



MATERIALIDADE SIGNIFICANTE DOS CADERNOS ESPECIAIS DO JORNAL *O POVO*: UMA ANÁLISE CULTURAL

Ismael Lopes Mendonça

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

ismaelmendonca@gmail.com

Resumo: Reflete sobre a materialidade dos cadernos especiais do jornal cearense *O Povo*, compreendendo-a como um fenômeno socialmente significativo. A análise acontece a partir do diálogo construído entre Robert Darnton, Paul Ricoeur e Gonzalo Abril, no que tange ao ciclo de vida dos meios de comunicação (DARNTON, 1990), à tríplice *mimesis* (RICOEUR, 2010) e às três dimensões do texto e da cultura visual (ABRIL, 2012). Comum aos três autores, a perspectiva ancorada na ideia de cultura como matriz configurativa e mediacional de simbolismos nos suportes comunicacionais é tomada como o aporte necessário ao estudo dos cadernos especiais de *O Povo*, em sua materialidade significativa. Essa materialidade é representada pelos projetos gráficos de duas produções – o caderno *Planeta seca*, publicado em 2012, e *Sertão a ferro e fogo*, publicado em 2014 –, tendo em vista a repercussão que geraram em suas épocas, impactando no processo de produção da editoria. De natureza qualitativa e exploratória, com viés antropológico e hermenêutico subsidiado pela experiência empírica proveniente de uma pesquisa de mestrado, os resultados indicam que os referidos cadernos foram planejados para compor narrativas densas sobre realidades do Semiárido e seus sujeitos, apropriando-se de signos culturais e submetendo-os às diretrizes editoriais do jornal, por intermédio da ação dos repórteres e do projetista visual. Considera finalmente que a solução estética dos cadernos medeia informações simbólicas, imagéticas, complexas e antropológicas, manifestando-se como uma materialidade grávida de significados culturalmente ordenados – um processo mediacional que dialoga com os pressupostos da Ciência da Informação sobre o modo como a informação e a cultura estão imbricadas nas produções de sentido, reforçando a característica interdisciplinar do campo.

Palavras-Chave: Ciência da Informação – teorias; Impresso; Informação – aspectos sociais; Mediação cultural; Simbolismo cultural.

SIGNIFICANT MATERIALITY OF THE SPECIAL SUPPLEMENTS OF THE NEWSPAPER O POVO: A CULTURAL ANALYSIS

Abstract: The study reflects on the materiality of the special supplements of the newspaper from Ceará, Brazil, called *O Povo*, understanding it as a socially significant phenomenon. The analysis takes place from the dialogue between Robert Darnton, Paul Ricoeur and Gonzalo Abril, regarding the life cycle of the media (DARNTON, 1990), the triple mimesis (RICOEUR, 2010) and the three dimensions of the text and of visual culture (ABRIL, 2012). Common to the three authors, the perspective anchored in the idea of culture as a configurative and mediational matrix of symbolism in communicational supports is taken as the necessary contribution to the study of the special supplements by *O Povo*, in their significant materiality. This materiality is represented by the graphic projects of two productions – the supplement *Planeta seca*, published in 2012, and *Sertão a ferro e fogo*, published in 2014 –, given the repercussion they generated in their times, impacting the editorial production process. Of a qualitative and exploratory nature, with an anthropological and hermeneutic bias supported by the empirical experience from a master's

research, the results indicate that these supplements were planned to compose dense narratives about Semiarid realities and their subjects, appropriating cultural signs and submitting them to the editorial guidelines of the newspaper, through the action of reporters and the visual designer. Finally, it considers that the esthetic solution of these supplements mediates symbolic, image, complex and anthropological information, manifesting itself as a materiality pregnant with culturally ordered meanings – a mediational process that dialogues with the assumptions of Information Science about the way information and culture are imbricated in the productions of meaning, reinforcing the interdisciplinary characteristic of the field.

Keywords: Information Science – theories; Printed; Information – social aspects; Cultural mediation; Cultural symbolism.

MATERIALIDAD SIGNIFICATIVA DE LAS SECCIONES ESPECIALES DEL PERIÓDICO O POVO: UN ANÁLISIS CULTURAL

Resumen: Reflexiona sobre la materialidad de las secciones especiales del periódico cearense *O Povo*, entendiéndolo como un fenómeno socialmente significativo. El análisis se realiza a partir del diálogo compuesto por Robert Darnton, Paul Ricoeur y Gonzalo Abril, sobre el ciclo vital de los medios de comunicación (DARNTON, 1990), la triple *mímesis* (RICOEUR, 2010) y las tres dimensiones del texto y la cultura visual (ABRIL, 2012). Común a los tres autores, la perspectiva anclada en la idea de la cultura como matriz configurativa y mediacional de los simbolismos en los medios de comunicación es tomada como la contribución necesaria para el estudio de las secciones especiales de *O Povo*, en su significativa materialidad. Esta materialidad está representada por los diseños gráficos de dos producciones -la sección *Planeta seca*, publicado en 2012, y *Sertão a ferro e fogo*, publicada en 2014 –, en vista de la repercusión que generaron en su momento, impactando en el proceso de producción de la editorial. De carácter cualitativo y exploratorio, con sesgo antropológico y hermenéutico subsidiado por la experiencia empírica de una investigación de maestría, los resultados indican que las mencionadas secciones fueron planeadas para componer densas narrativas sobre realidades del Semiárido y sus sujetos, apropiándose de signos culturales y sometiendo a las directrices editoriales del periódico, a través de la acción de reporteros y del diseñador visual. Finalmente, considera que la solución estética de estas secciones media la información simbólica, imaginaria, compleja y antropológica, manifestándose como una materialidad preñada de significados culturalmente ordenados -un proceso de mediación que dialoga con los supuestos de la Ciencia de la Información sobre cómo la información y la cultura se imbrican en la producción de sentido, reforzando la característica interdisciplinar del campo.

Palabras clave: Ciencia de la información - teorías; Impresión; Información - Aspectos sociales; Mediación cultural; Simbolismo cultural.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo reflete sobre a materialidade dos cadernos especiais do jornal cearense *O Povo*, compreendendo-a como um fenômeno socialmente significante. A análise parte do diálogo estabelecido entre Robert Darnton, Paul Ricoeur e Gonzalo Abril, no que tange às teorias: *ciclo de vida dos meios de comunicação* (DARNTON, 1990); *tríplice mímesis*, com ênfase nas *mímesis I e II* (RICOEUR, 2010); e as *três dimensões do texto e da cultura visual*, que ordenam produções e leituras (ABRIL, 2012). Esses autores são pensadores advindos de campos diferentes do conhecimento filosófico e científico, com trajetórias e abordagens disciplinares específicas, mas que comungam, nos estudos, de uma

perspectiva ancorada na ideia de cultura como matriz configurativa e mediacional de simbolismos nos suportes comunicacionais. Essa perspectiva culturalmente interpretativa é aqui tomada como o tópico que aproxima os três estudiosos e faz conversar as suas teorias, permitindo o aporte necessário ao estudo dos cadernos especiais de *O Povo*, em sua materialidade significante.

Classificados pela técnica da *grande reportagem* ou *reportagem etnográfica*, os cadernos especiais do *Grupo de Comunicação O Povo* são produtos do chamado *Núcleo de Jornalismo Investigativo* da referida empresa – uma editoria descontinuada em 2020. Caracterizam-se pelo modo como temas ligados ao cotidiano dos sujeitos habitantes do Semiárido cearense eram trabalhados, objetivando representações de suas tradições, memórias e crenças. Tais representações ganharam destaque pelos projetos gráficos que dão forma aos cadernos, tornando-os ainda mais contrastantes em relação ao jornalismo de tipo *factual*, praticado pelas outras editorias de *O Povo*, e, ao mesmo tempo, transformando-os em uma espécie de “vitrine” do jornal perante leitores e investidores. Motivado pela característica representacional dos projetos gráficos, opta-se por esses na análise da materialidade significante dos cadernos especiais. E diante da quantidade de publicações realizadas ao longo do tempo de atuação da editoria, selecionam-se dois cadernos – *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo: marcas de gado e gente* (2014) –, tendo em vista a repercussão que geraram em suas épocas, impactando no processo de produção do núcleo.

Assim, o foco do presente estudo está em refletir a solução estética dos referidos cadernos especiais como forma material, mediadora de informações que se comportam de maneira simbólica, imagética, complexa, antropológica – uma materialidade grávida de significados culturalmente ordenados, seja pelos do Semiárido, seja pelos do jornal. Trata-se de uma mediação cultural aplicada aos cadernos especiais de *O Povo* enquanto fenômenos significantes, uma vez que foram planejados para compor narrativas densas sobre realidades do Semiárido e seus sujeitos, apropriando-se de simbolismos deles e relacionando-os às diretrizes editoriais de *O Povo*, por intermédio da ação dos repórteres e do projetista visual.

De natureza qualitativa e exploratória, com viés antropológico e hermenêutico, as seções deste artigo iniciam-se pela síntese teórica dos autores – Darnton (1990), Ricoeur (2010) e Abril (2012) – para que sejam definidas as ideias-chave que nortearão o estudo dos cadernos. Os dados necessários à descrição do *modus operandi* da editoria dos especiais – importante para subsidiar a análise hermenêutica dos objetos – derivam da

experiência empírica de uma pesquisa de mestrado realizada na Universidade Federal do Ceará (MENDONÇA, 2018), em que foi aplicada uma série de entrevistas aos jornalistas responsáveis pela produção desses materiais. Ao final, procura-se justificar por que os cadernos especiais podem ser interpretados como materialidades significantes, mediadoras de informações em âmbito cultural – uma compreensão que vai ao encontro dos pressupostos da Ciência da Informação sobre o modo como informação e cultura imbricam-se nas operações de sentido.

2 UM CICLO DE VIDA COMUM AOS MEIOS

Darnton (1990) compreende os meios de comunicação – e, por extensão, os de informação – pela perspectiva de uma “história vivida” ou cultural, em que os objetos são dessacralizados, socialmente moldados e postos para interagir. Utilizando-se do exemplo do livro enquanto forma material, o autor disserta sobre o contexto francês do século XVIII, cercado pelo direcionamento iluminista e, ao mesmo tempo, atravessado nos bastidores por um comportamento moralmente duvidoso, em que os sujeitos se valiam do improviso e da trapaça, não somente da Razão, para conduzir a cadeia produtiva das obras. Em uma abordagem que o aproxima ao método indiciário de Ginzburg (2007), Darnton (1990) revela em seu texto as tramas, muitas dessas excluídas dos cânones historiográficos, que dizem respeito às decisões ordinárias de autores, editores, livreiros, impressores, fornecedores de matérias-primas e demais intermediários, incluindo os leitores, em torno do que ele considera como o *ciclo de vida* dos livros. Trata-se de uma proposta ancorada na análise histórica de fundo cultural, pormenorizada sobre a maneira como os diferentes sujeitos que compunham a cena livresca se organizavam, interagiam e atribuíam sentidos ao processo de produção; um modelo sensível às dinâmicas humanas e que se manifesta comum aos meios comunicacionais como um todo.

Pelas palavras de Darnton (1990, p.112):

Para conseguir uma certa distância dessa correria interdisciplinar e enxergar o objeto como um todo, talvez caiba propor um modelo geral para analisar como os livros surgem e se difundem entre a sociedade. Evidentemente, as condições variaram tanto de lugar para lugar e de época para época [...]. Mas, de modo geral, os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores. [...] Assim o circuito percorre um ciclo completo. Ele transmite mensagens, transformando-as durante o percurso, conforme passam do pensamento para o texto, para a letra impressa e de novo para o pensamento.

Na percepção de Darnton (1990), os livros e os meios de comunicação como um todo são portadores de uma força histórica que emana do modo como são feitos, envolvendo ordenações e negociações de diferentes ordens. Sua atenção recai sobre a forma material dos objetos, não apenas como o resultado concreto de uma cooperação técnica, racionalizada, mas como algo que ganha impulso e reverbera ao participar de uma dinâmica de eventos sociais imprevisíveis. Como afirma Darnton (1990), o objeto emite mensagens ao longo de todo o processo produtivo, e essas mensagens refletem as decisões e os contextos das diferentes fases em que o *ciclo de vida* acontece. Ou seja, pode-se dizer que o objeto medeia os sentidos pelos quais é formado, de maneira a informar sobre si e sobre o seu entorno sociocultural. Nessa empreitada representacional, os sujeitos da cadeia produtiva são ativos na construção da complexa rede que permite haver o objeto e o que ele comunica.

É, pois, pelo estudo do circuito produtivo, impregnado de realidades não idealizadas, que Darnton (1990) estrutura o modelo em que os meios e as comunicações se encontram ordenadas. Um método que se debruça sobre as múltiplas etapas do ciclo comunicacional das obras, envolvendo os sujeitos que constroem direta e indiretamente a materialidade dos objetos. Na visão de Darnton (1990), esse processo hermenêutico e mediacional, elaborado para definir e refletir a natureza complexa das produções, torna-se um modelo a ser seguido ao enfatizar a ação dos contextos, estando o *ciclo de vida* dos meios permeado pelo trajeto turvo e incerto da humanidade, na criação de seus objetos culturalmente significantes.

3 UMA CONFIGURAÇÃO DE MUNDO PELA NARRATIVA

Ricoeur (2010) desenvolve uma proposta interpretativa aplicada aos textos ficcionais, embora não exclua os de caráter histórico, a partir de uma conexão que estabelece entre as reflexões de Agostinho sobre o *tempo* – um enigma filosófico mal resolvido, participante do cotidiano humano – e o pensamento de Aristóteles acerca da tessitura da *intriga* como uma dinâmica originária das ações práticas. Segundo Ricoeur (2010), ambos os fenômenos, *tempo* e *intriga*, são ingredientes essenciais nas composições narrativas, servindo também como pistas para as interpretações dessas. São categorias não abstratas que dialogam entre si, conduzindo um percurso hermenêutico cíclico proveniente do pragmatismo humano, em suas ações transformadoras de mundo. Nessa circunstância, as narrativas textuais se expressam como operações de síntese em que “pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa” (RICOEUR, 2010, p.1-2).

Ancorada no mundo das ações humanas, essa síntese pela qual as narrativas são formadas revela um sentido dialético e representacional, isto é, uma configuração simbólica, codificada em formato de texto. “A intriga [...] é a *mímesis* de uma ação”, afirma Ricoeur (2010, p.4, grifo do autor), ao que completa: “Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado mediante o qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda” (RICOEUR, 2010, p.4). Assim, o pensador articula os conceitos como fenômenos, em que: as intrigas “configuram e transfiguram o campo prático”, englobando “não só o agir, mas o *padecer*” (RICOEUR, 2010, p.4, grifo do autor); “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo”; e “a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p.93, grifos do autor). O entrelaçamento das categorias *tempo*, *intriga* e *narrativa* é o que subsidia a ideia de *tríplice mímesis* de Ricoeur (2010), que será aproveitada na análise dos cadernos especiais de *O Povo*, pois diz respeito às ações significantes ordenadas socialmente e configuradas em uma materialidade textual.

Pode-se dizer que a *mímesis* para Ricoeur (2010) é um processo representacional e hermenêutico, que não se detém ao texto em si, mas recupera as bases sociais e culturais de sua formação e leitura. Esse processo acontece por meio de três estágios, que também se entrelaçam, apesar de manifestarem características próprias. É a compreensão trina desse fenômeno que permite uma interpretação capaz de estabelecer os vínculos de origem da composição narrativa, ao mesmo tempo em que torna possível a leitura frutiva, que ressignifica a narrativa e constitui uma nova composição subsidiada por um contexto diferente do primeiro: o contexto do sujeito leitor ou intérprete, que mobiliza e atualiza todo o processo. Conforme Ricoeur (2010, p.94-95, grifos do autor):

Tomo como fio condutor desta exploração da *mediação entre tempo e narrativa* a articulação [...] entre os três momentos da *mímesis* que, numa brincadeira séria, denominei *mímesis I*, *mímesis II* e *mímesis III*. [...] Em contrapartida, é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um ator a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. [...] Uma hermenêutica [...] preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mímesis II* entre *mímesis I* e *mímesis III*. Quer caracterizar *mímesis II* por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. Corolariamente, aparecerá no final da análise que o leitor é o operador por excelência que, por seu fazer – a ação de ler –, assume a unidade do percurso de *mímesis I* a *mímesis III* através de *mímesis II*.

O primeiro estágio do processo mimético de Ricoeur (2010), chamado *mímesis I*, relaciona-se ao universo espaço-temporal das intrigas – ou mundo social, prático e cotidiano – que serve como referência para a configuração textual das narrativas. Para o pensador, “a composição da intriga [narrativa textual] está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis [consciência], de seus recursos simbólicos [simbolismos culturais] e de seu caráter temporal [acontecimento]” (RICOEUR, 2010, p.96). Assim, do ponto de vista do leitor ou intérprete, esse estágio representa a competência do sujeito consciente de seu estar no mundo, de participar da trama simbólica do agir e sofrer no mundo, de protagonizar uma ação e, ao mesmo tempo, de estar afetado pela ação dos outros. Simultaneamente praticada e sofrida, essa ação possui uma natureza social, porque o “agir é sempre agir ‘com’ outros” (RICOEUR, 2010, p.98), e uma dimensão narrativa, pois acontece tecida por representações, atravessada por temporalidades e intencionalidades.

“Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas”, diz Ricoeur (2010, p.100) referindo-se às ordenações simbólicas. O pensador se utiliza de pressupostos antropológicos para tratar desse assunto, dentre eles, o conceito defendido por Geertz (2015), para quem a cultura opera de maneira semelhante a *teias de significados* que os sujeitos criam e nelas se condicionam – uma ilustração para trama social do agir e sofrer no mundo. Ao abrir espaço para a compreensão antropológica, Ricoeur (2010) dessacraliza – assim como o fez Darnton (1990), à sua maneira – a análise dos fenômenos narrativos configurados (ou seja, materializados), transportando a hermenêutica para a areia movediça das práticas cotidianas, com suas crises e incertezas – uma rede de intrigas experienciada coletivamente. Em vista disso, o mundo e suas narrativas configuradas e prefiguradas são formadas e lidas pela cultura, que oferece os gabaritos pelos quais as ações são estruturadas para representar, conferindo, por consequência, norteamento para que os sujeitos classifiquem as produções do seu agir.

Para Ricoeur (2010), não basta que o sujeito interpretante esteja familiarizado com os códigos que compõem uma narrativa. Porque mais do que reproduzir sentidos, importa na mediação a ação histórica e culturalmente interferente, modo como a temporalidade e as intrigas são apropriadas ao espaço narrativo e reconfiguradas para além desse, constituindo representações improváveis, como as do leitor. Isso rompe com a linearidade objetivada pelas operações rigorosamente técnicas, cuja consciência parece estar atrelada a um modo de fazer as coisas quase sempre anacrônico e impessoal. Antes,

o agir humano é culturalmente vasto; sua semiose permite haver o processo mimético em plenitude. Esse agir (e sofrer) torna possível haver o mundo e, a partir dele, *sintetizar o heterogêneo*, que corresponde à fase da *mímesis* II. Trata-se de uma “*operação de configuração*” (RICOEUR, 2010, p.114, grifo do autor), cuja dinâmica se dá pelo mediar, na narrativa formada, as prefigurações socioculturais (*mímesis* I) em que o texto (matéria) se apoia para o domínio das práticas leitoras (*mímesis* III), que refiguram ou interpretam as narrativas, mobilizando novos repertórios culturais.

Formada pela materialização (configuração) das narrativas socioculturais de mundo em forma textual, a *mímesis* II é um estágio de mediação por excelência, onde *mímesis* I e III se comunicam, interagem, comungam sentidos e se atritam em operações asseguradas por *processos de esquematização* e de *tradição* igualmente impregnados de intencionalidades (intriga) e de historicidades (temporalidade). A esquematização acontece porque a ação de configurar atua como por meio de uma “*imaginação produtiva*” de sentidos, que “*não só não é destituída de regra, como constitui a matriz geradora das regras*” (RICOEUR, 2010, p.118). Ora, trata-se novamente de uma relação cultural e dialética de agir e sofrer, pois, segundo Ricoeur (2010), é da natureza da imaginação humana ser criativa, e esse processo se dá por mecanismos de síntese que são, ao mesmo tempo, racionais e intuitivos, acontecendo ancorados na tradição, que reflete o vínculo ordenador (inteligível) das ideias criadas. Para o pensador, a tradição não funciona, portanto, como uma “*transmissão inerte de um depósito já morto, mas [como] a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético*” (RICOEUR, 2010, p.119).

Com isso, a função mediacional da *mímesis* II pode ser traduzida como uma *poiesis* que incide sobre o mundo, sintetizando-o por esquemas representacionais e, ao mesmo tempo, permitindo o renovo pela dialética de uma tradição que tanto sedimenta sentidos, como permite inovar, mudar a ordem das significações, que são fenômenos socioculturais espaço-temporalmente limitados. Assim, “*a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição. Mas pode estabelecer uma relação variável com esses paradigmas*” (RICOEUR, 2010, p.121), que se tornam roteiro para esquematizações e inovações quando essas se tipificam, ou seja, são classificadas, tornando-se comuns. E a inovação, paradoxalmente, manifesta-se como regra ao ser sentenciada pela diferenciação que emana das dinâmicas socioculturais – uma sentença contextualmente provisória sobre aquilo que foi tipificado.

Quanto à *mimesis* III ou mundo das práticas leitoras, essa evidencia o protagonismo das relações culturais criadoras e ordenadoras de sentidos, no momento que a tessitura da intriga – materializada pela narrativa textual – interage com o sujeito leitor ou intérprete, no âmbito de seus referenciais contextuais de leitura e apropriação. Com isso, o esquema mediado pelo texto e sua tradição codificada são confrontados pela ação leitora, que não se limita a preencher as lacunas do processo mimético, aproximando os três estágios em uma trama coesa, mas infere na matéria os seus simbolismos, ressignificando o texto e mobilizando a espiral de sua hermenêutica, que renasce voltada para um novo ciclo em que o mundo tornará a ser configurado, agora à maneira do leitor. O ato de ler para Ricoeur (2010) é, com isso, uma manifestação última do fenômeno da intriga e da temporalidade que percorre todo o circuito das *mimesis*. Uma ação igualmente representacional e narrativa, que interage e afeta a semântica do texto – e não uma recepção apática, subserviente ou estanque.

4 VISUALIDADES SUSTENTADAS POR TRAMAS INVISÍVEIS

Abril (2012) expande a noção corriqueira de *texto* ao considerar as imagens como *textos visuais* – e estas imagens, por sua vez, como sendo representações não restritas à experiência óptica. Para o autor, os textos dizem respeito a “qualquer unidade de comunicação, geralmente multisemiótica [...], sustentada por uma prática discursiva e inserida em uma(s) rede(s) textual(ais), que pode ou não integrar elementos verbais e, portanto, não devem ser identificados restritamente com eles¹” (ABRIL, 2012, p.16, livre tradução). Por isso, o fenômeno *texto* não se resume à categoria *texto literário*, nem deve ser visto como uma composição linguística estruturada em si mesma, mas como parte de uma tessitura maior, complexa, que se relaciona com tramas socioculturais mais amplas e se manifesta para além do domínio do verbal.

Textos visuais são, então, extensões da cultura, e Abril (2012) elenca três categorias que, operando juntas em perspectiva cultural, formam a *trama visual* responsável pelo estabelecimento dos significados aos textos, a saber: a visualidade (*visualidad*), o olhar (*mirada*) e a imagem (*imagen*). A visualidade, primeira dimensão da trama, equivale a uma visão socialmente formada, isto é, à “relação visual entre o sujeito e o mundo [...] mediada por um conjunto de discursos, redes significantes, interesses,

¹ “cualquier unidad de comunicación, generalmente multisemiótica [...], sustentada por una práctica discursiva e inserta en una(s) red(es) textual(es), que puede integrar o no elementos verbales, y que por ende no debe identificarse restrictivamente con ellos”.

desejos e relações sociais²” (WLAKER; CHAPLIN, 2002 *apud* ABRIL, 2012, p.17, livre tradução). O olhar, segunda dimensão, expressa uma enunciação que envolve sujeitos, espaços e tempos do discurso; e a imagem, terceira, é formada pelas representações icônicas propiciadas pelo imaginário social. Como se percebe, a tríade está condicionada a fatores socioculturais e opera por processos mediacionais, em que “cada dimensão torna possível a interação e a efetivação das outras³” (ABRIL, 2012, p.18, livre tradução). Visibilidade, olhar e imagem não são, portanto, categorias estanques, mas processos imprecisos, complementares e com fronteiras porosas entre si.

A visibilidade indica a capacidade humana de estabelecer similaridades e, por consequência, sentido para as coisas. As similaridades correspondem à complexa trama visual que interage com o sujeito, e esta trama representa o “conjunto de significantes visuais que conformam o plano de expressão de um texto visual, constroem a sua coerência e preparam o conjunto de seus efeitos semióticos⁴”, afirma Abril (2012, p.20, livre tradução). Portanto, a trama visual permite ir além do reconhecimento icônico, descrevendo a imagem como um objeto classificado e mediado pela cultura, ou seja, possuidor de uma gama de simbolismos que são atribuídos convencionalmente por meio de operações semióticas ancoradas nos contextos socioculturais. Percorrem-se assim, no ato da leitura das imagens, as relações regidas por similaridades de três tipos: similaridades *estéticas* (relação icônica estabelecida entre imagens), similaridades *causais* (relação indicial, que revela vestígios de continuidade nas imagens), e as similaridades *simbólicas* (o nível mais abstrato, pois opera por convenções que tornam lógica a aderência entre uma representação e seu significado).

Conforme o autor, a trama visual é, pois, a maneira pela qual “as imagens visuais não se esgotam no visível, mas sempre há nelas vestígios do invisível, marcas do visível reprimido ou pressuposto, ou adiado. Ver significa ver mais do que se vê, e o visível sempre tem uma moldura do invisível⁵” (ABRIL, 2012, p.21, livre tradução). Então, visibilidades são regidas por tramas de invisibilidades socioculturais. Ao materializar uma imagem, representa-se também o invisível, isto é, aquilo que está por trás dela, nos bastidores, e que estrutura sentidos e aparências nessa imagem. Desse modo, o ato de ver

² “relación visual entre el sujeto y el mundo [...] mediada por un conjunto de discursos, de redes significantes, de intereses, deseos y relaciones sociales”.

³ “cada dimensión hace posible la interrelación y efectuação de las otras”.

⁴ “conjunto de significantes visuales que conforman el plano de la expresión de un texto visual, construyen su coherencia y preparan el conjunto de sus efectos semióticos”.

⁵ “las imágenes visuales no se agotan en lo visible, sino que hay en ellas siempre trazos de lo invisible, marcas de lo visible reprimido, o presupuesto, o postergado. El ver significa ver más de lo que se ve, y lo visible siempre tiene un armazón de lo invisible”.

acontece como um ponto de vista culturalmente marcado, e o que parece concreto decorre de uma representação, em que imagens são construídas por redes de significantes. Conforme acrescenta o autor:

O visual, “o que se vê”, relaciona-se sempre com o que não se vê, com distintos fenômenos que não pertencem ao reino do visível, propriamente, mas sem os quais seríamos cegos diante da imagem, nada veríamos ou veríamos sem ver. Então não falamos da relação do visível com o invisível, mas sim com certos fenômenos que, não sendo propriamente visíveis, produzem efeitos sobre o que se vê, quer dizer, sobre o *sentido* do que se vê⁶ (ABRIL, 2012, p.21-22, grifo do autor, livre tradução).

Em síntese, como esquematiza Abril (2012), o visual está relacionado: 1) com o que se deseja ver; 2) com o que se sabe ou crê; e 3) com o que se faz dele, dadas as atribuições significantes demandadas pelo uso enquanto ação simbolizante. O olhar, por sua vez, surge também afetado pelos condicionamentos socioculturais, alguns desses sugeridos pela própria visualidade, como por exemplo o efeito gerado pelas intenções do autor ou do editor codificadas nas mensagens. “Os textos visuais, implícita ou explicitamente, nos atribuem um lugar, uma posição de observadores e avaliadores, um conhecimento e até um espaço de prazer ou desprazer. Nossos olhos estão contidos neles porque os textos, enquanto são olhados, *olham para nós*”, afirma Abril (2012, p.26, grifo do autor, livre tradução). Assim:

Vemos através dos olhos da nossa cultura e da nossa experiência como leitores de textos visuais, dizíamos anteriormente. Mas temos que acrescentar: isso supõe também que ao olhar e fazer olhar, selecionamos, conscientemente ou não, *lugares de enunciação* construídos e designados como posições sociais: o olhar patriarcal, o olhar da classe dominante [...], o olhar de sujeito inflexível, ou cúmplice, ou indiferente à dominação do outro etc.⁸ (ABRIL, 2012, p.28, grifo do autor, livre tradução).

Quanto às imagens, elas pertencem a uma realidade consensual, no sentido de que provêm de imaginários compartilhados culturalmente e relacionados com a trama visual que ordena as visualidades. Imagem e visualidade são, na perspectiva de Abril (2012),

⁶ “Lo visual, “lo que se ve”, se relaciona siempre con lo que no se ve, con distintos fenómenos que no pertenecen propiamente al reino de lo visible, pero sin los cuales seríamos ciegos a la imagen, no veríamos nada, o veríamos sin ver. Así que no hablamos de la relación de lo visible con lo invisible sin más, sino con ciertos fenómenos que no siendo propiamente visibles tienen efectos en lo que se ve, es decir, en el sentido de lo que se ve”.

⁷ “Los textos visuales, de forma implícita o explícita nos adjudican un lugar, una posición de observadores y evaluadores, un saber e incluso un espacio de placer o displacer. Nuestra mirada está contenida en ellos porque los textos, a la vez que son mirados, nos miran”.

⁸ “Vemos a través de los ojos de nuestra cultura y de nuestra experiencia de lectores de textos visuales, decíamos más atrás. Pero hemos de añadir: ello supone también que al mirar y hacer mirar seleccionamos, de modo consciente o no, lugares de enunciación construidos y asignados como posiciones sociales: la mirada patriarcal, la mirada de clase dominante [...], la mirada de sujeto resistente, o cómplice, o indiferente a la dominación del otro, etc.”

instâncias diferentes, ainda que tal diferenciação seja sutil – ou complexa. Como dito, a imagem não necessariamente é produzida pelo estímulo óptico, havendo imagens resultantes de outros processos perceptivo-representacionais. Além disso, mesmo o que se vê é, antes de tudo, um amontoado ordenado de simbolismos que não se veem, mas que existem e estão configurados para permitir que a imagem aconteça e signifique. As imagens, diz Abril (2012, p.31, livre tradução), são “como infortúnios, [...] nunca vêm sozinhas, nem são reconhecidas fora de coleções e de redes imaginárias virtuais⁹”. Elas possuem vínculos no imaginário sociocultural, medeiam esse universo simbólico e são afetadas por esse, por ordenações, qualidades e regimes que regulam o que deve e o que não deve ser visto, apreciado e legitimado.

5 UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE DARNTON, RICOEUR E ABRIL

O que pode ser estabelecido de comum aos três autores estudados nas seções anteriores e que sirva como chave de análise para os cadernos *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014)? Apesar dos limites que o pensamento disciplinar impõe, talvez o que se possa inferir de proximidade entre os três pensadores, com base nos textos refletidos, é a maneira como as dinâmicas culturais são evocadas por cada um deles em suas teorias, fazendo com que manifestem certa sintonia entre si, de modo a compor um quadro geral discursivo que tem como liga o viés antropológico revelado. As pistas condutoras desse raciocínio foram colocadas nos títulos de cada seção, cuja intenção não foi apenas sintetizar cada assunto, mas antecipar o diálogo que agora busca-se formalizar e aplicar.

Ao se tratar de *um ciclo de vida comum aos meios*, intenta-se, por meio do estudo de Darnton (1990), reconhecer que existe, para além da materialidade dos objetos informacionais, cadeias de relacionamento social que envolvem produtividade de bens e mediação de significados. Como o autor enfatiza, ao esquematizar a *história viva* do livro, consideram-se as dinâmicas comunicacionais e culturais com as quais o cotidiano das produções é formado, lançando mão de artifícios, muitas vezes, improváveis – uma ação que lembra a noção de *táticas*, de Certeau (2014). Assim, tanto a forma final do objeto, como os simbolismos a ele designados são devedores das operações criadas em um contexto culturalmente produtivo, por ações definidas pelas práticas de seus agentes que interagem de maneira cíclica e dinâmica, a interferir sobre a obra e seus sentidos.

⁹ “como las desgracias, [...] nunca vienen solas, ni se las reconoce fuera de colecciones y redes imagínicas virtuales”.

Quando se aborda *uma configuração de mundo pela narrativa*, expressa-se, por Ricoeur (2010), o caráter simbólico que participa não apenas das relações ordinárias da ação, mas da própria essência do que significa ser uma narrativa: uma rede constituída por intrigas e temporalidades – dialética e historicidade –, que são comuns não apenas aos textos, mas ao cotidiano humano. Não à toa, é narrativo o modo como os sujeitos lidam com as dinâmicas do tempo. E a tessitura da intriga implica em uma operação que sintetiza a heterogeneidade do mundo sociocultural, fazendo-o caber, de maneira mimética, em linhas de texto, cuja hermenêutica indicia e faz reviver a complexidade outrora configurada. É a compreensão dessa relação mimética, isto é, representacional, que permite o acontecimento hermenêutico, seja no mundo dos textos, seja no das práticas sociais cotidianas. Nesse sentido, pode-se dizer que a mesma teia que ordena um ciclo de vida para os meios comunicacionais é aquela que permite haver o mundo prefigurado que, ao se tornar configurado, refigura-se pela ação inventiva do sujeito leitor. Afinal, escreve-se e lê-se o mundo pelos referenciais da cultura.

Finalmente, quando são consideradas *visualidades sustentadas por tramas invisíveis*, significa, tal como considera Abril (2012), que aquilo que se apresenta aos sentidos, seja por meios ópticos, seja por qualquer outra via, não acontece de maneira isenta, assim como não o é a maneira pela qual uma imagem ou texto foi construído, material e simbolicamente. Falar de tramas visuais, portanto, remete a contextos socioculturais mais amplos, já anunciados, que gabaritam formas e significados. Nessa perspectiva, invisível não é apenas aquilo ausente do alcance biologicamente perceptivo, mas o resultado de processos socioculturais de ordenação e de exclusão, de intencionalidades com as quais a trama produz e legitima visualidades, prescrevendo o modo como se deve interagir com elas. Essa realidade não é restrita aos textos, verbais ou imagéticos; ela se estende ao mundo das ações cotidianas, aos simbolismos mediados dia a dia, às crenças, aos mecanismos de subalternização etc. Como sujeito social, o intérprete ou leitor participa dessa trama, sendo inclusive denunciado por seus modos de leitura, que caracterizam o seu lugar no sistema – e, neste lugar, se a sua enunciação deve ser considerada ou rechaçada, ante a força da trama visual socialmente imposta.

São estas, pois, as chaves de leitura selecionadas para compor a análise a ser desenvolvida: o *ciclo de vida* dos referidos cadernos – com ênfase nos aspectos significantes de seu processo de produção – e a estética mediacional de cada caderno, resultante da *mimesis* editorial, cuja visibilidade depende das operações sociotécnicas que os formataram, além do imaginário cultural que evoca e que diz respeito ao Semiárido.

6 A MATERIALIDADE SIGNIFICANTE DOS CADERNOS ESPECIAIS

A partir da experiência empírica de mestrado mencionada na introdução deste artigo, pode-se dizer que o processo de produção dos cadernos especiais estava cercado por particularidades editoriais que tornavam esses materiais significantes, diferenciando-os das demais realizações do *Grupo de Comunicação O Povo*, dentre essas, as estações de televisão e rádio, os canais nas redes sociais e o próprio jornal tradicional. Com 94 anos de atividade, o *Grupo O Povo* é a empresa mais antiga no ramo da grande imprensa cearense, e é a única instituição local a manter ininterrupta a rotina diária de impressões de jornais, embora a sua atuação nas plataformas digitais tenha se fortalecido nos últimos anos, em detrimento dos investimentos em mídia impressa. Talvez por isso o *Núcleo de Jornalismo Investigativo* de *O Povo* tenha interrompido a produção dos cadernos especiais em 2020, ano marcado por crises sanitária (pandemia de COVID-19), econômica e informacional, dentro e fora do jornalismo.

Até 2020, o núcleo investigativo organizava a produção dos cadernos especiais por etapas. O objetivo, nesses cadernos, era a prática da grande reportagem de viés etnográfico, editando uma narrativa que comunicasse com densidade o tema escolhido para compor o caderno. Quase sempre, os temas estavam ligados ao universo do Semiárido cearense e seus sujeitos, principalmente sobre os modos de enfrentamento à seca, cultura da região, religiosidade popular e demais tópicos representativos desse contexto rural. Para possibilitar a empreitada jornalística, a editoria contava com um *modus operandi* (processo de produção) que mobilizava estrategicamente um grupo de profissionais de diferentes especialidades, a saber: havia repórteres, fotógrafos, motoristas, projetistas visuais, jornalistas de apoio, além da pessoa que coordenava a editoria. Parte desses profissionais ia a campo – representado por localidades do Semiárido previamente selecionadas, conforme fosse o assunto investigado – e a outra parte permanecia no espaço físico da redação, cumprindo atividades específicas.

Interações aconteciam durante todo o processo de produção, de maneira que o trabalho de uma pessoa influenciava o de outra, e a composição seguia um ritmo de cooperações mútuas, apesar das pressões e conflitos vivenciados, comuns no ambiente jornalístico: sobrecarga de tarefas, prazos encurtados e o peso dos critérios editoriais que exigiam um tipo de olhar e de conduta consonantes com a função desempenhada. Para além desses atores que agiam de maneira evidente na editoria, protagonizando o processo de composição dos cadernos especiais, havia outros que trabalhavam nos bastidores, discretos, porém igualmente relevantes. Por exemplo, o núcleo contava com o auxílio de

acadêmicos que eram convidados e consultados sempre no início de cada projeto. Esses pesquisadores poderiam indicar estudos que subsidiavam a reportagem pretendida, reforçando o caráter especial da produção, respaldada pelo conhecimento científico e não apenas pelo saber jornalístico. Assim, ajudavam na definição dos temas, na elaboração das pautas de trabalho, no modo como apurar e representar as informações, na seleção das localidades a serem visitadas e quando visitá-las, na escolha do perfil dos entrevistados etc.

A colaboração também poderia incluir a escrita de um artigo a ser publicado no caderno, mostrando a visão do estudioso sobre o assunto em questão, o que valorizava ainda mais o produto, em seu teor analítico. Afora os pesquisadores acadêmicos, outros sujeitos que atuavam nos bastidores das produções eram os assistentes, os estagiários, as equipes de outros setores, como o comercial e as editorias que cobriam demandas cotidianas, os gestores diversos, os impressores gráficos, enfim, toda a rede profissional que, diretamente ou indiretamente, colaborava com o núcleo investigativo e o afetava, estruturando uma parte do *ciclo de vida* dos cadernos especiais, que se completava com a ação dos leitores e dos investidores do jornal, além dos sujeitos do Semiárido representado, de quem os simbolismos eram configurados e postos para comunicar em uma esfera midiática.

Essa rede ajudava a moldar a forma dos cadernos especiais. Os artifícios artísticos a que a equipe de projetistas visuais recorria, em suas bibliotecas de referências estéticas, misturavam-se aos relatos de experiência dos repórteres em campo, assim como às fotografias trazidas, que retratavam a cena e os sujeitos reportados. O domínio técnico estava à mercê também do imprevisto, se fosse essa a intenção do comunicar, como quando, conscientemente, as falhas de impressão eram aproveitadas como coadjuvantes da trama visual do caderno ou outros acidentes eram emulados por computador, ainda na fase da edição. O espaço da experimentação era autorizado pela editoria, face à peleja de representar com densidade o assunto em questão, tal como poderá ser ilustrado nas análises de *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014). Porém, o experimentar pela imagem e pelo texto era limitado pelas diretrizes do núcleo, que se apoiava em dois quesitos básicos de edição: o material precisava se diferenciar das produções jornalísticas comuns, ao mesmo tempo que as funções comunicativa e identitária, enquanto *jornal*, não deveriam ser descaracterizadas.

Assim, a dialética – outro foco de tensão vivenciado na editoria – também era configurada nos projetos gráficos dos cadernos, que preservavam algumas ordenações visuais da diagramação clássica de jornais, tais como os tipos de letras institucionalmente

empregados em *O Povo*. Isso mesclava o tradicional com o experimental autorizado, formando composições que mediavam uma informação imagética complexa, porém institucionalizada sobre o Semiárido. As decisões e intencionalidades dos profissionais envolvidos no processo de produção marcavam, portanto, os cadernos especiais em sua edição, mas esses objetos também refletiam impacto nas ordenações do jornal, na estruturação dos setores, na consolidação do *modus operandi* e, principalmente, na maneira como os sujeitos eram identificados no interior da empresa de comunicação. Por exemplo, assim como eram nominados *especiais* os cadernos, os repórteres que iam a campo também recebiam essa classificação – eram chamados *repórteres especiais*, isto é, investigativos –, gerando um destaque dentro da equipe.

Os repórteres especiais eram tidos como profissionais de referência, especialistas cuja competência os permitiu atuar na editoria. Participar diretamente do processo de produção do núcleo era uma forma de valorização profissional, ao mesmo tempo que demandava contínuo aperfeiçoamento técnico, isto é, o treino do olhar e da conduta como repórter, em constante especialização. Tal esforço culminou na premiação de algumas produções, estendendo o prestígio para fora dos limites de *O Povo*. *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014) são exemplos de cadernos premiados, e ambos colaboraram, em sua época, com o fortalecimento da editoria, como na capitalização de recursos que levaram, em 2015, à implantação do processo transmidiático de produção. Nessa fase, os cadernos especiais mantiveram a forma impressa costumeira, porém passaram a ser planejados em diálogo com outras interfaces comunicacionais de *O Povo*, demandando produtos midiáticos específicos, como documentários para a televisão e para a Internet, além de chamadas para a rádio do grupo.

Com isso, não apenas agregaram outros setores à editoria, como a equipe de audiovisual. As variantes criadas possibilitaram a diversidade mediacional da mensagem, abrangendo públicos também diversos, o que amplia o quadro mimético da produção, bem como a trama ordenadora de sua visualidade. A caracterização e a conseqüente análise dos cadernos especiais são complexas, e detalhes escapam do panorama traçado aqui. Informações complementares sobre o processo de produção da editoria e sobre o modo como as ações dos jornalistas conformavam a matéria, ordenando seus simbolismos, são contemplados a seguir, na interpretação dos projetos gráficos de *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014).

6.1 A experiência da seca representada

Produzido na intenção de retratar o primeiro ano da longa estiagem cearense iniciada em 2011, *Planeta seca* (2012) ambienta-se na tradição de *O Povo* em cobrir o Semiárido, abordando as consequências sociais, políticas e econômicas da seca na região, os efeitos sobre os ecossistemas locais e os esforços de enfrentamento e/ou convivência. No escopo das coberturas realizadas desde 1997, este caderno representa um marco, pois fundou uma série de grandes reportagens chamada *A peleja da água*, configurada entre 2012 e 2017 na forma de cinco cadernos especiais voltados para o tema da estiagem. Na série, assim como em *Planeta seca* (2012), especificamente, o projeto gráfico, as imagens e as tipografias foram concebidas de modo a traduzir o fenômeno em suas múltiplas visualidades: o chão rachado, a água escassa, as cercas desalinhadas, os bichos mortos, a vegetação espinhenta, a paisagem cinza etc.

Para compor as 16 páginas do caderno, que mede fechado 31,7 centímetros de base por 56 centímetros de altura, os repórteres percorreram dois mil quilômetros no espaço de uma semana, interagindo com diferentes localidades do Semiárido cearense e seus habitantes. Os registros feitos em caderneta e pelas lentes da câmera fotográfica deram corpo às matérias; e para o projeto gráfico, intitulado *Vertigem branca*, a ideia partiu da experiência da fotógrafa ao retratar paisagens abertas sob sol forte. Na ocasião, a profissional relatou sentir um mal-estar vertiginoso causado pelo excesso de claridade, que lhe cegava momentaneamente. Essa informação foi aproveitada pelo projetista visual, que configurou o sintoma em um simbolismo representado pela estética tipográfica dos títulos e demais arranjos imagéticos das páginas. Objetivando ampliar o aspecto hostil das condições do Semiárido, uma fotografia de carcaças de boi, abandonadas no meio de uma estrada, foi estampada na capa, como mostra a figura 1.

Figura 1: Capa do caderno especial *Planeta seca* (2012).



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

A solução tipográfica encontrada pelo projetista emula, assim, uma vivência em campo, conduzida pelo signo do *sofrer*. Traz letras grafadas de modo desalinhado, sugerindo uma representação para a vertigem. O desenho parece ter sido feito ferindo a página, a partir de uma ponta de faca ou estilete, simbolizando uma violência agravada pela imagem das rés mortas, em estado de putrefação. Essa morbidez evoca uma atmosfera de sofrimento que o imaginário da seca induz, principalmente entre os habitantes de regiões de clima ameno, que não comungam ou não estão familiarizados, em suas tramas ordenadoras, com a experiência do Semiárido e com os meios pelos quais a vida acontece por lá. A representação, apesar de buscar retratar com certa fidedignidade um sofrimento factível, acaba ancorada nesse imaginário construído pelo senso comum, e a crítica que se pode aplicar nela revela uma invisibilidade demarcada por preconceitos originários desse senso comum, mediando não apenas a angústia da morte e da vertigem, mas uma provável estereotipagem desse contexto.

O conceito da vertigem avança nas páginas internas, como pode ser visto na figura 2, e se diversifica. Agora, outras representações são construídas, tanto no sentido de humanizar a narrativa, como no de reforçar o conceito visual centrado na ideia da seca como sofrimento. Na página seis, vê-se uma pessoa cortada a carregar baldes de água. O título, *Águas de uns*, traduz esse sentimento de incompletude e de apagamento causado pelas discrepâncias sociais, em suas ações de subalternização. A pessoa cortada parece caminhar sem rumo, pois a imagem não identifica para onde ela vai e nem quem é ela; apenas registra seu caminhar anônimo, cristalizado pela ação da fotografia e pelo cenário que parece estar sempre desfavorável, árido e desigual. Na página sete, o recurso da oralidade entra em cena, e a estética toma proveito, ressignificando a lamentação. *Seca terrívi* não é uma seca qualquer. É o modo como o sertanejo verbaliza suas dores e, ao mesmo tempo, uma poética apropriada pelo jornal, configurada de maneira plástica, harmonizando a imagem tipográfica com os demais elementos da página.

Figura 2: Exemplo de páginas interna de *Planeta seca* (2012).



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

A iconicidade expressa pela figura 2 revela ainda outros sentidos, como o desequilíbrio das colunas de texto que remetem, segundo o projetista gráfico, ao padrão irregular das cercas no sertão. E os fios que separam as seções nas páginas, ao arame entortado dessas cercas, que demarcam propriedades quase sempre instáveis. Vistas em conjunto, páginas 6 e 7, assim como todas desse caderno, apesar do desalinho e dos cortes abruptos, são ordenadas de um modo que humaniza o projeto, provocando afeto, diferente do que acontece na capa. E esse humanizar também é sugerido pelos trechos de músicas de Luís Gonzaga grafados em uma letra mais boleada, caligráfica, que atravessa verticalmente as matérias e composições fotográficas nas extremidades das páginas. Essa solução visa conduzir o leitor à uma experiência sinestésica de leitura, em que imagens, textos e canções participam da trama visual e significativa mediada por *Planeta seca* (2012). Talvez um esforço por parte dos jornalistas em codificar a heterogeneidade do Semiárido de uma maneira que contemple aspectos de sua complexidade, a despeito das limitações que o ato de configurar carrega na construção de seus esquemas simbolizantes. O próprio direcionamento editorial, nesse momento, parece fazer sentido: comunicar o diferente, mas de forma familiar em relação ao público do jornal e em relação aos preceitos jornalísticos que regem as composições visuais e narrativas do objeto *jornal*.

6.2 O gesto simbólico de marcar e ser marcado

Sintonizado com a proposta do núcleo investigativo de *O Povo* em representar e comunicar os dilemas e modos de vida dos sujeitos do Semiárido, o caderno especial *Sertão a ferro e fogo: marcas de gado e gente* (2014) foi lançado no meio da série *A peleja da água*, iniciada com *Planeta seca* (2012). Entretanto, *Sertão a ferro e fogo* (2014) não trata do tema da estiagem, mas de outra realidade recorrente no sertão que é a cultura da marcação de

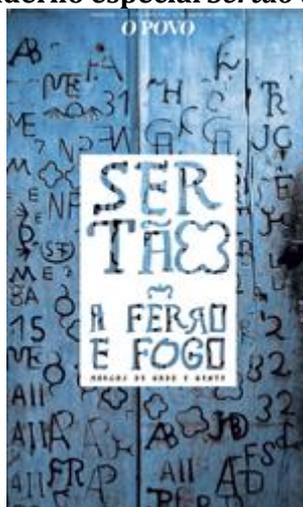
propriedades, especialmente do gado, e o modo como essa ação se torna simbólica para as relações de poder na região. O interesse pelo tema partiu dos planos do então projetista gráfico em estudar essa simbologia no mestrado. Além disso, possivelmente influenciado pelo contexto de morte de Ariano Suassuna – principal representante do movimento armorial, que visa valorizar a cultura nordestina por uma estética semelhante à dos ferros de bois –, o núcleo de *O Povo* aceitou a proposta para compor a narrativa deste caderno especial de 2014¹⁰.

Assim, em agosto daquele ano, *Sertão a ferro e fogo* (2014) foi lançado no formato impresso tradicional, encartado na edição do jornal *O Povo* daquele dia. Além disso, uma versão digital foi publicada no *hotsite* do jornal, e compactos audiovisuais (reportagens em vídeo, editadas em formato de curta metragem) passaram a ser veiculados no portal *O Povo online* e nas demais mídias do grupo. Isso demarca uma mudança na orientação editorial do núcleo que, como informado, especializou-se no modo de produção transmidiático, submetendo todos os cadernos publicados a essa sistemática a partir de 2015. Esses novos suportes possibilitaram diversificar as representações e as recepções – e, por consequência, o ciclo de vida dos cadernos –, embora continuasse tratando o impresso como mídia principal. Em *Sertão a ferro e fogo* (2014), a lógica transmidiática ainda não estava sedimentada, e as versões digital e audiovisual foram realizadas de maneira improvisada, conforme relatado pela equipe. Por isso, será considerada para a presente análise somente a versão impressa do caderno.

Para produzir sobre a cultura da ferra, os jornalistas pesquisaram sobre a simbologia da marcação do gado, traço característico no Ceará, procurando resgatar não somente a tradição preservada pelas famílias que vivem nas zonas pecuárias do interior, mas a maneira contemporânea pela qual o sentido da ferra é apropriado no cenário urbano, reinventado e assumindo outros formatos, dentre eles o próprio projeto gráfico do caderno. A capa, figura 3, revela uma porta que pode ser interpretada como sendo a de um curral ou oficina de ferros. Originalmente, trata-se de uma peça de museu localizada em uma exposição permanente chamada *Vaqueiros*, mantida pelo Governo do Ceará. No entanto, configurada no projeto gráfico do caderno, a imagem é ressignificada na intenção de representar o curral ou a oficina, objetivando transportar o leitor para uma visitação imaginária ao universo cultural da ferra.

¹⁰ Uma reportagem especial de seis páginas foi publicada no jornal *O Povo* em homenagem a Ariano Suassuna, um dia após a sua morte, em julho de 2014.

Figura 3: Capa do caderno especial *Sertão a ferro e fogo* (2014).



Fonte: *Sertão a ferro e fogo* (2014, p.1).

Na porta representada, observam-se símbolos provenientes de ferros de marcar gado, cuja estética combina rusticidade e improvisado, em que letras são desenhadas fundidas entre si de maneira adaptada, constituindo monogramas que subvertem a estrutura linguística clássica, ao mesmo tempo que geram formas representativas da cultura sertaneja. Essas visualidades indiciam os materiais envolvidos na marcação (o ferro, a madeira) e comunicam, aos que compartilham desse código, informações sobre o artífice das marcas e sobre o proprietário do objeto ou bicho marcado, bem como a sua região. Na capa, aplicada sobre a imagem da porta marcada está outro tipo de escrita, advinda da edição digital que mescla as características tradicionais da tipografia com a pressão estética dos simbolismos regionais da ferra, emulados por computador. Essa intervenção, operada pelo projetista visual, traz o título do caderno vazado, contido em um retângulo branco, verticalizado e centralizado no espaço da capa.

No jogo visual da composição, o signo tipográfico vazado se torna preenchido pela imagem da porta, que forma o *background* da capa. Isso pode remeter à ação do jornal sobre a tessitura cultural da ferra, ao mesmo tempo em que revela uma matéria imagético-textual que mescla referências contemporâneas e tradicionais (do jornal e do campo). O nome *sertão* é quebrado em duas linhas, formando a oração *ser tão*, e a vogal *o* é substituída por um arabesco. São poéticas configuradas pelo jornal, em que a ferra perde momentaneamente sua ação de ferir, para mediar um sentido de afetividade capaz de quebrar a crueza do ferro e mascarar o sofrimento do boi. Com isso, a ação configurativa do projetista cria uma narrativa pela imagem, ordenada pelas intenções de sua editoria que incidem sobre o modo de comunicar.

A tipografia que diagrama o título do caderno e das reportagens internas reforça essa intencionalidade mimética. O tipo foi criado pela editoria para ser usado nesta

produção, a partir da letra manuscrita de um dos ferreiros entrevistados pelos repórteres. Na ocasião da entrevista, um quadro rabiscado pelo ferreiro foi fotografado, e a imagem foi processada digitalmente para compor a fonte tipográfica. Com isso, a tipografia principal de *Sertão a ferro e fogo* (2014) nasceu impregnada dos vestígios formais e simbólicos de uma escritura originalmente popular, marcada por invenções de linguagem que atentam contra a normatividade erudita. Nessa desordem ordenada, o tipo e o jornal se ressignificam, ganham liberdade expressiva, isto é, outras maneiras de informar e de comunicar pela ação de um signo cujo contraste se manifesta, inclusive, pelo próprio nome da fonte criada: *Chico Type*, uma mescla de referências entre alfabeto digital e letra de ferreiro, como mostra a figura 4.

Figura 4: A fonte de *Sertão a ferro e fogo* (2014), *Chico Type*, e sua matriz caligráfica.



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

O desenho das páginas internas segue a lógica da iconicidade das imagens que participam da esfera representacional da oficina de ferros e se impõem no projeto. Colunas de texto remetem a bigornas arcaicas, por exemplo. E um último sinal diferenciador que se pode perceber no projeto gráfico do caderno diz respeito aos símbolos utilizados para indicar as autorias de conteúdo (leiaute, textos e fotos), como mostra a figura 5. Elaboradas originalmente pelas mãos de outro ferreiro e, posteriormente, digitalizadas para comporem o projeto gráfico – à semelhança da fonte *Chico Type* –, essas marcas sugerem a presença de um emissor que exerce poder sobre a narrativa formulada, tal como um proprietário de gado marca seu bicho, configurando, nele, o estigma da posse. Entretanto, levando-se em conta que ao leitor é dado o papel de refigurar narrativas, a intenção dos jornalistas fica subjugada aos processos interpretativos dos sujeitos, à sua intencionalidade e contexto que sabotam estratégias autorais primeiras. Além disso, a análise do processo de produção da editoria dos especiais revela o quão cooperativo é essa produção, cuja tessitura envolve diferentes autorias, não apenas uma.

Figura 5: Marcas de autoria em *Sertão a ferro e fogo* (2014).



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

De todo modo, os simbolismos gráficos desse tipo de produção permitem que o leitor, ao atravessar a porta imaginária do documento, experimente sinestésias, memórias, histórias de entrevistados, narrativas cercadas, paradoxalmente, por violência e afeto. O caderno *Sertão a ferro e fogo* (2014), enquanto projeto especial, participa da complexa trama simbólica com a qual a equipe e o meio estão enredados e são mutuamente marcados. Ele segue não apenas como uma materialidade ordenada pelas soluções estéticas e significantes do contexto de produção, mas também infere efeitos sobre os sujeitos, que por sua vez respondem incidindo pressão sobre as práticas mais amplas do jornal, mobilizando uma rede de intrigas cujas ações estão mediadas pelo caderno – e configuradas nele. Por isso, é capaz de comunicar ao público, inquietando-o e instigando-o a práticas improváveis de leitura, oferecendo-lhe novidades informacionais que dizem respeito à própria natureza cultural das imagens e dos textos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No atual momento em que a Ciência da Informação se volta para o diálogo profícuo e denso entre informação e cultura, articulando essas categorias para (re-)pensar o fenômeno mediacional de maneira mais ampla e, ao mesmo tempo, mais representativo para o campo, o estudo da materialidade dos objetos informacionais e comunicacionais, seja os da mídia, seja os dos centros tradicionais de informação, pelo ponto de vista das operações antropológicas de sentido, revela ter importância. Pois como visto, essa materialidade não acontece isenta de ordenações ou intencionalidades, ao contrário: faz-se por diferentes instâncias representacionais, tessituras que inflamam na matéria simbolismos ancorados na maneira como os sujeitos constituem as suas experiências sociais, as suas virtudes, mas também os seus atos de exclusão e de silenciamento. Desse modo, constroem-se narrativas que sintetizam heterogeneidades complexas, medeiam-se expectativas e frustrações advindas dos sujeitos que atuam nos processos produtivos e figuram-se tramas que se valem de uma obscuridade simbólica para existir, tal como teorizado pelos autores que subsidiam esta reflexão.

Nessa empreitada, localizam-se os cadernos especiais de *O Povo*, tomados aqui como exemplares dessa materialidade significativa que reúne informação, mediação e cultura.

Conforme a análise realizada, ao longo de seu ciclo de vida, esses objetos manifestam representações complexas, mensagens que apontam para múltiplas referências, evidenciado uma dialética própria dos processos mediacionais: representar sendo representado, informar sendo informado, configurar sendo configurado. Na dinâmica de suas significações, recebem marcas de autoria, tanto como marcam autores e leitores. Em última instância, pode-se dizer que os cadernos especiais afetam a vida dos sujeitos representados – os sujeitos do Semiárido, no caso de *Planeta seca* (2012) e *Sertão a ferro e fogo* (2014). E assim o fazem ao se apropriarem de materiais e símbolos desses sujeitos, de seus modos de vida, colocando-os para interagir com o ambiente sofisticado da mídia e seu grande público, notadamente urbano, dotado de referenciais socioculturais diferentes. Essas são, pois, algumas das teias mediacionais em que os cadernos especiais, por meio de sua materialidade significativa, ligam-se e operam efeitos.

REFERÊNCIAS

ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. **Revista Científica de Información y Comunicación**. Sevilla, n. 9, p. 15-35, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3uPEvaV>. Acesso em: 17 abr. 2022.

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

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

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

MENDONÇA, Ismael Lopes. **A tipografia como manifestação cultural**. Orientador: Luiz Tadeu Feitosa. 2018. 193 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

PLANETA seca. **O Povo**, Fortaleza, 11 nov. 2012. Caderno especial. 16 p.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: 1. a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SERTÃO a ferro e fogo: marcas de gado e gente. **O Povo**, Fortaleza, 12 ago. 2014. Caderno especial. 20 p.