
**Gadgets fotográficos: a imagem como informação na cultura
digital**

Gadgets fotográficos: la imagen como información en la cultura
digital

Photographic gadgets: the image as information in digital culture

Recebido em: 31 maio. 2013

Aceito em: 24 jul. 2013

Wagner Souza e Silva

Universidade de São Paulo (São Paulo-SP, Brasil)

Fotógrafo e professor doutor do Departamento de Jornalismo e Editoração da
ECA/USP. Contato: wasosi@gmail.com

RESUMO

Com a proliferação recente de *gadgets* que trazem a técnica fotográfica como componente atrativo, sobretudo observando-se os *smartphones* e *tablets* que invadiram o mercado nos últimos dois anos, torna-se oportuno rever o caráter informativo da fotografia, visto o seu papel já consagrado como documento histórico, social ou científico. O presente texto tentará explorar a aparente recolocação do valor informativo da fotografia frente à sua inserção na cultura digital.

Palavras-chave: Cultura digital; Fotografia; Tecnologias da informação e comunicação.

RESUMEN

Con la reciente proliferación de aparatos que traen la técnica fotográfica como elemento atractivo, sobre todo los smartphones y tabletas que inundaron el mercado en los últimos dos años, es conveniente aumentar las reflexiones sobre el carácter informativo de la fotografía, visto su función ya establecida como un documento histórico, social o científico. Este texto se tratará de explorar la aparente reconfiguración del valor informativo de la fotografía a partir de su inserción en la cultura digital.

Palabras clave: Cultura digital; Fotografía; Tecnologías de la información y comunicación.

ABSTRACT

With the recent proliferation of gadgets that bring photographic technique as an attractive component, especially observing the smartphones and tablets that have invaded the market in the last two years, it seems to be appropriate to enhance the reflections about the nature of the information carried by photography, since its important role as document. This paper attempts to explore the apparent replacement of the informative value of photography, observing its insertion into the digital culture.

Keywords: Digital culture; Photography; Information and communication technologies

Introdução

Tem sido bastante comum a crítica ao crescente excesso de imagens que passaram a ser produzidas após as facilidades tecnológicas advindas da fotografia em sua configuração digital. Sendo produzidas e visualizadas por *gadgets* específicos, como *smartphones* e *tablets*, essas imagens passaram a também ocupar o mesmo espaço que outros canais consagrados de divulgação de fotografias: hoje, numa mesma tela, disputam espaço as fotografias profissionais dos jornais e editoriais e as fotografias domésticas. E tal cenário parece favorecer uma postura crítica baseada na ideia de que a abundância de imagens diminui nossa capacidade de juízo estético ou político em relação à fotografia.

Esse discurso revela a dificuldade que está presente na aceitação de uma nova realidade de produção e divulgação de imagens fotográficas, que agora se circunscreve sob novos paradigmas tecnológicos, sobretudo no que concerne às redes sociais e à crescente substituição da câmera fotográfica por *gadgets fotográficos*, dispositivos que não são projetados primeiramente para fazer fotografia, mas que tem em sua estrutura a tecnologia necessária para tanto.

Há, neste contexto, não uma nova fotografia surgindo, mas sim uma nova maneira de se consumir fotografias, que não está no mesmo protocolo de fruição ditado pela produção da “era analógica”, muito definida por características oriundas dos próprios meios de divulgação da época, como jornais e revistas, que reforçaram, num certo sentido, uma espécie de idolatria a uma fotografia tipicamente séria, responsável e esteticamente atraente, sobretudo no campo da fotografia documental e do fotojornalismo, que buscavam sempre congregar todos esses atributos.

As fotografias produzidas em abundância nos dias que correm não parecem buscar os mesmos objetivos. E, assim, justamente por aparentemente não portarem essa função política e, ao mesmo tempo, carregarem certo despojamento estético, deve-se supor que tais imagens terão funções outras e exigem, como objeto de pesquisa, uma observação mais atenta.

Fotografia e cultura digital

Sabe-se que a fotografia foi inauguradora de um novo *habitus* perceptivo, onde tecnoimagens, estas com grande fidelidade ao mundo visto pelos olhos humanos, passaram a tomar cada vez mais um lugar estratégico dentro da manutenção da cultura. Na esteira dessa nova possibilidade estética, veio também a efetiva possibilidade de expandir a imagem como um fator atuante e decisivo na sociedade, não só nas esferas das artes ou do imaginário e entretenimento, mas também, e de maneira intrigante, na política e em diversos setores da ciência.

É essa dimensão da fotografia que, por exemplo, permite a Jean-Claude Lemagny afirmar que a “história da fotografia” tenha sido até agora quase o mesmo que a “história através da fotografia” (LEGMANY apud FONTCUBERTA, 2003: 8). Assertiva que denuncia a onipresença da tecnologia, do mecanismo que atua em função de uma precisão na representação e que dá à fotografia todo o seu caráter objetivo e documental. É como se o seu primeiro anúncio realizado na Academia de Ciências de Paris tivesse predestinado o seu caráter mais fundamental, onde a “dureza” das ciências exatas que a estruturam concretamente reverberasse na composição de sua essência.

No entanto, a recente associação entre fotografia e cultura digital, balizada pelos *softwares* de manipulação e a passagem da materialidade (películas, papel) para a imaterialidade dos *bits* e *bytes*, logo intensificou os debates acerca da agilidade que se passaria a ter nos processos de manipulação falsificadora de uma fonte documental consagrada nas narrativas de construção da História. O que esse primeiro contexto de debate promoveu foi a possibilidade de se notar como a tecnologia digital passaria a intensificar certos aspectos que já eram inerentes à prática fotográfica, mesmo na época da “fotografia concreta”: nesse caso específico da manipulação, têm-se inúmeras situações emblemáticas de deturpação da história pelas imagens, vide, por exemplo, os casos já clássicos envolvendo a antiga União Soviética, como o “apagamento” de Trotsky de imagens históricas, ordenado por Stálin, ou a montagem da cena com a bandeira soviética na tomada de Berlim, ao fim da Segunda Guerra. Para Régis Durand, todo este questionamento a respeito da realidade documental do processo fotográfico, nos anos iniciais da introdução da tecnologia digital, tornou aquele momento único na história da fotografia (DURAND, 1998).

Nesse sentido, o que parece ter ocorrido ao longo da primeira década deste século foi um intenso processo de maturação da prática permitido por uma simplificação tecnológica dos aparatos fotográficos, o que incitou certo despojamento com a fotografia, onde agora tudo parece ser muito mais simples e ágil, e as imagens são produzidas dentro de uma perspectiva de uso banal que não parecia caber nos objetivos dos atos fotográficos que buscavam as "fotografias responsáveis" e que, para isto, exigiam certo domínio tecnológico, sobretudo quando produzidas pelos profissionais do fotojornalismo ou do mercado editorial em geral.

Fotografia e tecnologia sempre andaram lado a lado e tal parceria constitui as bases conceituais para um estatuto da imagem fotográfica. Aliada à cultura digital, seria até possível afirmar que a fotografia parece passar por um processo de "ressurgimento", o que não significa falar numa "nova fotografia": a tecnologia digital traz novos caminhos para a aproximação com uma prática de imagem que já está consagrada e enraizada socialmente.

Por tais razões, observando-se a cultura digital e seus *gadgets*, como *smartphones* ou *tablets*, que trazem também a técnica fotográfica como componente em suas estruturas, é possível notar a presença destes dispositivos não só como novos aparatos para a produção de fotografias, mas também como ferramentas fenomenológicas para a constante avaliação do que é a técnica fotográfica e qual o efetivo papel informativo de sua imagem. Assim, não se deve mais somente atribuir ao numérico a nebulosa questão da manipulação digital da imagem, visto que, como já apontado, tal processo não é inédito ao estatuto da fotografia. O ineditismo reside atualmente nas dinâmicas estabelecidas por tais *gadgets* imersos na cultura digital, os quais garantem a possibilidade de trocas e diálogos que acabam por propulsionar a construção de um novo *habitus* perceptivo que vem envolvendo a revisão da funcionalidade do estatuto documental da fotografia.

Um dos aspectos incontornáveis envolvendo o atual contexto de produção fotográfica, por meio de tais *gadgets*, consiste no fato de que há uma constante associação da "câmera" a mecanismos com outras funcionalidades, como comunicação por voz, produção de textos e acesso à internet. A fotografia produzida sempre estará envolta por outras interfaces e outras formas de produção de informação. Tais *gadgets* propõem um jogo tecnológico que provoca certa equalização dessas informações, principalmente as imagéticas e as textuais, reduzindo-as a um mesmo suporte: a tela. É

sob tal premissa que se propõe aqui deslocar o sentido documental da fotografia para um sentido informacional.

Tal deslocamento é a constatação de que qualquer fotografia, quando encarada de forma informacional, encontra as suas bases mais elementares de constituição, visto que o status documental obriga, num certo sentido, a incorporação também de convenções e valores instituídos de outra época, em que imagens e textos eram formas quase que inversas de representação do mundo. Hoje, supõe-se que tal cultura informacional, sustentada pela hibridação tecnológica digital, equaliza a informação (seja ela de origem textual ou imagética), ao reduzir sua percepção aos mesmos suportes, isto é, a *gadgets* que assumem cada vez mais a tela eletrônica como principal interface.

A informação entre a escrita e a imagem

A ideia de uma abundância imagética na cultura digital se dá, na verdade, pela inevitável presença da tela como principal interface para a circulação de informação. A ambiência da tela para a fotografia é elementar, uma relação ontológica: uma consequência direta da construção da imagem por meio da perspectiva artificial renascentista e também por ser esta, a tela, um ambiente que se baseia na luminosidade, o componente básico para uma técnica baseada na “escrita pela luz”.

Já a presença do texto na tela ainda remete a certo desconforto, mas não só por questões de ordem técnica, como se poderia afirmar no caso de um brilho excessivo que cansa os olhos para uma boa leitura, e sim, e principalmente, um desconforto de ordem ontológica que ainda busca seus ajustes. Na verdade, mesmo tendo em toda a sua história manifestações pontuais, mas expressivas, que revelavam seu caráter imagético (os estudos tipológicos da Bauhaus ou a poesia concreta seriam exemplos), a escrita lida com uma lógica de leitura que não é imagética.

Ao mesmo tempo, tecnoimagens são fenômenos extremamente recentes quando comparadas à escrita, esta um meio de comunicação já consagrado por milênios. Assim, com a estrutura sólida que já lhe é milenar, a escrita ainda ocupa uma posição imperativa para determinar o valor de qualquer informação. Textos são considerados fontes tradicionalmente mais alinhadas com a ideia de precisão, visto que é constante o embate entre a sua dimensão de leitura e a da imagem, onde comumente se afirma a exatidão linear do código escrito contra a inexatidão da circularidade da imagem.

Barthes pode figurar como alguém que muito bem explicitou esta ideia, quando afirmou que texto é técnica para fixar significado da imagem, o que é facilmente observado nas legendas jornalísticas ou nos metadados dos bancos de imagem informatizados. Imagem traz uma cadeia flutuante de significados e texto é uma técnica para se enfrentar essa polissemia, um “modo de se combater os signos incertos”, já afirmou o semiólogo (BARTHES,1990: 32).

Ao usar a tela como interface, um ambiente com raízes muito mais imagéticas, a escrita tem seu caráter imagético acentuado, ocorrendo uma espécie de dessacralização de sua imponente milênica como fonte de informação. Nesse sentido, e em busca de uma perspectiva filosófica condizente a essa aproximação entre escrita e imagem, é oportuno lembrar a maneira com a qual o filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, estabeleceu essa relação, quando afirmara que a tecnoimagem é, na verdade, o aprimoramento da escrita.

São três obras do filósofo que revelam uma linha de raciocínio que muito bem se adéqua à realidade da cultura digital e seus processos de disponibilização da informação: “Língua e realidade” (2007), “Filosofia da caixa preta” (2002) e “Universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade” (2008). Por meio das obras citadas, pode-se depreender a seguinte tese: a tecnoimagem é fruto do texto científico, isto é, seu caráter tecnológico se deve à universalidade da ciência como uma língua à parte e coloca a imagem produzida por aparelhos como um novo patamar na evolução da linguagem, esta entendida em sua essência mais original, e não atrelada à ideia da linguagem verbal somente.

Tal argumentação serve como amparo para a percepção da possibilidade de equalização dos caracteres informativos da escrita e da tecnoimagem. Os *gadgets* seriam, portanto, instrumentos que congregam e permitem articular manifestações da linguagem em seu sentido universal. Telas são os mecanismos que demonstram o patamar evolutivo de nossa necessidade de comunicação, independentemente de sua origem textual ou imagética. Na perspectiva de Flusser, é preciso, portanto, abandonar a hierarquização qualitativa da informação que ainda poderia se dar entre texto e imagem.

Outro dado que deve ser levado em conta na articulação da informação pelos *gadgets* concerne ao problema originado pela capacidade destes dispositivos para lidar com um grande volume de dados. Trata-se de uma situação informacional que é comum a texto e imagem, fazendo não haver mais sentido acusar apenas a exponência

de um deles em nossa sociedade telemática (uma sociedade que, segundo Flusser, se estrutura pela junção entre telecomunicações e informática). O que está em jogo, portanto, é uma nova realidade de construção da informação que ambos passam a enfrentar.

Observe-se, por exemplo, o debate acerca dos *e-readers*, o que, de certa maneira, reconhece esse cenário: a crença de que é vantajoso o acesso a um volume maior de informação nestes dispositivos pode ser ingênua, visto que quase sempre é impossível a leitura de tamanho volume de dados. “Logo, o que o *e-reader* tem de superior em relação ao livro é algo como uma carteira capaz de acomodar passagens para todos os países do mundo – de que adianta, se você só pode visitar um de cada vez?” (MARTINS FILHO, 2010: 168-169). O mesmo vale para a fotografia: o excesso de produção, que é permitido pela configuração digital da técnica, revela um acervo monstruoso de imagens aparentemente despojadas, e estas não mais encontram justificativas sustentadas por funções ou objetivos específicos. Para Vilém Flusser,

Atualmente, a massa das informações disponíveis adquiriu dimensões astronômicas: não cabe mais em memórias individuais, por mais ‘geniais’ que sejam. Por mais ‘genial’ que seja, a memória individual não pode armazenar senão parcelas das informações disponíveis. E tais parcelas armazenadas aumentaram, elas também, de modo que o consumidor médio detém atualmente mais informações do que o ‘gênio’ renascentista (FLUSSER, 2008: 104).

Mas esse campo informacional que se coloca entre a escrita e a imagem, sustentado pelo excesso, não deve ser encarado como uma espécie de retrocesso ou embotamento de nossa capacidade de articular a percepção e interpretação de nossas realidades. Pelo contrário: ao tornar-se cada vez mais aberto, difuso e incerto, esse campo informacional tem cada vez mais o potencial de se estabelecer como um espaço de discussão e construção, que deve ser muito mais valorizado ao permitir mais processos e menos produtos.

É sob tal perspectiva que a fotografia encontrará a ambiência e os dispositivos necessários para ser instrumentalizada de uma maneira muito mais ampla e permeável, ultrapassando a sua destinação meramente documental. Reforça-se a ideia de que o numérico é condição epistemológica inédita para a prática fotográfica, sendo capaz de expandir seu potencial como um vetor de informação. Reduzir a fotografia à informação não significa despojá-la de sua responsabilidade documental para a manutenção da

cultura, pelo contrário: significa explorar e alargar ainda mais o seu papel efetivo numa sociedade que ora se afirma na cultura informacional.

Da fotografia documental à fotografia informacional

Na etimologia, informação tem raízes no latim *informare*: “ação de dar forma”; e o prefixo *in* do termo garante a premissa de que aquilo que se molda está dentro de algo: informar é moldar o pensamento. Pode não haver sentido falar-se em informação sem o pressuposto de um intelecto, pois não haveria sentido para uma informação que não estivesse a serviço da construção de certo conhecimento. Observe-se a passagem:

Podemos dispor de informações e não construir conhecimento algum. Um computador acumula milhões de informações e dados sobre diversos temas e fenômenos e nem por isso produz conhecimento(...) Conhecimento é manipulação cognitiva, trabalho artesanal do pensamento, como se o pensamento tivesse mãos para dar forma ao que vemos, ouvimos, sentimos, tocamos, apreciamos (ALMEIDA, 2009:109).

Pensada dessa forma, dentro de um processo de busca do conhecimento, informação não pode estar associada ao âmbito da conclusão, mas sim ao de um ponto de partida. E daí pode-se destacar o seguinte raciocínio: a dificuldade de se encarar a tecnoimagem como mera informação, nesse sentido ainda inicial, se deve ao seu caráter mimético que a aproxima muito mais de uma conclusão. Trata-se de um ônus para o dizer popular “uma imagem vale mais do que mil palavras”. Tecnoimagem tende a não ser recebida como informação, pois tende a ser recebida como forma dada, e não uma forma a ser construída.

Já a ideia de documento sugere uma etapa posterior ao contato com a informação. Documento é informação processada: trata-se de um passo além da informação em busca da construção de conhecimento. Se observado que documento é proveniente do latim *documentum*, derivação de *docere* “ensinar/demonstrar”, ver-se-á a impossibilidade da isenção, esta que é tão defendida na concepção do termo. Todo documento é uma construção, informação que foi processada intelectualmente.

Na fotografia isso pode ser muito claro: o dispositivo processa diversos níveis de informações (luminosa, espacial, cultural do fotógrafo, etc.) para se chegar ao

documento. Quando se propõe deslocar a imagem processada para o nível da informação, tenta-se justamente garantir novo ponto de partida, só que agora a partir da fotografia, e não mais do universo concreto visto pelo dispositivo no momento da tomada.

Tal proposta não pode ser considerada tautológica, visto tratar-se de evidenciar a dificuldade sempre existente de encarar-se qualquer fotografia num nível simbólico. A realidade visível representada na fotografia é imperativa, uma âncora que nos faz olhar para a imagem fotográfica como uma janela e não como um código a ser decifrado. Ao longo de grande parte do século XX, a fotografia foi preponderantemente encarada como documento, atraindo para si responsabilidades que a colocaram num âmbito de compromissos com certa ideia de verdade, como ator efetivo na construção da história, o que é notável no fotojornalismo, por exemplo, essa que foi a "grande escola" de fotografia do século passado.

Uma fotografia informacional, portanto, ao contrário de uma fotografia documental, propõe-se aqui, serve-se da realidade visível, menos para atestá-la ou certificar a sua concretude, e mais para questioná-la e revelar a sua maleabilidade interpretativa. Em outras palavras, num *status* informacional, a fotografia passa a construir símbolos que ganham a sua dimensão significativa no tempo presente das redes, sem a obrigação de atender a uma demanda comprometida com um tempo histórico passado.

Os *gadgets fotográficos* cumprem um papel fundamental nesse cenário. Primeiramente, por dessacralizarem a ideia de “câmera fotográfica”, que sempre foi um fator qualitativo para se definir o valor de fotografias. Fabricantes de câmeras e acessórios disputando mercado buscavam garantir este ou aquele nicho de consumidor, alimentando a distância entre fotógrafos profissionais e fotógrafos amadores ou domésticos. Hoje, quando se observa a produção fotográfica dos *smartphones* ou *tablets*, é possível dizer que o mesmo tipo de dispositivo vem sendo utilizado por ambos, garantindo certa equalização entre os nichos citados. Tal nivelamento é também garantido cada vez mais pelos *softwares* de tratamento e intervenção que fazem parte do rol de procedimentos dessas fotografias, permitindo ao usuário menos preparado a obtenção de resultados estéticos bastante interessantes. É fato que profissionais ainda mantêm seus parques tecnológicos que permitem a obtenção de resultados exigentes,

mas a sua produção fotográfica por meio dos *gadgets* também passa a ter uma função ao servirem como vitrine de um repertório imagético específico desses dispositivos.

Outra característica que deve ser considerada, e já é praticamente intrínseca aos *gadgets*, é a sua conectividade com a rede e a consequente possibilidade de publicação da imagem imediatamente após a sua produção ou não. Aqui reside a maior justificativa para se apontar os devidos contornos de uma fotografia informacional. Como um novo canal de distribuição, as redes sociais, algumas especificamente baseadas em fotografias, criam uma possibilidade de circulação de informação que é inédita na história dos meios. Nesse cenário, cresce demasiadamente a produção fotográfica que passa a ter uma função passageira, calcada em registros pontuais de banalidades do cotidiano. Antes, as grandiosas fotografias documentais, cuja publicação era restrita aos grandes meios impressos, eram responsáveis por garantir a grande narrativa da História; hoje, as pequenas imagens banais passam a ocupar os olhos de todos com muito mais frequência, e as pequenas histórias ganham dimensão inédita e, ao alcançarem as “nuvens”, elevam esse tipo de experiência fotográfica a um patamar que vai muito além do que era essa experiência mediada pelos álbuns familiares.

Observe-se, como exemplo, a comunidade em torno do *Instagram*, um amálgama de *software* de manipulação e rede social, baseado no compartilhamento de fotografias. Projetado originalmente para uso nos *iPhones* somente (os *smartphones* da empresa norte-americana *Apple*), mas que hoje também atende a outras plataformas, o programa permite que a imagem capturada pelo dispositivo móvel e portátil – este, aliás, exemplo expressivo da convergência à tela– sofra intervenções estéticas antes de ser publicada. As opções de intervenção são diversas, já programadas e acessíveis num toque apenas, podendo o usuário determinar para a sua imagem uma visualidade simulada a partir de técnicas consagradas da história da fotografia (polaroid, lomo, etc.). As imagens produzidas quase sempre tendem à banalidade, muito próximas da linguagem confessional dos blogs e redes sociais, e os comentários entre os usuários (é possível comentar as imagens) são rasos, sempre elogiosos. No entanto, a portabilidade, mobilidade, interface simples e facilidade de obtenção de resultados atraentes fazem do *Instagram* não só um convite sempre presente ao exercício constante de avaliar a presença da fotografia na vida cotidiana, mas o faz também um dispositivo que é pensado e se justifica unicamente pela intervenção na imagem e pela possibilidade

de publicação e troca. Apesar de até apresentar como opção a possibilidade de não intervir, as trocas se dão quase sempre por meio de fotografias que sofreram alterações.

O *Instagram* demonstra que, no universo dos *gadgets* e das redes, as imagens produzidas parecem ganhar mais expressividade quando pensadas para esse ambiente. Ao estarem destinadas quase sempre a uma escala inédita de recepção, ao mesmo tempo em que os processos de intervenção tornam-se rotinas em seu jogo digital, os usuários encontram aí mesmo a motivação principal para a suas produções imagéticas, redefinindo, ainda que de forma sutil, as responsabilidades de uma fotografia que, agora enquanto componente fundamental de *gadgets*, revigora-se pela sua vocação informacional que se evidencia cada vez mais.

As redes sociais, sobretudo as que se pautam na fotografia, tal como o *Instagram*, estabeleceram formas de conectividade que acabaram por diversificar as fontes de dados, visto a real aproximação que os *gadgets* vêm promovendo entre o parque tecnológico doméstico e o parque tecnológico profissional, este que até então era legitimador da informação.

Assim, a cultura digital, esta que tem os *gadgets* como pequenas portas de acesso ao seu espaço, é a assunção de um mundo simbólico, determinado por uma dinâmica inédita de trocas: um novo contexto que permite a completa imersão numa técnica, a fotográfica, que está longe de ser considerada nova. Tal universo numérico é condição epistemológica inédita para a prática fotográfica e deve ser explorado no sentido de expandir o potencial dessas imagens como um vetor de informação.

Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição. Notas para uma arqueologia da linguagem. Revista Ghrebh, n. 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia:, 2009.

AMAR, Pierre-Jean. História da Fotografia. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DUNLEY, Gláucia. A festa tecnológica: o trágico e a crítica da cultura informacional. São Paulo: Editora Escuta/Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

DURAN, Regis. El tiempo de la imagen: ensaio sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 1998.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Língua e realidade. São Paulo: Annablume, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. Fotografia: crisis de historia. Barcelona: Actar, 2003.

MARTINS FILHO, P. O futuro do livro impresso e as editoras. Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição, n. 1, p.167-170, maio de 2011.