. **ABNT NBR 15287**: projeto de pesquisa: apresentação. Rio de Janeiro, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Normalização**: definição. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/p4XGPv>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

AZEVEDO, Marco Antônio de. Informação e interpretação: uma leitura teórico-metodológica. **Perspectivas em ciência da informação**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 122-133, jul./dez. 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/ofk3Mm>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 165-196.

BRIET, Suzanne. **O que é a documentação?** Brasília: Briquet de Lemos, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/VRsCEj>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia:** de Gutenberg à Internet. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico:** versão 4.0. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BUCKLAND, Michael; LIU, Ziming. History of information science. *In:* BUCKLAND, Michael; HAHN, Trudi Bellardo. **Historical studies in information science**, Medford: ASIS, 1998. p. 272-295. Disponível em: <<https://goo.gl/b9NbLG>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

BURKE, Peter. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 16, n. 44, p. 173-185, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/wusCnS>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. **Uma história social do conhecimento:** de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

\_\_\_\_\_. **Leitores, espectadores e internautas.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação, 2003. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5, 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/wCb9E7>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Pasado, presente y futuro de la noción de información. **Logeion:** Filosofia da informação, Rio de Janeiro, v. 1 n. 1, p. 110-136, ago./fev. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/4fYXDb>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

CAPURRO, Rafael; HJØRLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/6Z8UuE>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** 3. ed. São Paulo: Blucher, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da cultura:** comunicação e tradição. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação:** convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: UNESP, 2014.

CAVALCANTE, Ana Mary C. Poder indelével. SERTÃO a ferro e fogo: marcas de gado e gente. **O Povo**, Fortaleza, 12 ago. 2014. Caderno especial, p. 12.

\_\_\_\_\_. Projeto gráfico: design. PARA DESCOBRIR o seu novo jornal. **O Povo**, Fortaleza, 18 jan. 2018. Suplemento, p. 8-9. Disponível em: <<https://goo.gl/mngTcF>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

COSTA, Rômulo. Jornalismo: conceito. PARA DESCOBRIR o seu novo jornal. **O Povo**, Fortaleza, 18 jan. 2018. Suplemento, p. 4-5. Disponível em: <<https://goo.gl/mngTcF>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

CRESPO, Isabel Merlo; RODRIGUES, Ana Vera Finardi. Normas técnicas e comunicação científica: enfoque no meio acadêmico. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 9, n. 1, p. 36-55, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/vX5SbC>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al* (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 51-66.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

DESLANDES, Suely Ferreira. A construção do projeto de pesquisa. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al* (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 31-50.

\_\_\_\_\_. Trabalho de campo: construção de dados qualitativos e quantitativos. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; ASSIS, Simone Gonçalves de; SOUZA, Edinilsa Ramos de. (Org.). **Avaliação por triangulação de métodos**: abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. p. 157-184.

DICELLI, Gil. **Design para além da estética**. 2015. 56 slides.

\_\_\_\_\_. Projeto gráfico vertigem branca. PLANETA seca. **O Povo**, Fortaleza, 11 nov. 2012. Caderno especial, p. 2. Disponível em: <<https://goo.gl/bpYcHP>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

FEITOSA, Luiz Tadeu. Complexas mediações: transdisciplinaridade e incertezas nas recepções informacionais. **Informação em pauta**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/jfMUiy>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação mediações interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FROHMAN, Bernd. O caráter social, material e público da informação. *In*: FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; MARTELETO, Regina Maria; LARA, Marilda Lopes Ginez de. (Org.). **A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2006. p. 19-34. Disponível em: <<https://goo.gl/bmVYHx>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Taking information policy beyond information science: applying the actor network theory. *In*: ANNUAL CONFERENCE CANADIAN ASSOCIATION FOR INFORMATION SCIENCE, 23, 1995. **Anais...** Edmond, Alberta: CAIS/ACSI, 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/W1t2cA>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. The role of facts in Paul Otlet's modernist project of documentation. *In*: RAYWARD, W. Boyd. (Org.). **European modernism and the information society: informing the present, understanding the past**. Hampshire: Ashgate, 2008, p. 75-88. Disponível em: <<https://goo.gl/9caik5>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA. **Conheça a FDR**. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/5Y35ap>>. Acesso em: 05 set. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nelida. As ciências sociais e as questões da informação. **Morpheus: estudos interdisciplinares em memória social**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 14, p. 18-37, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/muVuVy>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

GOODY, Jack. **A lógica da escrita e a organização da sociedade**. Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. **Domesticação do pensamento selvagem**. Lisboa: Presença, 1988.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

HJØRLAND, Birger. Theoretical development of information science: a brief history. **University of Copenhagen**, Copenhagen, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/tdeTWJ>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

LAPLANTINE, Francois; TRINDADE, Liana Salvia. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LEITE, João de Souza. **A herança do olhar**: o design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- LIVRO 90 anos: a história nunca acaba. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/w8zXxu>>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LYONS, Martyn. **Livro**: uma história viva. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 20, p. 13-20, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/orffcU>>. Acesso em: 26 mai. 2018.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Destruição da sintaxe – imaginação sem limites – palavras em liberdade. In: BIERUT, Michael *et al.* **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 6-12.
- MARTINS, Bruno Guimarães. **Tipografia popular**: potências do ilegível na experiência do cotidiano. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1977.
- MCMURTRIE, Douglas Crawford. **O livro**: impressão e fabrico. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- MEGGS, Philip Baxter. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al* (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9-29.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al* (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- MOHOLY-NAGY, László. A Nova tipografia. In: BIERUT, Michael *et al.* **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 22-23.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**: uma apresentação. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

NUNES, Jefferson Veras; CAVALCANTE, Lidia Eugenia. Por uma epistémica mediacional na Ciência da Informação, 2017. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 28, 2017, Marília, **Anais...** Marília, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/1r9vNW>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

O JORNALISMO e a arte de esculpir o tempo. **O Povo**, Fortaleza, 07 jan. 2018. Especial.dom, p. 5.

O POVO 90 anos. **O Povo**, Fortaleza, 07 jan. 2018. Caderno especial. 28 p. Disponível em: <<https://goo.gl/uTK7aL>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero**: revista de Ciência da Informação, v. 11, n. 2, p. 1-14, abr. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/cFXQAq>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

ORTEGA, Cristina Dotta; SALDANHA, Gustavo Silva. A noção de documento desde Paul Otlet e as propostas neodocumentalistas, 2017. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 28, 2017, Marília, **Anais...** Marília, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/UUqW99>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

OS QUINZES: capítulo 1. **O Povo**, Fortaleza, 18 ago. 2015a. Caderno especial. 10 p. Disponível em: <<https://goo.gl/kZNGpA>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

\_\_\_\_\_: capítulo 2. **O Povo**, Fortaleza, 25 ago. 2015b. Caderno especial. 8 p. Disponível em: <<https://goo.gl/LCsbuj>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.

PARA DESCOBRIR o seu novo jornal. **O Povo**, Fortaleza, 18 jan. 2018. Suplemento. 16 p. Disponível em: <<https://goo.gl/mngTcF>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

PLANETA seca. **O Povo**, Fortaleza, 11 nov. 2012. Caderno especial. 16 p. Disponível em: <<https://goo.gl/bpYcHP>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

RODRIGUES, Márcia Barros Ferreira (Org.). **Exercícios de indiciário**. Vitória: UFES, 2006.

SAMARA, Timothy. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SERTÃO a ferro e fogo: marcas de gado e gente. **O Povo**, Fortaleza, 12 ago. 2014. Caderno especial. 20 p. Disponível em: <<https://goo.gl/AGQzjf>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

SHANNON, Claude Elwood. A Mathematical Theory of Communication. **Mobile Computing and Communications Review**, Trier, v. 5, n. 1, p. 3-55, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/ERxdV4>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

THOMPSON, John Brookshire. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

WARDE, Beatrice. A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível. *In*: BIERUT, Michael *et al.* **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 58-61.

## APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Convidamos você para participar da pesquisa de mestrado intitulada “Para além do registro: a tipografia como manifestação cultural”, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará (PPGCI UFC). Você não deve participar contra a sua vontade. Leia atentamente as informações abaixo e faça qualquer pergunta que desejar, para que todos os procedimentos desta pesquisa sejam esclarecidos.

**Título da pesquisa:** Para além do registro: a tipografia como manifestação cultural;

**Pesquisador:** Ismael Lopes Mendonça (e-mail: ismaelmendonca@gmail.com);

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa (e-mail: tadeu.feitosa62@gmail.com);

**Objetivo principal da pesquisa:** Compreender a produção tipográfica como fenômeno informacional complexo e contextualizado;

**Natureza da pesquisa:** Bibliográfica, exploratória, qualitativa e documental.

Destacamos que, a qualquer momento, você poderá recusar a continuar participando desta pesquisa e que também poderá retirar o seu consentimento, sem que isso lhe traga qualquer prejuízo. Garantimos que todas as informações fornecidas serão de uso exclusivo para o desenvolvimento desta pesquisa acadêmica.

Assim, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ anos, declara que é de livre e espontânea vontade que participa da pesquisa acima identificada e que está recebendo uma cópia assinada deste termo.

\_\_\_\_\_  
Participante

\_\_\_\_\_  
Pesquisador

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.