

TIPOGRAFIA PARA ALÉM DA RELAÇÃO INSTRUMENTAL: a mediação cultural manifesta pelo caderno especial “Planeta seca”

*Ismael Lopes Mendonça**

*Luiz Tadeu Feitosa***

*Jefferson Veras Nunes****

*Lidia Eugenia Cavalcante*****

RESUMO

Este trabalho objetiva compreender a tipografia como manifestação simbólica que apresenta conteúdos para além do texto e para além da técnica que lhe configura, tendo o contexto de produção e aquele ao qual representa, papéis preponderantes na mediação das informações. A relação se dá a partir do conceito de mediação cultural aplicado às formas tipográficas. Como demonstração, analisa-se o caderno especial Planeta seca (2012), publicado pelo jornal cearense O Povo. O estudo de natureza qualitativa e exploratória, possibilitado pelo método hermenêutico-dialético aplicado à leitura do projeto gráfico, revela que o documento e sua tipografia estão a mediar significações densas em torno de seu tema, atuando como um complexo código informativo, documental e comunicante.

Palavras-chave: Prática tipográfica – história. Informação – aspectos sociais. Teoria da informação. Mediação cultural. Regime de informação.

* Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Ceará, Brasil. Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará, Brasil.
E-mail: ismaelmendonca@gmail.com..

** Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, Brasil. Professor do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, Brasil.
E-mail: tadeu.feitosa62@gmail.com.

*** Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil. Professor do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, Brasil.
E-mail: jefferson.veras@yahoo.com.br.

**** Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará, Brasil. Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, Brasil.
E-mail: lidia@ufc.br.

I INTRODUÇÃO

Um fenômeno possibilita diversas leituras porque complexas são as visões que se tem do mundo, bem como os condicionamentos que participam dessa experiência. A interpretação e a própria realidade podem ser configuradas mediante complexos processos ordenadores que, segundo afirma Geertz (2015), atuam no âmbito da cultura, essa definida por ele como um tear de significações a estabelecer sentidos à vida humana. Diante disso, 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 diversos regimes simbólicos pelos quais o homem, em suas ações e pensamentos, constrói e é construído.

Pensar tipografia não é diferente. Como via mecânica de escrita, os tipos móveis, percussores da atual técnica digital de dar forma e reproduzir conteúdos, desenvolveram-se a partir das necessidades do homem europeu em dar volume à sua produção bibliográfica. Embora os primeiros movimentos em torno da criação dos sistemas de impressão tenham sido testemunhados na China em torno do século III, conforme relata Meggs (2009), foi

na Europa do século XV, em seu contexto de intensa atividade intelectual, que a novidade ganhou ares de empreendimento e se expandiu, migrando de mera ferramenta a produto de ordem cultural.

A história é plena de exemplos que demonstram essa relação simbólica expressa na tipografia. Antes da tipia móvel, produzir um livro era um método moroso e dispendioso porque o copista medieval estava submetido às inúmeras convenções de ordem técnica e estética, secularmente construídas, que se tornaram tabus para o desenho das letras e das páginas. Havia regras explícitas sobre a maneira de empunhar a pena, de sequenciar o traço, de preparar os materiais, conferindo ao processo de formação das obras um tom ritualístico. Não à toa, os compêndios daquele período receberam enorme prestígio nos círculos fechados da Igreja, pela imagem representada por eles, fato que foi ampliado pela imprensa.

Que imagem era essa? O que ela informava? A letra cultuada pelos antigos escribas era de estilo gótico e causava uma textura escura sobre o papel, com suas linhas angulosas e comprimidas. Essa estética densa, que remetia à própria clausura dos mosteiros, mas ao mesmo tempo solene, por dialogar com os valores estéticos da época, cedeu progressivamente seu espaço para a letra humanística, arejada e simplificada, pautada pelos princípios clássicos e iluministas recém-adotados pela mentalidade moderna. Nascia, com isso, o estilo tipográfico romano, hegemonicamente praticado pelos mestres impressores em suas ações de “europeização” ou civilização do mundo (ELIAS, 1996; LYONS, 2011; MCLUHAN, 1977).

O objetivo deste trabalho é conceituar a tipografia como manifestação simbólica que apresenta conteúdos para além do texto e para além da técnica que lhe configura, tendo o contexto de produção e aquele ao qual representa, papéis preponderantes na mediação dessas informações. A tipografia não será vista, portanto, como um componente ou tecnologia a cumprir um plano infocomunicacional isolado, mas como um sistema cultural amplamente relacionável e portador de polissemias que se sobrepõem ao tecnicismo primeiro. Essa relação mecânica da informação, subtraída das interações com seu ambiente significativo, é ao que está

relacionado o termo “instrumental” presente no título. Assim, os tipos e suas produções são refletidos aqui como fenômenos informacionais complexos, que interagem com seus locais de origem para mediar informações diversas ao leitor.

Para isso, o presente artigo se encontra dividido em três sessões. A primeira trabalha o conceito de mediação cultural refletido a partir dos estudos antropológicos da Ciência da Informação. A segunda apresenta a tipografia como fenômeno inserido nesta concepção sociocultural do campo, desde as suas raízes gestuais e escritoras. A terceira demonstra, pelas formas dos desenhos tipográficos presentes no caderno especial Planeta seca (2012), publicado pelo jornal cearense O Povo e contemplado, dentre outras honras, pelo 58º Prêmio Esso na categoria de criação gráfica de jornal, o papel dos tipos como mediadores culturais de informações complexas.

Este trabalho integra uma pesquisa em desenvolvimento pelo mestrado acadêmico em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará (PPGCI UFC), cuja temática acerca dos tipos visa refletir o papel sociocultural e mediativo da informação tipográfica.

2 MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO PELA CULTURA

Para auxiliar o raciocínio em torno da mediação cultural da informação, será usado como ponto de partida o texto publicado por Silva (2009). Logo no início, excluindo as noções jurídicas que o autor relata em seu percurso de busca para definir o termo “mediação”, é apresentado o conceito de mediação cultural, a partir do *Dictionnaire d'initiation à l'info-com*, consultado por ele, como uma expressão portadora de significados diversos, mas voltada a algo “que se parta do ‘terreno’ para se captar como ele é vivido no cotidiano” (SILVA, 2009, p. 2), ou seja, para uma contextualização do fenômeno observado.

Um pouco mais à frente, após constatar o caráter duplo e transdisciplinar da mediação cultural estudada pelos franceses, que inclui uma dimensão social, expressa pelas ações de interação em que a figura do mediador é ativa

na construção de sentidos em uma experiência pública e informacional, e uma dimensão focada no processo interpretativo em si, que deve se cercar do partilhamento de códigos comuns para acontecer, o autor reflete acerca da mediação de ordem sociológica e comunicacional. Nas palavras de Silva (2009, p. 3):

Na comunicação mediatizada, a mediação é o elo entre o enunciador e o destinatário pelo qual se fundam e garantem a coerência e a continuidade institucionais da comunicação. A mediação manifesta-se na emergência de uma linguagem, de um sistema de representações comum a toda uma comunidade, a toda uma cultura. E, ao mesmo tempo, esse sistema de representação gera um sistema social, colectivo, de pensamento, de relações, de vida, ou seja, uma sociabilidade, que corresponde a uma forma de identificação social e é equivalente, na lógica da pertença, à identificação simbólica ao outro na lógica da filiação e da subjectividade.

O problema neste modelo de mediação mediatizada é que as relações mediadoras aparecem condicionadas a cumprir uma estratégia infocomunicacional determinada pelos veículos de comunicação. Com isso, elas atuariam em prol dos comportamentos institucionalizados e passivos à cadeia reprodutiva dos sinais, impossibilitando audiências para além dessa funcionalidade expressa. Fato semelhante pode ser visto na definição de regimes de informação por González de Gómez (2012, p. 32, grifo da autora), conforme transcrito a seguir:

Em nossos estudos, definimos um regime 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. 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 de um regime de informação, resulta de e condiciona diferentes modos de configuração de uma ordem sócio-cultural e política.

Ou seja, uma mediação regimentada ou mediatizada não seria outra que não atendesse às prescrições de um poder consolidado. Para além de reflexões apocalípticas sobre o conceito de regime informacional, cabe um alargamento da teoria. Segundo Geertz (2015), que concebe a cultura como uma “teia” à qual o homem teceu e se mostra dependente para construir seus significados, o caráter programático das relações culturais não deve existir sob a forma de leis absolutas, mas como contextos pelos quais as experiências brotam e fazem sentido. Assim, longe do tom hegemonicamente restrito que uma mediação deveria ter para existir, cabe considerar as outras relações de poder exercidas nas sociedades e suas dinâmicas próprias, a cultura cotidiana que “se inventa com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 2014, p. 38).

Dessa maneira, poder-se-ia evitar a tendência em generalizar os sistemas de representação na sociedade, ao estabelecer códigos comuns a todos como condições de interação. Elias (1996) denuncia a sociedade civilizada como fruto do exagero racionalista que se expressou pela artificialização das aparências e economias de afeto, forçando a criação das identidades nacionais. O autor denuncia o modo como essa cultura civilizada era importada, praticada e divulgada pela aristocracia, suplantando suas próprias raízes históricas para estabelecer o perfil socialmente aceitável. “Nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes”, afirma Canclini (2008, p. 17), evidenciando-se, isso, no atual panorama tecnológico, cercado de mesclas culturais.

Os públicos não nascem mas se formam, porém de modo diverso quer se trate da era de Gutemberg ou da digital. [...] Condicionamentos parecidos não geram gostos nem comportamentos semelhantes em pessoas que se socializaram na leitura durante a época da televisão ou na da Internet. (CANCLINI, 2008, p. 17).

A busca de significados realizada no âmbito de uma análise cultural de fundo antropológico não deve ser o ato imediato de decifrar códigos por uma gramática de significações prévia, mas sim reconhecer as bases sociais dos fenômenos observados, com o cuidado de não deformá-los, a fim de

compreender os sentidos que se constroem em seus locais de ocorrência. Isso porque, diante da dinamicidade da cultura, as leis hegemônicas se tornam instáveis e em constante atualização. Assim, o sentido a guiar uma mediação cultural não é o da associação exclusiva por uma linguagem ou canal formal preestabelecido, mas a abertura para novas manifestações fenomenológicas de significados, por possibilidades mediadoras outras que, por consequência, são igualmente informacionais, para além do que já se encontra posto pelos regimes consagrados.

Para a cultura, “é conferida centralidade total na compreensão do processo de mediação”, afirma Silva (2009, p. 6) ao se referir às contribuições de Jesús Martín-Barbero à ciência da Comunicação e seus estudos de mediação. E essa cultura se manifesta de modo plural, miscigenado, popular, “autônoma e independente da cultura de massa” (SILVA, 2009, p. 7). Para além dos meios físicos, a mediação cultural dos fenômenos informacionais, neste contexto antropológico, faz-se também pelo diálogo com o incomum, com as certezas e incertezas próprias da cultura. A apropriação crítica desse conceito pela Ciência da Informação, conforme sugere Silva (2009) ao desenvolver sua tese sobre os paradigmas custodial e pós-custodial da área e seus homônimos modelos de mediação praticados nos serviços de informação, importa ir além da mentalidade tecnicista e instrumental, com suas respostas frias e impessoais.

Isso se assemelha ao que Feitosa (2016, p. 103) defende ao dizer que:

A mediação informacional não pode ser motivada apenas pelos suportes informacionais e nem pelos seus desdobramentos tecnológicos. Entre a linearidade da oferta e da procura informacionais deve estar a dimensão cultural da informação, seus processos de semiose informacional e as possibilidades de se aferir as chamadas mediações socioculturais. Não haverá processo de informação e nem mediação informacional se sobrepuserem os suportes e seu glamour tecnológico às mediações em devir interacionista.

Finalmente, o conceito da mediação informacional pela cultura dialoga com os pressupostos de Capurro (2003) acerca do

paradigma social atribuído ao campo, em que a preocupação recai exatamente sobre os modos coletivos pelos quais a informação é criada, divulgada e apropriada (CAPURRO, 2003; CAPURRO; HJØRLAND, 2007; HJØRLAND, 2017). Com isso, a Ciência da Informação se volta para a complexidade de seu fenômeno investigado, dando relevância aos processos hermenêuticos como requisitos essenciais para a sua formação. Esses estudos culturais e mediativos da informação valorizam as perspectivas contextuais, ou seja, as inúmeras formas pelas quais os fenômenos mantêm diálogo com os seus sujeitos, abrindo-se para um terreno de polissemias, efemeridades e intersubjetividades.

3 TIPOGRAFIA E O GESTO SIMBÓLICO DE INFORMAR E TRANSFORMAR

McLuhan (1977), visionário de seu tempo, defende que os meios tecnológicos são instrumentos extensores dos sentidos do homem e de seus modos de ser e conceber o mundo, de sua cultura. Ao prolongarem sua experiência física e sensorial, amplificam também suas características cognitivas e seus raios de dominação, transformando tanto a si, como o ambiente social onde vive. Nesse tocante, a tipografia, desenvolvida por Gutenberg no transitar da Idade Média para a Moderna, exerce um papel, segundo o autor, até então inédito na formação e na consolidação de uma mentalidade civilizada. Nas palavras de Anísio Teixeira, que apresenta a versão brasileira de sua 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. (MCLUHAN, 1977, p. 11).

São efeitos da “galáxia de Gutenberg”, termo cunhado por McLuhan (1977) para

metaforizar os efeitos socioculturais produzidos a partir do desenvolvimento da imprensa até o advento do “circuito elétrico”, atual cenário digital e transmediático que possibilitou a reconfiguração dessa “galáxia”: a mudança das estruturas feudais para as culturas nacionais e a formação do Estado, do indivíduo, do público e da informação massiva. Antes da tipografia, segundo o autor, as linguagens e a cultura manuscrita, consideradas também tecnologias, haviam aberto o terreno social para o estabelecimento dessa “constelação de eventos” mediada pelos tipos. Se a supremacia da visão e, por extensão, da razão humanas atingiram o apogeu no transcender da fase tipográfica, o esboço desse percurso civilizatório se manifestou há milênios, quando, pela escrita, o homem pré-histórico pôde ordenar seu pensamento.

Foi pela escrita, segundo Flusser (2010, p. 21), que o homem emergiu “do círculo de vertigem da consciência anterior à escrita”. Foi somente a partir da composição das linhas que ele pôde “pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir” (FLUSSER, 2010, p. 22). O gesto escritor inaugurou, assim, no homem, sua parte consciente e formadora de história ao lhe dar possibilidade de armazenar e transportar experiências e conhecimentos. E a tipografia, seja especificada como negócio dos letrados (BURKE, 2003), em sua era mecânica, seja compreendida como revolução de fronteiras e leituras (CHARTIER, 1999), em sua fase eletrônica, torna-se definida como a sofisticação desse gesto escritor primordial, dos primeiros processos ou atos de informar e transformar a si e ao outro. Segundo Flusser (2010, p. 61, grifos do autor):

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.

E, conforme o autor continua:

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”. (FLUSSER, 2010, p. 62, grifos do autor).

Em sua essência, a tipografia, prolongamento do gesto que escreve, opera a partir do referencial histórico e cultural que ordena e habita o corpo humano. E esse corpo, organismo não somente biológico, é, para Canclini (2008, p. 42), a porção “de cada um de nós que concentra descobertas e emancipações”.

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” (Merleau Ponty, 1957: 76). 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 colocarmos 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 em seus mecanismos de ordenação, o ato de escrever é uma maneira de materializar e propagar essa opinião discursiva que já vem pelo corpo. E, ao materializar o que o corpo deseja, constrói-se uma ideia ou imagem sobre tudo aquilo que

o cerca, suas opiniões e condicionamentos, crenças e descrenças, criando vestígios de uma experiência mundana. Nesse sentido, os tipos 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 pelas linhas de texto, intenções e expressões da cultura humana.

A tipografia, nesses termos, atua como “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” (BRINGHURST, 2015, p. 135). Como algo a ser conjugado pelas forças de seu contexto, a tipografia manifesta não somente as ordenações dos complexos regimes culturais pelos quais se cerca para mediar informações. Como vestígios do tempo e do homem, os tipos e suas produções revelam também seu aspecto documental, amparado pelos pressupostos teóricos do movimento contemporâneo da Ciência da Informação chamado “neodocumentação”, sintetizado nas palavras de Araújo (2017, p. 18), em que um documento é algo material que carrega “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”, reconciliando “o estudo da informação e a vida social”.

Percebe-se como o signo tipográfico está densamente imbricado nos processos culturais e informacionais do homem. A escrita tipográfica emprenha a página de sua própria semiose. Ela inscreve e sobreescreve o suporte, fertilizando-o com as complexidades advindas dos contextos humanos, dos terreiros onde a cultura é formada. E isso é feito de modo público e notório, no objetivo de manter firme a marca das relações de poder e ordenação historicamente inscritas. Talvez não seja à toa que esse canivete milenar atualizado se chame estilo, a ferramenta que imprime memória e significados na matéria. Essa inserção de formas pelos tipos amplia a página de significados, cria vínculos e proporciona interações e mediações. Nesses desdobramentos da tipografia, a informação se serve da cultura para informar, para difundir conhecimento, para se tornar mediação. E há todo um caminho de volta possível: dos textos para os contextos, da modernidade à tradição e vice-versa.

4 A CULTURA MEDIADA PELAS PÁGINAS DO “PLANETA SECA”

Diante da infinidade de exemplos históricos acerca desse viés simbólico e informacional que a tipografia revela, escolheu-se para demonstrar os pressupostos aqui trabalhados, por meio de uma análise exploratória e do método hermenêutico-dialético, o caderno especial Planeta seca (2012). Esse caderno dialoga de modo estreito e denso com o tema ao qual se enreda, tendo a tipografia e os arranjos visuais que ela possibilita um papel preponderante nessa empreitada, nas ações de mediação estabelecidas entre o fato narrado pelos jornalistas e a construção de seus significados para além do texto. Ele, pelos resultados obtidos, dentre os quais se destaca o Prêmio Esso nacional de criação gráfica jornalística daquele ano, contribui na ampliação de uma tradição mantida pelo veículo de comunicação cearense O Povo em promover matérias mais aprofundadas, definidas pela equipe do jornal como “grande reportagem” ou “reportagens etnográficas”.

É por essa característica de densidade, de ir a fundo às questões que cercam o tema e expressá-lo de modo criativo e conceitualmente embasado tanto na linguagem do texto como na da imagem, que a reportagem especial do O Povo se difere dos seus outros tipos de coberturas realizadas diariamente e nominadas “factuais”, isto é, um noticiário ordinário que se caracteriza, essencialmente, pela relação imediatista do repórter junto ao fato jornalístico. Assim, enquanto um caderno especial como o Planeta seca (2012) demanda múltiplos esforços da equipe, incluindo, dentre outros, pesquisas prévias de obras de referência sobre o assunto, investigações *in loco* e prazo de trabalho “mais alongado” para dar conta dos desafios que a grande reportagem requer, o factual joga com a instantaneidade pela qual as notícias são produzidas e circulam para o consumo informacional diário do público leitor.

No que concerne às escolhas metodológicas que suportam essa pesquisa acadêmica, as definições de sua natureza e método se motivam pelo fato de que, além de se tratar de um estudo em fase de construção e expansão, cuja percepção

atual do fenômeno ainda se delinea e oferece margem para desdobramentos futuros (GIL, 2008), a abordagem utilizada para compreender e estudar o caderno e sua tipografia se caracteriza pela maneira contextualmente interpretável com a qual o objeto é investigado, ou seja, pelo reconhecimento e compreensão da complexa base social à qual foi produzido para poder aferir ou selecionar seus sentidos e significações emanadas (MINAYO *et al*, 2002). Isso também possibilita qualificar o trabalho como de ordem qualitativa, uma vez que se debruça nesses aspectos sociais e culturais pelas quais as mediações podem ser definidas e observadas, e não em levantamentos estatísticos ou na limitada fisicalidade da informação.

Reconhece-se, portanto, que o caderno Planeta seca (2012) e sua estética tipográfica se apresentam como uma materialização do universo humano cercado de particularidades, dinamismo, ordenação, incompletude, contrastes e tensões, que interagem no processo de sua formação, pela ação dos agentes envolvidos no local onde atuam. É esse condicionamento social que modela não somente as aparências, as formas, a estética, mas também seus usos, apropriações, significações, enfim, as maneiras pelas quais os objetos mediam, informam e transformam. Assim, para possibilitar uma leitura vinculada a um plano de fundo que lhe ordene, entrevistou-se seus autores, auscultando-os sobre o que tinham a dizer sobre sua arte, suas memórias, como a inserem no ambiente institucional e qual o seu contexto de produção.

À técnica empregada para o levantamento dessas informações necessárias para embasar a análise, optou-se pelo que Minayo *et al* (2005, p. 91) classifica como “entrevista em profundidade”, também descrita posteriormente como “aberta” ou “etnográfica”. São entrevistas “em que o informante é convidado a falar abertamente sobre um tema e as perguntas do investigador, quando feitas, buscam dar mais profundidade às reflexões”. Ela foi realizada de modo coletivo, reunindo em torno de um círculo no dia 13 de dezembro de 2017, no local em que trabalham, os jornalistas Cláudio Ribeiro, Demitri Túlio e Émerson Maranhão (repórteres), além de Gil Dicelli (*designer*) e Iana Soares (fotógrafa), integrantes do núcleo dos projetos especiais de O Povo.

Durante cerca de duas horas, os jornalistas falaram sobre o Planeta seca (2012) e os demais assuntos contemplados pelo trabalho do mestrado. Seus relatos foram espontâneos, guiados somente por um roteiro temático prévio e abrangente, apresentado a eles no formato de cartões impressos com as seguintes inscrições: “Definição de caderno especial”, “Processo de produção”, “Planeta seca” e “Sertão a ferro e fogo”, título de outro produto especial do jornal O Povo (SERTÃO..., 2014), em análise no mestrado. A síntese do apurado desse primeiro encontro encontra-se diluído aqui, servindo de fundo interpretativo para a estética tipográfica do caderno e auxiliando na identificação de suas dinâmicas “teias” mediadoras e ordenadoras de informações.

Salienta-se que as informações resultantes dessa entrevista aberta e coletiva com os jornalistas são as primeiras de um ciclo de entrevistas individuais e etnográficas que estão sendo aplicadas a toda a equipe da editoria especial. Ressalta-se também que, nesta interação inicial, não puderam estar presentes a repórter Ana Mary C. Cavalcante, a jornalista e editora do núcleo, Fátima Sudário, além da repórter-fotográfica Sara Maia, co-autora do conceito gráfico do caderno, que atualmente se encontra desligada de O Povo e residindo em outro país. Esforços estão sendo articulados para que a participação dessas jornalistas seja possível na fase individualizada da pesquisa em campo.

4.1 Um tear de significados

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 que racha, as cercas que desalinham e as pessoas e os animais que definham e desaparecem? Que estética esse ambiente de perdas tem? Quais as suas cores, formas e nuances? Como representar as dores que o corpo manifesta? Ou as relações de poder e compadrinho que configuram o sertão? Como capturar ainda a tradição, a fé, os estigmas, as reinvenções cotidianas? Que caminhos criativos são percorridos na página para mediar essa experiência?

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 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 ocorrido naquele ano no Ceará. A produção, porém, não se fecha em si. Ela foi planejada, segundo contaram os jornalistas, a partir de uma série de coberturas anteriormente realizadas por O Povo sobre os esforços do Estado em sua recuperação hídrica, incluindo tanto pautas factuais como coberturas especiais sobre o assunto. Essa rede informacional criada pelo jornal em torno de investigar quem é o “homem do sertão” se amplia também nos produtos posteriores ao Planeta seca (2012), como o caderno A peleja da água (2013), que traz um levantamento geral dos seis últimos anos de estiagem cearense até 2013, e o Sertão a ferro e fogo (2014), cujo tema é a cultura sertaneja da marcação a ferro e seus desdobramentos sociológicos.

Trazida pela experiência dos repórteres Cláudio Ribeiro, Demitri Túlio e Sara Maia em campo, uma imagem da seca foi transcodificada e materializada no ato da composição gráfica do jornal realizada por Gil Dicelli e sua equipe de *designers*. São muitas as referências e as analogias desenvolvidas por eles 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. Pelas palavras dele, transcritas do editorial do 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.

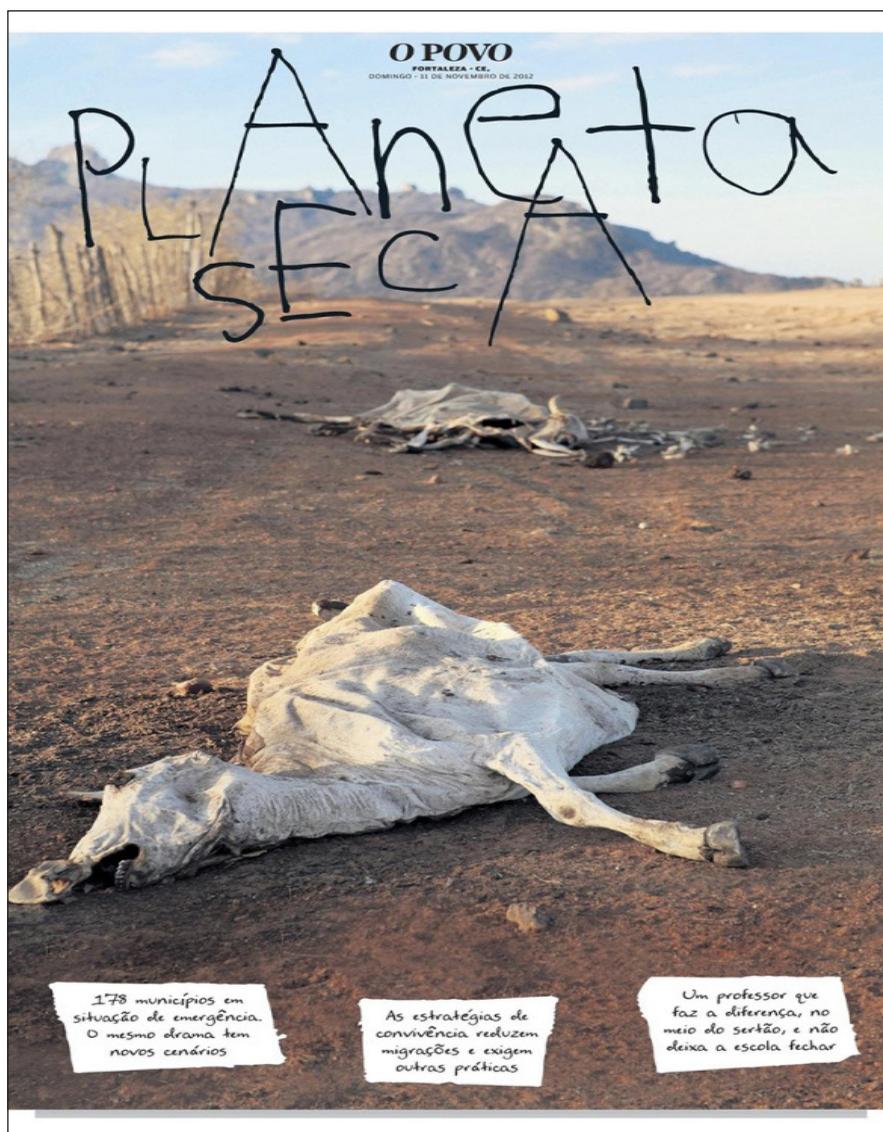
Tudo isso serviu de inspiração para essa narrativa visual que ecoa através desse sertão recriado de papel jornal e tinta. (DICELELLI, 2012, p. 2).

“Vertigem branca” é o nome pelo qual o projeto gráfico do caderno foi batizado e é o conceito pelo qual se fundamenta. 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, sofrida e relatada por Sara ao longo dos mais de dois mil quilômetros de território cearense registrados. Essa sensação incômoda e vertiginosa, de causa orgânica, que se apresentou à repórter-fotográfica como um sintoma de mal-estar diante dos excessos de luminosidade daquelas paragens, transformou-se com a ação do *designer* em algo extracorpóreo e significante, mediado pela estética do tipo e de seus arranjos na página.

O caderno desperta atenção ao ser visualizado. Ele, de certa maneira, sensibiliza e incomoda. Mas esse incomodar pelo impresso é mais do que uma reação a algo que agride um 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 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 assume 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, em avançado estado de decomposição, largadas ao sol no meio de uma estrada carroçável (figura 1).

Figura 1: Capa do caderno especial



Fonte: (PLANETA..., 2012)

O cadáver de um dos bichos aparece logo em primeiro plano, apontando para a beirada esquerda da folha, onde 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 a leitura de suas possíveis amarras culturais, de seus 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.

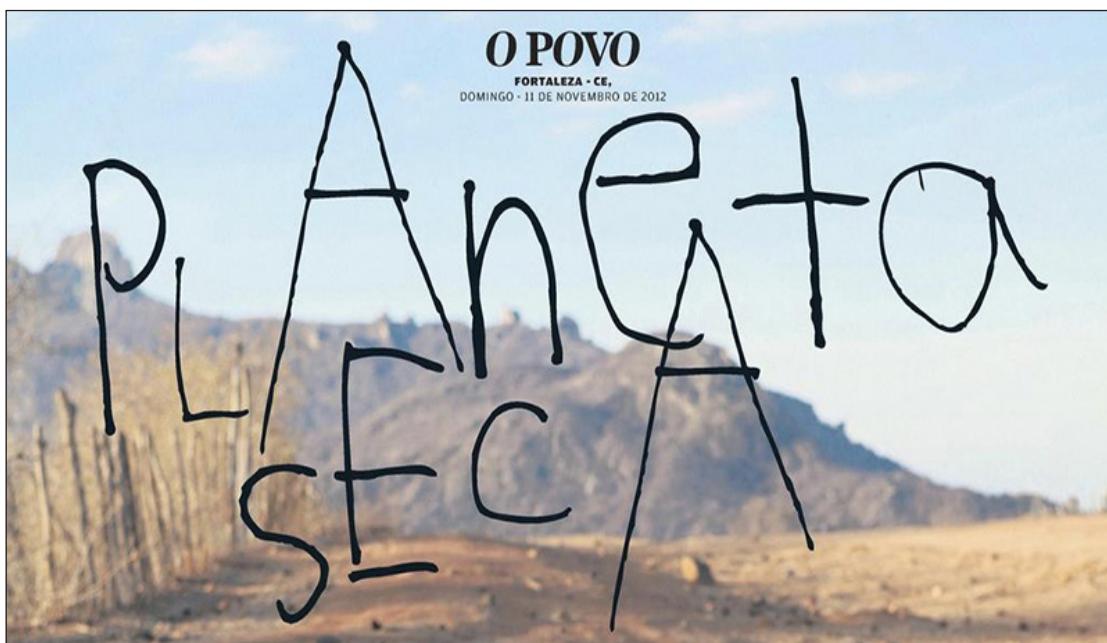
Assim, ferindo a cena está o desenho da letra que compõe o título do caderno, centralizado na parte superior e pegando boa parte do topo da imagem, ocupando a leitura

um campo privilegiado (figura 2). O traço é fino, errático, manuscrito, desconcertado. Ele assume formas que remetem a uma incisão, às inscrições introduzidas a milênios nos suportes de argila. Seu traçado 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 acidental dos traços, é garantida, ainda que 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.

Figura 2: Detalhe da tipografia principal que intitula o caderno



Fonte: (PLANETA..., 2012, adaptado)

“Todo alfabeto é uma cultura. Toda cultura tem sua própria versão da história e seu próprio acúmulo de tradições”, afirma Bringhurst (2015, p. 158), o que reverbera nas maneiras de representar cada alfabeto. O *design* errante das letras titulares do caderno, com as distorções que estilizam os caracteres e promovem espelhamentos, sobreposições e ligaduras, lembra a grafia improvisada dos ferretes preparados para o gado, cuja plasticidade é descrita pelo pesquisador Carvalho (*apud* CAVALCANTI, 2014, p. 12):

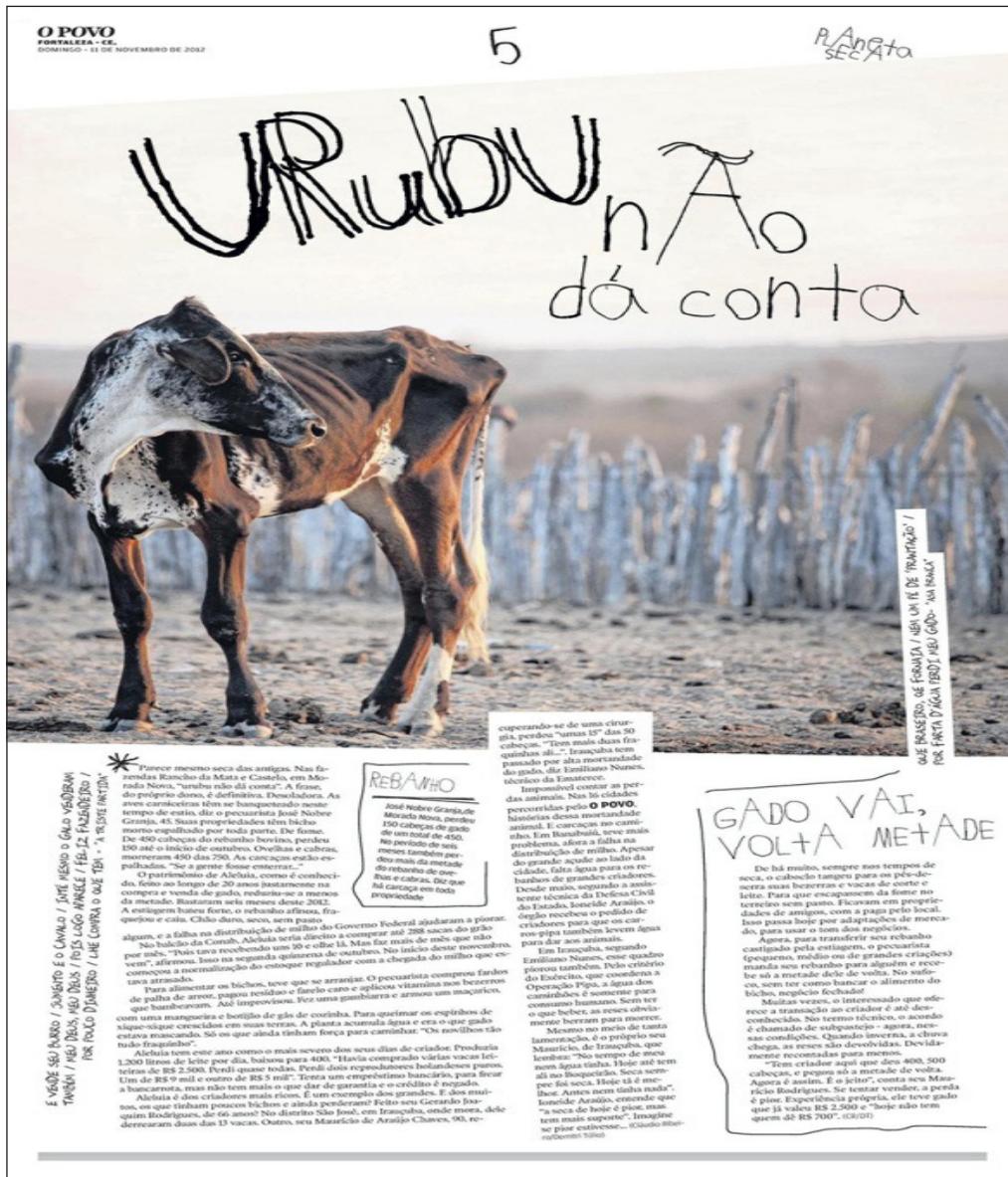
O que mais me chama a atenção nas marcas de ferrar é o desenvolvimento de uma grafia peculiar, nascida do improviso dos ferreiros e dos fazendeiros, com os possíveis palpites dos vaqueiros. Grafia que incorpora influências, ao agrupar letras que se fundem, se enlaçam, se distanciam e se tencionam para 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.

Percebe-se como as formas tipográficas do Planeta seca (2012) desobedecem aos regimes

estetizantes clássicos ligados às maneiras de construir páginas, em que a tipografia deveria atuar como peça textual transparente e item de reprodução. É pela transgressão que elas informam 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 em si, mas

a experiência que se manifesta por trás delas, ampliando-as e as ressignificando. 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 gramática, rica de referências imagéticas e culturais que traduzem, para o espaço bidimensional da folha do jornal, o universo das complexidades do sertão investigado.

Figura 3: Exemplo da ordenação dinâmica e contrastante do projeto gráfico do caderno



Fonte: (PLANETA..., 2012)

O desenho tipográfico da seca adquire ainda outros formatos e subversões ao longo do caderno. A *grid* ou grade estrutural do projeto gráfico é desconstruída (figura 3). Isso quer dizer que o “fichário visual” ou “princípio organizador” ao qual 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 a 16, com exceção da parte central, páginas oito e nove, a informação é basicamente dividida em dois eixos: um superior, em que predomina o campo da foto, e outro inferior, em que se constrói o texto. A fronteira que separa esses dois universos, porém, é simbolicamente porosa.

A informação tipográfica invade o espaço da fotografia. A própria letra vertiginosa revela uma presença imagética muito forte, o que reforça a interação entre os elementos gráficos numa forte

trama em prol do ato de informar. Isso faz com que o caderno e principalmente sua tipografia se apresentem como mesclas, unidades formadas por contrários que revelam, numa situação dialética, os vestígios da tensão historicamente construída entre as culturas escrita e tipográfica.

Uma observação mais atenta aos caracteres que compõem os títulos revelam certas repetições, como os “a”s minúsculos, que são sempre iguais (figura 4). Em uma produção originalmente manuscrita, as variações de forma entre os mesmos caracteres são abundantes porque a mão que escreve é um organismo cercado de imprecisão. O estabelecimento da tipografia por Gutenberg tratou, porém, de racionalizar as produções humanas, criando, gradativamente, mecanismos e realidades objetivadas (MCLUHAN, 1977). Assim, as repetições presentes nas formas tipográficas do caderno especial, que contrastam com as formações originalmente orgânicas da escrita, são compreendidas como um continuar desse processo histórico de desnaturalização do natural humano por meio de alguma economia (ELIAS, 1996), pelas ampliações da “galáxia de Gutenberg” (MCLUHAN, 1977).

Figura 4: Repetição do “a” minúsculo nos títulos do caderno



Fonte: (PLANETA..., 2012, adaptado)

A noção dessa tipografia vertiginosa como um sistema híbrido, capaz de emular uma realidade ligada à seca, e, ao mesmo tempo, revelar, como por vestígios, os aspectos racionalizantes advindos do macrocontexto social e do específico processo de produção, faz com que o caderno e seus tipos se manifestem como fenômenos informacionais complexos, muito além do registro comportado como coisa. Por isso, “nesse caso, a tipografia, ela tá dizendo ou reforçando algo também da imagem [...]. Então, no projeto, [...] ele vem como um algo a se juntar à imagem, né? Ele tem esse papel de não ser só tipografia lida, ele é, na verdade, imagem nesse caderno”, afirma Gil Dicelli, na entrevista.

Seguindo na análise dialética e contextual do projeto gráfico, um segundo estilo tipográfico aparece com frequência. Trata-se de um tipo romano, utilizado para apresentar os textos longos. Sobre esse tipo, pode-se dizer que, por seu aspecto familiar e hastes serifadas, são amplamente utilizadas pelos *designers* para promover conforto a leituras extensas. No projeto gráfico do Planeta seca (2012), no entanto, essa neutralidade cômoda em prol de leituras instantâneas inexistente, tal como se observa no dinamismo pelo qual as colunas de texto foram projetadas, conservando o aspecto desorientador da vertigem mesmo diante de tipos comuns. Esse efeito simula o improvisado da escrita do homem do campo e também diz respeito à irregularidade da ecologia sertaneja, das cercas que demarcam propriedades etc. Sobre a extensão simbólica dessas cercas, elas aparecem representadas nas páginas também em formato de fios, artifícios de poder que delimitam territórios ou propriedades.

Além disso, trechos de músicas gravadas por Luiz Gonzaga atravessam o documento e se manifestam como anotações que são feitas nas 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 contação dos repórteres a outra anterior e mais ampla, traduzida pelo verso popular. A fonte tipográfica que lhe empresta forma é outra, mas se assemelha à vertiginosa dos títulos, por seu estilo manuscrito e por estar em caixa-alta. No entanto, ela é mais suave e harmônica que a primeira, remetendo não mais à imprecisão ou vacilo do assombro seco, inscrito à força, mas ao gesto que se romantizou pela música, declinada por seu aspecto afetivo e memorial, pela condução sinestésica de seu ritmo.

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 (Figura 5).

Figura 5: Detalhe do padrão irregular das colunas de texto, das demarcações de espaço e do diálogo com as músicas de Luiz Gonzaga, na página cinco do caderno



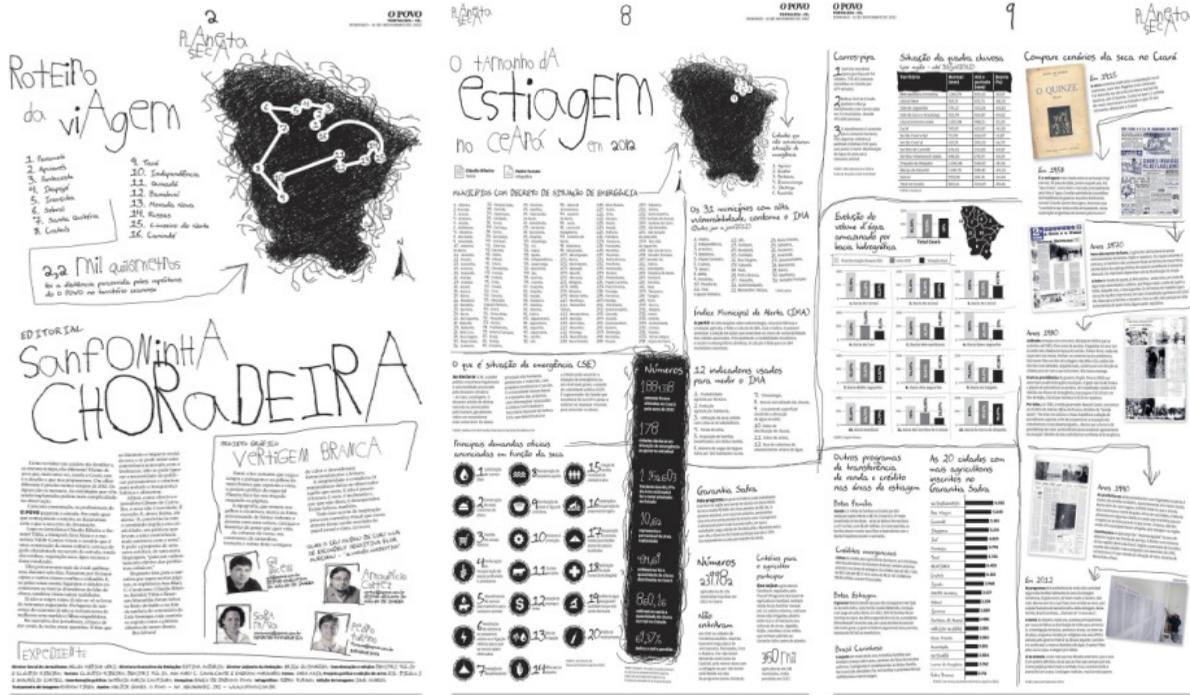
Fonte: (PLANETA..., 2012, adaptado)

Na página dois, em que se encontram o editorial e o expediente do caderno, e nas oito e nove, o predomínio é tipográfico e o aspecto, embora conserve o espírito do projeto, é disposto de maneira mais modular, com predomínio de gráficos informativos. As páginas centrais, oito e nove, trazem principalmente o discurso oficial e institucionalizado do Estado sobre a seca, com números e dados estatísticos coletados das centrais de informação e que, no jargão jornalístico, são chamados "fontes primárias".

O discurso "oficial, o discurso do poder público, da secretaria X [...], esse discurso, por

discisão editorial, gráfica, esse discurso vai todo pra baixo, vai pro último rodapé da página", revela Demetri Túlio na entrevista realizada. Por isso, os cadernos especiais, como o Planeta seca (2012), são, conforme complementa, "laboratórios pro design, pro projeto gráfico, pro desenho gráfico, são laboratórios pro texto, são laboratórios pra imagem". 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 ilustração (figura 6).

Figura 5: Detalhe do padrão irregular das colunas de texto, das demarcações de espaço e do diálogo com as músicas de Luiz Gonzaga, na página cinco do caderno



Fonte: (PLANETA..., 2012)

Assim, mesmo trabalhando com um ambiente previamente projetado e cercado de economias, o *designer* intervém abertamente sobre os recursos disponíveis, amiudando certas palavras e agigantando outras, criando contrastes e pesos diversos para compor sua linguagem gráfica. 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

estéticos, 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 o que resta dos sucessivos filtros de edição sobre a informação trazida pelos repórteres, o espaço em branco é a soma das recusas operadas pelo editor e pelo *designer* nesses regimes de escolha e ordem.

Esse 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 prene de esquecimento, embora potencialmente reaproveitável em outras produções que lhe queiram capturar e, a partir dela, tecer novas teias. No Planeta seca (2012), 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 novos formatos, como o audiovisual. Com isso, o sertão é revisitado e dialogado também com outros projetos jornalísticos de O Povo e suas 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 grande experiência imersiva e informacional sobre os temas. Segundo conta Demitri Túlio em sua entrevista:

Numa trilogia daria não sei quantas trilógicas. [...] Porque você tinha 50 mil histórias. Aqui tá o supressumo do supressumo [...] Aqui tá 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. A tipografia fertiliza, então, as matérias com os sentidos mediados por ela, mas também recebe o sentido reflexo dessa ação, criando vínculos de permanência.

Para Flusser (2010, p. 124), o jornal tradicional é 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 de lá. Ela serve de veio estético a desenhar contextos culturais locais e do ambiente investigado, trazendo seus traços e sistemas significantes em um complexo diálogo pela forma.

Essa análise demonstra que o tipo, como código informacional e comunicante, é também um símbolo renovável e relacionável, que dialoga

com as práticas humanas e a elas se entrega na missão inesgotável de produzir significados, de tecer sentidos complexos para as leituras. De técnica utilitária, o uso reflexivo dos tipos para a construção do caderno transforma o documento e o seu projeto gráfico em um código comunicante, em algo criador de cenários que ampliam narrativas e experiências. Mas também de criatura desses, da ecologia e da sociologia sertaneja liga à seca que impõe ordenação às formas gráficas, gerando novos regimes para fazer fluir essa informação. Nisso está comprometida a tipografia do caderno especial do Planeta seca (2012), nesse tear de significações culturais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mediação da informação, quando considerada a cultura dos indivíduos e os ambientes em que atuam, abre o leque de possibilidades significativas. Assim, a tipografia media informações para além de sua expressão formal e de seu fazer técnico. Ela potencializa leituras e fornece indícios de tempos e de contextos, possibilitando modos diversos de interação. É dessa maneira que, ao informar, a tipografia se apresenta como vestígio de fatos, de cenários humanos e suas ordenações culturais, dialogando com as complexidades de seu universo, afetando-o e sendo também afetada por ele.

A tipografia, como tear culturalmente mediativo, permite extrapolar os limites do texto, tal como pode ser experimentado pelas páginas do caderno especial Planeta seca (2012) e sua solução estética. É possível, pelo caderno, fazer uma leitura do tema a partir de seu aspecto imagético, sem necessariamente precisar acessar os significados verbais. Pelos tipos e suas relações culturais, são criadas, no documento, sinestesias, novas linguagens que extrapolam as operações técnicas. Os tipos impregnam o suporte de memórias e significações. Nesse âmbito, a tipografia, como um artefato humano e cultural, atua também como um complexo código informativo, documental e comunicante.

Artigo recebido em 09/02/2018 e aceito para publicação em 31/08/2018

TYPOGRAPHY BEYOND THE INSTRUMENTAL RELATIONSHIP: cultural mediation manifested through the special notebook “Planeta seca”

ABSTRACT This work aims to understand the typography as a symbolic manifestation that presents contents beyond the text and beyond the technique that configures it, having the context of production and the one to which it represents, preponderant roles in the mediation of information. The correlation is based on the concept of cultural mediation applied to typographic forms. As a showing, the special notebook “Planeta Seca” (2012), published by the Ceará newspaper O Povo, is analyzed. This research of a qualitative and exploratory nature, enabled by the hermeneutic-dialectic method applied to the reading of the graphic design, reveals that the document and its typography are mediating dense significations around its theme, acting as a complex information, documentary and communicating code.

Keywords: Typographic practice – history. Information – social aspects. Theory of information. Cultural mediation. Information regime.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, C. A. A. 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/WUh9GD>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

A PELEJA da água. **O Povo**, Fortaleza, 8 dez. 2013. Caderno especial.

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

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

CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAPURRO, R. 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 ago. 2017.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B. 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: 15 jan. 2017.

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

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, R. **A Aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

DICELLI, G. Projeto gráfico vertigem branca. PLANETA seca. **O Povo**, Fortaleza, 11 nov. 2012. Caderno especial.

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

FEITOSA, L. T. 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: 15 jan. 2017.
- FLUSSER, V. **A escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. 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/5BZeWp>>. Acesso em: 14 jul. 2017.
- HJØRLAND, B. Theoretical development of information science: a brief history. **University of Copenhagen**, [S.l.], 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/tdeTWJ>>. Acesso em: 08 fev. 2018.
- LYONS, M. **Livro: uma história viva.** São Paulo: Senac, 2011.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico.** São Paulo: Nacional, 1977.
- MEGGS, P. **História do design gráfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MINAYO, M. C. de S. *et al* (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MINAYO, M. C. de S. *et al*. Métodos, técnicas e relações em triangulação. In: MINAYO, M. C. de S.; ASSIS, S. G. de; SOUZA, E. R. de (Org.). Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. p. 71-103.
- PLANETA seca. **O Povo**, Fortaleza, 11 nov. 2012. Caderno especial.
- SAMARA, T. **Grid: construção e desconstrução.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SARAMAGO, J. **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.
- SILVA, A. M. da. Mediações e mediadores em Ciência da Informação. **Prisma.com**, Porto, n. 9, p. 1-37, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/LvGhZH>>. Acesso em: 24 nov. 2016.