



ANDREA LIMBERTO LEITE

BARNABY PHILLIPS

South Africa

O traçado da luz

um estudo da sintaxe em reportagens televisivas

Dissertação apresentada à
Área de Concentração: Ciências
da Comunicação da Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para
obtenção do Título de Mestre em
Comunicação, sob orientação
da Profa. Dra. Jeanne Marie
Machado de Freitas.

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.





BARNABY PHILLIPS
South Africa

BBC WORLD



Andrea Limberto Leite

Resumo

Os estudos de televisão têm privilegiado a crítica de conteúdo e as questões de sua inserção social. Propomos uma abordagem voltada à materialidade da imagem (no caso, imagens em movimento), assumindo, como hipótese, que ela tem uma constituição narrativa. Analisamos o material jornalístico de três grandes redes: CNN, BBC (internacionais) e Globo (nacional) em busca do que anima o movimento da seqüência imagética. Baseamo-nos nas teorias que fundam as Ciências da Linguagem, destacando as concepções lacanianas sobre o campo visual. Levamos em conta especialmente o preceito de que o sujeito integra a estrutura do quadro ao ser atraído por ele. Processa-se, assim, uma mudança na equação do campo visual (sujeito-quadro): são os objetos que nos olham.

Propomos, a partir disso, uma análise da estrutura do quadro estático e da relação entre quadros (movimento). Demonstramos que há uma organização de ordem sintática que se baseia em: matrizes (plano somado a enquadramento), o giro sobre espaços vazios (espaços de passagem entre quadros) e objeto iluminado (o objeto privilegiado para o qual a reportagem se encaminha). Essa sintaxe se atualiza no que determinamos como informação luminosa, que cunhada pela luz, circula na tela para a atração do olhar. Determinamos ainda a especificidade dessa informação em relação ao material jornalístico.

Palavras-chave

Telejornalismo, Imagem, Olhar, Sintaxe imagética, Televisão

Abstract

Television studies have focused on content analysis or on criticism regarding the social relevance of the media. We propose, otherwise, a narrative approach directed to the study of images (in our case, moving images). According to this perspective, the present work analyses the journalistic material of three major television companies: CNN, BBC (international networks) and Globo (national) in the search for what animates the movie sequence. Language Sciences provide a theoretical foundation, from which we highlight lacanian studies on the visual field. We take into special consideration the concept that the subject is supported by the structure of the picture (*tableau*) as its drawn to it. As a result, the equation of the visual field (subject-picture/*tableau*) is rearranged: the object looks at us.

As it follows, we analyze the structure of the picture (paused picture) and the relation among pictures (movement). It is demonstrated that there is a syntactic organization based on: matrix (type of plan combined with type of framing), illuminated object (the privileged object on the news). These syntactic elements compose a luminous information that, being engraved by light, shows itself on screen (*écran*) attracting the look. We determine, still, the specificity of this information in relation to the journalistic material.

Key-words

Telejournalism, Image, Look, Syntax, Television

Andrea Limberto Leite

Agradecimentos

A Jeanne Marie, por ter oferecido um caminho para o conhecimento, algo precioso e que não se subtrai a quem adquire;

A meus pais, Maria José e Paulo César, a Marcelo, irmão e a toda a família, pelo apoio incondicional;

Ao Cristiano, pelo incentivo ao trabalho e pelo carinho;

A Rosana e Mayra, por me ensinarem um ofício e pela amizade;

A Marie, por propiciar um amadurecimento;

E a cada aluno da graduação em jornalismo (turmas de 2004 e 2005), por me mostrarem que nenhuma preparação dá conta do momento de apresentar, em suas surpresas e possibilidades

Sumário

	Introdução	7
	Parte I - Percurso Teórico	
Capítulo I	Da constituição do campo visual	22
Capítulo II	A perspectiva	44
Capítulo III	O centramento no domínio da visão	56
Capítulo IV	A diferenciação lacaniana entre visão e olhar	61
Capítulo V	A relação do sujeito com a tela como janela ou moldura	73
Capítulo VI	A informação luminosa e sua circulação	80
	Parte II – Análise	
Capítulo VII	Amostragem	88
Capítulo VIII	Hierarquização da tela da tv	106
Capítulo IX	Planos e movimentos de câmera	146
Capítulo X	Matrizes	172
Capítulo XI	Objeto iluminado	186
Capítulo XII	Movimentação em espaços vazios	197
	Conclusão	218
	Bibliografia	227

Introdução

Proposta de trabalho sobre o campo visual

O presente estudo se propõe verificar a existência de relações sintáticas nas imagens de reportagens telejornalísticas. Alguns parâmetros serão levados em conta quanto à constituição do corpus e a metodologia de análise. Especificamos a proposta a seguir.

O corpus da pesquisa compõe-se de reportagens exibidas por três redes de televisão: BBC, CNN e Rede Globo. Em relação às duas primeiras, incluímos o canal de transmissão internacional, tendo em vista que possuem canais locais. A última rede limita-se ao âmbito nacional.

Consideramos que a televisão seja a composição entre três materialidades: a imagem, o som e o texto escrito. A dimensão da imagem está nos quadros (*frames*); o som abrange a música e a fala; o texto escrito aparece como palavra grafada sobre a imagem. A análise será voltada para o material imagético, apesar da dimensão triplíce do objeto. Acreditamos que as imagens respondam por regras de ligação (sintáticas) específicas.

Cremos que o objeto de pesquisa possa oferecer repostas sobre o trabalho com a imagem na televisão associado à especificidade da prática jornalística. A escolha pela análise de reportagens implica a inclusão destas em dois campos: um meio de comunicação, a televisão, e um gênero, o jornalístico. Supomos que ela revelará uma composição imagética que é o efeito desse cruzamento, observável nos quadros e na relação sintática entre eles. Esperamos observar, a partir disso, a existência de uma organização específica do olhar.

A análise estará baseada na observação da pertinência, para a televisão, de estudos procedentes de outras áreas que tratam da natureza das articulações imagéticas. Tais estudos são encontrados nas áreas de cinema e artes plásticas. Em contrapartida, será observada a mediação específica da tela da televisão. Em relação ao gênero jornalístico buscaremos verificar o que, na composição das imagens, pode ser considerado específico. Serão observados os objetos (elementos visuais) que aparecem sob a insígnia do jornalismo.

Não nos preocuparemos em refutar denominações e propor novas classificações no nível dos gêneros e dos estudos de televisão. No entanto, considerando os pontos de partida lógicos escolhidos, é possível que tenhamos como resultado, no percurso da pesquisa, um deslocamento sobre o modo pelo qual tem sido estudado o objeto jornalismo televisivo.

Concentraremos os esforços na análise das imagens e, assim, abrimos caminho para trabalhar seu estatuto. A premissa maior que orienta o trabalho é a de que elas podem constituir uma forma discursiva. Assim sendo, admitimos que a formação das imagens se dá na linguagem, assim como o campo visual onde aparecem.

Na verdade, isso equivale a assumir que, da mesma forma que a linguagem é constituinte do humano, o campo visual teria também uma função fundamental nessa constituição. Essa afirmação tem procedência se considerarmos as transformações que

ocorreram no modo de pensar a perspectiva depois que questões como sujeito e objeto alteraram-se com a introdução do inconsciente nos estudos sobre o campo visual. A partir daí, o campo visual foi concebido como linguagem; o olhar, por sua vez, passou a ocupar o lugar do objeto inatingível, o que determina uma nova organização do problema da diferenciação entre visão e olhar.

Nesta reorganização do problema, o olhar vem desempenhar uma função essencial, o que nos leva a propor a possibilidade de estudar, através de seu movimento, uma articulação narrativa das imagens.

Conceber o objeto de pesquisa, as imagens jornalísticas, como objeto da linguagem abre caminhos para pensar uma articulação da narrativa imagética, como já foi tentado inicialmente nos estudos da narrativa e dos processos semióticos. François Jost¹ (1992) indica que as imagens podem ser pensadas como uma narrativa, através da análise do ponto de vista e indica, ainda, que o filme está sujeito às regras da enunciação. O filme “constitui um ato de linguagem que o espectador deve interpretar” (Jost, 1992).

Na área que nos interessa, a televisão, observamos uma escassa literatura nesse sentido, não se alinhando, portanto, na seqüência dos estudos da narrativa ou da semiótica da imagem. Nesse campo, é privilegiada a abordagem sociológica, que trata das condições de inserção social da televisão e do impacto do conteúdo. Raros são os estudos que se ocupam do meio como tal, isto é, mídia ou, repetindo McLuhan, o meio (mídia) é a mensagem. Citamos, por exemplo, o trabalho do qual este é herdeiro, *A CNN e a Globalização Mediática: uma nova hegemonia ou a formação de comunidades imaginárias?*²

Na área do cinema e das artes plásticas o panorama é outro. No caso do cinema podemos enumerar teóricos dessa arte e também filmes que refletem sobre si mesmos, em auto-referência, questionando seu próprio estatuto. Na linhagem teórica, para citar alguns, destacamos os trabalhos de Christian Metz, Baudry, Jacques Aumont e Eisenstein, que contribuem para a constituição deste trabalho.

Esses autores trabalharam a relação do espectador com o cinema (envolvendo em parte a questão da enunciação) e evidenciaram elementos (sintáticos) da produção de sentido nesse meio. Na verdade, eles nos interessam pois levam em conta as diversas materialidades (som, texto e imagem, como dissemos anteriormente) e a especificidade da questão das imagens em movimento.

A área de artes plásticas, por sua vez, é rica em estudos que tratam das imagens numa perspectiva crítica sobre sua própria produção, sendo que a teorização em relação ao material artístico é fecundo e assume um papel questionador. Interessa-nos apontar duas linhas de trabalho que privilegiam o estudo sobre a singularidade da obra de arte para além do tratamento temático, ou seja, tentando estabelecer os parâmetros dessa linguagem.

Recorremos primeiro às teorias da percepção, que representam a tentativa de situar

¹ O autor trabalha com a possibilidade de transportar os preceitos das teorias da enunciação para a análise do ponto de vista no âmbito das imagens. Escreveu *Un monde à notre image – énonciation, cinema, télévision*, publicado pela editora Méridiens Klincksieck.

² Trabalho realizado entre 1996 e 98 na Escola de Comunicações e Artes da USP, não publicado. Analisa os programas *World News* e *Prime Time*, da rede internacional em questão, procurando articular a questão do olhar estrangeiro, do olhar da câmera da rede CNN com sua então recém conquistada posição de oferecer uma cobertura mundial, global.

a organização plástica do quadro, da obra de arte, na sua relação com o campo visual. A respeito citamos Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis.³

Em segundo lugar, destacamos os estudos na área de *design gráfico*, que investigaram a forma dos objetos e sua simetria em relação ao espaço (neste caso, da tela, ou de um ambiente, envolvendo a área da arquitetura ou outros suportes).

O caminho aqui percorrido, através desse arcabouço teórico, procura estabelecer aquilo que seja específico da imagem. Incluímos concepções que nos levem a desenvolver uma sintaxe do quadro. Pressupor uma sintaxe significa buscar a marca ou a característica dos objetos pelo fato de estarem no quadro. Ela estaria presente, já que se relaciona ao quadro, independentemente de diferenças entre os objetos no nível de gênero (artístico/reportado, desenhado/pintado/filmado); origem (ficcionalizada/baseada na realidade) ou tema (política/humorística/educativa/outros).

Nesse sentido supomos que as imagens jornalísticas seguem o mesmo padrão em relação à constituição de suas imagens (na linguagem) e a entrada dos objetos no domínio do quadro. Tal preceito problematiza uma questão cara ao fazer jornalístico, qual seja: aquela que se refere à relação entre ficção e realidade.

A concepção do campo visual como linguagem barra o acesso imediato à realidade. A função referencial, característica do jornalismo, compõe o âmbito da realidade em forma de representação. Não propomos o abandono da função referencial do jornalismo, fundante de um certo modo de pensar a sua prática, mas buscamos aquilo que o jornalismo apresenta em comum com as artes, isto é, aquilo que pode ser admitido como elaboração narrativa.

A divisão entre imagens artísticas e imagens factuais pode ser apagada na medida em que tomamos a concepção de linguagem como constituinte do humano e incluímos aí a questão da imagem na sua materialidade específica. A aceção de ambas no mesmo patamar da linguagem as aproxima por serem feitas da mesma materialidade.

O trabalho de Peter Burke (2001)⁴ sobre história e imagem abre um interessante caminho para pensar essa dualidade. Ele estimula o uso de imagens como registro histórico, mas atenta para a crítica necessária ao “olho inocente”. O autor evoca a presença do elemento ficcional (discursivo) como um dos problemas para o historiador ao ler narrativas. “Entre os problemas está o da identificação das convenções narrativas ou ‘discurso’ – seja o fato de figuras de destaque poderem ser representadas mais de uma vez na mesma cena, por exemplo, ou o fato da história ser contada da esquerda para a direita ou vice-versa...” (Burke, 2001)

As críticas direcionadas às imagens jornalísticas e às históricas não são as mesmas dos quadros ficcionais. No caso das primeiras, exige-se o compromisso com o dado factual. Em relação às imagens artísticas, o espectador faz um pacto diferente quanto à presença da realidade, no qual não há obrigação com a clareza das referências. Um quadro baseado na criação, na invenção, não sofre a crítica por ter sido construído, como poderia sofrer uma imagem com teor referencial.

³ As teorias da percepção têm base, na maioria dos estudos, na psicologia da gestalt. Arnheim é um autor clássico neste campo, tendo escrito *Arte y percepción Visual – psicología de la visión creadora*. Donis A. Dondis é também uma autora clássica na área da percepção visual, tendo se dedicado a estudar uma certa linguagem da visão. Escreveu *Sintaxe da Linguagem Visual*.

⁴ O autor é um historiador inglês que em seu mais recente trabalho, *Testemunha Ocular*, tenta articular os limites entre as possibilidades artísticas da imagem e sua inclusão como material histórico, reincidindo na confluência entre os dois campos. Peter Burke questiona sobre a possibilidade de ler narrativas visuais.

O Traçado da Luz

Dizemos que a referencialidade é responsável por um *efeito de real* (Barthes, 1970). A partir desse efeito se constitui a fantasia do acesso imediato à realidade. Chamamos de janela a esse momento ilusório de adesão da representação à realidade. A janela é entendida em outro sentido, diferente daquele proposto por Alberti, em que ela é o lugar por onde ocorre a projeção.

No campo telejornal, o efeito de janela pode ser associado à crença na recepção imediata das imagens. Um pacto é formado entre espectador e a narrativa jornalística de forma que as imagens são tomadas como evidências do fato tal qual ocorrido. Relaciona-se a isso a noção de um impacto sobre o espectador. A possibilidade criativa na elaboração dos quadros é assim apagada em nome do preceito da objetividade. Podemos dizer, com os estudos da recepção, que a credibilidade do telejornal está em como a realidade é mostrada, respeitando o formato do padrão jornalístico.

O preceito da objetividade, caro à prática da profissão, promove um apagamento das marcas da enunciação e faz surgir um tipo característico de narrativa, a narrativa da referencialidade. Não procuramos refutar a possibilidade de uma forma de objetividade. Preocupamo-nos em demonstrar o caráter mediado da televisão, evidenciando que a mediação não é obra de sujeitos (o emissor), mas é própria às relações inerentes ao campo da linguagem e aos atributos da tela.

Definição do objeto - A escolha da imagem

Consideramos que as emissões televisivas são compostas de três materialidades que se combinam para a produção de sentido. Os registros são: o som, o texto escrito e as imagens. Fazemos essa discriminação para fins analíticos, mas o que nos interessa são as inter-relações que se formam entre seus elementos.

“Designando como materialidades distintas os diversos componentes que estão presentes nas emissões televisivas, como a imagem, a música, as inscrições dos textos na tela, as falas, etc. estamos apontando um problema que se apresenta para a análise (...) Como estabelecer, sobre o princípio da determinação da função do significante, uma hierarquia que permita a fixação de prioridades, frente à sobreposição dessas materialidades distintas nas emissões televisivas?” (CNN e a globalização mediática, 1998)

Como adiantamos anteriormente, a análise proposta privilegiará o material imagético; isso, porém, não significa dispensar o referencial fornecido pelos outros registros, mas atentar para as especificidades da constituição dessa materialidade, que é preponderante na tele-visão. Tomamos como hipótese que as imagens em movimento articulam-se através de uma dinâmica que lhes é própria. No entanto, a relação entre os quadros de uma reportagem sofre a influência dos outros dois registros. O ritmo do corte das imagens pode ser determinado pela música, por exemplo. E ainda, podemos ressaltar que a fala marca, conceitua, define o que se vê.

No entanto, consideramos que a articulação entre os registros da televisão é feita por justaposição. Elas produzem um efeito a partir da somatória das variações de cada uma. O sentido, assim, é dado no conjunto, mas mantendo uma separação estrutural entre as

materialidades que não chegam a fundir-se de maneira que se apaguem. Com isso, é possível observar o fluxo de uma delas separadamente.

Reforçamos que ao restringir o objeto à materialidade das imagens temos em vista buscar articulações específicas nesse registro. Esse recorte pretende privilegiar o problema maior para este trabalho:

Estudar o enredamento do olhar na tela da televisão e a possibilidade de definir um padrão estrutural que organiza as relações no campo visual. Investigaremos, ainda, as regras dessa sintaxe.

Ao propormos um estudo das imagens nas reportagens acreditamos que seja necessário tratar, além dos quadros estáticos, da questão das imagens em movimento. Estamos diante da relação entre quadros, das regras de formação de seqüências que o cinema convencionou chamar de estudos da montagem ou edição. O estudo desse processo permite evidenciar regras de combinação filmica.

Pressupomos que tal combinação não se dá de forma aleatória, mas procura atrair o olhar do espectador. A sucessão de quadros propõe a ele um caminho desenhado nos quadros da reportagem. Se o olhar estiver enredado na composição imagética, é levado de um a outro. O estudo da montagem evidencia o percurso oferecido ao olho, dado na estrutura mesma das imagens.

Supomos que os movimentos criados na montagem imitam o do olhar humano. Nesse sentido, observaremos movimentos de aproximação, afastamento, planos gerais e o detalhe. Mas há sempre algo que escapa ao ritmo de encadeamento do sentido. O olhar está baseado numa pulsão. Embora possamos considerar que ele tem um momento de entrada na estrutura da imagem, escapa dessa malha em direção a algo imprevisto. Mas haverá sempre um novo quadro a estimular a pulsão de olhar.

Em virtude da impossibilidade da satisfação completa do olhar no quadro propomos que a tentativa de enredá-lo esteja no nível de um ideal. O ideal é atualizado no quadro como representação do que poderia ser atraente. O efeito é um caminho cunhado nesse âmbito, no qual se pressupõe o percurso do olho.

Reforçamos, assim, o princípio segundo o que a composição do quadro se baseia numa técnica de representação. A técnica que nos dispomos a investigar envolve a suposição de um traçado para o olhar.

Propomos, com Lacan, que o traçado do olhar, baseado numa representação como o estamos supondo, extrapola as margens da tela da televisão. O campo visual se caracteriza pela relação entre espectadores e quadros. A tela está por toda a parte e se interpõe entre o olho do sujeito e o mundo.

Dessa forma, julgamos que a análise da sintaxe das imagens jornalísticas pode nos ensinar sobre as características do campo visual e sobre o modo pelo qual este é organizado

O Traçado da Luz

na cultura. Acrescentamos que, na cultura ocidental, o jornalismo ocupa um papel relevante na produção de narrativas.

Acreditamos que esse seja um fator importante na delimitação do corpus. O jornalismo foi selecionado por ser entendido como uma narrativa ligada ao poder (político e econômico e na hierarquização do espectro social em geral). Para a escolha das redes de televisão a serem analisadas buscamos onde esse poder estivesse mais expandido. Nas redes internacionais encontramos a possibilidade de maior abrangência de cobertura e de público. A análise será dedicada às reportagens jornalísticas de três grandes redes de televisão, são elas: BBC (inglesa), CNN (americana) e Rede Globo (brasileira). No caso da rede Globo levamos em conta a relevância nacional.

O corpus da pesquisa reúne 17 fitas, completando 25h20min de gravação. Foram gravados apenas os programas jornalísticos com o estilo de noticiário. Não compõem o corpus: programas de entrevistas, os temáticos (por exemplo, os restritos ao noticiário econômico, ou os que tratam de uma região do globo) e os programas de variedade.

Em cada rede foi escolhido o programa que reunia o maior número de reportagens, com maior variedade de temas e com a maior atualidade das notícias. Esse é o perfil dos programas jornalísticos privilegiados na programação das diversas emissoras. Na rede CNN selecionamos o programa *World News*. Na rede BBC, o programa *BBC News*. E na rede Globo selecionamos o *Jornal Nacional*.

Todos os programas selecionados podem ser considerados carros-chefe da programação de cada uma das redes. No caso das duas redes internacionais, trata-se de boletins noticiosos com uma edição a cada hora. No caso da rede nacional, o programa tem uma edição diária no horário nobre. As especificações sobre os recortes do objeto de pesquisa, o sistema de coleta de dados e a justificativa da seleção serão retomados no capítulo dedicado à amostragem.

Questões suscitadas pelo objeto

Situamos o objeto de pesquisa em relação à nossa preocupação em buscar algo que seja específico da imagem. Introduzimos a concepção de que essas têm uma estrutura narrativa e de que é possível a procura por sua sintaxe. Deparamo-nos ainda com as questões relacionadas ao estudo das imagens em movimento, que têm um estatuto diferente do quadro estático. Assim, reforçamos a determinação de dois problemas principais relativos ao objeto: a questão da constituição como imagem (1) e a questão do movimento dentro da análise sintática (2).

A base teórica das ciências da linguagem será o fundamento para dar conta da diversidade das questões apontadas. Ela será articulada, no primeiro momento, com as teorias das artes plásticas. E, no segundo momento, com as teorias do cinema.

Em relação aos quadros estáticos julgamos que haja uma aproximação com as artes plásticas quanto ao estudo da composição do quadro. Procuraremos analisar os elementos que possibilitem a produção de sentido, como as tensões na composição, a determinação de áreas privilegiadas e a divisão da tela em quadrantes.

Quanto às imagens em movimento tentaremos delinear uma sintaxe associada à

justaposição de quadros. Uma sintaxe pressupõe um número de combinações que podem ser atualizadas em sentenças ou, no nosso caso, imagens. Ela é formada por um conjunto de regras (mesmo que não sejam explicitadas) e uma gama probabilística de associações. As regras sintáticas dizem respeito a lugares lógicos, que são fixados tendo em vista a determinação de sentidos.

A pressuposição do movimento na sintaxe está na possibilidade de que tais lugares lógicos ou posições sejam ocupados. No caso da análise das imagens, propomos que será possível observar a presença ou ausência de objetos e a posição ocupada por eles.

O movimento sintático é, assim, entendido de duas formas: como o processo de atualização em cada construção sintática (perspectiva sincrônica) e como mudança dessa construção através da passagem de um quadro a outro (perspectiva diacrônica).

Propomos, com base nas regras de sintaxe, que os elementos podem ser de mesma ordem, quando ocupam o mesmo lugar lógico na estrutura (mesmo lugar sintático) ou podem ser, ainda, de ordens diferentes ao ocupar um lugar lógico distinto do ocupado pelo elemento que o precedeu. Para a realização da análise, o quadro será dividido em lugares lógicos (estabelecidos com base na recorrência de elementos em determinadas posições) a partir dos quais pretendemos organizar os elementos visuais em séries.

O procedimento de análise irá do particular – a análise da estrutura dos quadros – para o geral – a determinação de articulações sintáticas recorrentes. Da singularidade da composição de cada imagem pretendemos realizar uma extrapolação para regras comuns.

Cabe uma observação sobre a natureza dessas regras: formadas na linguagem, elas estão sujeitas a um processo de deslizamento no eixo da diacronia, com o movimento histórico; e, na sincronia, com a variação entre as diversas culturas. O movimento sintático é guiado por ideais próprios de cada laço social.

Em relação às reportagens jornalísticas a serem analisadas pressupomos que, em termos de construção sintática, o ideal seja a atração do olhar. No campo profissional, tal ideal se reveste da busca pela boa imagem, a imagem contundente, a imagem tecnicamente bem feita. E ainda, no campo teórico, podemos associá-lo à preocupação com o belo e com o que seja esteticamente aprazível.

Atribuímos às imagens jornalísticas a característica da clareza e da nitidez. Assim, elas apontam para um ideal que se afasta da estética do grotesco. Esperamos encontrar um mundo solar de imagens que primam pela simetria e proporcionalidade.

Para seguir definindo o tipo de abordagem sintática das imagens cabe explicitar as relações entre os quadros. Diferenciamos as imagens em movimento em relação ao que poderíamos denominar de imagens estáticas, fotografias ou quadros. Será estudada, nesse sentido, a articulação entre quadros ou “frames” que promove um fluxo imagético.

Podemos estabelecer como hipótese fundamental para este estudo a forma narrativa das imagens e, portanto, sua constituição como linguagem. Em decorrência dessa concepção, pretendemos devolver as imagens jornalísticas à sua natureza específica como imagem. Isso significa problematizar a idéia de transparência do que se mostra na tela e a suposição da relação imediata com a realidade.

Dizer que as imagens são linguagem implica em estudá-las a partir das relações que se estabelecem, nesse âmbito, entre os elementos da própria imagem e na comparação de uma à outra.

A segunda hipótese deste trabalho é entender que tais relações são de ordem sintática. O termo sintaxe é utilizado aqui relacionado à idéia de estrutura. Com a sintaxe ressaltamos a lógica de combinação entre elementos. Admitimos que ela não se restrinja a elementos da língua, mas também que seja observável na organização das imagens.

Com o conceito de estrutura ressaltamos a importância da posição que os elementos ocupam na cadeia (na organização sintática) para a determinação de seu valor e sentido. Recuperamos a possibilidade aberta por Saussure de analisar seu objeto de estudo (a lingüística) a partir de relações lógicas determinantes de uma combinação de elementos que constituem a frase.

O autor entende cada elemento da língua como um *articulus* a que uma idéia se fixa. Essa unidade da língua deve articular-se a outra para ganhar sentido. Podemos considerar que tais conceitos tenham uma organização que qualificamos de estrutural. Nela, deve-se atentar para uma organização de conjunto na qual cada unidade lingüística tem um valor.

Saussure especifica as possibilidades de articulação na cadeia. "...em matéria de linguagem, a articulação pode designar não só a divisão da cadeia falada em sílabas, como a subdivisão da cadeia de significações em unidades significativas..." (Saussure, 1916) É interessante observar que a cadeia não se restringe ao recorte dos elementos silábicos. O recorte pode ainda ser feito no nível das unidades significativas. Dessa forma, podemos precisar melhor a idéia de sistema idealizada pelo autor. Podemos visualizar, a partir desta abertura para as significações, um caminho para a noção de linguagem que viria mais tarde em Lacan.

A noção de estrutura foi, na década de 60, um conceito fundante para as teorias que seriam denominadas estruturalistas, compreendendo a lingüística, a antropologia e a psicanálise. Há, dessa forma, uma aproximação possível entre um certo tipo de estudo que se funda no conceito de linguagem, como estrutura e estruturante.

A estrutura foi pensada, num primeiro momento, como a correlação entre signos lingüísticos. Assim, não se destinava inicialmente ao estudo da imagem. No entanto, a abrangência adquirida pelo conceito de signo e a possibilidade de isolar elementos fundantes da imagem permitem a adoção da abordagem estrutural.

Destacamos do conceito de estrutura a importância dada à forma da articulação, ou

seja, a como ela se dá. Saussure explicita: “A Lingüística trabalha, pois, no terreno limítrofe onde os elementos das duas ordens [psicologia pura ou fonologia pura] se combinam; esta combinação produz uma forma, não uma substância.” (Saussure, 1916). Dessa forma, levamos em conta os valores implicados a cada lugar da cadeia e a lógica de combinação entre eles, que é determinada na relação entre os elementos que os ocupam. Diz ainda: “Assim, pois, num estado de língua, tudo se baseia em relações.” (Saussure, 1916)

Émile Benveniste (1966), outro lingüista, também tratou do conceito de estrutura em *Problemas de Lingüística Geral*. O termo foi utilizado inicialmente como contraponto aos estudos de lingüística, que se firmavam numa perspectiva histórica, acompanhando a variação dos elementos da língua. Para Benveniste, o conceito de estrutura oferecia a possibilidade de concentrar-se na relação entre tais elementos e em suas regras de associação.

Numa aproximação com as relações saussureanas, a língua foi entendida como um sistema.

“Cada sistema, formado como lo está de unidades que se condicionam mutuamente, se distingue de los otros sistemas por el arreglo interno de tales unidades, arreglo que constituye su estructura. Hay combinaciones que son frecuentes, otras más raras, otras, enfin, teóricamente posibles, que no se realizan jamás.”⁵ (Benveniste, 1966)

A noção de estrutura na área da lingüística possibilitou a abertura para estudos em outras áreas, como na antropologia, com Claude Lévi-Strauss e na psicanálise, com Jacques Lacan. De maneira diferente, cada uma relaciona-se ao paradigma estrutural.

Podemos encontrar a noção de estrutura no trabalho do psicanalista Jacques Lacan como relação a uma letra que não cessa de se inscrever. O conceito de letra parte dos trabalhos de Freud. “Acaso já não sentimos há algum tempo que, por ter seguido os caminhos da letra para chegar à verdade freudiana, ardemos em seu fogo, que consome por toda parte?” (Lacan, 1966)

Partindo da observação da dinâmica da letra e acompanhando os estudos da lingüística já citados, Lacan reorganiza o conceito de estrutura em função da prevalência da linguagem. A linguagem não é entendida como um campo propriamente, mas como uma maneira de conceber a constituição do humano. A aproximação com a estrutura, como vinha sendo estudada, está no reconhecimento de regras de organização e combinação próprias.

Lacan foi um leitor de Freud e reconheceu, na obra deste último, o início da articulação das normas de funcionamento da linguagem. Ele evidencia o campo confuso e duvidoso que pode ser a tentativa de definir estrutura, já que ela pode variar segundo a perspectiva dos diversos autores.

Nesse sentido, reconhece nos estudos da lingüística um ponto de partida para a articulação da materialidade significante. “Sustentamos que a estética transcendental está por ser refeita, desde o momento em que a lingüística introduziu na ciência seu status incontestável: com a estrutura definida pela articulação significante como tal.” (Lacan,

⁵ “Cada sistema, formado como está de unidades que se condicionam mutuamente, se distingue de outros sistemas pelo arranjo interno de tais unidades, arranjo que constitui sua estrutura. Há combinações que são frequentes, outras mais raras, outras, enfim, teoricamente possíveis, que não se realizarão jamais” (tradução da autora)

1966)

Para Lacan, a questão da estrutura reduz qualquer elemento transcendente a um mesmo nível, o da cadeia significante. O que o autor aponta no trecho selecionado é a radicalidade da afirmação de que, se tudo é linguagem, não há lugar para um elemento fora da linguagem. Este elemento seria o transcendente, o superior, o completo, o uno.

Resta voltar-se à observação da própria constituição da cadeia nas ligações que esta apresenta. Nesse sentido, Lacan diz: “a questão é justamente abrir o pensamento para uma topologia, exigida pela simples estrutura.” (Lacan, 1966) A simples assunção da estrutura demanda que a análise de um elemento na cadeia seja o estudo das relações que ele estabelece com outros. Essa é a idéia reforçada com o conceito de uma topologia que se forma a partir de inúmeras associações. Independentemente do relevo (hierarquia) que cada elemento assuma, este permanece articulado.

Lacan foi um seguidor do pensamento de Sigmund Freud, em cujos trabalhos não se fazia presente a denominação estrutural. Tal noção será abordada no texto *A instância da letra* no inconsciente, em que faz um percurso pelo aspecto lingüístico ou discursivo.

O problema que se coloca para Lacan é, a partir do conceito de estrutura, situar a posição do sujeito. Nesse momento, Freud é recuperado tendo em vista a definição de inconsciente. A letra é relacionada ao inconsciente, concebendo-se a estruturação deste como linguagem. Diz: “Nosso título deixa claro que, para além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que se descobre no inconsciente”. (Lacan, 1966)

Recorrendo à lingüística, Lacan, no entanto, introduz severas modificações na teoria saussureana, pois era necessário estabelecer os conceitos de forma tal que a noção de estrutura, num sentido bastante amplo, permitisse equacionar o problema da relação língua e sujeito, língua e inconsciente. Assim, ao conceito de signo, de Saussure, ele substituiu o conceito de cadeia significante, que permite pensar o sujeito como tomado pela letra.

O autor considera, a partir daí, que o sujeito se constitui na estrutura. “A linguagem, com sua estrutura, pré-existe à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental.” (Lacan, 1966) O sujeito é entendido como um significante, parte de uma cadeia. E um significante, na linguagem, é definido sempre em relação a outro significante.

Da mesma forma, pensamos que o sujeito também se define numa relação. Essa é sempre parcial em relação à totalidade da linguagem. Nesse sentido, consideramos que o sujeito está alheio àquilo que o constitui. Ele não se encontra em posição de equacionar sua natureza pois o que o define é alheio a si. “Penso onde não sou, logo sou onde não penso” (Lacan, 1966)

Com relação à proposta desse trabalho, dois aspectos devem ser destacados. O primeiro trata do conceito de cadeia significante, que tem um interesse específico para nós, na medida em que permite esclarecer o conceito de sintaxe: em se realizando na linguagem, é como tal que se dão suas articulações. Ainda, o deslocamento da posição do sujeito pela inclusão na estrutura tem efeitos no campo visual.

Baseando-nos nessas considerações apresentamos, assim, a segunda hipótese do trabalho: conceber o campo visual como linguagem. Essa concepção implica em deslocar o olho humano como centro da visão e entendê-lo disperso numa rede, em sua posição de órgão. O que prevalece, e que se movimenta pela cadeia, é o olhar, como será tratado adiante.

O campo visual se apresenta como uma malha formada pela relação entre sujeitos videntes e objetos do olhar. Através da inclusão desses dois elementos como pontos e a

relação entre eles como linha podemos estabelecer o desenho desse campo. É na combinação entre pontos, linhas e planos que ele se erige.

Essa malha é responsável pela possibilidade de visualização das imagens. Neste trabalho faremos o caminho inverso e, a partir da análise da constituição das narrativas imagéticas, procuraremos vislumbrar o desenho do campo visual. Consideramos, então, que o sujeito está inserido nas imagens como parte da organização combinatória do campo visual.

Podemos assumir que, mais do que um receptor real, existe um sujeito pressuposto nas articulações imagéticas apresentadas. O sujeito da realidade, que estaria fora do quadro, ocupa um lugar marcado na estrutura do quadro através da pulsão escópica.

Adotamos, com Lacan, o princípio de que o campo visual se constitui na linguagem. Essa concepção se baseia nos trabalhos do autor sobre o funcionamento do âmbito do humano. Com relação ao campo visual, a inovação refere-se ao percurso do olhar.

Assim, será necessário voltar às teorias que repõem a questão do sujeito. Na concepção apresentada (a linguagem como estruturante de uma sintaxe) admite-se também que o sujeito esteja presente. Adotaremos a noção de estrutura e os conceitos baseados nas Ciências da Linguagem como abertura teórica. No entanto, faz-se necessário recorrer a um quadro metodológico.

No presente trabalho, a metodologia de análise será articulada através dos recursos associados de teorias do cinema e das artes plásticas em associação interdependente com a base teórica das Ciências da Linguagem. Ainda, a natureza das imagens vem sendo trabalhada no campo da semiótica, incluindo pensadores como Roland Barthes e René Lindekens (datas).

Os estudos sobre a imagem tentam desenvolver uma metodologia sólida de análise. Para responder tal questão desdobram-se, muitas vezes, problemas relacionados ao texto escrito, cujas categorias parecem manter-se como ponto de partida. Questiona-se sobre a possibilidade de analisar a imagem como texto, se as conexões são como as da língua. Outros trabalhos procuram uma saída tentando desenhar categorias próprias da imagem através da investigação do que seja sua especificidade.

Definição da base teórica

Percorreremos o caminho teórico que situa o indivíduo como sujeito dentro de uma malha, que é discursiva. Abrimos essa vertente de pensamento para transportar também para o campo visual tal concepção. A mudança na posição do sujeito, entendida como um deslocamento, está baseada nos trabalhos do psicanalista Jacques Lacan. No início de suas pesquisas, para estabelecer o domínio do humano como linguagem, o autor recorreu principalmente às teorias de Freud e aos estudos na área da lingüística, que apresentavam a idéia da língua como um sistema.

Nesse sentido, a associação da linguagem como equivalente ao domínio do verbal era a mais imediata, a mais direta. No entanto, a concepção de linguagem desenvolvida por Lacan propõe que todos os aspectos do humano sejam organizados na linguagem. Assim, ela não é o produto do humano mas, ao contrário, o humano é que se constitui nela. Resta, segundo o interesse desse trabalho, pensar os efeitos decorrentes disso para o entendimento

O Traçado da Luz

sobre o campo visual. A linguagem fica sendo, assim, um sistema que oferece uma resposta ao que é a articulação da natureza do humano.

Em relação ao domínio da visão, recaía a concepção de um acesso transparente e imediato através do olho. Num segundo momento, voltando-se para o campo visual, Lacan propôs que ele fosse concebido como exterior ao corpo do homem. Perseguindo o mesmo deslocamento em relação ao posicionamento do sujeito na linguagem, o autor estendeu sua hipótese fundamental propondo que o domínio do visual também fosse linguagem.

Podemos ressaltar os efeitos dessa noção para o desenvolvimento do trabalho. O primeiro e mais fundamental deles é sobre a concepção do sujeito, sobre a qual já se anunciava. Entende-se que o humano é constituído na linguagem, incluindo nessa perspectiva sua capacidade visual, olhar e organização do campo do visível.

Sobre a questão do olhar, ela será baseada nos estudos de Jacques Lacan sobre o campo visual. Nesse sentido, o olhar será diferenciado da visão. O olhar será entendido como aquilo que possibilita o movimento, os deslocamentos, no que seria a esfera linear da visão (um objeto ligado a um olho). Ele será ainda pensado em sua relação ao outro, algo que, por sua aparência atraente e reluzente, capta a atenção. A televisão se situa, nesse sentido, como um objeto dado-a-ver.

Sobre a análise dos quadros das reportagens recorreremos às técnicas estabelecidas pelas regras da perspectiva, na medida em que tentaram organizar o campo visual. As imagens televisivas remontam a estas regras consolidadas como maneira de elaborar a representação imagética e permitir seu reconhecimento (fazer laço). Ainda na área das artes plásticas destaca-se a divisão em quadrantes e as regras de proporcionalidade. A revisão teórica em relação a esse item aponta para a análise das simetrias.

Sobre o estudo da imagem em movimento, adotaremos autores que tentaram pensar a especificidade do movimento na tela. Teremos os trabalhos de Christian Metz, Jean Baudry. Ainda, o conceito de ponto nodal servirá como guia para a análise das passagens quadro a quadro. Este trabalho se vale, ainda, das elaborações teóricas na área de cinema, que organizam elementos da sintaxe, os quais puderam ser observados nas reportagens.

Faz-se necessária uma ressalva acerca dos trabalhos relacionados à televisão. Esses, em geral, não abordam o meio sob o aspecto de suas materialidades constituintes e, assim, isso se estende para a análise de imagem. Os trabalhos mais recentes têm mostrado críticas de conteúdo ou percursos históricos. Não há extensas referências sobre a questão de interesse desse trabalho, ou seja, sobre a questão da montagem, edição e técnicas e articulações nesse nível. É possível citar o recente trabalho sobre o Jornal Nacional, programa jornalístico da rede Globo, integrante do corpus desta pesquisa. Ele oferece um relato histórico interessante. Oferece ainda uma nuance da evolução tecnológica pela qual passou a emissora durante as décadas de produção do jornalístico. Tal evolução tem efeito nas possibilidades de articulação sintática das imagens. No entanto, esse viés não é explorado.

A preocupação com a sintaxe das imagens nas reportagens jornalísticas está diretamente relacionada à concepção que se tem sobre o olhar. Conceber que suas diretrizes são dadas externamente estimula a pesquisa a concentrar-se no objeto externo, o quadro. Pressupondo que tudo o que atrai o olhar - e faz com que ele se movimente e dirija para si seu fluxo - é um dado cultural (no sentido do que faz laço numa sociedade) é possível que, na televisão, se encontrem algumas brechas para o entendimento sobre o olhar em nosso tempo.

Essas hipóteses acompanharão a fundamentação filosófica do trabalho. Podemos

chamá-la assim em contrapartida àquelas teorias que sustentarão a análise. Há conexão entre as duas partes do trabalho e uma dependência entre ambas. Foi necessário recorrer a um suporte teórico que remontasse às especificidades do objeto de pesquisa e que fosse da mesma forma coerente com os conceitos adotados para a análise e o estabelecimento de uma metodologia.

Acredita-se que o percurso teórico proposto é fundamental para o tipo de análise pretendida em relação ao corpus. Podemos considerar que, entendendo o campo visual como linguagem, existe uma estrutura que inclui o sujeito. Não se trata do sujeito real, mas um espectador suposto no quadro. Ele é suposto estruturalmente num ponto que é oferecido ao espectador da realidade como entrada para um percurso do olhar.

Diferentemente da proposição de um trabalho na área de psicanálise, procura-se a elaboração de questionamentos relevantes para os estudos de comunicação. Nesse sentido, os conceitos são tomados como articulações que oferecem abertura investigativa. Trata-se de questões sobre a natureza do humano que tem efeitos nos pressupostos das comunicações.

A possibilidade de abordar um trabalho em comunicação com base no conceito de linguagem relaciona-se à recuperação do ponto onde o campo da psicanálise e da comunicação dizem respeito ao mesmo objeto de interesse, o humano. A perspectiva da linguagem permite redimensionar o estatuto do emissor e do receptor.

“As teorias da comunicação debatem-se incessantemente em torno dos problemas do poder e da dominação, compreendidos no princípio do controle dos meios de comunicação, da codificação das mensagens, como se a linguagem, à qual estes problemas são vinculados, fosse um instrumento utilitário...” (Freitas, 1992)

A tendência dos estudos da comunicação é localizar sua ênfase em um dos três pontos do tradicional esquema da comunicação: no emissor, na mensagem ou no receptor. Diante dessa constituição (que também é espacial) bem marcada, delimitada, temos, igualmente, possibilidades bem determinadas de estudo.

Os estudos em comunicação podem ser classificados, segundo o enfoque, em relação a um destes três campos. Assim, também podemos dividir as críticas feitas sobre os mídias. Ambos se concentram ou sobre o trabalho do jornalista, ou sobre o conteúdo da mensagem veiculada ou sobre as características do receptor/estudos de recepção.



Podemos ressaltar que, nesse esquema, não são privilegiadas as características do meio onde a mensagem acontece. A mensagem pode ser entendida como um ente singular, separada de sua origem ou sua destinação final. Podemos propor que o campo comum entre as três esferas seja a linguagem, onde elas se encontrariam e seria possível uma certa unidade do esquema.

Trajeto do trabalho

O presente trabalho está dividido em duas partes: uma dedicada à exploração da base teórica e a segunda, à análise. Procuramos, com isso, privilegiar as questões pertinentes a cada uma, mas mantendo a relação entre os conceitos.

Para o estabelecimento da base teórica, iniciamos com um capítulo sobre a constituição do campo visual, evidenciando sua determinação como linguagem. Nesse capítulo, atentamos para o conceito de traço e investigamos sua constituição material.

O segundo capítulo trata da perspectiva, momento em que a organização geométrica do campo visual combinou-se com as artes e assim foram estabelecidos os preceitos da geometria projetiva. O olho foi associado a um ponto no quadro.

Com a dióptrica, de Descartes, o olho ganha posição central no espectro visual. No terceiro capítulo, abordamos como o conhecimento matemático (aritmético) chega ao auge de sua associação com a geometria e tem efeitos na concepção do visível.

Na seqüência de nosso percurso sobre o campo visual recuperamos a distinção lacaniana entre visão e olhar, efeito da concepção do campo visual na linguagem. No quarto capítulo, tratamos sobre como o olhar retira o sujeito da posição de quem acessa o mundo com os olhos ao fazer interferir, nessa relação, um mecanismo pulsional. Tratamos ainda sobre como o quadro diz respeito a quem olha.

Propomos, no quinto capítulo, que a relação do sujeito ao quadro pode se dar em dois momentos, de janela e moldura. Trata-se de duas concepções para indicar o acesso (imaginário, ficcionalizado) do sujeito ao mundo visual. Nossa preocupação, nos primeiros capítulos, era situar o estatuto do campo visual para, em seguida, estudarmos seus mecanismos próprios. No sexto capítulo, conceituamos algo que circula na tela, a informação luminosa.


A segunda parte do trabalho inicia-se com a especificação do objeto de pesquisa: a seleção do corpus e a justificativa da amostragem (capítulo sétimo). Dividimos a análise entre o estudo do quadro estático (um ponto de atração ao olhar) e dos quadros em movimento (percurso do olhar). No oitavo capítulo, propomos uma divisão da tela em quadrantes, que permite identificar posições marcadas e suas relações hierárquicas. O ponto nodal é destacado como o lugar privilegiado do quadro.

As concepções relacionadas ao quadro estático são incorporadas na análise das imagens em movimento, ou seja, na relação entre um quadro e outro. No nono capítulo, os conceitos de janela e moldura associam-se aos movimentos de aproximação e afastamento. Esses movimentos de câmera, sobrepostos aos tipos de enquadramentos, compõem a estrutura da matriz (capítulo dez), que se refere a tipos de quadro recorrentes nas reportagens. Há um tipo de composição matricial que permite sua própria renovação, aquela em que está presente o objeto iluminado, sobre o qual estudamos no capítulo onze. Trata-se de um objeto privilegiado que domina o quadro. No entanto, a passagem para o

Andrea Limberto Leite

quadro seguinte depende de uma abertura. Abordamos, no último capítulo, a circulação em espaços vazios.

Capítulo I Da constituição do campo visual



"We are such stuff
As dreams are made on and our little life
Is rounded with a sleep..."

The Tempest (IV, i, 156-157)

"We are such stuff
As dreams are made on and our little life
Is rounded with a sleep..."
Shakespeare, *The Tempest* (1610/1)⁶

Podemos iniciar o trajeto sobre a natureza do campo visual pensando no trabalho de Freud sobre os sonhos e na perspectiva por ele adotada. Muitos trabalhos que trataram das imagens, fizeram esse percurso inicial adotando tal autor e buscando fundamentar as características do imaginário. Podemos citar, por afinidade à nossa proposta, o trabalho de Quinet e Dinara Machado.⁷

Os sonhos têm a propriedade de borrar e combinar os níveis da realidade e da criação ou da fantasia individual. Consideramos, assim, que eles têm, ao mesmo tempo, um referencial externo e um incremento de elaboração individual. A proposta, neste ponto do trabalho, é admitir, por um momento, que a constituição de todas as coisas visíveis tenha um pouco dessa constituição onírica. Supomos que os objetos do campo visual sejam constituídos, ao mesmo tempo, desse dado etéreo e do laço com algum elemento da realidade. Aproximamo-nos, por essa particularidade, da mesma abordagem que adotamos para pensar o olhar.

As artes plásticas já trabalharam essa nuance entre o visível e o que não se pode alcançar por meio do aparelho da visão; também o fizeram as vertentes artísticas que lidam com uma não-nitidez dos elementos no quadro, aquelas que não primam pela evidência dos contornos. Podem-se citar o impressionismo, o cubismo e o surrealismo. O borrão no quadro faz evidenciar que existe uma impossibilidade associada ao olho. Na arte, ela surge como matéria de elaboração por parte do pintor, que agrega conteúdos ao objeto representado. Podemos, parece, definir um campo invisível, um campo cego ao olho. A atmosfera onírica, a que fizemos referência, pode ajudar na elaboração do campo visual oferecendo a concepção de uma constituição mais fluída ou plasmática. Imaginem-se os elementos figurativos do campo visual com os contornos borrados, mal definidos, como um Woody Allen fora de foco em *Desconstruindo Harry*.⁸

Agora, compare-se, a essa visão, o material imagético de um telejornal, em sua forma límpida, iluminada (sem sombras ou imprecisões), de contornos distintos. O compromisso jornalístico com a fidelidade à suposta referência faz com que, ao vermos as imagens adentremos um mundo solar, como nos sugere Platão. Mas, ao invés de contrapor a este, aquele das sombras, no nosso caso, o do desfocado, indefinido, é possível observar uma confluência entre estes dois mundos.

É essa a proposta que vamos desenvolver aqui, pois objetivamos destacar os

⁶ "Nós somos feitos da matéria do sonho e nossa pequena vida é cercada de inebriamento..."

⁷ QUINET, Antonio. Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2002. e MACHADO, Dinara. Vazio iluminado - o olhar dos olhares. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

⁸ Título original do filme, dirigido por Woody Allen, *Deconstructing Harry*, 1997. O ator interpreta Harry, um homem, que em certo momento do filme acorda fora de foco.

O Traçado da Luz

quadros das reportagens jornalísticas naquilo que têm de indefinido e de constituição plasmática, mutante. Os objetos, nas imagens do telejornal, não aparecem por inteiro, temos um jogo da parte pelo todo. A combinação entre esses mesmos objetos produz um efeito como aquele buscado pelos surrealistas, quando os objetos permanecem em parte identificáveis, mas totalmente caracterizados e definidos pela relação com os outros objetos que os circundam.



1- Maurício Nogueira Lima, sem título, óleo sobre tela, 100x100cm

No nível do trabalho com as seqüências imagéticas, interessa-nos a ligação entre dois quadros que se sucedem, supondo uma relação entre eles pela sua justaposição. Concebemos que há uma lógica entre eles, que gera o movimento da seqüência. O movimento imagético pode ser tomado como o de um sonho, em que muitas vezes a conexão entre uma cena e outra parece não fazer sentido. Ao indagar sobre a conexão entre os quadros de uma reportagem jornalística, assumiremos conexões inicialmente absurdas, cujo sentido tentaremos recompor.

Sobre os Sonhos

Freud nos diz que a matéria dos sonhos é constituída por uma facção imagética. Essa não é a única materialidade significante do sonho. As imagens, nessa concepção, são formadas por movimentos de condensação e de deslocamento. O movimento de condensação é aquele que agrega elementos diversos em um só plano. “A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora” (Lacan, 1966). Através da condensação, podemos assumir que cada construção figurativa do sonho não faz correspondência exatamente ao elemento da realidade. Os elementos oníricos são “representados simbolicamente por meio de símiles e metáforas, em imagens semelhantes às do discurso poético.” (Freud, 1900)⁹

O movimento de deslocamento indica que há elementos que estão fora do quadro. Ele é o motor da mudança de uma imagem a outra. “A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra...” (Lacan, 1966). Através do deslocamento a “intensidade psíquica” se transfere dos pensamentos e idéias às quais corretamente pertence a outras que, a nosso juízo, não possuem direito a uma ênfase dessa espécie.” (Freud, 1900)

⁹ As referências ao trabalho de Freud partem dos volumes de *A interpretação dos Sonhos*. Freud, Sigmund (1976). *A interpretação dos sonhos*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. (Vols. 4 e 5, Caps. III, VI e VII.). Rio de Janeiro: Imago. (obra original de 1900)

Esses dois movimentos dos sonhos são as duas forças principais que regem o trabalho de elaboração onírica. Lacan acrescenta à descoberta de Freud a função do significante. “O trabalho do sonho segue as leis do significante.” (Lacan, 1966).

Os mecanismos do sonho, retomados por vários autores, principalmente na área da lingüística, é reconhecido como um movimento entre um eixo metafórico e um metonímico, sem esquecer o trabalho originário de Saussure, que designa esse mecanismo como uma relação entre o eixo sintagmático, sincrônico ou paradigmático e diacrônico. Não podemos deixar de mencionar, também, o trabalho pioneiro do lingüista Roman Jakobson nesse sentido.

Freud antevê, ainda, um terceiro elemento do sonho, o qual, mais do que um movimento, é um efeito dos dois primeiros abordados. Trata-se da transposição. “A Estelung, traduzida por transposição, onde Freud mostra a condição geral da função do sonho, é o que designamos anteriormente, com Saussure, como o deslizamento do significado sobre o significante, sempre em ação (inconscientemente, note-se) no discurso.” (Lacan, 1966). Lacan atribui ao trabalho sobre os sonhos, de Freud, a exemplar abertura de uma via régia para o inconsciente. A transposição seria o recurso que indica que algo foi deixado para trás na figurativização do sonho. Há um constrangimento a impulsionar o movimento, registrado na mesma ordem daquele que oculta conteúdos.

A pressuposição de que há movimentos funcionando no sonho implica que, se pudéssemos congelar uma de suas imagens, como numa pausa de um vídeo, teríamos um ponto numa linha histórica. Esse não seria a última formação e nem a primeira da seqüência ou cadeia de formações. O que destacamos desta idéia é a pressuposição de que em cada imagem do sonho há elementos que a precederam e há aqueles que estão ainda por vir. Há um sentido de historicidade relacionado ao próprio movimento de elaboração do sonho. Pretendemos transportá-lo para as imagens na seqüência em que são apresentadas nas reportagens.

Assim, cada imagem a ser analisada será entendida como dotada de uma certa historicidade que é lhe constitutiva, pois uma imagem é fundada como reformulação de elementos já existentes (processo de condensação) e traz algo de novo (processo de deslocamento). A imagem em tempo real, por mais atualizada que se possa pensá-la, sempre terá um laço com estes dois processos.

Presumimos que o jornalismo teria a estrutura de um sonho em que diversos elementos comuns estão circulando e sendo narrativizados através das imagens. Cabe aqui uma distinção entre o imagético, como encontramos nas reportagens e o figurativo. O figurativo é a constituição que Freud atribui à matéria imagética do sonho. No caso das reportagens jornalísticas, as imagens captadas têm um padrão de composição dado a partir da organização da tela, que tem uma hierarquia própria.

Cabe ainda uma observação sobre o que se entendemos como sendo esta historicidade na imagem, referida anteriormente. Pensamos que está relacionada ao sentido adquirido na cadeia significante e também se mostra como um jogo na constituição discursiva. Cada imagem tem uma constituição fluída e, assim, por mais densa ou fechada que nos pareça sua composição, propomos que o olhar de quem as vê é dotado de uma profundidade e capacidade de condensação a partir de uma dinâmica relacional dos elementos presentes no quadro.

Num primeiro momento, como forma de adentrar uma certa concepção sobre o campo visual, podemos deixar nosso olhar num estado letárgico, numa atmosfera em que entramos antes de adormecer e quando tudo o que vemos não parece exatamente o que é.

Estamos lidando com imagens jornalísticas e, nesse caso, a claridade e a nitidez dos elementos dificultam este processo. Tais imagens respondem a outro sentido, aquele produzido pelo discurso jornalístico e, por isso mesmo, desafiam-nos a perceber seus componentes plasmático e maleável. Os sonhos nos permitem observar a natureza fluida que as imagens podem ter, questão que será relevante para este trabalho.

Freud pressupõe um conteúdo onírico latente e um conteúdo onírico manifesto. O primeiro insiste em expressar-se, já que oculto, e assim transforma e dá sentido ao conteúdo manifesto. Podemos considerar o conteúdo latente o motor do que virá; no caso das reportagens, daquilo que será mostrado no próximo quadro.

A aproximação entre o mecanismo do sonho, na análise proposta por Freud, e a criação imagética permitem-nos imaginar o campo visual como sendo da mesma constituição da matéria dos sonhos. Isso nos possibilita entender o mecanismo criador do processo de olhar. É necessário ressaltar, no entanto, que diferentemente dos sonhos, nos quais é o sujeito inconsciente o autor das conexões, no caso do telejornalismo, precisamos levar em conta que a edição e montagem das imagens dizem respeito também às regras de organização social e cultural do campo visual.

Percepção

As teorias da percepção produzem instigantes análises dos elementos do campo visual e sua constituição. Os estudos da percepção associaram os conhecimentos da psicologia, principalmente ligados à teoria da Gestalt, ao estudo das imagens. Beneficiamo-nos, particularmente, da leitura dos trabalhos de Rudolf Arnheim, Kepes e Dondis.

Seus estudos apresentam uma análise detalhada do que seriam as estruturas da visão, presentes em qualquer homem, como estruturas inatas. Os estudos da percepção recorreram ao estudo das percepções da forma em animais para indicar um nível de abstração e generalização nesse sentido, como o entendimento da triangularidade, num exemplo de Arnheim.

Na percepção predomina uma visão criadora. “Ao observar um objeto, saímos a seu encontro” (Arnheim, 1962) Isso indica que a visão tem um domínio sobre o objeto visto. O homem experimenta através do visual e pode distinguir-se como um ser operante nesse sistema. “Só mediante a comparação de várias experiências o homem pode chegar a determinar a diferença entre os acontecimentos que se produzem pela atividade do sistema nervoso e os que têm lugar nos objetos externos mesmo.” (Arnheim, 1962)

Na concepção do campo visual levada em conta por este trabalho há uma inversão dessa posição, pois nos propomos a desenvolver o preceito de que é o objeto que atrai a atenção do olhar.

A observação de uma estrutura relacionada ao campo visual é efeito de uma marcação ocorrida no espaço, enquanto para nós o espaço está marcado pela movimentação do olhar. A tela é suposta como um campo previamente hierarquizado, estruturado pela recorrência da incidência do elemento significativo em determinadas posições, porém isso não nos assegura de que essa marcação é interna a cada pessoa.

A recorrência do elemento significativo em certas posições lógicas pode mudar com o tempo, numa historicidade lógica do discurso. Essa possibilidade difere de um fechamento objetivo sobre a organização dos elementos no campo visual. Concebemos que

a questão é equacionada de maneira diferente em cada caso.

A principal diferenciação da noção de campo visual em Lacan e em relação às teorias da percepção é o entendimento quanto ao sonho, a alucinação, a ilusão. A ilusão é tomada, nas teorias da percepção, como um desvio da apreensão real do mundo. “O termo ‘ilusão’ só é aplicável quando alguma diferença entre o mundo físico e o psicológico nos faz cometer um erro.” (Arnheim, 1962).

No caso do campo visual, como o estamos adotando, estabelece-se uma relação diferente com a realidade. A ilusão é incluída no mesmo patamar no qual se articulam os elementos da chamada realidade. As duas esferas se encontram na possibilidade do narrativizado. Lacan concebe a ordem imaginária para tratar desse campo, sendo a possibilidade do sonho como a totalidade, fundida, condensada numa relação.

Imaginário

“Será que a realidade que determina o despertar é mesmo o leve ruído contra o qual o império do sonho e do desejo se mantém? Não será mais outra coisa? Não será o que se exprime no fundo da angústia desse sonho?” (Lacan, 1964)

Lacan concebe o fundamento psíquico como uma relação estabelecida em três ordens, o Real, o Simbólico e o Imaginário. É importante, para este trabalho, recuperar aqui essa diferenciação tendo em vista posições do objeto imagético. As imagens estão inseridas na ordem do imaginário. Mais do que uma inclusão na ordem que é formada por seu nome, o imaginário constitui o campo dos sonhos, da fantasia, das associações possíveis entre as coisas do mundo. É nele que se enquadram as histórias, os mitos, as formas narrativas.

O imaginário pode ser pensado como a reunião das formas de engajamento do sujeito no mundo. Consideramos que, ao ler uma história ou ao assistir a uma reportagem, o sujeito seja engajado em seu fluxo, de tal modo que as reportagens jornalísticas oferecem uma seqüência de produção de sentidos que pretende não deixar brechas para quem as assiste.

Considerando que haja uma força de engajamento e inclusão e supondo relações dadas em pares opostos, podemos pressupor uma força de distensão e separação, força essa que é a que permite situarmos o simbólico. O simbólico nos oferece a possibilidade de analisar o fundamento da ordem do imaginário e ao mesmo tempo perceber aquilo que abre brechas em sua construção.

As três ordens propostas por Lacan são indissociáveis, não sendo possível referirmo-nos a uma sem que as outras também estejam implicadas, pois trata-se de uma articulação entre três. É importante notar que não se trata de uma ordenação (primeiro, segundo, terceiro...), mas sim de uma estrutura, portanto são números cardinais. Tal é a proposta de articulação entre as três.

As imagens organizam elementos da ordem do imaginário. No entanto, só é possível analisar sua sintaxe ao apreendermos o que está disposto no simbólico. Tal ordem seria o que se opõe à ilusão, no sentido de que tenta desmascarar os modos de articulação, é essa a ordem determinante. No entanto, como a compreensão e a elaboração de uma análise

possível depende de uma travessia pelo imaginário, como diria Lacan, está relacionada à dissipação da nuvem que envolve o simbólico. Os elementos provenientes do simbólico voltam a ser encenados nessa ordem.

O envolvimento da ordem imaginária no entendimento do campo visual faz com que o olhar humano capte, no lugar de uma realidade concreta e palpável, relações. Essas relações constituem-se na linguagem, não sendo assim a irrealidade, mas uma realidade de outra ordem: a ordem discursiva. É nessa realidade que o valor de cada elemento se determina.

Lacan entende que o homem olha e não vê. Ele não vê a situação real, pois é preso na armadilha de olhar sempre um mundo encenado à sua frente. "...apanhado na armadilha da situação tipicamente imaginária: por ver que não é visto, desconhecer a situação real em que ele é visto não vendo. E o que ele não vê? Justamente a situação simbólica..." (Lacan, 1966)

Na organização das três ordens o Real é aquele lugar falhado, vazio, aberto na constituição da estrutura. É o real que movimenta e faz circular os significantes, os objetos. Essas três dimensões citadas - Real, Simbólico e Imaginário - são apresentadas por Lacan no Seminário *Les Non Dupes Errent* (1974) como estruturas que conformam o espaço visual. Elas são pensadas como instantâneas, presentes ao mesmo tempo nas configurações espaciais ou imagéticas. Essas ordens estariam presentes na configuração do campo visual como dimensões que compõem o quadro. Como seria, então, este campo visual facetado em dimensões diferentes?

Definição de campo visual

Esboçamos o desenho do campo visual, como entendemos para efeito deste trabalho, a partir de dois preceitos: o primeiro deles propõe que o mundo visível é repleto de quadros – como possibilidade de apreensão dos sujeitos videntes; o segundo preceito propõe que o desenho do campo visual é uma combinatória. Ele é formado por pontos, linhas e planos que se combinam, gerando figuras.

Esses dois preceitos relacionam-se ao campo visual no qual incide o movimento do olhar. Difere assim do campo visual concebido pela percepção. "...a percepção encontra o objeto onde ele está e que a aparência do cubo feito de paralelogramos é precisamente, em razão da ruptura do espaço que sustenta nossa percepção mesma, o que faz com que o percebamos como cubo." (Lacan, 1964) Lacan reforça, nesse trecho, a idéia de que a organização do campo visual precede a existência de cada sujeito. Quando este abre o olho é atingido por um mundo visível estruturado.

É diante desta perspectiva que se pretendemos situar a definição do campo visual consistente com essa pesquisa. Num primeiro momento, diferenciamos o campo visual do campo espacial, uma vez que o espaço é considerado como o campo do visível onde o olho humano se quer ausente.

Ao percorrer, mesmo brevemente, os estudos sobre o espaço, deparamo-nos, antes de mais nada, com uma entidade aparentemente desprovida de interferência do humano. A idéia do espaço é muitas vezes tratada como uma categoria elevada acima da discussão ou da disputa entre referenciais teóricos diversos.

Na física, o estudo do espaço é equacionado em relação ao tempo, proveniente da

teoria cartesiana. Esses dois conceitos são entendidos de maneira associada e determinam um ritmo e uma existência de objetos, que respondem mutuamente a um e a outro. Nesse caso, o espaço é um conceito quantificável.

O espaço poderia ser o local determinado para uma ação, o espaço cênico, filmico ou do romance. Nesse caso, ele é um lugar delimitado. Em ambos os casos a noção de espaços pode ser trabalhada sem evocar um sujeito inserido nele. Na análise que propomos, o termo “campo visual” reforça a referência à função do olho, da visão e se torna possível problematizar o próprio posicionamento do sujeito (incluído diretamente por ser o possuidor do olho) dentro desse campo.

Incluimos nessas reflexões as teorias da enunciação, no campo da literatura, porque aí o espaço é delineado em relação com o ponto de vista, pois assim estão incluídas as questões relacionadas ao olhar do narrador. Tal olhar difere, em cada ficção, quanto a seu nível de determinação da história. Este tipo de estudo foi transportado por autores como François Jost para o estudo das artes visuais, principalmente para o cinema. Assim, a observação de determinado ponto de vista se reforça em sua característica de ser um ponto de olhar, o que permite a organização do espaço a partir do foco de onde emana a narrativa. Isso faculta o questionamento da doação da narrativa centrada numa única perspectiva, num único olhar. Pensamos, a partir daí, numa pluralidade de pontos de vista, de formações discursivas, que cruzam um olhar centralizado e organizador do espaço. A progressão desse processo conduz-nos a pensar que a estrutura do olhar independe do narrador, indicando-nos que, se assim o é, se deve a que tal estrutura se faz na linguagem. Por extensão, pressupomos que o campo visual é uma organização do espaço na qual o sujeito vidente é um elemento integrante.

A discussão sobre o espaço poderia nos levar a investigar sua formação histórica, sua perspectiva cultural, mas sem privilegiar as marcas existentes nesse espaço, partilhadas em outra esfera, que o estudo do campo visual poderia permitir estudar.

Em “Construção e realidade no ensino de Física”, Robilotta (1985) comenta que há uma certa percepção “natural” sobre o espaço, que deve ser confrontada com a dimensão cultural que ela implica. Consideramos que a inserção no conceito de espaço desta dimensão cultural está relacionada à problematização da questão do olhar humano.

Trabalhar o espaço como categoria conceitual acaba levando, muitas vezes, ao apagamento das marcas do sujeito como pesquisador, como vidente neste campo. Há trabalhos que resolvem essa questão, concentrando-se nos aspectos técnicos sobre o estudo do espaço. Outros, polemizam a fronteira entre o estudo do espaço nas ciências exatas e a dimensão humana aí implicada. Nesse caso, o aspecto da ilusão parece ser o caminho de entrada para a problematização das evidências do que o olho pode captar. Pode-se citar nesta linha o trabalho de Sérgio Sheiji Fukusima, *A ilusão horizontal-vertical e a localização da partição da linha horizontal*.

Adotando, para este trabalho, o conceito de campo visual, pretendemos abrir uma gama de questões que fujam daquelas sobre o imaginário do espaço. Ao destacar o domínio do visual, repomos, através do olhar, a relação entre o olho e seu acesso aos objetos. A tentativa de delinear o campo visual atenta para uma diferenciação dessa dimensão humana. Entramos numa área que envolve o conhecimento biológico, relacionado ao órgão, o conhecimento da física com as teorias que tratam da propagação da luz, onde se situa um ponto importante para nosso trabalho, aquele que diz respeito à interferência da luz no fluxo do olhar.

O conceito de campo é considerado um dos constituintes do universo físico. O

campo é originado da interação da matéria elementar, existindo uma conexão profunda entre o campo e a matéria.

Um campo nos abre a idéia de trabalhar com áreas e volumes. Com a idéia de campo é possível problematizar o objeto em termos de sua representação gráfica. A representação de um objeto bidimensional pode ser feita com a utilização de um gráfico de duas variáveis. Um objeto bidimensional pode ser, por exemplo, um ponto, uma reta. No caso da representação de objetos tridimensionais, ou seja, que possuam volume, é necessário recorrer a três variáveis. A representação destes objetos em gráficos é feita através de coordenadas que recortam o espaço e organizam matematicamente o campo visual.

Podemos pensar no campo como um lugar de interação, no qual a matéria está em num certo estado organizado, até que a ordenação eterna do espaço fosse definitivamente abalada pela teoria da relatividade de Einstein. Mas ainda assim, o campo visual continua tendo suas fronteiras definidas, pois essas são dadas pela dimensão do humano, ou seja, pelo simbólico. Além do mais, pressupõem a existência de um olho que vê.

Na esteira da pesquisa psicanalítica, principalmente no trabalho de Lacan, o campo visual adquire uma significação bem definida. O autor identifica a presença do olho como delimitador do campo visual. No entanto, procura descentrar deste órgão o foco de emissão do campo. Vamos ensaiar aqui uma relação entre a teoria lacaniana e o conceito procedente da física. Para Lacan, os objetos que circundam o órgão é que apelam para sua atenção. O estímulo é excêntrico.

A física, quando estuda o campo visual, observa o percurso da luz, sua constituição como matéria, itens relacionados a aspectos externos em relação àquele do pesquisador que tem o domínio de um olho, no trabalho experimental.

Retomamos, para esclarecer, o princípio segundo o qual o que é visto é organizado na ordem imaginária, o que nos permite pensá-lo como uma espécie de tela: a luz atingindo essa tela nos oferece um mundo de objetos a apreciar. A isso relacionamos o princípio do espalhamento da luz pelo espaço, pois, é certo que a luz se propaga em linha reta, mas ela refrata, se expandindo e inundando todo o espaço. Nesse movimento, as formas dos objetos são desenhadas e formam-se lugares de sombra ou iluminados, em que o olhar é privilegiado.

As teorias da percepção estabelecem uma relação com conceitos da física na medida em que abrem a possibilidade para a entrada, no campo visual, dos vetores de força. Elas atribuem esse movimento vetorial como parte do mecanismo da visão humana em sua percepção de formas geométricas.

“Psicologicamente, las tensiones del disco existen en la experiencia de toda persona que lo mire. Dado que estas tensiones tienen un punto de aplicación, una dirección y una intensidad, se someten a las condiciones que la física ha establecido para las fuerzas físicas. Ésta es la razón por la cual los psicólogos han adoptado el mismo termino.” (Arnheim, 1962)¹⁰

Nessas teorias da percepção, os vetores estão relacionados às linhas de força presentes na figura. A partir do desenho de tais linhas, poderíamos supor a organização de

¹⁰ “Psicologicamente, as tensões do disco existem na experiência de toda a pessoa que olhe para ele. Dado que essas tensões têm um ponto de aplicação, uma direção e uma intensidade, se submetem às condições que a física estabeleceu para as forças físicas. Essa é a razão pela qual os psicólogos adotaram o mesmo termo” (tradução da autora. Arnheim, 1962)

uma estrutura recorrente para outras figuras e em seguida uma extrapolação para a organização do próprio campo visual. No entanto, a percepção não prevê nesta organização vetorial o movimento dinâmico do olhar.

A organização vetorial do campo visual é entendida, na percepção, como uma estrutura presente em qualquer indivíduo. De alguma forma, essa idéia torna estática a hierarquia entre os elementos gráficos de um quadro.

No entanto, é possível pensar tais vetores como linhas resultantes do recorte feito pela luz no campo visual, caso em que o desenho do campo visual adquire uma fluidez associada ao movimento de uma materialidade, que é a luz.

A hierarquia dos objetos no campo visual estará, dessa forma, associada não a uma estrutura que pode ser percebida por qualquer indivíduo, por tê-la consigo em sua mente, pois o desenho do campo visual será entendido (reconhecido) na medida em que os lugares de força forem marcados socialmente.

Podemos atribuir o jogo de força gerado pela organização do campo visual em vetores como resultado da combinação dos elementos no quadro, mais do que a uma estrutura perceptiva existente no sujeito. A combinação de elementos abre uma falha, porta de acesso do olhar em sua relação com o inconsciente.

Reportando-nos a esse movimento, sugerimos que a sintaxe dada através da hierarquia dos elementos no quadro lida com dois fatores, um dos quais são lugares instituídos culturalmente, que determinam posições e hierarquias conhecidas pelos membros de uma comunidade. No jogo de força vetorial, em contrapartida, não há espaço para o vazio. Os objetos são percebidos pelos olhos, pois esses, nas teorias da percepção, têm peso e concretude. Fica impedida a abertura para a renovação do próprio desenho, pois o que é valorizado é a análise das composições. Uma vez compostas, parte-se para a fixação de outra alternativa de composição.

Supomos que o esquecido nesses estudos é o movimento e com ele a historicidade e relação entre as diversas composições. Na nossa proposta, o desenho do campo visual, nesse caso, deixa de ser baseado em quadros fixos e se coloca aberto à mudança (que podemos dizer sintática) de quadro a quadro. O campo visual que admitimos aqui tem uma textura vazada, por onde corre o que não foi organizado visualmente. É o campo do invisível, isto é, do irrepresentável, do Real. É algo que não foi incorporado no desenho do mundo visual, em suas normas de articulação e, dessa forma, não é visto, não é acessado pelo olho.

A primeira organização visual do objeto, para sua entrada no campo de visão, é o traço. Considera-se que o traço é o primeiro nível de elaboração que podemos distinguir para a definição da materialidade dos objetos. Refere-se, principalmente aos objetos no quadro, seus contornos e identificação da separação.

Traco

O princípio a ser observado, para passarmos ao estudo do campo visual, é o traço. O traço pode ser entendido como marca deixada e que mantém seu esquecimento para a compreensão do todo.

O pintor Wassily Kandinsky, em seu trabalho *Point and Line to Plane* (1979) considera que a linha seja o efeito de um ponto que foi arrastado e deixou sua marca, seu rastro. “The geometric line is an invisible thing. It is the track made by the moving point; that is, its product.” (Kandinsky, 1979)¹¹ Nesse caso, a unidade gráfica mínima que é possível inserir no quadro seria o ponto. É interessante observar que essa concepção pressupõe que a linha pode ser porosa ou não-inteira. A partir de sua composição pontuada, ela se revela como marca gráfica.

Consideramos, para esta análise, que a linha seja um conceito fundamental na medida em que podemos relacioná-la ao traço distintivo. O traço será considerado como o elemento que permite fazer sentido a partir de uma figura. Ele se torna distintivo quando, a partir de sua forma, há possibilidade de reconhecimento de um objeto. Assim, o desenho de um ponto pode ser entendido como um traço distintivo no momento em que o pintor olhou para ele e pôde classificá-lo como ponto e não como uma mancha preta indistinta.

Essa concepção está baseada nas teorias que procuram definir uma unidade mínima para o sistema, como notamos nos estudos da lingüística, nos quais os traços são entendidos como marcas distintivas. Nesse caso, são os fonemas que realizam este papel, sendo tomados como unidades mínimas de uma organização ou estrutura maior. Benveniste os trata como merismas.

Freud concebe a marca do sonho como um traço, proposto como traço unário, que tem como característica ativar o movimento de identificação. No caso em que se trabalha aqui, o traço não é o mesmo traço unário de Freud. O traço é tomado como uma marca de distinção, já que é um registro de características do objeto. Há um ponto em que as duas esferas, a do traço unário e a de uma marca distintiva, convergem, que é justamente o momento em que tal marca ativa a identificação de quem a vê.

Concebemos a marca como qualquer porção de elemento gráfico que, todavia, é a base de qualquer desenho. É o elemento que constitui as formas a partir de um traçado, o conjunto de traços. Mas não há garantias de que um traço isolado de seu conjunto possa ser categorizado ou classificado, relacionado a algum objeto específico.

Introduzimos aí, então, a questão da particularidade de um traço e sua relação com o conjunto do traçado. O conjunto proporciona a identificação de um objeto. A parte – o traço isolado – traz em si as potencialidades de desenvolver-se e transformar-se em diferentes figuras.

Freud entende as marcas na memória como cumulativas. Uma se sobrepõe à outra, mas sem nunca totalmente apagar os registros iniciais. Essa idéia oferece uma dimensão

¹¹ “A linha geométrica é algo invisível. Ela é o rastro feito pelo ponto que se move; isto é, o produto disto” (tradução da autora – Kandinsky, 1979)

histórica a cada traço, como pretendemos atribuir aqui às imagens.

Em Lacan, podemos observar que o traço é um elemento limítrofe entre as ordens do simbólico e do imaginário. Ele é a instauração da primeira marca, aquela capaz de completar a totalidade. O primeiro traço é aquele que faz menos laço com outros elementos e objetos. Ele guarda, assim, a possibilidade de transformar-se em qualquer figura, qualquer história. É o que não está fechado.

À medida que o desenhista parte do traço e completa uma figura distinta, temos uma identidade determinada para ela. Definimos, através de seus contornos, o que ela é. “Piquem uma carta/letra em pedacinhos, e ela continuará a ser a carta/letra que é, e num sentido muito diferente daquele de que a Gestalttheorie pode dar conta, com o vitalismo insidioso de sua noção do todo” (Lacan, 1966)

Neste trabalho, o traço é concebido como a marca visual mínima que permite a observação da organização de um campo. Ele define os elementos na tela e ao mesmo tempo desenha uma hierarquia.

Uma maneira de entender o traço é pensar na constituição do campo visual para o cego. Nesse caso, as marcas deste campo estarão dadas pela forma geométrica dos elementos nele dispostos. Para o ser humano vidente, a organização do campo visual admite um traço que permite a recombinação e a passagem entre uma forma e outra. Lacan comenta sobre o campo visual dos cegos atentando para o fato de que ele está baseado na organização geométrica do espaço. O traço, como captura do olhar, está relacionado ao reconhecimento da elaboração gráfica apresentada à visão e à possibilidade de acompanhar sua transformação em outra a partir dos mesmos elementos.

O traço é dotado de uma materialidade, que é diferente para cada tipo de suporte gráfico. No caso da televisão (e da tela do cinema, monitores e projetores), o que constitui o traço é a luz.

“A luz se propaga sem dúvida em linha reta, mas ela refrata, se difunde, inunda, preenche – não esqueçamos essa taça que é nosso olho – ela também transborda, ela necessita, em torno da taça ocular, toda uma série de órgãos, de aparelhos, de defesas.” (Lacan, 1964). Podemos pensar na característica da luz como esse efeito descrito por Lacan. Ela ao mesmo tempo se propaga em linha reta e inunda um ambiente com sua presença. Passamos de uma metáfora da luz em raios, linhas retas, para algo plasmático e transbordante.

Se pensarmos na entrada de um feixe de luz por uma fresta como um primeiro estágio de iluminação, podemos imaginar que ocorre aí um jogo de luz e sombra. Nossa visão não terá o domínio completo do ambiente, estabelecendo-se um olhar fugidivo que procura o contorno dos objetos. Os filmes chamados *noir* utilizam esse efeito para lidar com o olhar de quem assiste e a apreensão que se faz dos objetos dados no filme.

Nesse exemplo, é a luz que permite a definição dos contornos dos objetos iluminados. De acordo com as nuances nessa iluminação, o desenho do quadro será diferente.

Os contrastes entre luz e sombra, envolvendo ou não a questão das cores, é um campo de exploração tradicional na pintura. Quinet comenta que Leonardo Da Vinci descreveu e estudou, além dos raios luminosos, raios de sombra, introduzindo o claro-escuro na pintura. A concepção de que sejam estabelecidos raios de sombra é interessante, pois toma a sombra como parte da composição da forma, do traçado. Nesse estágio de iluminação, como estamos definindo, o desenho é composto pelas nuances. É como se, nesse caso, a luz adquirisse a consistência de uma tinta maleável, pastosa. Assim, vai

O Traçado da Luz

mesclando com a escuridão e criando desenhos através das nuances de cinza.

Num segundo momento, essas nuances são eliminadas com a interferência de uma luz-jorro, que se produz quando se acende a luz diretamente dentro do quarto. Nesse caso, não pensamos mais na luz como tendo uma consistência pastosa, passível de ser modelada. Agora, ela atinge a tela e se espalha abundantemente dando vazão aos efeitos de cor.

No primeiro estágio que descrevemos, poderíamos situar o processo fotográfico. Nele, a recepção da luz tem de ser controlada para que os desenhos e formas se materializem. A televisão, diferentemente, é recebida como um canhão de luz. Nessa parte do processo estamos diante de uma luz que se espalha e nos revela cores.

Podemos separar os dois momentos citados ainda de uma outra forma: um como sendo de nuances, e o outro, de evidências. Um trabalha as formas estabelecendo nuances de luz e sombra e o outro trabalha formas evidenciando todos os elementos em seus contornos. Nesse segundo caso, as formas são mais disputadas entre elementos, objetos rivalizam em sua iluminação.

Quinet fala sobre a separação entre *sfumato* como oposto da *costruzione legitima*, sugerindo-nos que essa divisão explicita a mesma separação que fizemos anteriormente. “O sfumato é o oposto da costruzione legitima, que visa a reprodução com nitidez, do que o olho vê – ele representa o que se é obrigado a esconder: a irrepresentabilidade do olhar que foge ao mundo das figuras do visível.” (Quinet, 2002)

O autor acrescenta, ainda, um dado sobre o olhar. No *sfumato* privilegia-se a característica do olhar, que se coloca numa relação de curiosidade com o que se vê. A sombra entra como um jogo que envolve o olhar num mecanismo de tentar desvendar e descobrir. A segunda interação com a luz seria uma tentativa de satisfazer mais diretamente o olhar, num nível de evidências. A luz determina a possibilidade de olhar.

Nas imagens das reportagens jornalísticas, a luz vem desenhar, na tela da televisão, os objetos a serem mostrados. Na maioria das cenas, seu traçado é evidente. A preferência pela claridade faz com que o traçado da luz desenhe os objetos em distinção, um em relação ao outro. Cada objeto no quadro ocupa uma posição específica e seus contornos não se misturam.

A incidência luminosa poderia somar objetos na penumbra. Isso acontece quando, em algum quadro, se quer ocultar a pessoa que fala. Nesse caso, nosso olhar não é requisitado no sentido de um reconhecimento de quem fala, mas no entendimento de que alguém precisa da sombra para falar na televisão, esse ambiente público e de identidade.

“Se a função da mancha é reconhecida em sua autonomia e identificada à do olhar, podemos procurar sua inclinação, seu fio, seu traço, por todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico. Perceberemos, então, que a função da mancha e do olhar é ali ao mesmo tempo o que comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência” (Lacan, 1964)

Assim, o mecanismo da visão é adicionado de outro conteúdo. Para além do acesso do objeto no quadro pelo olho, há uma interpretação baseada na maneira como ele aparece. A possibilidade de entendimento de uma forma de representação de objetos no quadro é do domínio do olhar.

Olhar e visão

Lacan nos propõe uma concepção que diferencia visão, entendida como função do órgão, e o olhar. Adotamo-la aqui. Lembramos que, muitas vezes, os dois termos são utilizados como sinônimos. No entanto, podemos dizer que a visão leva a pensar no processo executado pelo olho. O olhar, por sua vez, faz imaginar o que atrai a atenção, o apreciar com os olhos. Essa é uma divisão que recuperamos aqui a partir da separação entre os dois campos feita por Lacan. “Em nossa relação com as coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar.” (Lacan, 1964)

O autor faz notar a quantidade de expressões utilizadas em diversas línguas em referência ao olhar. É certo que ele acentua que são todas elas relacionadas a um mau-olhado, aquele da inveja e do despeito.

A visão, por sua vez, associa-se a quantificações e potências, como a abertura do campo de visão nos diversos animais, inclusive no homem. Relaciona-se à habilidade para enxergar, às debilidades e suas potências: todos os instrumentos que potencializam a visão (óculos, microscópios, binóculos, lunetas).

Ao estudar o olhar podemos pressupor os caminhos percorridos pelos olhos para compreender determinadas imagens e atentar para o que atraiu o espectador. E pensando nesse movimento de atração do olhar por objetos externos a si, estamos diante de questões que na teoria psicanalítica são atribuídas ao movimento do desejo. O olhar está intimamente ligado ao fluxo ou pulsão, a partir de objetos que atravessam o domínio da visão.

O olhar é sempre envolvido com o mecanismo do desejo, daquilo que é mais essencialmente humano e que se move, circula entre objetos. Dessa forma, podemos dizer que um quadro oferece evidências ao olhar, iluminando seus objetos, numa tentativa de satisfazê-lo, tentativa de satisfazer a pulsão escópica.

Mas não existiria o objeto visualmente sedutor que prenderia completamente o olhar? Nesse sentido, tomamos a frase de Lacan: “No que se apresenta a mim como espaço da luz, o que é o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade.” (Lacan, 1964). O olhar é também aquele que é atraído pelo que ainda não foi mostrado ou evidenciado. Ele persegue algo de obscuro, oculto que está a ponto de aparecer na tela.

O modo como será tratada a análise dos quadros das reportagens levará em conta a dinâmica do olhar. No entanto, é possível pensar num movimento do olhar pressuposto na organização dos quadros de uma reportagem e não num movimento capturado. O movimento do olhar humano é um processo dinâmico e de certa forma associado a conteúdos individuais. As seqüências imagéticas tentam de alguma forma enredar o olhar em seu fluxo. Isso quer dizer que ela imita o jogo executado pelo olhar humano, embalado pelo desejo, com a ressalva de que seu efeito é uma elaboração cultural. No caso das reportagens, há uma folga entre o espectador capturado nas imagens e o lugar oferecido ao seu olhar nas imagens.

O Traçado da Luz

Esse dado interessa à análise pois torna cada reportagem uma tentativa de texto coletivo, visto que não está atrelada ao desejo de um. Ao mesmo tempo, as reportagens oferecem uma possibilidade de satisfazer o querer-ver.

A questão que se coloca sobre a característica dos quadros é um jogo entre cada um e o coletivo dos espectadores. O quadro inclui quem vê em sua forma estruturada e de uma só vez mantém-se alheio a esse mesmo ser vidente. O quadro não está em relação de completude ao desejo, mas ele é capaz de oferecer um objeto para o engajamento em sua malha.

Ao estudar o mecanismo da visão, poderíamos esboçar um desenho geométrico do espaço. De outro modo, o estudo do olhar leva à observação dos objetos que são dados à apreciação. Nesse caso, se estabelece uma relação não no domínio geométrico, mas num tipo de geometria da projeção. Do que se trata? Consideramos que seja uma maneira de incluir o sujeito no quadro através da atração exercida pelo objeto sobre si. Esse objeto privilegiado é o quadro, onde o olhar se fixa.

Quadro

“É a esse registro do olho como desesperado pelo olhar que devemos chegar para sacar a ação pacificadora, civilizadora e encantadora, da função do quadro.” (Lacan, 1964)

Quando pensamos na palavra quadro, associamo-la de imediato a uma pintura pendurada numa parede. O quadro, com efeito, é este objeto colocado em posição privilegiada, executado pelo pintor e posicionado de forma a dar-se a ver. Ele é um objeto oferecido ao olhar.

Um quadro pode ser composto de tela, tinta, moldura. No objeto que analisamos neste trabalho, temos a tela da televisão, a tessitura realizada pela luz e, como moldura, o próprio aparelho de televisão. Ele ocupa, geralmente, uma posição de visibilidade e sua tela cinza, mesmo desligada, aguarda as imagens que serão enquadradas ali. Cada quadro - divisão da seqüência imagética, o “frame” - de uma reportagem pode ser entendido como um quadro - objeto que apela ao olhar. É essa divisão que permite o processo analítico.

É necessário conceituar o quadro dentro da teoria à qual nos filiamos. O quadro é uma função, o que significa que o efeito de atração do olhar que ele produz (primeira questão abordada sobre este objeto) está organizado numa equação com elementos interdependentes. Podemos incluir entre estes elementos: o desenho/organização gráfica de objetos na tela, o espectador e, ainda, um terceiro elemento - aquele onde o espectador pode depor seu olhar.

O primeiro dos elementos citados, a organização gráfica, está relacionada a uma posição e uma hierarquia de objetos na tela, que permite a compreensão e interpretação da matéria temática do quadro. Ela segue certas normas, das quais será possível observar algumas, a permitir um primeiro nível de contato do espectador com o quadro, aquele do reconhecimento.

O terceiro elemento citado, aquele em que o espectador pode depor seu olhar, permite um segundo nível de contato com o quadro, aquele de sua fruição. É este objeto, diferente em cada quadro, que é a porta de entrada do sujeito na estrutura do quadro.

Resta o próprio espectador que, num terceiro nível de seu relacionamento com o quadro, está integrado em sua estrutura.

Quando seu olhar percorre os objetos do quadro, ele se torna um olho impessoalizado em relação à organização que lhe é apresentada. Tanto um olho como outro poderiam realizar o mesmo percurso. Lacan diz, sobre essa noção, que o sujeito fica elidido do plano geometral, mas é incluído como olho. A estrutura do quadro inclui o sujeito, reservando-lhe uma posição como vidente, reduzindo-o a ela, na medida em que oferece a possibilidade de consumir-se na pulsão escópica. "...o que lhe apresentamos é a pintura de uma cortina, quer dizer, de algo mais além do qual ele quer ver." (Lacan, 1964)

Podemos supor, assim, que a relação do sujeito com o quadro se dê em três níveis, sendo possível relacioná-los àqueles que Lacan lê (R-S-I) no texto de Freud *Bate-se numa criança* "(Freud -) para uma relação perversa. Esses três níveis parecem explicar três momentos da relação do sujeito com a televisão: os três níveis estão implicados mutuamente. A televisão pode ser considerada um tipo de autoridade pois organiza significantes, agregando a eles um outro: o significante do tudo-saber. A autoridade instaura um corte, pois sua característica de completude isola o sujeito numa falta, em um não-saber. Os itens abaixo são três momentos de reação ao corte instaurado pela autoridade.



1- Meu pai bate em meu irmão ou minha irmã por medo de que eu não acredite que o prefiram a mim.

No primeiro momento, o indivíduo recebe uma prova de amor da autoridade. O Pai bate numa criança que eu não gosto e assim prova seu amor por mim. Vamos chamar de irmão tudo aquilo com o qual nos identificamos nas reportagens de televisão. Pode ser, por exemplo, um povo considerado irmão, um personagem na mesma situação em que estamos. Resumindo: tudo aquilo que apela para nossa compaixão.

Tendo isso em mente, assistimos à televisão e vemos um nosso irmão apanhando da vida, passando dificuldade. Ao mesmo tempo em que nos identificamos, ou seja, estamos próximos a ele, não somos nós que estamos passando pela dificuldade. Uma resposta para isso é: sou melhor do que ele, sou amada (pela autoridade) e por isso não passo dificuldade. Isso significa uma fantasia de que o corte que a autoridade instaura me escapa.

2 – Eu sou espancado por meu pai.

Na mesma reportagem em que vejo meu irmão sofrendo, posso sofrer com ele. Esse é um segundo momento, em que o terror em relação à autoridade se instaura, terror pela descoberta de que a autoridade agride a mim também. Essa é a fantasia de uma autoridade punitiva. Nesse momento o corte incide sobre o outro e ainda não sobre mim.

3- Bate-se numa criança

No terceiro momento, a autoridade é eclipsada da sua condição de bater. Permanece somente o “bate-se”. Realiza-se a descoberta chocante de que o corte está para todos. Obtém-se uma dessubjetivação essencial, que transforma todos em público. Temos uma platéia que assiste à incidência de uma ordem externa sobre os outros e, ao mesmo tempo, assiste à incidência dessa ordem externa sobre si mesma. Essa ordem externa é a ação da autoridade, que pode ser identificada na marcação estabelecida pela sintaxe televisiva.

Concebendo o quadro como uma função, é necessário diferenciá-lo daquilo que nele é encenado. O quadro diz respeito a um objeto, que é oferecido ao olhar. A cena é a observação dos modos pelos quais os objetos estão em representação nos quadros. O quadro está relacionado à ligação com um objeto. Falar em cena significa referir-se a modos de enunciação no âmbito da imagem.

A encenação pode ser apropriada em dois sentidos diferentes pelos diversos trabalhos. Em um caso ela é contraposição ao que é realidade. A cena, colocando-se ao lado do que é fictício, irreal, fantasioso, se opõe ao que é real, concreto, palpável, e indica a possibilidade de revelar o que há por trás da encenação. Na segunda acepção, a cena é a organização de uma forma de representar o mundo. Assim, importa, para seu estudo, observar os elementos presentes em cena em sua relação um ao outro, não mais em relação a algo que ele não é e falseia. Nesse caso os objetos em cena se definem na relação.

A preocupação prioritária neste trabalho não é escrutinar os modos de encenação dos objetos, ou seja, suas formas de representação. Procuramos o estatuto do quadro, valendo ressaltar que a cena não é o quadro. Enquanto a cena é a própria representação, o quadro se caracteriza por ser uma evidência. Ele nos coloca diante do fato de que está ali servindo a uma representação, mas ele não é a própria representação. Ele se ergue como o representante da representação, ou seja, indicando que ali ocorre um processo deste tipo. “o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência” (Lacan, 1964)

O quadro não é o objeto material utilizado pelo pintor, não é a moldura, não é o suporte, não é o que se pinta. O quadro, pensado como uma função, é o jogo no qual nos percebemos diante de uma representação feita para representar. O sujeito é colocado, ao mesmo tempo, distante e próximo, num movimento dentro de uma representação.

As reportagens selecionadas serão analisadas em seus quadros e nos objetos que oferecem ao olhar, como forma de satisfazê-lo. Concentramo-nos na análise dos quadros, o que nos possibilita abrir dois caminhos:

tratar, por um lado, sobre o momento em que a tela vazia se transforma em quadro e, por outro, sobre o que implica, para o estabelecimento de uma concepção do campo visual, entendê-lo repleto de quadros que olham os sujeitos de fora.

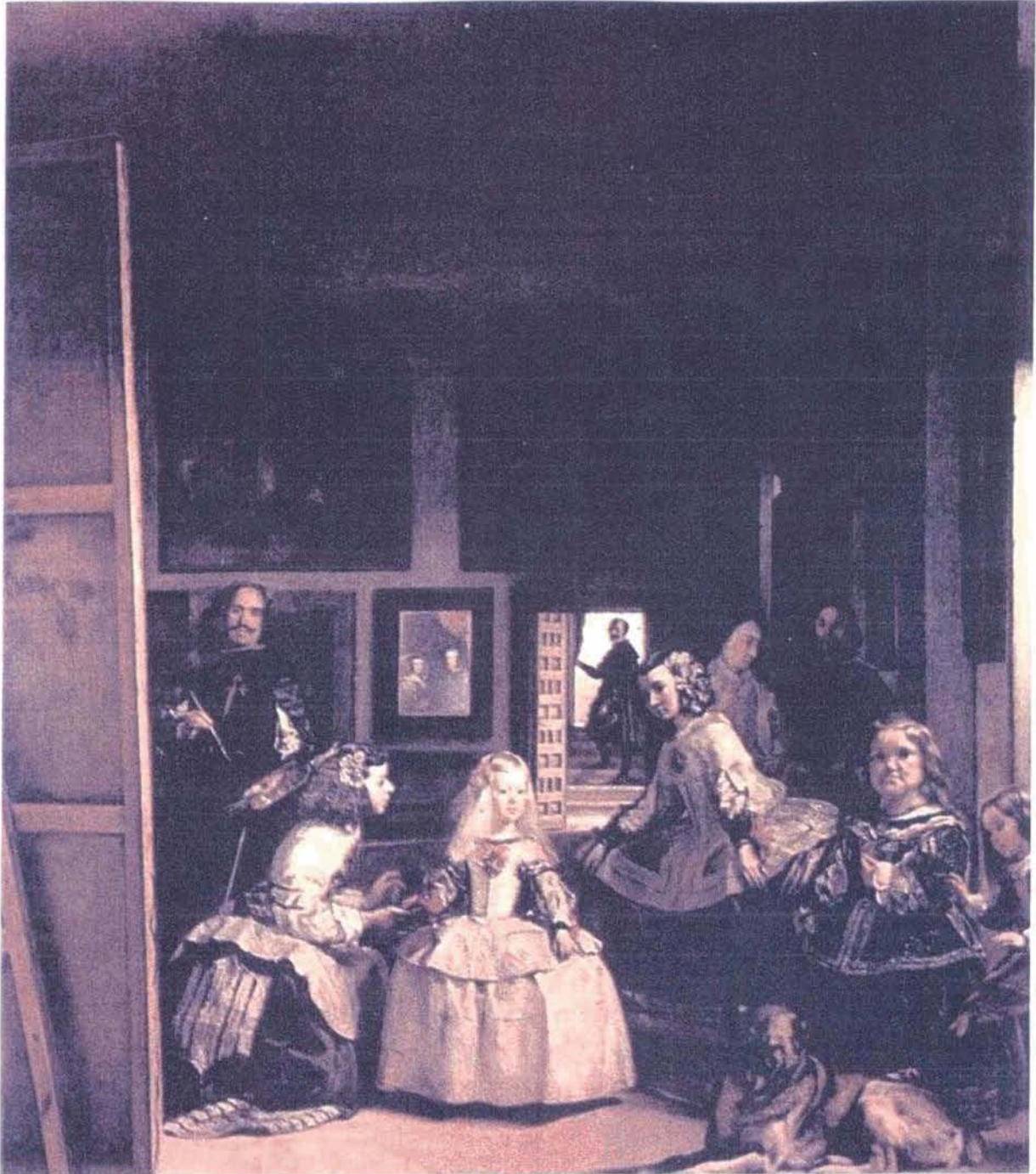
Esse dado é importante para a articulação entre o campo visual e sua organização na

Andrea Limberto Leite

tela. “O quadro é ao mesmo tempo imagem que indica e tela que dissimula àquele que procura um Deus nele que está fundamentalmente barrado”

Não será tratada a questão da estrutura do fantasma neste trabalho. Tal questão estaria na linha de aprofundamento sobre a relação do sujeito ao quadro. A esquizo do sujeito e sua pulsão serão levadas em conta na medida em que permitem situar o que se vê, quando se vê televisão.

Representante da representação



**“no campo escópico , o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro.”
(Lacan, 1964)**

A referência tradicional à função do quadro tem um momento exemplar em *As Meninas*¹², de Velásquez. Ele foi trabalhado tanto por Lacan quanto por Foucault. Em tal quadro há diversos níveis em que podemos evidenciar a função do quadro, caracterizando-o como um representante da representação. “...le tableau de Velasquez n'est pas la représentation de ce que je dirais tous les modes de la représentation, il est, selon un terme qui va bien sûr n'être là que comme un desert, n'est-ce pas, et qui est le terme sur quoi j'insiste quand je l'emprunte à Freud, à savoir le représentant de la représentation.” (Lacan, 1966a)¹³

O primeiro nível, mais direto, é o fato de o próprio pintor incluir-se na cena. Isso indica que ele, como pintor da corte, também poderia ser incluído na cena, pois ocupa uma função. Dessa forma, Velásquez cria um primeiro nível de distanciamento/aproximação entre quem vê e o quadro.

Trata-se de um distanciamento, pois o pintor deixa evidente que é uma representação e não a própria realidade que está em jogo. Isso ocorre na medida em que ele inclui na cena a si e ao próprio ato de pintar. “Podemos acrescentar que a época em que Velásquez compôs esse quadro é o momento em que se desenvolve a perspectiva através da qual o pintor tentava se representar no quadro (como no exemplo de O Casal Arnolfini, de Van Eyck).” (Quinet, 2002)

Ao mesmo tempo, temos um movimento de aproximação, pois a cena é montada de maneira que se volte para quem olha a corte e está diante do quadro, sendo incluído nele. “ver-se vendo o que pinta; olhada que conjuga o ver e o ser visto” (Quinet, 2002)

Esse movimento de inclusão e exclusão, aproximação e afastamento será importante para o nosso estudo das reportagens televisivas, pois podemos pensar como close e plano geral, em cada um dos dois momentos. No quadro de Velásquez, os momentos de olhar dividem-no em quadros separados, formando uma seqüência.

¹² As Meninas (Las Meninas) ou A Família de Felipe IV (La Familia de Felipe IV), do pintor espanhol Diego R. de Silva y Velásquez, data de 1566. Atualmente está no Museo Del Prado. Óleo sobre tela, 3,18 x 2,76m.

¹³ “...o quadro de Velasquez não é a representação disso que eu chamo de todos os modos de representação, ele é (...) o termo no qual insisto tomando emprestado de Freud, a saber o representante da representação.” (tradução da autora - Lacan, 1966)

O Traçado da Luz



Figura 1 - Plano geral de As Meninas



Figura 2 - detalhe da princesa, elemento privilegiado do quadro



Figura 3 - o segundo ponto de atração do olhar, o olhar do pintor



Figura 4 - o pano de fundo, mais um personagem que nos interpela, completando o circuito do quadro

O olho se prende no jogo de olhares entre os personagens do quadro, no qual somos mais um. Esse jogo de olhares cria um circuito dentro do quadro de Velásquez pelo qual segue nosso olho. O quadro, imaginado em sua forma estática, adquire movimento a partir do percurso do olhar sobre ele.

Fizemos um exercício de recortar o quadro em diversos outros quadros presentes dentro do original. Cada um deles foi separado, tendo em vista sua potencialidade de ser um quadro à parte. A hipótese é de que para que isso seja importante é preciso que cada parte recortada tenha a presença de um elemento que enrede o olhar. Consideramos que o pintor Pablo Picasso abriu a possibilidade desse exercício, tendo pintado insistentemente a partir da proposta de Velásquez.

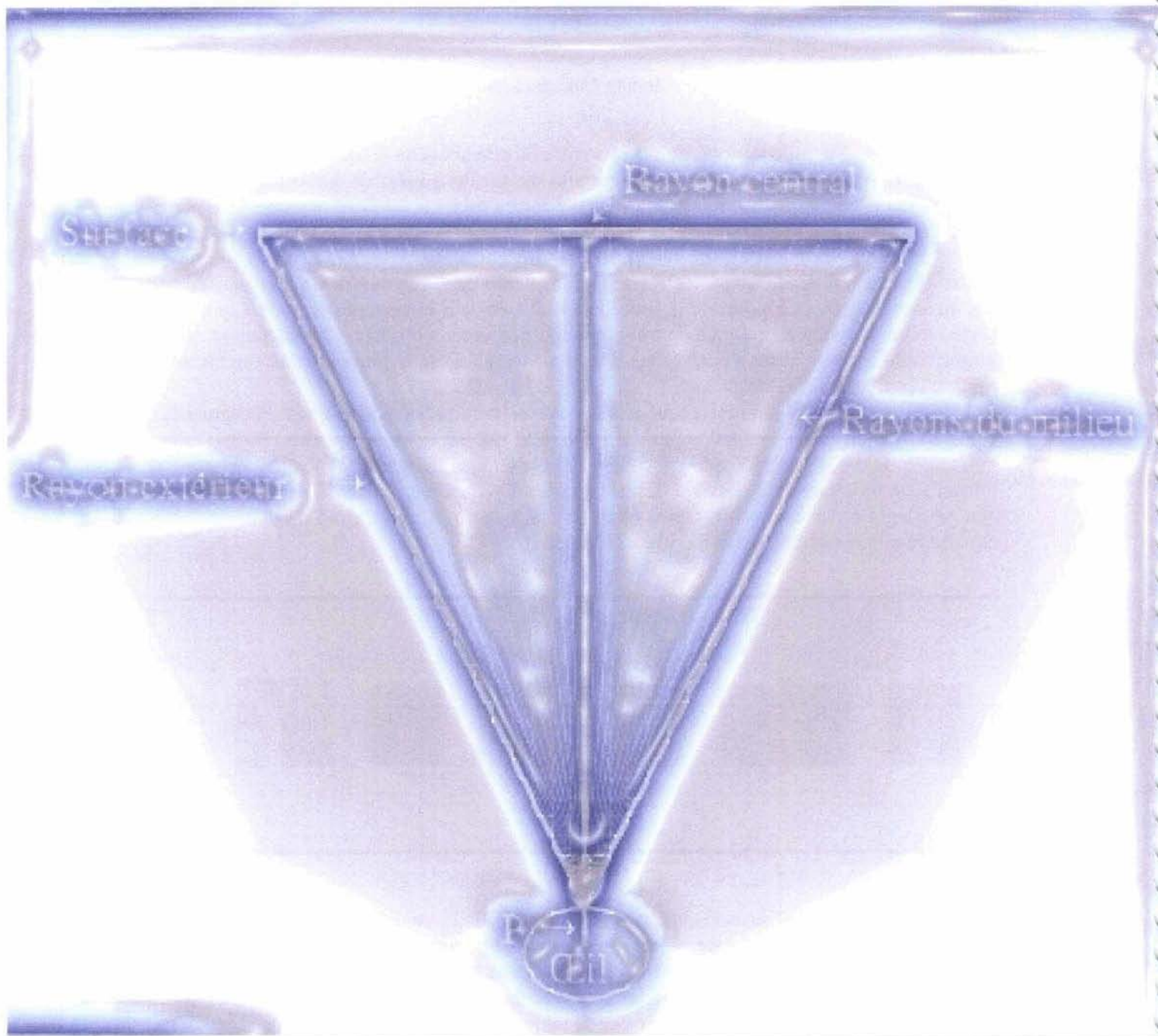
Se observarmos numa seqüência as cenas recortadas poderíamos interpretá-las como se fossem frames editados para um filme. O que se tinha no quadro original eram momentos de olhar separados, todos condensados numa só imagem. Na seqüência, que é a imagem em movimento, é possível desmembrá-los. Os quadros são colocados numa cadeia que privilegia o deslocamento, a passagem de um a outro, o movimento da diacronia. No caso da imagem estática, o privilégio é da sincronia.



A seqüência elaborada indica uma possibilidade inserida no próprio quadro, exemplificando que se pode extrair movimento a partir de um quadro estático. Cada um dos recortes se constitui como novo quadro, pois inclui em sua estrutura um percurso oferecido ao olhar. E, ainda, nesse sentido, inclui o sujeito, que é preso em sua teia e se situa fora, como um objeto dado-a-ver. “A savoir que le tableau est un piège à regard, qu’il s’agit de piéger celui qui est là devant et quelque plus propre façon de le piéger que d’entendre le champ des limites du tableau de la perspective jusqu’au niveau de ce qui est là, au niveau de ce point S...” (Lacan, 1965)¹⁴

No saber articulado sob o nome de perspectiva, encontramos um primeiro momento de inclusão do sujeito no quadro. Lacan reconhecerá na formulação espacial desenvolvida aí a inclusão do sujeito, como um ponto S, presente na estrutura do quadro.

¹⁴ “A saber que o quadro é uma armadilha ao olhar, que se caracteriza por capturar aquele que esta diante dele e por alguma maneira particular de atração leva a compreender o campo dos limites do quadro da perspectiva até o nível desse que está lá , ao nível do ponto S...”



Capítulo II

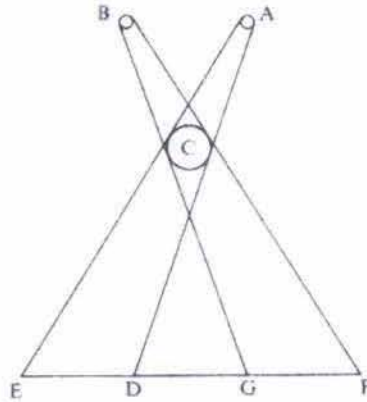
A Perspectiva

Podemos considerar que a perspectiva foi o primeiro momento, no pensamento ocidental, em que o estudo sobre o campo visual associou-se ao conhecimento matemático, agregado pela via da geometria. Houve um esforço em organizar as regras da construção do quadro, movimento que levou consigo uma ideologia ou uma concepção sobre a própria organização do espaço na época. Vale notar que tal esforço ganhou força com a profusão e crescimento da arte renascentista.

A técnica da perspectiva foi elaborada a partir de uma mudança na representação espacial. Tal mudança estava associada tanto à concepção de espaço quanto à produção artística. Consideramos que uma das questões essenciais desta passagem foi aquela da representação em profundidade ou o problema da tridimensionalidade.

A perspectiva atentou para a estrutura da visão, que supomos tridimensional, e o problema de representá-la numa superfície plana, que limita as possibilidades de representação ao bidimensional. Isso envolve um estudo sobre como opera a visão humana no sentido de mostrar o que há atrás do objeto focalizado, no segundo plano.

Leonardo Da Vinci elabora um desenho indicando a área de cobertura do quadro. “Ele acrescenta um desenho para demonstrar por que é assim: A e C são nossos olhos, C o objeto observado, E-F o espaço atrás do objeto, D-G a região encoberta pelo objeto do quadro, mas que na realidade é visível. No entanto, a convenção era que o pintor deveria fazer de sua superfície plana algo que sugerisse um mundo tridimensional, e lhe era atribuído mérito por isso.” (Baxandall, 1972)



16. Segundo Leonardo da Vinci, visão estereoscópica, do
Libro di pittura,
Biblioteca do Vaticano, ms. Urb. lat. 1270, f.º 155 v.

2 esquema da visão estereoscópica, de Leonardo da Vinci.
Fonte: Baxandall, 1972

O talento do pintor residia nessa técnica. Esse efeito de enxergar o que está atrás do objeto pintado não havia sido trabalhado na arte medieval, que priorizava outros elementos em sua representação. Podemos imaginar a estranheza desse tipo de representação imitando o tridimensional enquanto ele ainda não havia sido difundido.

Consideramos que Giotto foi um dos primeiros pintores a adotar essa solução em seus quadros, ainda antes de uma organização das regras formais da técnica.

Margareth Wertheim, comentando o efeito impressionante pelo qual deve ter passado o visitante da capela de Arena, onde Giotto pintou a sua Anunciação. “...imagens tão convincentemente sólidas e aparentemente tridimensionais que visavam dar aos espectadores a impressão de estar contemplando figuras físicas reais em aposentos físicos reais.” (Wertheim, 2001)



3 Capela Arena - obra de Giotto em Pádua.

Se tomarmos um quadro como a *Anunciação* de Piero della Francesca, sem atentar para o fato, como nos propõe Baxandall, de que a *loggia* se projeta num ângulo reto em relação à parede do fundo, poderíamos ter dificuldade em entender a construção espacial perspectiva deste quadro. Um olhar que não esteja treinado para compreender este tipo de representação pode perceber o quadro como se todos os seus componentes estivessem num mesmo plano, achatados.



82. Piero della Francesca, *A Anunciação* (cerca de 1455).
Arezzo, San Francesco. Afresco.

4 Anunciação, de Pero della Francesca. Fonte: Baxandall, 1972

A preocupação de Baxandall se volta para o olhar que ele atribui a uma época, o Renascimento, e que está, na sua hipótese, intimamente ligado ao contexto cultural. Procuraremos observar como a técnica da perspectiva abre caminhos para entender a própria atividade humana da representação, no campo das imagens.

A perspectiva está baseada num saber geométrico específico denominado geometria projetiva. A geometria projetiva está associada às regras de projeção dos objetos na tela. Os gregos já haviam iniciado estudos nesse sentido, mas seu desenvolvimento foi potencializado por um grupo de matemáticos franceses dentre os quais destaca-se Desargues. Publicou-se, em 1639, um livro seu que trata de secções cônicas explorando a idéia da projeção. Tal obra não ganhou destaque no momento. A geometria projetiva só teria sua época de evidência no século XVIII, com Jean Victor Poncelet.

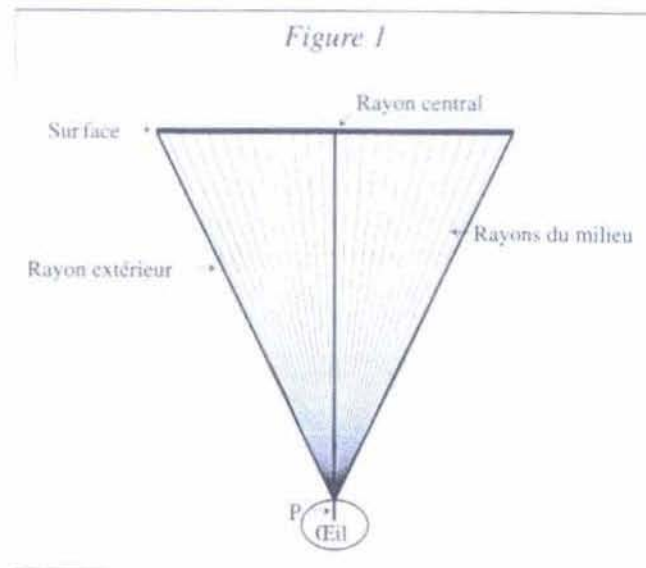
A geometria projetiva permitiu trabalhar uma forma nova de entender o espaço. Um primeiro preceito foi justamente concebê-lo através do sistema geométrico. O segundo, foi difundir esse saber como base para a representação.

Diversos nomes contribuíram para a organização de um arsenal fundamentador das artes ligadas à perspectiva, entre as quais citamos as artes plásticas, em sua modalidade de pintura e escultura. Dos estudos que trabalharam sobre a estrutura perspectiva do quadro, aquele que chegou mais completo a nossos dias e que se tomou referência é *Della Pictura*, de Leon Battista Alberti.

Com Alberti houve a elaboração de um conjunto de regras para a transmissão da técnica da construção do quadro, um método que ficou conhecido como a *costruzione legitima*. Esse método baseava-se na projeção matemática de um recorte tridimensional da realidade para a tela bidimensional. Uniu-se a arte à ciência nos ramos dos estudos da visão e da óptica.

A primeira idéia que podemos ressaltar sobre as regras organizadas por Alberti é o desenho de um quadriculamento da tela para estabelecer uma proporcionalidade entre os elementos no quadro.

Tal proporcionalidade está relacionada a dois preceitos: um deles é o estabelecimento de uma distância suposta entre o observador e o quadro; o segundo, a relação entre as formas e volumes dos objetos do próprio quadro.



5 Esquema da pirâmide visual, Alberti, Della Pictura

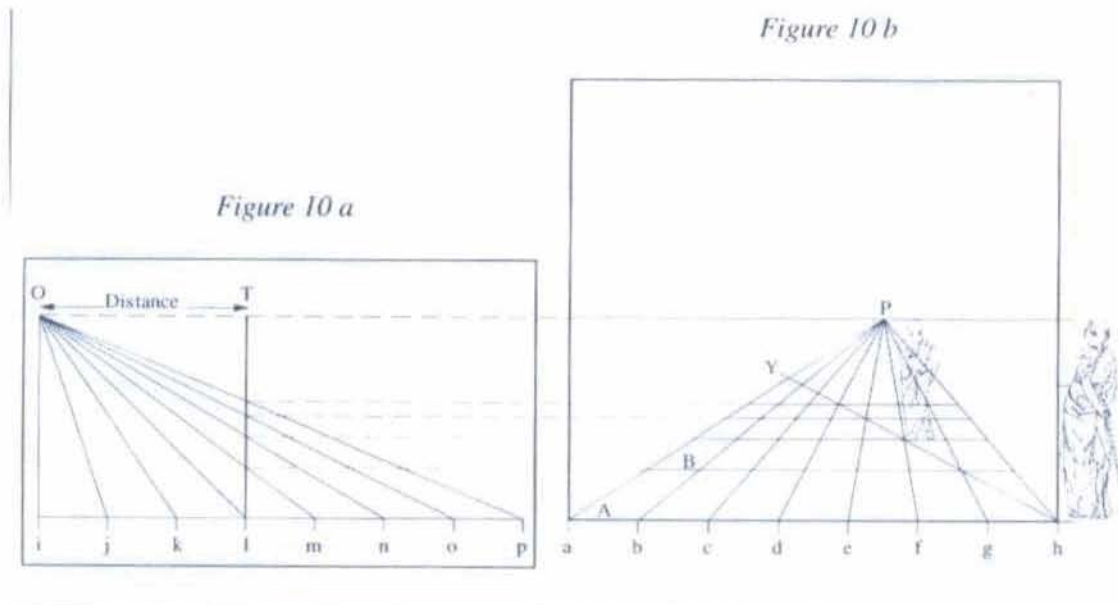
Nesse ideário, o olho está no centro da projeção e os raios partem dele para atingir a tela, isto porque a perspectiva se refere a uma visão de mundo atrelada ao que ficou conhecido como humanismo. O homem foi privilegiado, juntamente com a valorização da capacidade de seu olho, na aquisição de conhecimento sobre o campo visual. Na figura podemos observar o centramento nesse órgão. “Ce point de fuite de la perspective est à proprement parler ce qui représente dans la figure, l’oeil que regarde” (Lacan, 1965)

Existe uma outra dimensão em que a figura humana foi considerada. Podemos supor que o ponto estipulado participa da própria estrutura do quadro. O ponto correspondente à posição do espectador, que estaria fora do quadro, pode ser observado como uma pontuação ou marca na estrutura bidimensional do quadro. O ponto correspondente ao espectador é uma projeção do ponto estipulado para ele fora do quadro, no ambiente tridimensional.

A determinação de tal ponto é aleatória, constituindo uma medida de distância entre espectador e quadro. A partir do momento em que essa medida é estabelecida, se transfere para dentro do quadro de forma a determinar a proporcionalidade das figuras. A correspondência é feita através de um tracejado que quadricula a tela por meio da projeção ponto por ponto daquilo que está fora do quadro.

O homem entra como dimensão de medida para a feitura do quadro ainda de uma segunda forma. A determinação do ponto-espectador fora do quadro, que está aberta à

aleatoriedade, baseia-se na proporcionalidade do corpo humano. Diz-se que “o homem é a medida de todas as coisas”.



6 esquema de quadriculamento da tela, Alberti, Della Pictura

Nessa figura, retirada do livro *Della Pictura*, de Alberti podemos observar que uma medida-padrão foi utilizada para o desenho do quadriculado. Ainda, foi determinado um ponto P, correspondente a um ponto de fuga. Esse ponto determina uma posição para quem vê o quadro; ele é a marca de um suposto lugar de onde o espectador veria o quadro. Podemos, assim, pressupor a que distância o observador estaria.

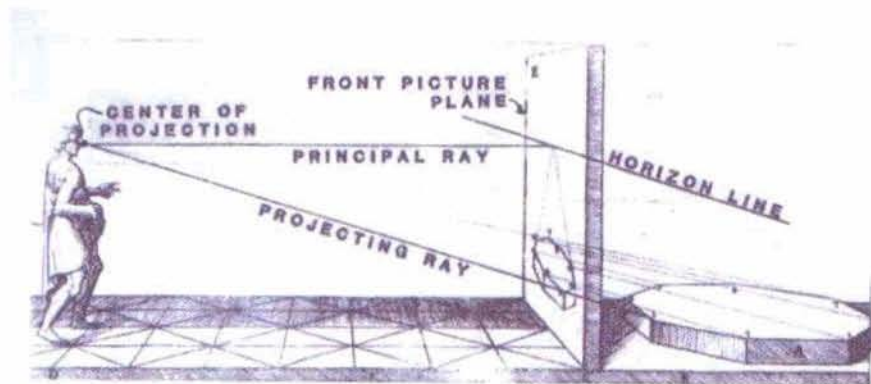


FIGURA 2.11. O pintor perspectivista constrói uma imagem como se vista a partir de um ponto particular — o "centro de projeção".

7 diagrama indicando a projeção. Fonte: Quinet, 2002

É possível visualizar, nessa figura, como o quadriculado da organização perspectiva pode se estender para o concreto da realidade, determinando um ponto onde o espectador está colocado. Esse ponto, nomeado como o centro de projeção, indica sua centralidade para o desenvolvimento das linhas que serão projetadas no quadro.

No entanto, podemos notar que esse ponto existe unicamente na bidimensionalidade da tela. A situação esperada de que o olhar ocupe o ponto ideal para ver, será quebrada pela aleatoriedade do momento da visão do quadro.

O que se destaca nessa técnica não é o sucesso em fixar o espectador, mas criar uma possibilidade de fruição para um olho que entende a construção operada pelo artista.

Esse fato chamou a atenção de Lacan, que acaba por atribuir à perspectiva o papel de ter sido a primeira organização em que já havia indícios da problematização do posicionamento do sujeito dentro do próprio quadro. Lacan retoma a perspectiva e a 'construção legítima' em Alberti através da geometria projetiva

“É em Vignola e em Alberti que encontramos a interrogação progressiva das leis geométricas da perspectiva, e é em torno das pesquisas sobre a perspectiva que se centra um interesse privilegiado pelo domínio da visão – cuja relação com a instituição do sujeito cartesiano que é também uma espécie de ponto geométrico, de ponto de perspectiva, não podemos deixar de ver. E ao redor da perspectiva geométrica, o quadro – essa função tão importante sobre a qual teremos que retornar – se organiza de modo inteiramente novo na história da pintura.” (Lacan, 1964)

O que será levado em conta dessa construção da perspectiva, especificamente, é a inclusão de um ponto sujeito que está relacionado às proporções determinadas para o quadro.

A realidade evocada nesse trecho refere-se à possibilidade, justamente, dessa elaboração abstrata, que permite imaginar a tridimensionalidade e dar a noção de profundidade.

Ao incluir o espectador nesse jogo de imaginar a realidade no que é representação, separa-se o quadro e inclui-se, ao mesmo tempo, o espectador como integrante de tal elaboração. Wertheim entende esse processo como entrada num mundo virtual. Podemos pensar, nesse sentido, que os lugares no mundo da linguagem são dotados de virtualidade.

Um outro dado da organização perspectiva que podemos considerar relevante para este trabalho é a preocupação com as nuances de luz e sombra. As nuances na concepção do claro-escuro são tradicionalmente reconhecidas nas artes do renascimento. Quinet estabelece duas categorias a partir dessa concepção, recuperando uma divisão renascentista: *constuzione legitima e sfumato*.

A concepção geométrica do espaço, que consideramos relevante para esse trabalho, pode ser percebida também no uso das nuances. A concepção da constituição de manchas gráficas marcarão o espaço já desenhado em linhas.

“A geometria perspectiva permite mostrar, através do conceito de quadro, a estrutura visual da fantasia na qual o sujeito é dividido entre ver e ser visto – e existe um objeto que cai deixando a estrutura furada por esse buraco chamado olhar” (Quinet, 2002)

No decurso da história, solidificou-se a geometria analítica de Descartes e firmou-se sua preponderância. Há uma diferença entre ambas as denominações da geometria, a projetiva trata de um ramo dessa área de saber, enquanto a analítica é um método associado à álgebra.

No entanto, a geometria projetiva permitiu organizar o campo visual num esquema que privilegiou a proporcionalidade e a simetria. Ainda que com um nível de flexibilidade nas construções de quadros baseados na técnica da perspectiva, buscou-se a perfeição nas medidas, a proporção áurea.

Em outro sentido, a perspectiva, ao fazer com que o espectador entre no quadro como um ponto projetado, junto a todos os outros pontos da figura, transforma todos os elementos para um sistema (estrutura) de pontos, linhas e planos. E é a ele que o pintor Kandinsky retorna, séculos depois, evidenciando uma recorrência desse tipo de organização na produção artística. Para Lacan, esse sistema está baseado numa combinatória.

“La géométrie projective est à proprement parler combinatoire, combinatoire de point, de lignes, de surfaces susceptibles de traces rigoureux mais dont le fondement intuitif – ce que point, lignes, plans pour vous évoquent – se dissipe, se résorbe et à la fin s’évanouit derrière un certain nombre de necessites purement combinatoires qui sont telles par exemple que le point se définira comme intersection de deux lignes, que deux lignes seront définies comme se coupant toujours.” (Lacan, 1965)¹⁵

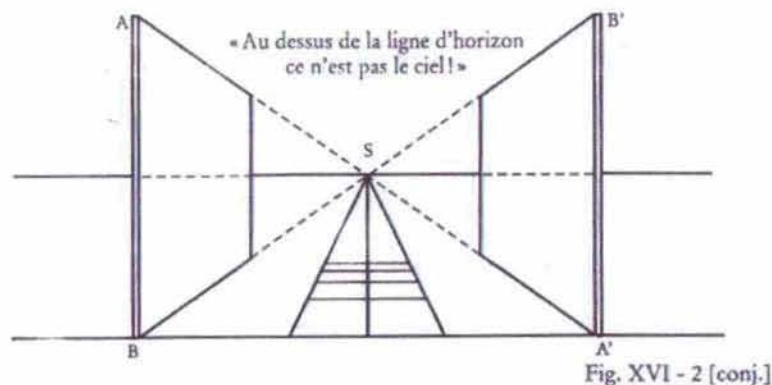
¹⁵ “A geometria projetiva é, pode-se dizer, combinatória, uma combinatória de pontos, de linhas, de superfícies suscetíveis a traços rigorosos, mas cujo fundamento intuitivo – os pontos, linhas e plano evocados – se dissipam, se assimilam e, por fim, se esvaem sob a justificativa de necessidades puramente combinatórias, tais, por exemplo, como o ponto se definirá como a intersecção de duas linhas, que duas linhas serão definidas como não se cruzando.

O Traçado da Luz

O resultado da combinatória de pontos, linhas e planos é que no ambiente virtual, no sentido representado no quadro, os objetos tomam posições que seriam incompreensíveis para aqueles que não estão integrados neste sistema. Estar integrado nele significa compreender a relação entre os objetos.

Dessa maneira, o espectador reconstrói o espaço no nível tridimensional. Nesse movimento restitui-se a cena que teria ocorrido diante da câmera. No entanto, no ambiente representacional não é possível incluir a totalidade do que se passou.

Essa impossibilidade se coloca, num primeiro plano, na técnica utilizada, de forma que o ambiente observado pelo espectador não é jamais aquele que estava diante da câmera, mas é outra coisa. Essa outra coisa é ainda assim uma realidade, aquela que existe como linguagem, como forma. A realidade do mundo visual está barrada e a tentativa de apreendê-la resulta sempre na organização de uma maneira de representar.



8 a linha do horizonte divide o quadro, mas há objetos na porção superior.
Fonte: Lacan, 1966a

Ao contrário do que normalmente se pensa, acima da linha do horizonte não está o céu, mas apresentam-se ainda outros objetos.

A perspectiva é uma técnica. Damish, estudioso do tema, faz uma crítica a um tipo de estudo a partir dessa constatação. O autor questiona a postura daqueles que entendem técnica como maneira de ocultar uma verdade. Podemos considerar que toda a técnica está associada a um conhecimento teórico, a um saber, mesmo que o praticante dele não saiba. A verdade da perspectiva estaria nesse saber que foi acumulado e numa confluência especial, a do Renascimento, floresceu como uma técnica difundida largamente.

Admitimos que o trabalho sobre o campo visual estava estabelecido muito antes dessa organização e de diferentes formas em cada época e cultura. Os gregos, por exemplo, no desenho do teatro, já colocavam em questão a disposição espacial do espetáculo.

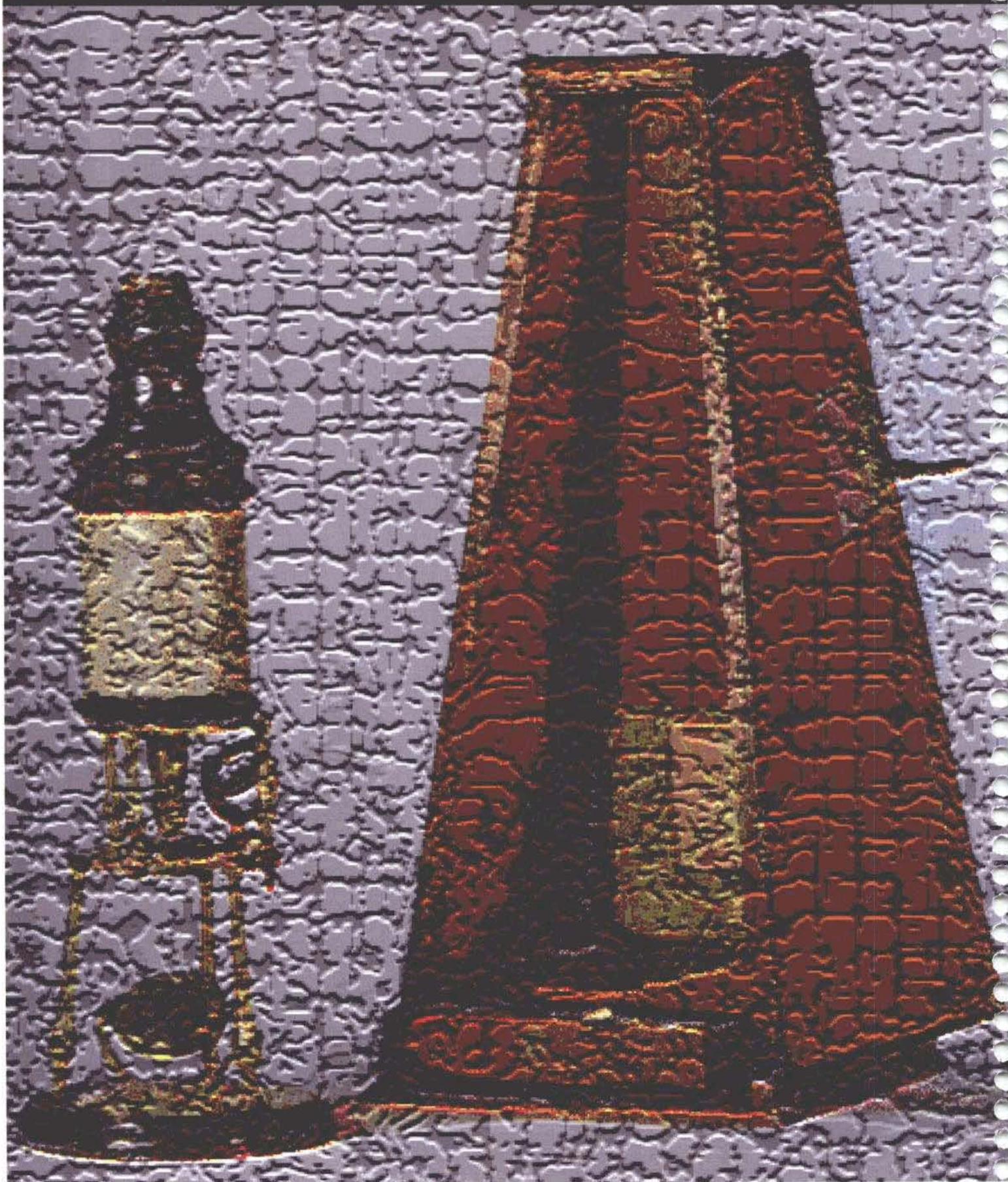
Andrea Limberto Leite

O estudo da perspectiva interessa a esse trabalho por sua concentração nas dimensões do quadro e em questões técnicas relacionadas ao quadro. Associamos esse estudo ao estatuto do quadro como um objeto privilegiado.

A perspectiva, ao centrar-se no homem, procurou simular as potencialidades da visão humana na arte. Da mesma forma, como o problema da representação numa tela bidimensional pode também se colocar para a pintura coloca-se para as telas desenhadas pela luz, como são as do cinema e a da televisão. A profundidade será importante para a câmera em movimento de *zoom in* e afastamento. A câmera possibilita investigar o que está no entorno do objeto focalizado. Assim, mudando sempre o foco de interesse, ela prende o olhar na expectativa de mostrar sempre algo a mais que se gostaria de ver.

Capítulo III

O centramento no domínio da visão



“Qu'en est-il exactment du sujet, dans as position classique, de ce lieu nécessité par la constitution du monde objectif?” (Lacan, 1966a)

No percurso deste trabalho pontuamos, depois da seqüência sobre a perspectiva, a teoria cartesiana, que fundou a possibilidade da ciência moderna. Aprendemos que essa teoria consistia numa confluência entre o saber científico e uma certa concepção de sujeito. Talvez, essa concepção seja a que estabeleceu a perspectiva e o humanismo. Foi a partir daí que o homem ganhou um lugar central no desenho do mundo. Retiraremos do pensamento de Descartes aquilo que interessa para o desenvolvimento da nossa hipótese de pesquisa.

No caso do estudo do campo visual, que segue paralelamente às concepções filosóficas, o homem é o centro de um espaço marcado por suas determinações e organizações espaciais. Mais do que o corpo do homem como um todo, o olho foi instituído como fonte de linhas de força que organizam o espaço. Descartes enfatiza a estrutura que procedia da perspectiva como centralizada no olho. Embora o filósofo não tenha se dedicado à escrutinização somente das relações dentro do campo visual, esse aspecto pode ser evidenciado nos estudos da Dióptrica.

A concepção do campo visual ali apresentada se coloca em continuidade com a teoria filosófica que propõe, marcando um centramento no sujeito que vê.

O sujeito da perspectiva foi incluído na elaboração do quadro, ou seja, num sistema de representação. A lógica relacional dessa construção admitia o sujeito como medida, mas, ao mesmo tempo, situado como um ponto dentre uma relação de pontos pertencentes ao quadro. Com o sujeito cartesiano houve uma intensificação da posição do sujeito dentro do sistema de representação, tendendo ao centramento nele.

Na perspectiva, tinha-se o corpo como medida e ao mesmo tempo uma certa redução desse corpo ao olho, que se transforma em ponto no quadro. No esquema dióptrico cartesiano, o olho se torna o elemento preponderante no conhecimento sobre o campo visual. Ele é condensado como a fonte de organização desse domínio na medida em que o conhecimento se volta às descobertas sobre as potencialidades do órgão. Podemos observar, na figura que se segue, um esboço dessa visão centralizada no olho.



A visão-pintura sobre a tela da retina
na *Dióptrica*, de Descartes

9 sistema da visão, Dióptrica de Descartes. Fonte: Quinet, 2002

O estudo da visão, em continuidade com o ponto geométral, permitiu o centramento nos olhos e na sua movimentação. Esses estudos beneficiaram o desenvolvimento de máquinas da visão. Foi um momento de consolidação da óptica geométrica.

Lacan considera que no momento da inauguração, por Descartes, de um saber baseado no *cogito* está também o nascimento de um sujeito, que é o sujeito da ciência. “...isso pretende fundar para o sujeito um certo ancoramento no ser, o qual sustentamos constituir o sujeito da ciência em sua definição...” (Lacan, 1966)

Em lugar da geometria projetiva, consolidou-se a geometria analítica, que Descartes ajudou a elaborar em parte do *Discurso do Método*. O autor pressupõe que as coisas materiais atingem o corpo humano externamente e são sentidas dessa forma. Descartes debate, nesse sentido, as características das coisas materiais, seus princípios, analisando se a dureza, o calor e o peso são os elementos definidores de tal matéria.

Podemos considerar a luz como um dos elementos materiais aos quais se aplicam os mesmos princípios. É na Dióptrica que se pode observar a luz, vinda de fora do corpo

humano e atingindo o olho. É importante ressaltar que nesse processo o olho é atingido pela luz como o centro desse recebimento. O corpo humano capta e pensa essa incidência material.

A visão é privilegiada como sentido humano, capaz de participar do processo investigativo, de pesquisa, de escrutínio do mundo. O olho pôde ser estudado como um aparelho óptico em todos os seus recursos.

“Esse cogito da visão do filósofo das ciências poderia ser enunciado da seguinte maneira: eu penso, logo eu vejo – completado por eu vejo, logo eu sou. Trata-se certamente de um uso metafórico do termo visão, onde o campo escópico, apesar de permanecer como referência, se encontra excluído como campo do gozo.” (Quinet, 2002)

Esse momento do pensamento humano, no qual se insere Descartes, constituiu elaborações científicas pela física e pela matemática de onde resultou a produção de diversos aparelhos relacionados à visão, instrumentos como a bússola, as lunetas, os microscópios.

O microscópio e o telescópio, cada um em seu mecanismo, revelam objetos novos, inusitados, pois até então não se tinha acesso a eles. Trata-se de corpos celestes e de seres microscópicos. A potencialização da visão através da invenção de instrumentos técnicos, abriu novas possibilidades no campo da visão.

O microscópio aproxima. Podemos pensar que ele imita o mecanismo do olho ao focalizar o detalhe, embaçando o entorno. Os objetos minúsculos, menores que o limite da visão, foram evidenciados. O telescópio, no sentido contrário, faz um movimento de ampliação, captando um ângulo maior do que o alcance do olho. Os objetos grandes, além do alcance da captação em um único quadro, foram condensados e se revelaram.

Há lentes para câmeras fotográficas e de filmagem que produzem esses mesmos efeitos. A ciência desenvolveu-se num campo em que a satisfação do olhar se movimentava, definida como uma curiosidade de ver.

Interessa-nos a incorporação desses movimentos, de aproximação e afastamento, no uso das câmeras, no zoom e ainda na definição dos quadros das reportagens, como a articulação no sentido do plano geral para o close e também no sentido inverso. Esse movimento acontece mesmo intercalado por cortes. A lembrança da possibilidade criada por esses movimentos é importante, pois podemos associá-los aos movimentos de câmera, de aproximação e afastamento.

Ainda, o campo visual em Descartes pautou-se pela evidência e pela clareza, luminosidade. A linearidade possível, dentro desse campo, é importante na organização dos quadros das reportagens, que seguem uma simetria e uma evidência.

Descartes estuda a reflexão, a refração. A luz é estudada em sua ação. A preocupação está com a mecânica da formação das imagens. Assim, a entrada no mundo da representação é tomada como um engano, no sentido de que ela não nos ensina sobre o mecanismo da visão. O olhar proposto por Descartes, como define Quinet, será o olhar *perspicax*. É o olhar atribuído ao artesão e, pode-se dizer, o olhar atribuído ao câmera, capaz de centrar o foco num objeto e mostrá-lo, evidenciá-lo.

Nos estudos de Jacques Lacan sobre o olhar é retomado o campo consolidado por Descartes, valorizando a dinâmica da visão, um certo movimento que é impulsionado nesse domínio. Lacan atribuirá a essa movimentação o conceito de uma pulsão do olhar.

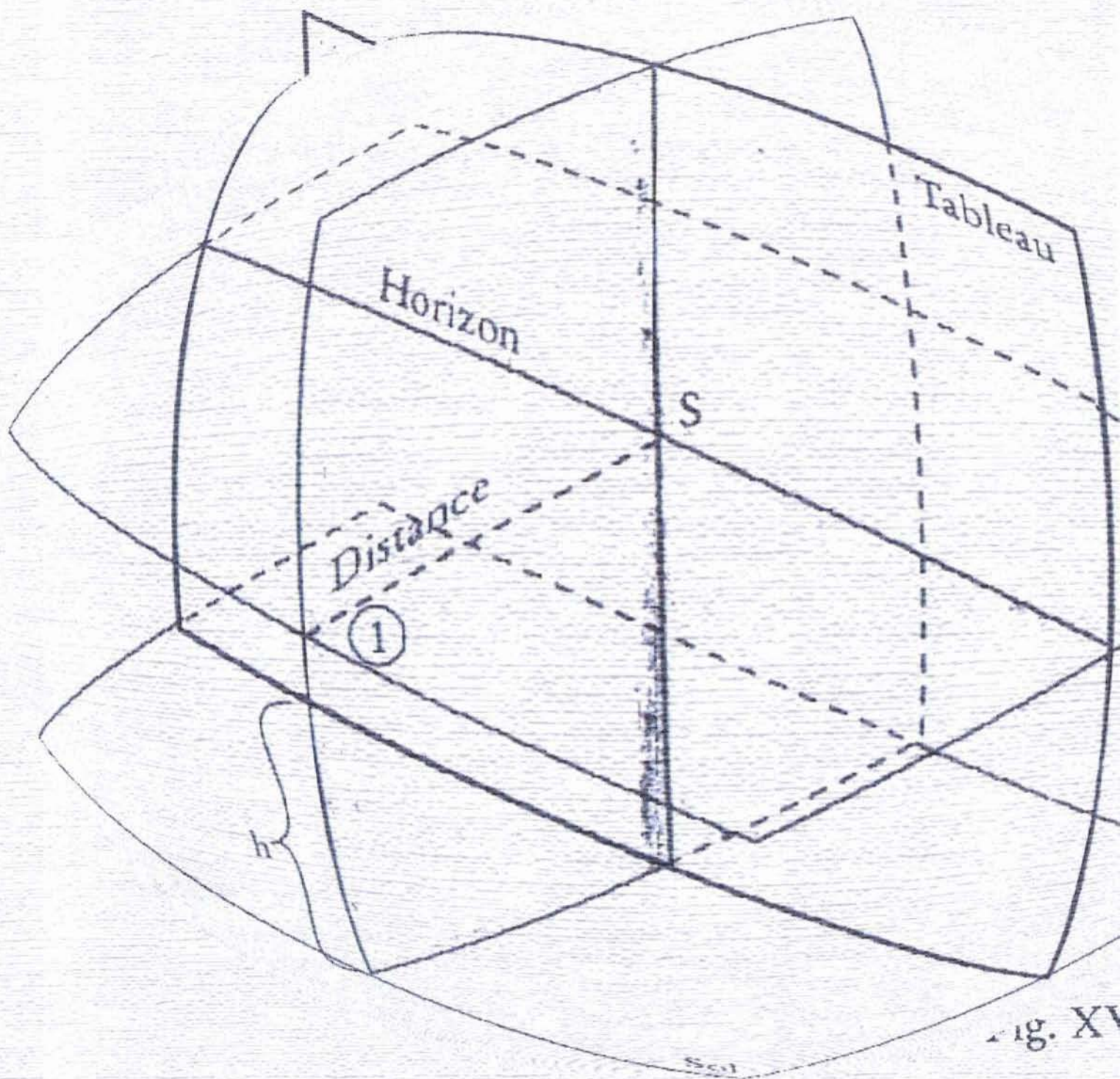
O Traçado da Luz

A hipótese estabelecida, então, é a da existência de uma parcela não-conhecida e não-dominável, que direciona o mecanismo da visão. Ela não seria apreensível por uma linha de estudo centrada na racionalidade.

Essa passagem por maneiras distintas de considerar a questão do olhar permite situar um dos cerne da produção imagética telejornalística, seguindo como hipótese:

o jornalismo pretende evidenciar os objetos que coloca em sua tela, fazendo desta um espaço de luz e evidência.

A simetria e a organização das proporções equânimes nos quadros produzidos é uma recorrência. A contrapartida, seguindo com Lacan, é de que no movimento de passagem quadro a quadro há um elemento a mais, que permite essa combinação objetiva. Tal elemento estaria vinculado à atração do olhar do espectador. Há um efeito que reside na organização do campo visual fazendo com que ele seja mais do que a apreensão de conhecimento através de informações luminosas chegadas ao olho. Fundamentamo-nos nessa elaboração e propomos, ainda com Lacan, a separação entre o que é o campo da visão e aquele do olhar.



Capítulo IV

A diferenciação lacaniana entre visão e olhar

A primeira passagem que podemos fazer entre a concepção do campo visual apresentada na dióptrica e a proposta por Lacan é a diferenciação entre o que é visão e o que é olhar. Podemos separar esses dois níveis da seguinte forma: a visão relaciona-se com a função de um órgão específico do corpo humano. A proposta de estudá-la traz questões pertinentes a seu funcionamento. Poderíamos pensar na articulação entre os nervos, na formação do olho em camadas que recebem a imagem (a retina, a pupila, o cristalino).

A proposta de estudo do olhar implica buscar as suas características específicas, diferentes daquelas da visão. Como primeiro exemplo, a atração dos objetos sobre ele, inversamente ao que sucede com a visão: é ela, supostamente, que possui os objetos.

A preponderância dos estudos relacionados à visão colocaram o homem como o centro do desenho do campo visual. O acesso aos objetos deste campo, através da visão, é feito de maneira investigativa. No mundo visual, organizado à disposição do olho vidente, os objetos estão fixos em suas posições. O homem, com o movimento de sua cabeça e a capacidade de distensão do nervo óptico, focaliza num deles e analisa seus detalhes, sua forma, sua constituição material.

No mundo visual acessado pelo homem, através de seu olhar, a equação é diferente. Aí, não é o olho que acessa os objetos, mas são os objetos que lhe apelam. No lugar de algo definido em seus contornos e em sua materialidade, o que se vê é uma ruína do objeto imaginado no lugar do objeto da realidade. Quando o objeto do campo visual nos provoca, viramos a cabeça para encará-lo. Nesse instante de movimentar-se para ver o objeto que estava no campo de visão periférico, ele nos capta na fantasia do que estaria ali em seu lugar. Podemos dizer, com Lacan, que o objeto, então, nos fotografa. Entra-se em sua área de influência.

Ao pensar o movimento do olhar, o desenho do campo visual gerado é um mar de relações de sujeitos a objetos. Um espaço relacional em que se é, de todos os lados, fotografado por objetos iluminados.

O objeto no campo visual sob a égide do olhar é plasmático. A luz desenha seus contornos e, num momento, a iluminação de determinado objeto, o realce ganha através da iluminação, pode fazê-lo alvo do interesse. No momento seguinte, com outros contornos e outro volume, conseguidos pelo trabalho da luz, o que atraiu o olhar se esvai. O objeto não é fixo. A luz o desenha.

Citamos a luz pois ela é o elemento estruturante, uma vez que é determinante para a grafia (escrita) no campo visual em que circula o olhar. Ela altera formas, volumes e cores dos objetos. O interesse dos objetos está em parte na imaginação individual de um objeto faltante a ser encontrado (para a psicanálise, um objeto @). A fantasia desse encontro mantém vivo o interesse de olhar. Lacan vai dizer que ao abrir a fenda que são nossas pálpebras, permitindo a entrada da luz, estamos abertos às atrações desse campo visual.

A outra parte da atração provocada pelos objetos está na posição ocupada na própria estrutura do campo visual. A estrutura é capaz de colocá-los numa articulação na qual se fazem mais atrativos.

Uma das hipóteses deste trabalho é buscar a posição que determina um objeto iluminado no campo visual.

Como trataremos adiante, esse tipo de objeto se localiza numa confluência privilegiada para a atração do olhar. É caracterizado como iluminado pois a estrutura perpetrada pela luz permitiu sua ascensão. Essa posição está diretamente relacionada à organização do quadro que, como foi estabelecido, é a atualização de uma hierarquia no campo visual.

Lacan acentua a função do quadro relacionado ao mundo visual, concebido na relação com o olhar e não com a visão.

“Ici, nous introduirons l'appareil que déjà nous a servi comme essentiel à confronter à cette image mythique de l'oeil qui, quelle qu'elle soit, élude, elide ce qu'il en est du rapport de la représentation à l'objet puisque de quelque façon la représentation y sera toujours un doublé de cet objet. Confronte à ce que je vous ai d'abord présenté comme la structure de la vision y opposant celle du regard et ce regard dans ce premier abord je l'ai mis là où il se supporte, à savoir là où il est appendu en cette oeuvre qu'on appelle un tableau.”¹⁶

O trabalho de Jacques Lacan sobre o campo visual baseou-se na concepção que já havia sido associada por ele, através das teorias de Freud, ao inconsciente estruturado como uma linguagem e, ao mesmo tempo, com a lingüística, à língua e sua organização sintática. Tal concepção é a de que, nas combinações sintáticas, há algo que escapa ao domínio de estudo, isto é, algo que é o próprio campo em que elas são feitas, a linguagem.

A linguagem é tratada em psicanálise como o fundamento de todo o fazer humano, é a própria dimensão do humano. Entender que os fenômenos do humano se dão na dimensão da linguagem significa dizer que eles são compostos por elementos em relação e que respeitam determinadas ordens de combinação, provenientes do estudo da linguagem como constituinte.

Lacan entenderá que, no domínio da visão, há um produto essencialmente humano, ou seja, o ato de ver é uma produção e sofre os desígnios de estar sempre referida a um tipo de técnica de representação, como outras ações humanas. A visão é atravessada por uma pulsão (pulsão escópica) que funciona como um motor do olho para que a totalidade do processo de visão se complete.

Assim, para ver não bastaria ter olhos perfeitos, mas ter os olhos movimentados por algo que o faz focalizar em determinados objetos. Essa pulsão é movida pelo desejo. O olhar é o efeito do desejo superposto ao mecanismo da visão. Dessa forma, os olhos são dirigidos por uma incessante busca pelos objetos que faltam ao desejo, motivadores, acionadores da pulsão.

A representação que privilegia o movimento do olhar é dotada de uma imprecisão. Uma obra impressionista, por exemplo, não privilegia a identificação nítida dos contornos.

¹⁶ “Aqui introduziremos o aparelho que já nos serviu como essencial para confrontar essa imagem mítica do olho, que qualquer que seja, ilude, elide o que há na relação da representação ao objeto, pois que de qualquer forma a representação será sempre um duplo desse objeto. Confrontada a essa que apresentei a vocês como a estrutura da visão, em oposição àquela do olhar, nesta primeira abordagem não mencionei onde ele se suporta, a saber lá onde ele é pendurado nesta obra que se chama quadro” (Lacan, 1966a – tradução da autora)

O Traçado da Luz

No entanto, essa imprecisão também é fundante do sistema de representação que nos propomos a analisar, as imagens jornalísticas. De que forma?

Lacan comenta uma regra adotada na geometria projetiva segundo a qual duas retas paralelas não se encontram jamais. Num quadro, o desenho de duas linhas paralelas pode indicar uma noção de um encontro no infinito. Existem neles pontos de imprecisão, que podemos pensar como pontos de abertura para a entrada do olhar. O ponto no infinito, indeterminado no presente do quadro, leva o espectador a depor seu olhar.

“Car une definition combinatoire ne vaut pas si elle comporte des exceptions de l’ordre intuitif. Si nous croyons que les parallèles sont justement des lignes qui ne se coupent pas, deux lignes se couperont toujours en un point et l’on se débrouillera comme on pourra mais il faut que ce point existe.” (Lacan, 1965, p.275)¹⁷

O olhar foi frequentemente tematizado na literatura como forma de capturar emoções e o imaginário humanos. Uma das características que se pode atribuir ao olhar, nessa área, é sua capacidade de guardar um mistério. O olhar oculta um pensamento. Nelson Rodrigues intitula suas memórias *A menina sem estrela*. Sua filha, Daniela, nasceu cega. Ver e ser visto, como a maioria, seria a condição de ter uma estrela, uma fonte iluminada.

Com o romance de George Orwell, *1984*, o olhar teve ressaltada sua relação com a vigilância (e a punição, com Foucault) e o cuidar sobre o outro (*re-garder*). Nesta ficção, a tela tinha um papel de observação sobre os cidadãos. Não eram eles que assistiam ao que a tela tinha a apresentar, mostrar. A tela, o objeto é que os olhava.

As redes de televisão internacionais pretendem retratar o mundo, todas as suas extensões e culturas. Elas têm o ideal de se fazerem presentes com uma câmera para dar a ver a toda porção do mundo. Tal pretensão transforma a televisão em olho de vigilância do mundo. Sua câmera reporta uma diversidade e assiste através de seu olhar.

¹⁷ “Visto que uma definição combinatória considera exceções de ordem intuitiva, se cremos que as paralelas são justamente as linhas que não se encontram, duas linhas se cruzarão sempre num ponto (...) esse ponto existe.” (Lacan, 1966^a – tradução da autora)



10 Instalação com monitores de televisão em exibição no Itaú Cultural, em São Paulo

O Traçado da Luz

Nessa imagem temos um grande olho feito de telas de televisão, que emitem programas de diversos países do mundo, em diferentes idiomas.

No domínio do corpo, um olho é concebido em seu fluxo biológico. No entanto, podemos supor que a interferência da pulsão escópica se associa ao mecanismo do fluxo corpóreo. A psicanálise permite organizar essa questão dissociando o fluxo biológico e pulsional.

Há uma certa indistinção dos dois níveis por uma sobreposição entre dois fluxos no corpo. O primeiro fluxo é o do funcionamento do órgão, a partir do qual concebemos a entrada de luz, a sensibilização da retina. Nesse registro levamos em conta ainda as interrupções na transmissão, como o fechamento do olho no momento de piscar. Está nessa linha, ainda, o formato do olho com suas limitações, definidas ao ângulo da visão, que somente associado ao movimento da cabeça, pescoço e do resto do corpo forma 360° de domínio ou possibilidade de percorrer o espaço em torno de si.

No limiar do funcionamento da visão e do funcionamento do olhar está o chamado olhar periférico. Entende-se por olhar periférico aquele ponto da esfera do alcance visual que está nas bordas. O campo do periférico pode mudar conforme o movimento. O giro da cabeça associado ao do olho estabelece a dimensão do que será periférico.

A posição combinada entre olho e cabeça determina um foco privilegiado e uma zona de menor domínio, que é onde podemos situar o olhar periférico. O espaço do canto, das bordas, oferece uma certa indefinição de elementos. No entanto, ao mesmo tempo, temos a percepção dos movimentos e de objetos localizados nessa região. As mudanças nessa área nos guiam para mudar o foco que estamos vendo. Elas nos obrigam a voltar a si (Ferrara, 2000).

Entramos aqui um pouco mais no que é a dimensão do olhar. O olhar admite uma certa fluência de um movimento que não está mais relacionado somente às potencialidades do olho. Algo dirige esse órgão e faz com que ele escape da sua capacidade funcional. Podemos dizer, de outra maneira, que apesar da sobreposição entre visão e olhar há um funcionamento diferenciado entre um e outro.

A psicanálise irá nomear este fluxo, que determina o movimento do olhar, como uma pulsão. A sintaxe que trabalharemos aqui refere-se à dinâmica do olhar e não às problematizações referidas à visão.

Existe uma especificidade dessa pulsão do olhar que é a de ser sempre movimentada por um objeto externo. Dessa forma, como estávamos observando com o estabelecimento de um campo de olhar periférico, são os objetos do mundo que nos fazem virar para mirá-los.

A partir do apelo dos objetos, considerados como externos, é possível estabelecer uma linha que liga o olho ao objeto visto, um percurso de ida e volta entre os dois. A partir de cada um dos pontos de atração se forma uma linha, que marca a constituição de nosso campo visual.



A organização do campo visual é fixa e, ao mesmo tempo, difusa. Isso porque, enquanto algo atrai o olhar, marca uma linha entre o olho e o objeto. A pulsão escópica que perpassa o humano faz com que o olho se desvie para outro ponto no momento seguinte.

“Dans la géométrie projective, ce tableau va être ce plan dont je parlais tout à l’heure sur lequel à la pensée de chacune des lignes que nous appellerons, si vous le voulez, lignes oculaires, pour ne faire aucune equivoque avec le rayon visuel, les lignes qui joignent le point essentiel au départ de notre démonstration, que nous allons appeler oeil et qui est ce sujet idéal de l’identification que c’est d’un S point d’oeil que partent les lignes que je trace de ce point dans une ligne droite.” (Lacan, 1966a)¹⁸

A inclusão do sujeito nessa combinatória provocará um desenho diferente do campo visual, como será desenvolvido adiante sobre a esquizo do sujeito remontada em tal campo.

A concepção desse movimento será relevante para este trabalho pois estabelecemos como hipótese que a seqüência das imagens na televisão, de alguma maneira, estão formadas sobre esse movimento do olhar.

Não podemos dizer que tentam reproduzi-lo, pelo caráter fugidio da própria pulsão. No entanto, o que se captura na organização de uma cena e na relação estabelecida com a seguinte é o que vai a ser a própria estrutura da sintaxe visual.

A concepção lacaniana sobre o campo visual nos permite supor um enquadramento do mesmo, o que significa existirem lugares marcados para os objetos e, também, uma hierarquia entre eles. Esses lugares resultam de relações. Poderíamos questionar onde fica a natureza humana nessa constituição. Na concepção teórica que estamos trabalhando, a questão da natureza humana está colocada na medida em que faz parte dessa estrutura da linguagem

Supomos, com Lacan, um deslocamento sobre a posição do espectador no quadro. O autor propõe que existe um ponto no quadro que corresponde ao ponto sujeito, ou seja, o ponto em que se pressupõe o espectador no quadro.

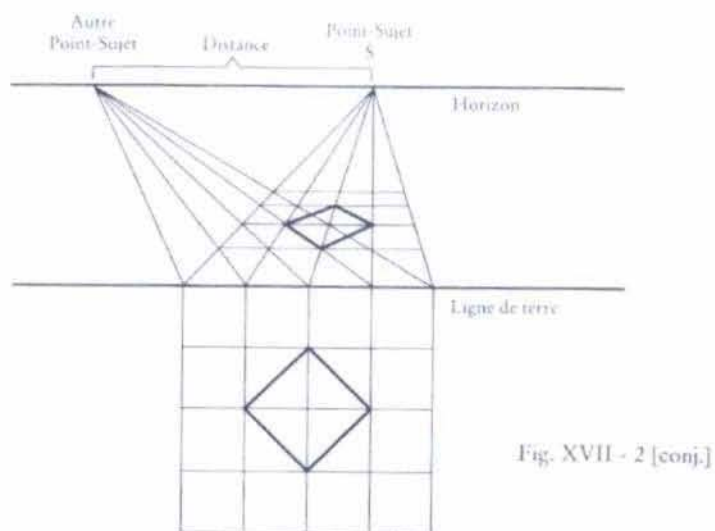
A idéia de que o espectador se insere no quadro já havia sido trabalhada por Merleau-Ponty. Lacan, apesar de considerar o autor como antecedente, se diferenciara por trabalhar uma concepção distinta da linguagem. Ele desdobra o ponto-sujeito em dois. Um deles é o ponto-sujeito no quadro, o outro é o ponto pressuposto fora do quadro e que determina as proporções dentro da representação.

¹⁸ “Na geometria projetiva, o quadro será o plano do qual falei e sobre o qual, a partir do desenho de cada uma das linhas que chamaremos, se quiserem, de linhas oculares, para não confundirmos com o raio visual, linhas que articulam o ponto essencial em nossa demonstração, que nós vamos chamar de olho e que é o sujeito ideal da identificação, que é de um ponto S-olho que partem as linhas que traço em linha reta a partir desse ponto”.

esquize do sujeito e sua implicação no campo visual

As concepções de Lacan sobre o lugar do sujeito no campo visual são consistentes com aquilo que define como a topologia do sujeito. A topologia, no campo visual, é associada à organização espacial buscada na perspectiva e na posição do sujeito clássico. Esse último é retomado, de acordo com sua posição central no espaço, como olho pregado ao seu potencial imaginário, como Lacan já o havia tratado em concepções teóricas para o estabelecimento do sujeito do gozo.

Lacan destaca o centramento do espaço no olho que vê e inclui a esquizo do sujeito, o inconsciente, em relação ao quadro. “Être situé dans ce qui n’est plus la métaphore du sujet, c’est aller chercher les fondements de sa position, non point dans aucun effet de signification, mais ce qui résulte de la combinatoire elle-même.”¹⁹ (Lacan, 1966a)



11 os dois pontos sujeito. Fonte: Lacan, 1966a

¹⁹ “É situado nisso que não é mais a metáfora do sujeito, está em buscar os fundamentos de sua posição, não é ponto de alguma significação, mas isso que resulta da cominatória mesma.” (Lacan, 1966^a – tradução da autora)

Retomamos a questão da representação tridimensional num ambiente bidimensional aberta pela técnica da perspectiva. Lacan adapta o esquema elaborado por Alberti, indicando como ponto-sujeito o ponto de fuga perspectivo. Ao ponto fora do quadro, onde estaria posicionado o observador, o autor identifica o outro ponto sujeito.

“Pour em rester sur un domaine de l’image, je dirai que cette distance des deux parallèles qui sont dans le plan-support, celles qui sont déterminées par ma position fixée de regardant et celle qui est déterminée par l’intersection, la rencontre du tableau avec le plan support, cette béance qui dans le plan-figure ne se traduit que par un point, par un point qui, lui, se dérobe totalement car nous ne pouvons pas le désigner comme nous designons le point de fuite à l’horizon.” (Lacan, 1966a)²⁰

Os dois diagramas iniciais de Alberti são fundidos num só, evidenciando a relação entre os elementos fora do âmbito do quadro e aqueles presentes no quadro. Essa fusão privilegia a observação da projeção realizada de um plano a outro.

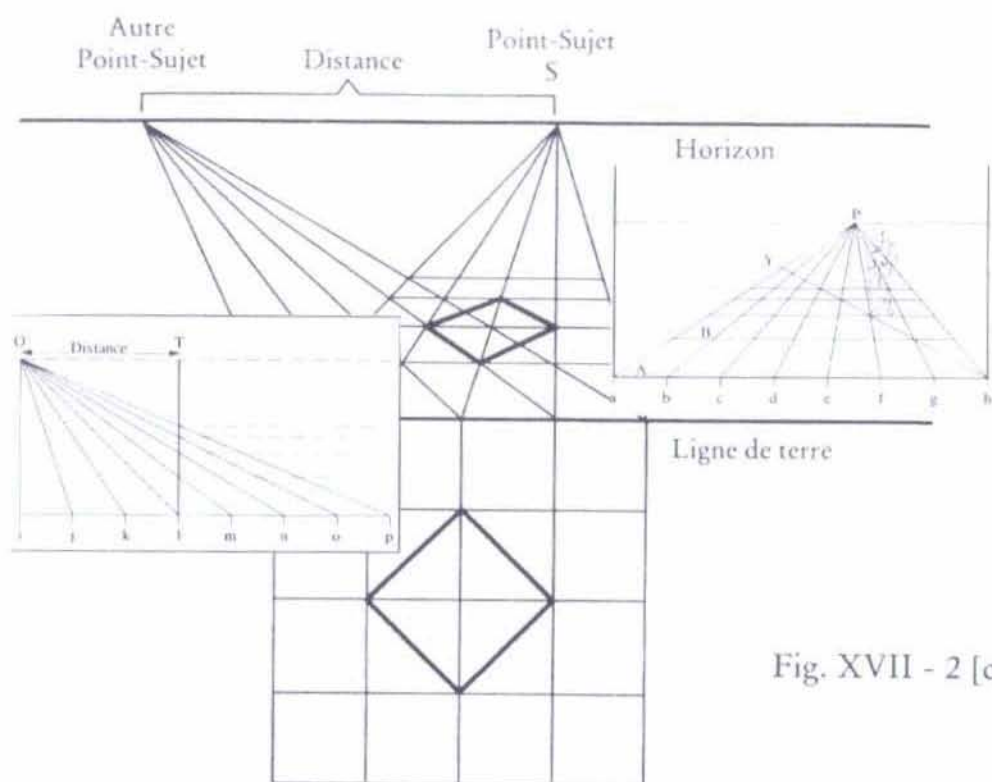


Fig. XVII - 2 [conj.]

12 diagrama de Alberti combinado com a proposta de inserir dois pontos-sujeito. Fonte: Lacan, 1966a

²⁰ “Para ficarmos no domínio da imagem, direi que a distância entre duas paralelas no plano suporte, aquelas que são determinadas pela minha posição fixa de espectador e que são determinadas pela intersecção, o encontro do plano do quadro com o plano suporte, essa abertura que no plano figura se traduz por um ponto, um ponto que se esconde totalmente pois que não podemos designá-lo que pelo ponto de fuga no horizonte” (Lacan, 1966a – tradução da autora)

O Traçado da Luz

Essa justaposição entre dois planos é importante para Lacan, no sentido de mostrar como, no campo visual, o sujeito está estruturado nessa divisão entre um e outro. O desenho de Alberti pode fazer pensar em dois planos que poderiam ser superpostos. Dessa forma, o mesmo sujeito que se localiza fora do quadro é o que se coloca nele. No movimento da projeção, ele se transporta integralmente.

Pode-se considerar que a projeção, para Lacan, é um caminho sem volta para o sujeito. Este é transportado para o ambiente do quadro, mas não abandona o lugar que ocupa fora. Este é um jogo entre o ambiente da representação, que é o do quadro, e o da realidade.

A presença corpórea de um sujeito fora do quadro, na posição de observador desafia o ponto estabelecido e o lugar que se abriu dentro do quadro para que ele o ocupasse. Lacan denomina o plano de chegada da projeção como plano do quadro. O segundo plano corta o plano do quadro, onde se forma a linha do horizonte. É no centro dessa linha que está localizado o ponto sujeito S.

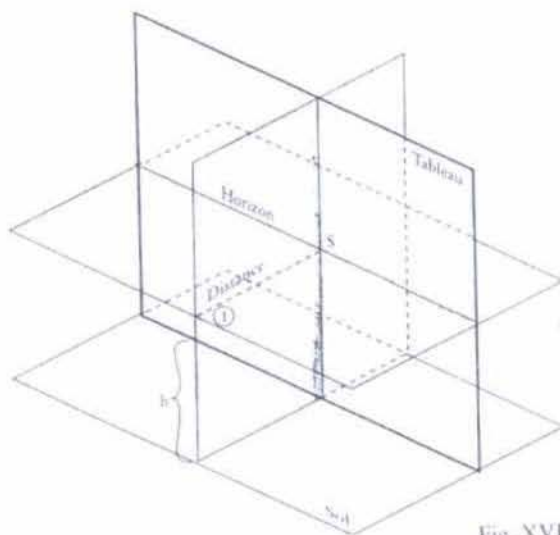


Fig. XVII - 1 [conj.]

13 ponto sujeito no plano do quadro. Fonte: Lacan, 1966a

“Or, il apparaît que précisément ce point existe et que c’est même à le faire exister qu’on fondera la géométrie projective et que c’est bien là en quoi consiste l’apport de la perspective, c’est que c’est précisément à le projeter sur un autre plan qu’on verra sur cette autre plan apparaître d’une façon dont l’intérêt n’est pas qu’il soit intuitif, à savoir parfaitement visible dans la jonction des deux lignes sur la ligne d’horizon, mais qu’il s’y repère selon les lois strictes d’une équivalence attendue, à partir des hypothèses purement combinatoires, je le répète, qui sont celles qui se poursuivront dans les termes que deux points par exemple ne détermineront qu’une seule ligne droite et que deux lignes droites ne peuvent se couper en deux points.” (Lacan, 1966a)²¹

Nessa separação do sujeito em dois, temos uma esquizo entendida como constitutiva da sua condição de ser na linguagem. “c’est une nouveauté de l’introduire ainsi, d’y retrouver la topologie du S barré [\$] dont il va falloir savoir maintenant où nous situons le a qui détermine la division de ces deux points, je dis de ces deux points en tant qu’ils représentent le sujet dans la figure. (Lacan, 1966a)²²

Lacan nomeia o plano que abarca o sujeito como plano-sujeito (*plan sujet*) e o plano do quadro plano-quadro (*plan tableau*). Há uma representação em perfil que se pode fazer desses planos e que permite observar de outro modo a relação de um a outro. Podemos pensar que há dois planos distintos quando um espectador se coloca diante de um quadro. Isto significa que cada um destes planos funciona como um conjunto de seus pontos, linhas que formam suas figuras.

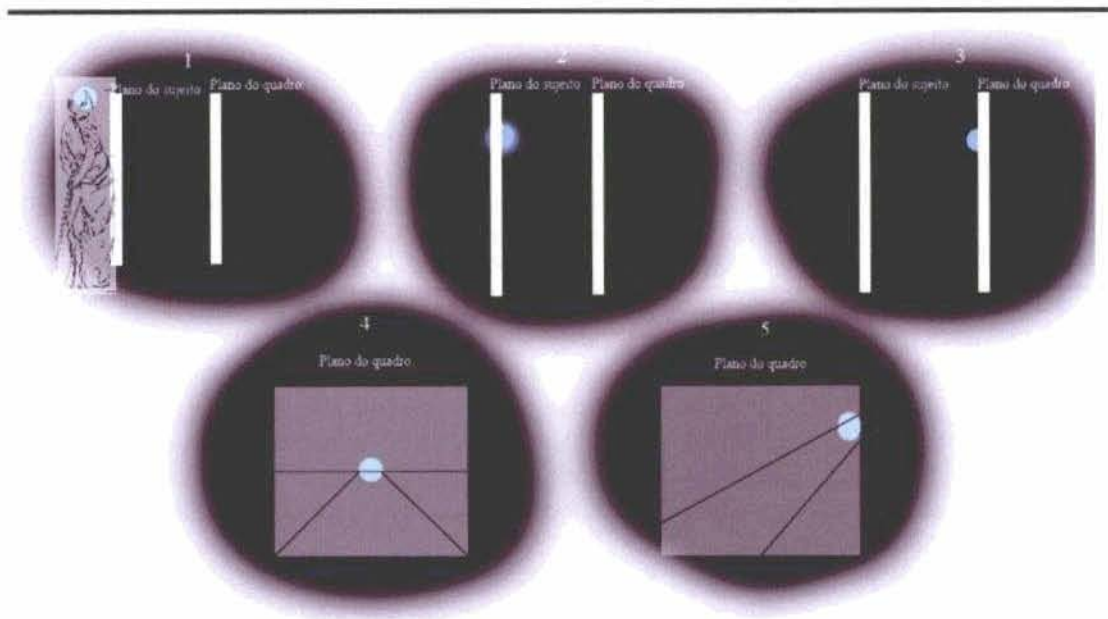
Consideramos que diante de um quadro o sujeito é olhado, ou fotografado. Esta afirmação tem um sentido estrutural, considerando que ele é incorporado ao quadro. Quando a luz chega aos olhos do espectador, com a informação luminosa advinda do quadro, ele é reduzido à sua função de olho.

Isto ocorre pela imersão nas linhas e pontos combinados na figura do quadro e que desta forma determinam um caminho para o olhar. O plano do sujeito, então, se transporta ou projeta-se para o plano do quadro como um ponto representativo do sujeito. Nesse processo há uma troca entre os conjuntos do olho como um ponto no plano sujeito para o ponto-olho no plano do quadro.

O olho se funde com o ponto que na estrutura do quadro é o ponto de fuga. A determinação deste ponto de deposição do olho será interessante na análise dos quadros das reportagens pela observação da movimentação deste ponto-olho através dos quadros.

²¹ Ora, parece que, precisamente esse ponto existe e que para fazê-lo existir que se funda a geometria projetiva e que é nisso que consiste o saber da perspectiva, que é precisamente projetar sobre um outro plano e se mostrará que o interesse não é mais que ele seja intuitivo, a saber, perfeitamente visível na junção de duas linhas sobre a linha do horizonte, mas que ele se funde segundo as leis estritas de uma equivalência, a partir das hipóteses puramente combinatórias, eu repito, que são aquelas que serão perseguidas nos termos em que dois pontos, por exemplo, não determinarão uma linha reta e que duas linhas retas não podem se cruzar em dois pontos.” (Laca, 1966a)

²² “É uma novidade a ser introduzida, de retomar a topologia do S barrado (\$) onde ele se faz presente agora, onde nós situamos o que determina a divisão desses dois pontos, digo que esses dois pontos representam o sujeito na figura.” (Lacan, 1966a)



14 diagrama mostrando os diversos momentos da entrada do sujeito no quadro

O ponto-olho se localiza numa posição privilegiada dentro do quadro. Nos quadros 4 e 5 do diagrama, as linhas de força do quadro levam ao infinito. Esse ponto no infinito pode ser apropriado de duas formas: uma delas é não completá-lo com nenhum objeto. Por exemplo, quando temos a cena de uma estrada da qual não se vê o fim. A outra maneira de aproveitar a confluência em torno deste ponto é colocar um objeto pendurado aí. Estamos diante de um objeto que ganhará uma força estrutural. É um objeto iluminado, como será denominado.

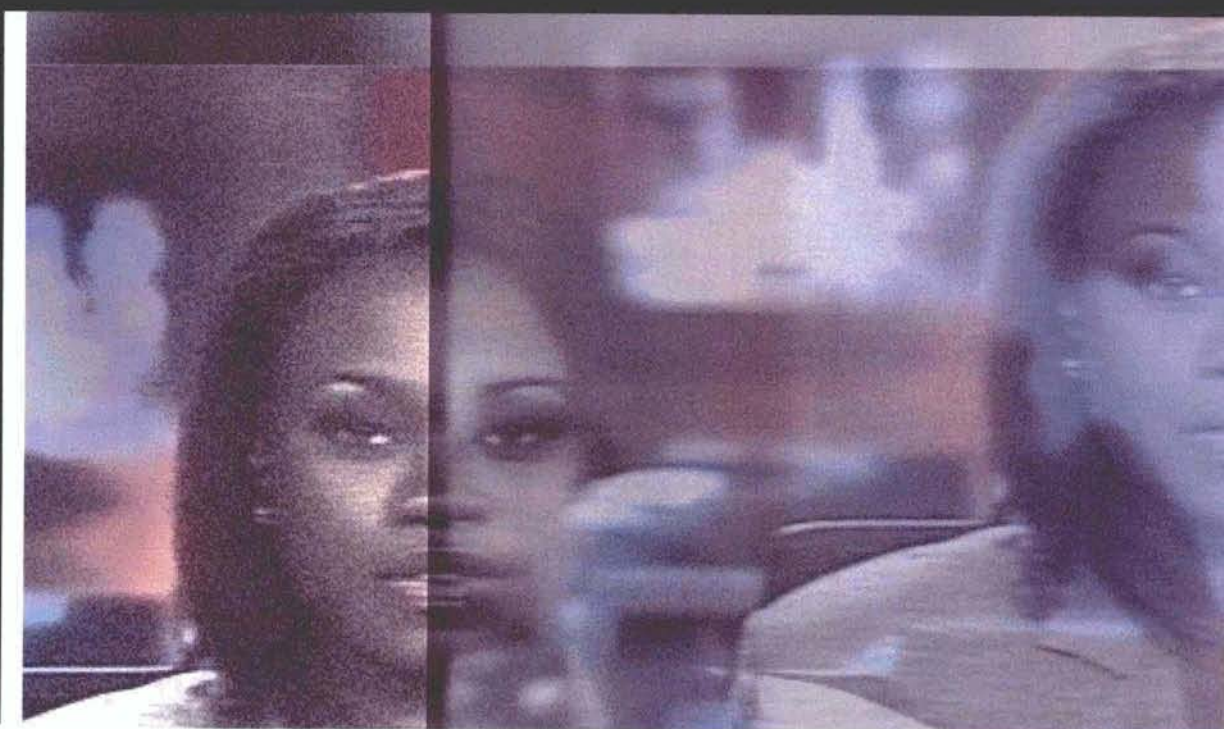
“...la structure visuelle de ce monde topologique, celui sur lequel se fonde toute instauration du sujet. J’ai dit que cette structure est antérieure logiquement à la psychologie de l’œil et même à l’optique, qu’elle est cette structure que les progrès de la géométrie nous permettent de formuler comme donant sous une forme exacte (je souligne exacte) ce qu’il en est du rapport à l’étendue.” (Lacan, L’Objet, 275)²³

²³ “...a estrutura visual desse mundo topológico, aquele sobre o qual se funda toda a instauração do sujeito. Eu disse que essa estrutura é anterior logicamente à psicologia do olho e mesmo à óptica, que é essa estrutura que o progresso da geometria nos permite formular como constituída sobre uma forma exata (eu sublinho exata) o que existe do envio ao concebido”(Lacan, 1966a – tradução da autora)



Capítulo V

A relação do sujeito com a tela como janela e moldura



Paralelamente à estrutura do quadro, Lacan estabelece o conceito de tela, que pode ser entendida como o espaço onde a estrutura do quadro se atualiza, ganha forma. A tela é como um palco vazio esperando a peça encenada.

Ao olhar a tela da televisão desligada, o espectador dispõe de um suporte para todos os possíveis quadros que aguardam projeção. A tela é o quadro em potencial. Ressaltamos seu estatuto de lugar marcado, pois incide sobre ela a ordem (organização, hierarquização) própria da representação imagética. Assim, propomos que ela tem um desenho pressuposto, que antecede a presença de qualquer quadro. A observação das características da tela, ou supomos, de uma função de tela, é relevante para situar o mecanismo televisivo.

Podemos propor que a função da tela é a de ser um objeto que, mesmo desligado, é capaz de fazer com que o olhar do espectador espere o surgimento de algo. Ela é a possibilidade de emergência dos objetos em estrutura de quadro. Privilegiando o vínculo entre os conceitos de tela e quadro, dizemos que ela é o primeiro preceito pelo qual uma forma de representação pode ser classificada como quadro. Propomos, ainda, que este último seja estudado como forma de pensar a relação do espectador com a televisão e acentuamos sua característica de objeto privilegiado do olhar.

Estatuto da tela

Neste capítulo problematizaremos o estatuto da tela. Esse objeto tem uma configuração que, para Lacan, é bem específica. Primeiro, é importante discutir a noção comum de tela, tomada na convivência com suas diversas formas: a tela de televisão, tela de cinema, tela de computador, tela plana, tela compacta. Nas funções que lhe foram atribuídas e nos diversos formatos construídos, podemos identificar um traço de similaridade que, e aqui pensamos como Lacan, constitui a função de anteparo. Algo que se interpõe, nesse caso, entre quem vê e o que é filmado, mas também entre a matéria visível e aquela momentaneamente invisível (pois que ainda não surgiu na tela).

Na primeira separação que a tela promove, estamos lidando com a impossibilidade de acesso daquele que vê ao ambiente da filmagem, instalado na realidade, onde está a câmera. Nessa distinção, evidenciamos um aspecto do pacto entre espectador e o produtor de mídia. O espectador assume posição como tal ao participar do jogo proposto, em que estar diante da tela significa esperar para olhar. Pelo fato de se colocar diante da tela, propomos que é admitido o acesso barrado ao momento da realidade em seu tempo e lugar e, ainda, a tela é reafirmada como lugar de circulação das imagens.

Propomos uma segunda separação (corte) promovida pela tela: entre o visível e o invisível (excluído da tela). Ela opera um recorte pelo qual consideramos a existência de elementos que se iluminam na tela, oferecidos ao olhar e outros destinados à invisibilidade ou à opacidade. Podemos adotar essa proposta de maneira radical: os objetos não incluídos no domínio da tela não fazem parte do mundo visual. Tais objetos podem ser formas

inusitadas ou mesmo ângulos inimaginados (de objetos já inseridos no visível, mas de uma maneira recorrente). Quando um câmera procura uma boa imagem podemos pensar que busca revelar objetos, apresentando-os pela primeira vez ao visível.

A partir dessas duas separações que atribuímos à tela, podemos presumir sua ligação ao simbólico. A delimitação promovida pela tela nos apresenta um corte com a mesma função separadora própria daquela ordem, destacamos aqui uma diferença em relação ao quadro, que privilegia o conteúdo do imaginário.

O corte que a tela promove não pode ser pensado apenas nos termos de distanciamento físico, mas, como integrante da ordem simbólica, ela absorve também as funções de estruturante, constituinte e associando-se, pela mesma razão, aos três níveis propostos por Lacan – Real, Simbólico e Imaginário. O efeito do corte atinge as três dimensões. Consideramos que ele abre a possibilidade, ao mesmo tempo, para uma articulação imaginária, que se revela na apresentação das imagens e, ainda, completando a tríade, fica o resguardo para a ascensão à tela dos elementos em espera, aqueles que ainda não foram organizados como quadro.

Essa última possibilidade, os novos elementos levados à tela, nos indica uma outra característica da tela que é a de movimento. Ela está sempre pronta para receber novos objetos a serem evidenciados nela, em diferentes combinações possíveis.

Ao propormos que a tela tem uma função, essa proposição deve ser entendida, como o faz Lacan, de forma similar à função proveniente da matemática. Essa similaridade está em aplicar uma mesma equação (organização da relação entre elementos) e obter resultados condizentes com uma estrutura fundamental, estipulada na própria função. Ela é estabelecida a partir de uma determinada equação, onde elementos podem ser colocados num lugar vazio (lugar de x). O que se obtém dessa operação são resultados, no caso da matemática, ou podemos falar em efeitos, no caso da articulação na tela e das composições midiáticas em geral.

Nesse sentido pensamos que a tela não é um lugar vazio ou um espaço aberto. Os objetos visíveis são equacionados através de uma função, a função da tela. Faz parte de tal função que todo elemento ali inscrito seja dotado de uma materialidade luminosa, tema do qual trataremos mais adiante. Uma outra característica da tela é a de proporcionar o surgimento de posições privilegiadas. “...l'écran que notre expérience analytique nous apprend comme étant le principe de notre doute: ce que se voit, non pás révèle mais cache quelque chose. Le fondement de la surface est au principe de tout ce que nous appelons organisation de la forme, constellation” (Lacan, 1966a)²⁴

Os objetos na tela têm uma única dimensão: são dados em sua superficialidade. Nesse espaço não há lugar escondido, oculto, ou, dito de outro modo, não se tem algo subjacente. Ela é o lugar onde os objetos se iluminam.

Insistimos na distinção entre a tela e o quadro, feita por Lacan. A tela, como vínhamos observando, refere-se à instauração de um corte. O quadro é a articulação dos elementos que se inscrevem na tela. O elemento de diferença é o dar-se a ver. Enquanto a tela tem uma constituição opaca, o quadro é o momento em que a luz é acesa. O quadro é o lugar da evidência e da exposição.

²⁴ “...a tela que nossa experiência analítica nos indica como sendo o princípio de nossa dúvida: o que se vê não revela, mas esconde algo. O fundamento da superfície está no princípio de tudo o que chamamos de organização da forma, constelação” (Lacan, 1966a - tradução da autora)

O Traçado da Luz

A tela pode ser entendida como um anteparo presente em todo o processo da visão, está mais relacionada ao impedimento presente no ato de ver. O olhar, por sua vez, dirige-se ao quadro.

A função da tela é ser o suporte da representação. A possibilidade de mudança, que ocorre a cada vez que há um retorno à organização deste suporte, é que indica tratar-se de um trabalho na linguagem e de humanos falantes “...l'écran n'est pas seulement ce qui cachê le réel, il l'est sûrement, mais en même temps il l'indique.” (Lacan, 1966a)²⁵

Neste trabalho é importante definir o estatuto da tela e do quadro, para sustentar a análise do que se inscreve nesse lugar, no caso, as reportagens. É importante ter em vista a possibilidade de que algo ficou excluído da tela e está balizando o formato da articulação do quadro.



15 Folha de S. Paulo, público em mostra no MAM. Foto de Nilton Fukuda.

Podemos considerar a tela como um objeto que está no limiar entre os processos do olhar e da visão. A partir do seu estabelecimento como um anteparo entre o espectador e o quadro, retomamos os dois processos determinados por Lacan.

Trata-se de dois momentos lógicos: o primeiro momento é denominado de *Janela* e o segundo de *Moldura*. A função de janela indica o momento em que o sujeito penetra no quadro. Contribui para essa entrada a conjunção específica do sujeito: a conjunção de sua fantasia, sua imaginação e o objeto. Quinet irá acentuar que essa janela, proposta por Lacan, não é a mesma de que trata Alberti. Este último concebe a janela como acesso ao

²⁵ “...a tela não é somente o que barra o real, ela o é certamente, mas ao mesmo tempo o indica” (Lacan, 1966^a – tradução da autora)

mundo real, para a finalidade das projeções diretas ao quadro. Na janela de Lacan, os conteúdos acessados, no dito mundo real, estão associados a um conteúdo de ordem psíquica.

Pensar numa janela significa pensar um objeto que tem como característica importante um orifício. Tal orifício pode convidar à entrada ou à passagem por sua estrutura. A janela não é em si um objeto para o olhar, mas sim, o que está além dela. Mas o que nos preocupa é a função de janela e não a janela propriamente. Como esta característica pode se relacionar com a estrutura do quadro?

Segundo Lacan, o quadro também tem um lugar de entrada. Ele estaria associado ao ponto onde se depõe o olhar, o ponto-olho que engloba o sujeito. “...est une prise de distance, car vous ne faites pas un tableau de vous a l’orifice de la fenêtre dans laquelle vous vous encadrez.” (Lacan, 1966a)²⁶ O momento de entrada no quadro pode ser relacionado ainda ao objeto @, o objeto privilegiado do sujeito. Nesse caso, o objeto do quadro se funde ao objeto @, tomado como um orifício. Assim um oferece passagem ao outro.

O que passa através da janela, como paisagem ou quadro, é mutável, por isso, podemos entendê-la como o vazio estrutural, como falta-a-ser.

A função de janela ocorre a partir do momento em que abrimos os olhos. Não podemos escapar a ela, pois é o que torna possível ver, como maneira de nos relacionarmos ao mundo visual. “Et l’objet @ c’est ce que nous ne pouvons jamais saisir et spécialement pas dans le miroir, pour la raison que c’est la fenêtre que nous constituons nous-même d’ouvrir les yeux simplement.” (Lacan, 1966a)²⁷

No entanto, há uma barreira para esse processo. Lacan irá associar a função de moldura à impossibilidade de que todos os objetos do campo visual estejam num mesmo quadro. Eles não poderão integrar um mesmo quadro e também não poderão ocupar o mesmo lugar na hierarquia do quadro.

Tanto a janela quanto a moldura são dois processos estruturais. Eles organizam a entrada ou exclusão dos objetos do campo visual. A janela é o processo pelo qual os objetos dão entrada na ordem do quadro. Ela está no nível da possibilidade. A moldura, ao contrário, relaciona-se ao nível das impossibilidades e separa os objetos que foram privilegiados no quadro, daqueles que permaneceram no campo do invisível. É importante, nessa lógica, estudar a presença ou ausência de elementos.

Ao especificar as pertenças do campo da moldura, podemos associá-la a uma fenda que limita e enquadra a entrada de cada objeto na janela. Podemos chamar de moldura aquilo que limita o acesso completo ao mundo visível e faz com que o que se vê só possa ter relação com um objeto @ fantasmático. “l’oeil ou plutôt cette fente joue role, pour nous, de la fonction de porte du sommeil”(Lacan, 1966a)²⁸

Da mesma forma que pudemos pensar a janela como o objeto que privilegia o orifício, podemos associar a moldura ao traço que barra. A moldura de um quadro

²⁶ “...é uma marca da distância, já que não foi feito um quadro de você no orifício da janela em que você se enquadra” (Lacan, 1966a – tradução da autora)

²⁷ “E o objeto @, este que não podemos jamais prender e especialmente não no espelho, pois é a janela que nós mesmos constituímos simplesmente ao abrir os olhos” (Lacan, 1966a – tradução da autora)

²⁸ “o olho ou ainda essa fenda tem um papel, para nós, de função de porta do sono” (Lacan, 1966a – tradução da autora)

estabelece por toda sua volta os limites da tela. A moldura não é o objeto de atração do olhar, mas sim, o que ela limita. A obra de arte é o que está interno aos limites do enquadramento.

Falar da moldura é tratar de uma função. Dessa forma, ela não é apenas o limite físico externo ao quadro, mas aquilo que determina a hierarquia entre os objetos dentro do próprio quadro. É como se a moldura invadisse o domínio do quadro e colocasse cada objeto em seu lugar. O traçado que liga um objeto a outro dentro do quadro e do domínio da moldura.

Ainda, o percurso determinado para o olhar dentro do quadro está diretamente ligado ao trabalho da moldura. Tal trabalho está relacionado à posição de um objeto em relação a outro no quadro, o que determina uma hierarquia. O segundo trabalho da moldura consiste na entrada dos objetos no quadro de maneira recortada. Um objeto não precisa figurar em sua forma completa, com todas as partes dentro do quadro. Ao contrário, existe um processo de recorte e relação. O recorte determina a entrada parcial, mas ainda reconhecível do objeto. Esse sacrifício serve à constituição do próprio quadro. Ele está fundado no processo de criação de relações entre os objetos do campo visual.

A imagem da tela como uma janela nos indica a direção para a qual o conceito nos conduz. A janela trabalha no sentido de apagar os limites entre quem vê e o que é visto, num movimento de aproximação. A janela é uma articulação relacionada à transparência.

Cabe ressaltar que o espectador presumido nesta relação não é o espectador real, mas aquele entendido como o destinatário de um efeito. No caso da janela, o efeito trabalhado é o da aproximação. A janela abre as portas para um mundo de luz. “...le trou, l’obscurité, la caverne, cette chose qui est si capitale, à savoir l’entrée, ce que je vais appeler tout a l’heure la fenêtre et, puis, derrière, le monde que j’appellerai le monde solaire.” (Lacan, 1966a)²⁹

Há ainda o segundo momento lógico assumido, a moldura. No sentido oposto àquele produzido pela janela, a moldura trabalha para criar um efeito de afastamento, de enquadramento e evidência do recorte realizado. Da combinação entre esses dois momentos, temos uma soma que nos indica um estágio intermediário, em que a moldura nos é evidenciada ao mesmo tempo que somos envolvidos pela imagem, numa conexão transparente, iluminada e sedutora. Se quiséssemos uma possibilidade figurativa para pensar a questão, teríamos o que segue:

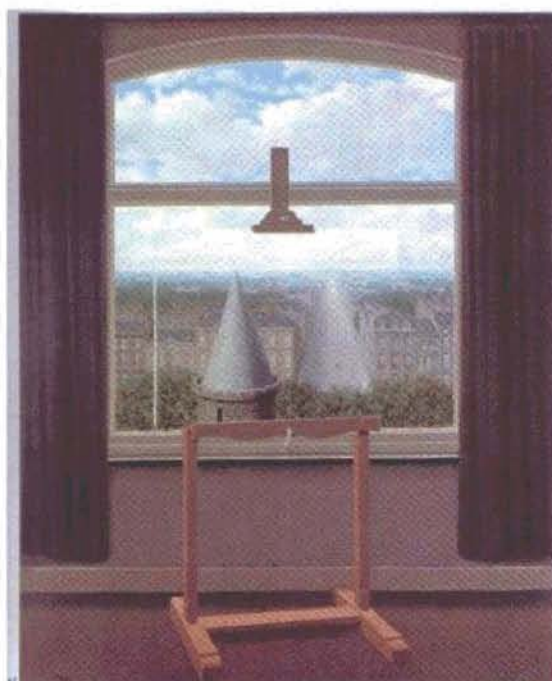


²⁹ “...o truque, a obscuridade, a caverna, tal coisa é capital, a saber, a entrada, essa que vou chamar de janela e, depois, o mundo que chamarei de mundo solar” (Lacan, 1966^a – tradução da autora)

Andrea Limberto Leite

No primeiro quadro, apresentamos a idéia da janela como transparência. A representação de um quadro em branco lembrando o vazado e a ação máxima da luz na cor escolhida. O segundo quadro traz a idéia da moldura, nesse caso, uma moldura total que inibe qualquer evidência luminosa. A cor de preenchimento escolhida foi o preto, pela idéia da opacidade e oclusão. Podemos considerar que cada um desses momentos lógicos propostos é limítrofe. No terceiro quadro, temos a combinação de ambos. O jogo da tela se compõe no fluxo entre um e outro.

Esses dois momentos são como dois limites para a fluência das imagens. Na análise, eles serão relacionados com os movimentos de aproximação e afastamento de câmera. No fluxo entre janela e moldura, inicia-se o processo de passagem da idéia de uma imagem estática para o movimento presente na tela. Esse movimento não é ainda do mesmo gênero daquele da seqüência quadro a quadro. Ele se relaciona à movimentação do olhar dentro do próprio quadro.

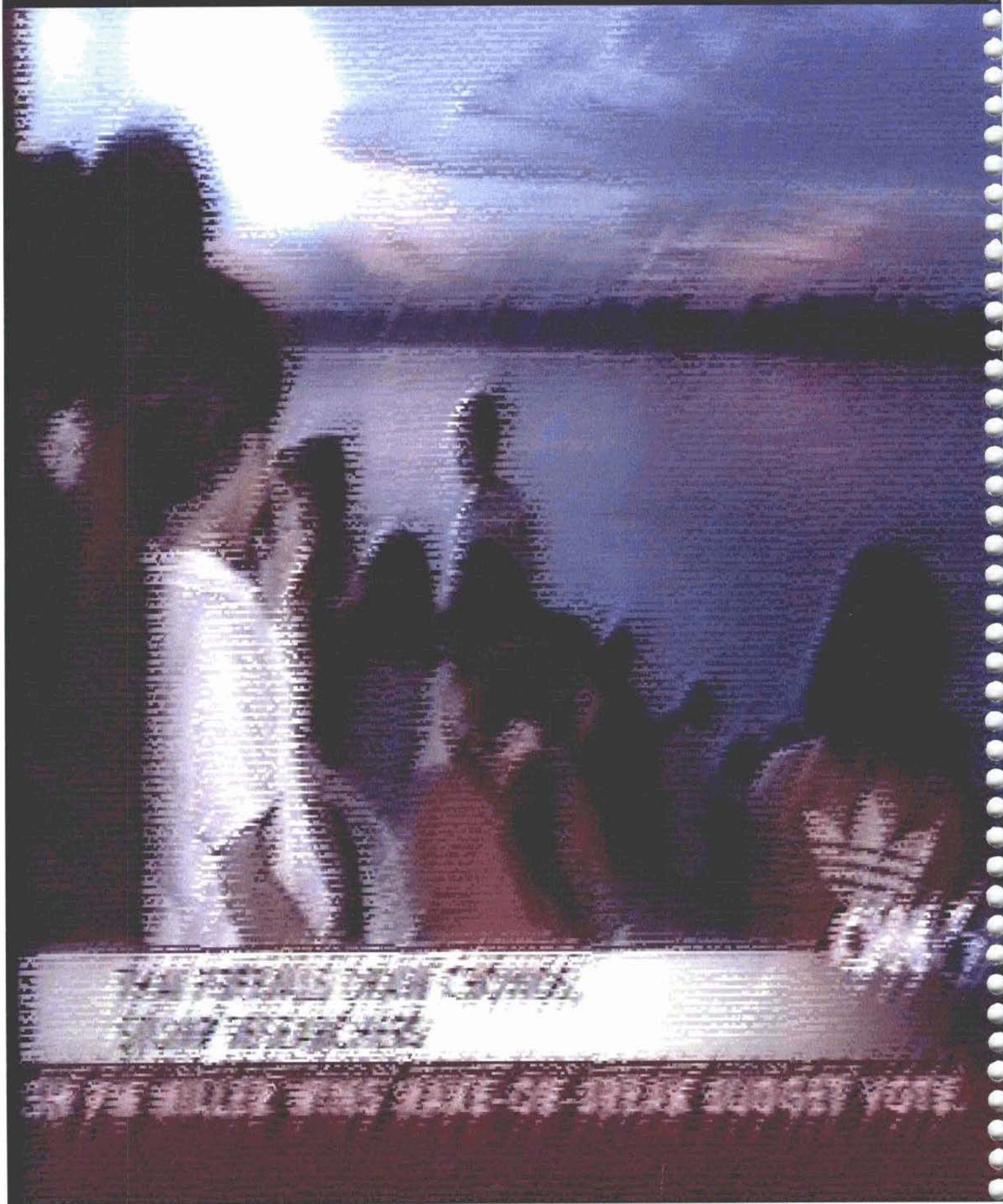


17 Os passeios de Euclides, 1955.
Ao olhar se convence de que
quase que nenhum grama de terra
abandonou da janela, só se sabe a

iluminar com a luz natural e
realizada pela luz elétrica e
pelo mundo em perspectiva
colocado por pontos que pintamos.

16 Magritte. Os passeios de Euclides, 1955

Capítulo VI A informação luminosa e sua circulação



Primeiramente, consideramos o estatuto do quadro, concebido como um objeto com uma organização privilegiada para atrair o olhar. Consideramos, também, num segundo momento, o estatuto da tela, objeto limiar entre o mundo do visível e do invisível. Resta concentrarmo-nos na observação das características dos objetos que transitam pelo campo visual.

A constituição de tal campo, nesse trabalho, está ligada à assunção de que ele é formado por dois âmbitos: um de visibilidade e evidência, onde os objetos estão organizados em quadros; outro, de invisibilidade, do domínio da tela, que aguarda os objetos que poderiam vir à tona. Nesse sentido, quadro e tela respondem a participações diferentes na formação do campo visual. Cabe ressaltar que objetos reconhecidos no campo visual com uma certa configuração, podem entrar no quadro com um novo formato.

Nesse caso, se a nova forma em que foi apresentado o objeto tiver um dado de novidade, podemos considerar que houve uma elevação de algo, que antes estava no domínio do invisível para o mundo da luz.



17Capa da edição brasileira do livro de Bataille

O Traçado da Luz

A explosão da novidade faz surgir uma informação luminosa. Com esse termo, acentuamos que o objeto insurgente é uma informação, com características de transmitir conteúdo ao espectador. Ressaltamos, ainda, que se trata de algo constituído na luz, que ela executa a articulação hierárquica e o delineamento dos contornos.

Antes de tratar da constituição específica da informação luminosa, faz-se necessário estabelecer as condições de aparição dos objetos no campo do visível. Eles estão associados a uma forma recorrente, em que são dados a ver e, por outro lado, a um recorte sempre esperado em que serão mostrados.

O função da tela nos leva a pensar sobre o estatuto dos objetos que nela são privilegiados. Eles ganham forma através do traçado da luz. Os efeitos visíveis na tela dependem do trabalho com essa materialidade.

As nuances de luz e sombra criam um movimento na tela, mesmo se tomarmos um quadro estático. Esse movimento pode ser entendido com a hierarquização de certos objetos na tela em detrimento de outros. O movimento nos quadros estáticos está associado ao percurso realizado pelo olhar dentro deles.

A partir das articulações e proposições feitas sobre o campo visual e sua constituição, podemos pensar que a luz é o elemento fundamental da configuração das formas e objetos nesse campo. Se quisermos pensar a configuração dos objetos como uma escrita, a escrita no campo visual é feita a partir da materialidade da luz. Entendemos a luz como uma materialidade, já que, por ser possível estabelecer ou alterar os contornos dos objetos a partir dela, ou seja, dar forma e, ainda, trabalhar para revelar aspectos desconhecidos ou ocultá-los. Atribuímos à luz um poder transformador. Nesse sentido, é o elemento fundante de todo o visível.

Propõe-se que, no desenho do campo visual, o elemento que doa a forma aos objetos não seja a tinta ou o risco do lápis, mas que o traçado seja o da luz.

É possível pensar que as letras impressas de um livro também precisam das nuances entre luz e sombra, para que a separação entre esses dois campos seja visível e diferenciável. De fato, porém, a cristalização das formas da escrita com o alfabeto tornou estante o movimento entre luz e sombra, como instauradores de um jogo entre elementos de uma sintaxe visual da produção caligráfica.

A imagem é, por excelência, o campo onde o jogo entre luz e sombra define uma sintaxe. Nela trabalham o que consideramos como dois extremos com relação às nuances de incidência da luz, a sombra ou a cor negra, sendo a menor incidência da luz, e o branco, iluminado, o lugar da profusão dessa materialidade.

Os traços cristalizados da sintaxe do campo visual não estão estabelecidos como na escrita. Ele é transferido como conhecimento através das obras de arte e dos estudos que tratam da técnica específica das diversas artes visuais.

O conceito de campo visual trabalhado por Lacan permite abordar a questão da insurgência do novo. Podemos pensar, com ele, que uma informação trabalhada na luz surpreende pela apresentação de novos contornos. Cada imagem apresentada na tela traz, ao mesmo tempo, um nível de cristalização imagética e outro de inovação na apresentação.

Ressaltamos que a possibilidade para a captação do olhar está justamente no estabelecimento de novos contornos. O novo parte de uma combinação entre estruturas sintáticas conhecidas que, trabalhadas numa nova articulação, produzem tal efeito. Veremos adiante, nas reportagens, como esse processo depende de um equilíbrio entre lugares tradicionais ocupados no quadro e a possibilidade de quebrar a seqüência visual esperada.

Esse movimento entre o novo e o consolidado se combina com aquele que descreviamos sobre a luz e a sombra. Ambos contribuem para pensarmos numa constituição fluída da matéria imagética. Se pensarmos os elementos no quadro como o resultado de inúmeras possibilidades combinatórias, podemos imaginar a fluidez e instabilidade de sua constituição, no contraste com o que poderia ter sido. Ao mesmo tempo, os objetos na tela são investidos de uma solidez, menos por sua própria especificidade do que quanto ao fato de ganharem vida na luz e na estrutura do quadro. Assim, o olhar é envolvido e levado de quadro a quadro, impulsionado sempre ao seguinte.

informação luminosa

Consideramos a informação luminosa como a novidade articulada na tela. Chamamos de informação pois se caracteriza pelo novo, por uma articulação inusitada. O termo luminosa advém do fato de que tal dado é conformado na materialidade da luz.

Podemos considerar que a informação baseia-se num critério de novidade e, uma vez que o próprio nome indica o pôr em forma, ou dar uma forma inovada, podemos dizer que a informação contém, ao mesmo tempo, um dado de novidade e um de repetição. O que propomos é que a informação luminosa seja entendida como algo acessível para o espectador. Ela é absorvida materialmente pela via da visão e compreendida na dimensão do olhar.

Outra característica da informação é a referência a um ambiente ou arcabouço comum. Nesse sentido, a informação luminosa está baseada num laço social e, assim, está dada a possibilidade da decodificação da informação imagética.

O termo informação imagética poderia fazer imaginar que um objeto num quadro possa ser a unidade mínima dessa informação. Mas, ao dizer a informação luminosa, ressaltamos o fato da luz ser o dado fundamental. Podemos pensar que a estrutura mínima que faz laço é o traço luminoso. Ele estabelece uma relação de sentido com o espectador.

A informação luminosa é uma organização de um conjunto de elementos em cena, intimamente dependente do trabalho com a luz. Tal organização está associada às diferentes incidências de luz no quadro, bem como à capacidade do estabelecimento do espectro de cores e suas nuances. Cada variação nessa disposição abre a possibilidade para a criação de

uma informação luminosa, com as características de uma informação: nova e com a possibilidade de fazer laço.

A circulação

Supomos a existência de uma hierarquia, na qual se constitui o dado de informação luminosa. Ela depende da iluminação de certos objetos no quadro, associado ao apagamento de outros. Poderemos observar melhor esse processo na seqüência do trabalho, com a análise.

A disposição dos elementos no quadro nos remete ao entendimento de uma hierarquia entre eles, que muda de um quadro a outro. Nessa variação é que se formam os sentidos no campo visual.

Consideramos que o olho, que supostamente capta diretamente o mundo, ou seja, não está em frente a uma tela física (de televisão, ou um monitor), também possa ser atraído por uma informação luminosa. Chamamos a esse olho de “olho nu” e, nesse momento de atração, ele se transforma, enquadrado pelo objeto de seu olhar. Assim, supomos que os olhos (e o corpo humano como um todo) transitam pelo campo visual e são um elemento a mais nele, em paridade com outros objetos.

A informação luminosa não se organiza por força do olho, mas envolve uma disposição dos objetos. É importante observar que o reconhecimento da disposição privilegiada de elementos que faz uma informação luminosa depende: 1- do reconhecimento das regras de composição (assumidas por cada um, mas na linguagem) e, a partir disso, 2- a aparição de uma conjunção específica que ative tais regras. Essa dupla exigência faz com que o fenômeno da informação luminosa possa ser interpretado como interno (cada espectador) e, ao mesmo tempo, externo (na linguagem). Entendendo as regras de organização dessa produção de sentido no campo visual, podemos entender o processo de circulação da informação luminosa.

Uma circulação pressupõe a passagem de objetos de um quadro a outro, que passam por uma transformação nesse processo. O mesmo objeto, em dois quadros diferentes será outra coisa, pois depende da relação com outros. Ainda, pressupomos que a disposição dos objetos no quadro, baseada na conformação pela luz, determina sentidos diferentes.

Os objetos são atualizados em cada quadro, o que significa que adquirem um valor diferente. A informação luminosa é aquela que capta a atenção do espectador, por fazer laço com ele. Tal laço está baseado num reconhecimento dos objetos no quadro e também no sentido que está sendo imputado a eles no estabelecimento da organização em que participam, atualizados.

Consideramos que o objeto presente num quadro só participa dele, atualizado de alguma forma, a partir de seu conceito na linguagem. Ele é encamado através da luz numa relação com outros que o definem e aos quais ele define. Os objetos adquirem um valor na relação com outros e é este valor, aqui estabelecido pela conformação na luz, que circula quadro a quadro.

Essa transformação se caracteriza por ser plasmática, adquirida no fluxo luminoso. Um valor é objeto plasmado num objeto que, com isso, ganha forma e destaque num

quadro. No entanto, o movimento traz o desmanche de tal preponderância e a recolocação de tal objeto na relação com os outros.

Em cada quadro, mais ou menos evidentemente, é possível observarem-se elementos marginais, em contrapartida aos privilegiados. Eles estão presentes no quadro, apagados, ocultados. No entanto, podem reaparecer em outra posição. A possibilidade de incluir objetos em cena como marginais é dada pela constituição na luz. Podemos supor, com Lacan, que a realidade é sempre marginal. Interpretamos essa frase, de forma que interessa ao trabalho: a organização do próximo quadro está dada na marginalidade do quadro atual. Supomos que através das bordas é que se torna possível a origem da mudança.

A informação luminosa de que se trata aqui é a extensão do lugar no qual a fotografia feita pela luz faz seu quadro. Ora, essa fotografia privilegia, focalizando determinados objetos, fazendo circundar outros. Num outro momento, há a insurgência de elementos marginais para a luz.

A importância do jogo de luz e sombra está nessa constituição fluída dos valores adquiridos pelos objetos. Mais do que o domínio da visão, trata-se aqui da fluência ou sintaxe do olhar.

O que será estudada, na segunda parte do trabalho, é a possibilidade de isolar a informação luminosa, tentando evidenciar seus contornos e a passagem de uma organização a outra. Podemos questionar a possibilidade de delimitá-la. Supomos que sua influência se estende até onde se espalham os raios da hierarquia que a luz estabelece.

No caso da televisão e de outras mídias que trabalham a informação numa tela pode-se estabelecer que sua quadratura é o limite para a organização de uma hierarquia no campo visual. No entanto, mais extensa do que isso, essa hierarquia conserva seus efeitos para os quadros subsequentes. O espectador, quando assiste a uma reportagem, pode acumular os valores atribuídos aos objetos e, a partir disso, determinar como se encaminha visualmente o problema de tal objeto. Os estudos na área de design gráfico vão no sentido de determinar tais possibilidades.

A informação luminosa é o resultado do processo de texto sobre texto para produzir um conceito associado a tal objeto. Esse conceito estará relacionado às posições e formas assumidas por ele nos quadros acumulados na cultura.

Esse processo nos é sugerido a partir do modo pelo qual uma palavra, na linguagem, é associada ao conceito. O acúmulo de valores associados vem à tona cada vez que elas são atualizadas num texto.

Podemos trocar os elementos dessa equação e, ao invés de dizer texto, pensar num quadro organizado pela luz. O acúmulo de valores se dará na atualização visual de um objeto (aqui não é a palavra a ser trabalhada).

Os objetos podem ser atualizados, recortados da sua bidimensionalidade e em traços ou partes, a partir dos quais podemos entender a remetência ao todo. Os processos metafóricos e metonímicos, próprios da linguagem, são as formas de atualização dos objetos e, ao mesmo tempo, de investimento de sentido neles.

A determinação cultural da hierarquia, captada pelo espectador, tem como base o arcabouço da linguagem, onde se associam palavras e imagens. No entanto, podemos pensar que, devido às características específicas da imagem (como o fato de estar constituída na materialidade da luz), elas ganham forma e sentido através de regras de organização do próprio campo visual. As características do olhar podem variar

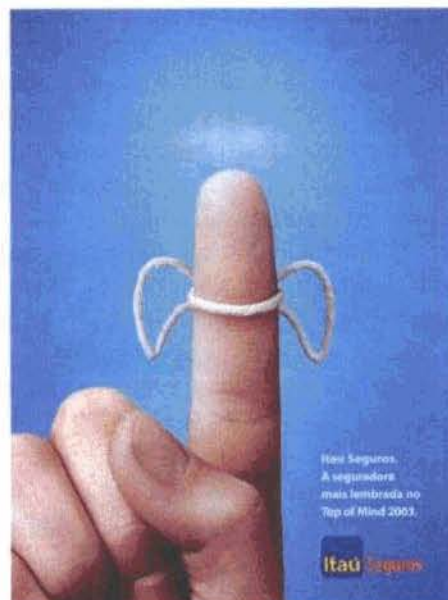
O Traçado da Luz

culturalmente e temporalmente (no sentido sintagmático e paradigmático), mas o trabalho segue sempre as regras desse campo específico.

Na idéia de circulação, pressupomos que um mesmo elemento se mantenha entre os quadros do campo visual. Ele não só se mantém como passa de um quadro a outro. No campo visual, o que circula é um valor, associado ao que pode agradar e satisfazer o olhar. A publicidade lida a todo o momento com a busca desse valor. Ele é de alguma forma estético, pois se baseia na articulação de elementos do campo visual, e, ao mesmo tempo, é um valor de desejo. Aquilo que circula deve suscitar o desejo de olhar numa cultura. Nesse sentido, a publicidade desponta como uma fonte. De desejos.

A informação luminosa é um valor, pois está associada àquilo que, numa sociedade, é importante dar a ver, mostrar. Como há uma relação entre um valor e a informação no campo visual, relação que se dá da mesma forma que aquela que associa um significante e o significado, o valor pode sofrer transformações. A determinação desse valor provem, assim, da sua circulação, da sua atualização nas imagens.

Nesse trabalho de análise, procuramos verificar o modo pelo qual esse processo ocorre nas reportagens telejornalísticas selecionadas.



18 marcas que venceram o concurso Top of Mind, promovido pelo jornal Folha de S. Paulo

Parte II Análise

Nesta segunda parte do trabalho, pretendemos articular as noções evocadas sobre o campo visual e o movimento do olhar, enquanto estudamos as reportagens jornalísticas, concentrando-nos sobre sua edição imagética.

Os conceitos articulados na primeira parte do trabalho servirão como fundamento para assistir às reportagens e serão retomados na medida em que a análise possa problematizá-los. O estabelecimento da noção sobre o que é o campo visual, entendido como linguagem, é uma fundamentação de base para olhar as imagens. Ela não é retomada explicitamente, porém, determina a própria abordagem de análise.

A função de tela será retomada em seus aspectos de janela e moldura para a observação de certos quadros das reportagens. Dentre as concepções teóricas, a noção de quadro será retomada mais diretamente na análise, ao estudarmos os *frames* das reportagens e determinarmos especificidades relacionadas ao fazer jornalístico. A recuperação do conceito de quadro endossa a concepção de que ele é a maneira pela qual os objetos se organizam no campo visual e, dessa maneira, podemos considerá-lo como a articulação privilegiada para a análise de imagens.

Nesta seção do trabalho propomos o estudo de duas questões: a primeira delas é estudar as características e a organização dos quadros, como tratávamos. Nesse sentido, será conceituado um objeto iluminado, entendido como preponderante na estrutura do quadro.

A segunda questão é analisar a circulação da informação luminosa. Assim, adotamos noções como matriz e a circulação em espaços vazios e propomos que sejam fundamentais para o estudo do movimento das seqüências. Atribuímos a tais noções um caráter sintático. Foram selecionados alguns trechos de reportagens para acompanhar esse processo.

Uma metodologia de análise passará pela definição de um ponto nodal e da recuperação de técnicas estabelecidas para a observação da simetria e da proporcionalidade nos quadros.

Esperamos que a análise traga uma expansão (no sentido de endossar ou problematizar) dos conceitos abordados na elaboração teórica. Cada reportagem selecionada permitirá circundar elementos provenientes dela, com abertura para observar suas articulações específicas.

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

Capítulo VII

Amostragem

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

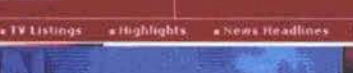
WORLD NEWS

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

WORLD NEWS

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

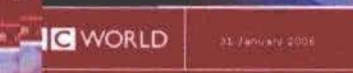
TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

WORLD NEWS

BBC WORLD

BBC WORLD

31 January 2006



TV Listings Highlights

TV Listings Highlights News Headlines Business Headlines Sport Headlines Global Weather

WORLD NEWS

O *corpus* desta pesquisa trata de reportagens jornalísticas. Tal circunscrição envolve as reportagens, desde sua cabeça (o início, com o apresentador no estúdio) ao seu pé (final da matéria, em que há um retorno ao apresentador no estúdio, iniciando-se assim o ciclo de uma nova reportagem). Dessa forma, não foram considerados parte das reportagens os comerciais ou a escalada (relação das principais notícias da edição do programa jornalístico). Não foram considerados, ainda, trechos de entrevista no estúdio.

As reportagens selecionadas foram gravadas a partir da programação de três redes de televisão, que primam pela emissão de material jornalístico. São elas: BBC (*British Broadcasting Corporation*), rede internacional com sede no Reino Unido; CNN (*Cable News Network*), rede internacional com sede nos Estados Unidos; e Globo, rede nacional com o programa jornalístico que tem a maior audiência no país nesse gênero. A Globo não se constitui numa rede de cobertura internacional como as demais.

Foi determinado um programa a ser gravado em cada uma das redes. Selecionamos os responsáveis por divulgar as notícias mais atuais (as *hard news*) e, nesse sentido, atribuímos a eles uma dinâmica própria na forma de reportar.

Emissoras e programas

BBC- BBC News. Exibido no formato de boletins de 30 minutos. Um boletim a cada hora, iniciando-se a cada hora cheia.

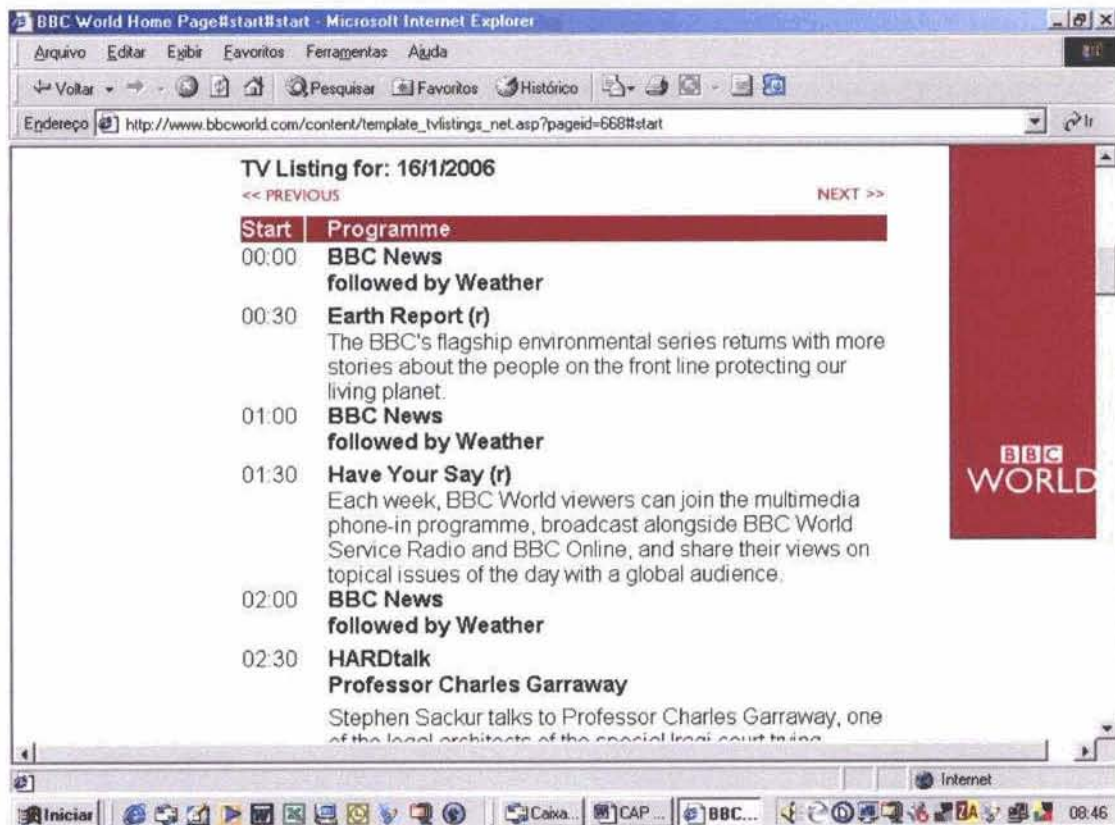
CNN – World News. Exibido no formato de boletins de 30 minutos. No total, são 41 programas por semana.

Globo – Jomal Nacional. Um programa diário exibido no horário nobre. Horário oficial do programa: 8h15min às 8h45min. Duração aproximada de 30 minutos.

Coleta de dados - a delimitação de horário

Os programas selecionados nas três emissoras variam em seu horário. Nas emissoras internacionais, CNN e BBC, são exibidos na forma de boletins de 30 minutos. O Jornal Nacional, da nacional Rede Globo, é exibido uma vez ao dia, no chamado horário nobre. Inicia-se por volta das 8h15min da noite, horário local.

1) BBC News (BBC): Boletins de notícia a cada hora, com duração de 30 minutos



The screenshot shows a Microsoft Internet Explorer browser window displaying the BBC World website. The address bar shows the URL: http://www.bbcworld.com/content/template_tvlistings_net.asp?pageid=668#start. The main content area is titled "TV Listing for: 16/1/2006" and includes navigation links for "<< PREVIOUS" and "NEXT >>". A table lists the following programs:

Start	Programme
00:00	BBC News followed by Weather
00:30	Earth Report (r) The BBC's flagship environmental series returns with more stories about the people on the front line protecting our living planet.
01:00	BBC News followed by Weather
01:30	Have Your Say (r) Each week, BBC World viewers can join the multimedia phone-in programme, broadcast alongside BBC World Service Radio and BBC Online, and share their views on topical issues of the day with a global audience.
02:00	BBC News followed by Weather
02:30	HARDtalk Professor Charles Garraway Stephen Sackur talks to Professor Charles Garraway, one of the legal architects of the special legal court trials.

A vertical red banner on the right side of the page features the "BBC WORLD" logo.

19 site da BBC com exemplo de programação

2) World News (CNN): Segunda a Sexta - 6h, 9h, 19h, 20h, 21h, 0h
 Sábados: 6h, 7h, 8h, 10h, 11h, 12h, 13h, 14h, 15h, 16h, 17h, 18h, 19h, 20h, 21h, 0h, 1h, 2h, 3h, 4h, 5h
 Domingos: 6h, 7h, 8h, 11h, 12h, 15h, 16h, 18h, 23h, 0h, 1h, 1h30, 2h, 3h, 4h
 Fonte: revista *Guia da TV*, guia de programação da TVA, operadora de tv a cabo.

7:00 a.m.	4:00 a.m.	World News	World News	World News	World News	World News	World News	World News
7:30 a.m.	4:30 a.m.	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport
8:00 a.m.	5:00 a.m.	Larry King	Larry King	Larry King	Larry King	Larry King	Larry King	Larry King
8:30 a.m.	5:30 a.m.							
9:00 a.m.	6:00 a.m.	Business International	Business International	Business International	Business International	Business International	World News	World News
9:30 a.m.	6:30 a.m.						Next@CNN	The Daily Show
10:00 a.m.	7:00 a.m.	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News	World News
10:30 a.m.	7:30 a.m.	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	People in the News	People in the News
11:00 a.m.	8:00 a.m.	World News	World News	World News	World News	World News	World News	World News
11:30 a.m.	8:30 a.m.	World Report	World Report	World Report	World Report	World Report	World Report A	World Report B
12:00 p.m.	9:00 a.m.	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News	World News
12:30 p.m.	9:30 a.m.	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	World News Asia	Diplomatic License	International Correspondents
13:00 p.m.	10:00 a.m.	World News	World News	World News	World News	World News	World News	World News
13:30 p.m.	10:30 a.m.	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport	World Sport
14:00 p.m.	11:00 a.m.	Your World Today	Your World Today	Your World Today	Your World Today	Your World Today	World News	World News

20site da CNN com exemplo de programação

3) Jornal Nacional (Globo): 20h15 às 20h45min



21 horário do programa divulgado no site da emissora

Os programas foram gravados durante uma semana. O Jornal Nacional foi gravado de segunda a sábado, em seu horário fixo. Os boletins das redes BBC e CNN foram gravados de forma a buscar uma variação de edições do programa nos períodos matutino, vespertino e noturno.

Coleta de dados - Período de gravação

Os programas foram gravados em fita VHS, no tempo em que eram veiculados pelas respectivas redes de televisão. O período determinado para a aquisição da amostra foi de 13/10/2003 (segunda-feira) a 19/10/2003 (domingo), totalizando uma semana de gravações. O programa BBC News foi gravado na segunda-feira, 20/10/2003, em substituição aos programas da mesma rede gravados na segunda-feira, 13/10/2003, por problemas técnicos.

Os horários de gravação dos programas das redes internacionais foram feitos de maneira a incluirmos boletins exibidos nos três períodos do dia: manhã, tarde e noite. A partir desse critério, os horários de gravação dos programas foram escolhidos aleatoriamente. No total, foram gravadas 25h40min de programas, incluindo, além do tempo das edições, os intervalos comerciais.

Foram gravadas 6 edições do Jomal Nacional, contabilizando uma a cada dia da semana, excluindo-se o domingo (dia em que o programa não é exibido). Os programas referentes às redes internacionais seguem seu preceito: emitir 24h ininterruptas de notícias. Assim, têm edições de madrugada e também aos domingos. Foram gravadas, por dia, três edições de 30 minutos para cada uma das redes. Estendemos esse critério ao domingo.

A amostra totalizou 17 fitas, que foram numeradas na seqüência dos dias da semana e reunindo os programas por rede de televisão. Os horários de gravação de cada programa foram selecionados como se segue:

Segunda, 13/10

Fita 1 World News (WN) 6h-6h30min

WN 9h-9h30min

WN 0h-0h30min

(total da fita 1: 1h30min de gravação)

Fita 8 Jomal Nacional

Terça, 14/10

Fita 2 WN 9h-9h30min

Breaking News (explosão em frente à embaixada da Turquia) 9h30-11h

(total da fita 2: 2h)

Fita 8 Jornal Nacional

(total da fita 8: 1h)

Fita 12 BBC News 15h-15h30min

BBC News 16h-16h30min

O Traçado da Luz

BBC News 17h-17h30min
(total fita 12: 1h30)

Quarta, 15/10

Fita 3 WN 9h-9h30min
WN 19h-19h30min
WN 0h-0h30min
(total fita 3: 1h30min)

Fita 9 Jornal Nacional

Fita 13 BBC News 19h-19h30min (som prejudicado)
BBC News 20h-20h30min
BBC News 22h-22h30min
(total fita 13: 1h30min)

Quinta, 16/10

Fita 4 WN 6h-6h30min
WN 19h-19h30min
WN 0h-0h30min
(total fita 4: 1h30min)

Fita 9 Jornal Nacional
(total fita 9: 1h)

Fita 14 BBC News 11h-11h30
BBC News 12h-12h30min
Breaking News 13h-14h
(total fita 14: 2h)

Sexta, 17/10

Fita 5 WN 6h-6h30min
WN 19h-19h30min
WN 0h-0h30min

(total fita 5: 2h)

Fita 10 Jornal Nacional

Fita 15 BBC News 12h-12h30
BBC News 13h-13h30min
BBC News 14h-14h30min
(total fita 15: 1h30min)

Sábado, 18/10

Fita 6 WN 11h-11h30min
WN 16h-16h30min

WN 17h-17h30min
(total fita 6: 1h30min)

Fita 10 Jornal Nacional
(total fita 10: 1h)

Fita 15 BBC News 12h-12h10min (edição reduzida do programa)
BBC News 13h-13h30min
BBC News 14h-14h30min
BBC News 15h-15h30min
(total fita 15: 1h40min)

Domingo, 19/10

Fita 7 WN 0h-0h30min
Biz News 0h30min-1h
WN 2h-2h30min
(total fita 7: 1h30min)

Fita 17 BBC News 15h-15h30min
BBC News 16h-16h30min
BBC News 18h-18h30min
(total fita 17: 1h30min)

Segunda, 20/10

Fita 11 BBC News 14h-14h30min
BBC News 15h-15h30min
BBC News 16h-16h30min
(total fita 11: 1h30min)

Justificativa da amostragem

Quanto à escolha do material jornalístico para tratar a questão do campo visual

Propomos que haja uma relação estreita entre trabalhar a questão do olhar, no campo visual, e estudar seu movimento, em imagens de teor jornalístico. Julgamos que as reportagens jornalísticas sejam um objeto privilegiado para o percurso teórico, proposto a partir de dois fatores: 1- a difusão da televisão, que permitiu o estabelecimento de sua tela como um objeto íntimo (está dentro de casa) e, ao mesmo tempo público (reporta sobre o

mundo); 2- a noção da recepção imediata, associada às imagens, especialmente de formato jornalístico.

Concentrando-nos no primeiro item, podemos propor que a tela da televisão se consolidou como meio de aquisição de informações, no caso, informações visuais. Houve uma difusão da televisão, marcando sua presença entre o público e fazendo com que as empresas investissem em tecnologia e na prática de reportar para tal meio.

Assim, tornou-se possível o acesso às imagens de todos os acontecimentos pautados diariamente. Podemos radicalizar essa afirmação dizendo que, com a difusão da televisão, um acontecimento (pensado como construção discursiva) só existe com imagens. A fotografia e as técnicas de reportar através do desenho iniciaram esse processo. No entanto, consideramos que o texto escrito ainda mantinha sua prevalência na organização do acontecimento. Propomos que, com o advento da televisão, texto e imagem se equivalem na composição do fato. Assim, as imagens ganharam importância na forma de aquisição de informações.

A produção de imagens, no estilo jornalístico, conheceria seu expoente com o desenvolvimento das redes de televisão internacionais, que almejam reportar sobre o mundo (maior cobertura possível) e levá-lo, em imagens, para a casa das pessoas em qualquer parte (maior público possível). Supomos que seja relevante, nesse sentido, avaliar os efeitos da expansão das empresas de mídia globalmente.

Na década de 90 muitas redes de televisão locais se expandiram e passaram a realizar coberturas internacionais. Podemos propor que a consolidação desse processo se associa à consolidação, também, de um padrão do olhar e de organização do campo visual. Assim, o sucesso do negócio das televisões internacionais estaria relacionado à eficiência de um padrão de olhar, que deve estabelecer laço na extensão da abrangência de público pressuposta. Tal padrão se revelaria nas reportagens realizadas como um formato reconhecido, o jornalístico.

“In the 1990s, while media systems are still primarily national and local, the media that operates across borders continue to strengthen and have a steadily greater impact on indigenous systems. (...) The rapidity of their global expansion is explained in part by equally rapid reduction or elimination of many of the traditional institutional and legal barriers to cross-border transactions. They have also been facilitated by technological changes such as the growth of satellite broadcasting, videocassette recorders, fiber optic cable and phone systems. Also critically important has been the rapid growth of cross border advertising, trade and investment, and thus the demand for media and other communications services.” (Herman & McChesney, 1997)³⁰

Dessa forma, consideramos que é estabelecido o paradoxo da televisão, que está em oferecer imagens sobre o mundo, tomando-as de domínio público, mas dirigindo suas transmissões para cada espectador em particular, que é unificado num padrão de olhar.

³⁰ “Na década de 90, enquanto os sistemas de mídia permaneciam basicamente de caráter local, a mídia que operava mundialmente continuava a se fortalecer e a ter um impacto maior e efetivo sobre sistemas indígenas. (...) A rapidez de sua expansão global é explicada, em parte, por uma igualmente rápida redução ou eliminação para os negócios de muitas das barreiras tradicionais nos âmbitos legal e institucional. Eles também foram ajudados por mudanças tecnológicas como o crescimento da transmissão via satélite, dos videocassetes, dos cabo de fibra óptica e dos sistemas e telefonia. Também foi crucial o rápido crescimento da propaganda entre fronteiras, dos negócios e dos investimentos, e conseqüentemente a demanda por outros serviços de comunicação” (Herman & McChesney, 1997 – tradução da autora)

Nesse panorama, as imagens apresentadas ganham importância na cultura. Assim, consideramos relevante estudar qual a forma desse discurso, que chega até nós diariamente.

Podemos considerar que a televisão ainda continua representando desafios tecnológicos e, assim, também, desafios para a análise. O desenvolvimento da televisão digital de alta definição promete oferecer cada vez mais objetos a olhar, em quantidade de canais e emissões e qualidade técnica das imagens.

Em relação ao material jornalístico, acreditamos na importância de estudar o seu estatuto de transparência e imediatismo, fazendo intervir nele um questionamento baseado na dimensão do olhar. Propomos que tal questionamento seja imprescindível para o tipo de análise pretendida, pois possibilita a abertura para pensarmos que a veiculação das imagens é mediada.

Consideramos que tal mediação está relacionada à constituição das imagens na linguagem. Dessa forma, não se trataria de um impacto direto da imagem no espectador. As teorias da recepção procuram problematizar essa noção, concentrando-se sobre este último.

Reforçamos, assim, a necessidade de adotarmos um arcabouço teórico, que situe os fenômenos da relação espectador-televisão e da produção mediada das imagens. A adoção de tal base teórica deveria permitir estudar a questão da transparência da imagem e, ainda, uma outra questão, a objetividade da imagem jornalística e a relação com a referencialidade.

Trata-se de uma segunda característica do jornalismo no trato com as imagens, o compromisso com as referências e com a objetividade. Tais preceitos jornalísticos se revelam como limpeza ou clareza no que é mostrado. Supomos que as imagens jornalísticas se concentram em mostrar um determinado objeto, como forma de garantir a eficiência da informação imagética: delimitar o objeto relevante para a reportagem.

Evita-se, assim, a profusão de elementos no quadro, garantindo o reconhecimento do que se pretende mostrar. Acrescentamos, sobre essa questão, que entendemos as imagens jornalísticas no limiar entre a inovação das composições imagéticas e a manutenção de um padrão visual reconhecível.

Reforçamos, então, que a concepção das imagens na linguagem permite, também, trabalhar a questão da objetividade. Supomos uma forma de representação reconhecida como objetiva, podemos pensar em “efeitos de real” (Barthes, 1971).

Abordamos, assim, dois aspectos da produção de imagem no jornalismo – que são, ainda, preceitos da prática jornalística em geral: a transparência e a objetividade. Tais aspectos se somam, gerando uma noção de neutralidade no telejornal, que afasta as marcas da enunciação.

Nesse sentido, retomamos a necessidade da base teórica para fundamentar a problematização das imagens como representação fiel e imediata da realidade. Essa concepção é potencializada pela característica do próprio fazer jornalístico de se colocar na posição de quem relata e faz referência ao real. Associamos a ela a crítica que atribuí ao telejornalismo um poder de atração do olhar e capacidade de manipulação da atenção.

A base teórica à qual nos fiamos deverá contribuir para articular, de forma diferenciada, a relação da ficção com a realidade ou da produção com a fantasia. Dessa forma, pretendemos mostrar, com a evidência de alguns recursos sintáticos, que este mecanismo é uma produção na linguagem.

Assim, vinculamos a análise do material jornalístico à elaboração de um percurso teórico que responda a questões relacionadas à informação na imagem e à atração do olhar.

Acreditamos que será importante, ainda, situar o estatuto da tela (onde as imagens jornalísticas são transmitidas, ou seja, se relacionam ao objeto).

Consideramos, dessa forma, que o telejornalismo esteja na confluência das questões que envolvem a televisão, o fazer jornalístico e a imagem, sendo um objeto de análise privilegiado às questões que pretendemos desenvolver sobre o campo visual.

A relação entre o estudo sobre o olhar e o campo visual está intrinsecamente associada às problematizações que se pode fazer sobre a televisão e, mais especificamente, sobre o material jornalístico exibido nela, nas questões apontadas sobre a representação, efeitos de realidade e a manipulação através das imagens.

A amostragem deverá permitir estudar os limites entre a noção de reportagem direta da realidade ou produção discursiva e ainda permitir explorar o efeito de janela, proposto por Lacan, em que a fantasia da passagem direta do espectador ao quadro se instala. A base teórica deverá, também, permitir-nos estudar os aspectos discursivos da elaboração das imagens jornalísticas como processos de emolduramento da realidade.

Quanto à escolha das emissoras e programas

O material jornalístico selecionado são reportagens retiradas de programas com uma ou mais edições diárias. Privilegiou-se, assim, o formato da reportagem de atualidades, que se caracterizam pela situação de anúncio do fato. Dessa forma, não incluímos programas caracterizados por notícias “frias” ou programas de opinião.

Não foram selecionados outros gêneros jornalísticos, como programas de entrevistas ou temáticos (como esportes ou economia). No caso do gênero dos programas, a escolha foi feita no sentido de apreciar os efeitos do corte e edição jornalística rápida característico das reportagens. Acreditamos que a análise de reportagens contribua para o estudo da dinâmica do olhar, por estarem baseadas na preocupação de informar visualmente o espectador sobre o evento.

Consideramos, ainda, que as reportagens oferecem uma ampla gama de assuntos. Isso nos interessa no sentido de demonstrar que os elementos sintáticos independem da classificação temática, sendo regras gerais para a circulação das informações em imagens. Descartamos, assim, programas temáticos, privilegiando uma análise que extrapole essa divisão e estabeleça elementos comuns no nível sintático.

A escolha das emissoras considerou o espectro das possíveis redes nacionais e estrangeiras (com relação a estas últimas, aquelas com transmissão internacional). Estabelecemos alguns critérios baseados na abrangência de público e capacidade de cobertura assumidos pela própria emissora em relação a si mesma, ou seja, em seu discurso. Acreditamos que adoção de um lema que indique a cobertura global e de uma identidade internacional interfira na produção das reportagens.

Assim, o primeiro critério para a escolha das emissoras foi no sentido daquelas que se arrogavam a potência para a cobertura mundial. Esse fato é uma elaboração da própria emissora para si mesma e para o público, o que não significa que realmente se execute (ou seja possível executar) tal abrangência.

O segundo critério foi o nível de sucesso imputado a tais emissoras, ou seja na concepção do público em relação à rede. Foram escolhidas as emissoras que possuíam um reconhecimento. Este poderia estar no nível da credibilidade das matérias jornalísticas veiculadas, na capacidade de realizar uma cobertura ampla ou ainda por um nível de audiência considerado acima da média.

Foram selecionadas as redes BBC, CNN e Globo. Todas elas apresentam um caráter consolidado em relação à sua produção. Num primeiro momento, elas têm a abrangência que comentávamos e ela aparece nas produções das próprias emissoras como ímpeto para reportar sobre o mundo.

Na opção pelas três emissoras está implicada uma direção para pesquisa: trabalhar com imagens voltadas para uma esfera global. No caso das duas emissoras internacionais, CNN e BBC, o material jornalístico produzido tem como público hipotético o mundo. Dessa forma, estabelecemos, como hipótese, que as imagens jornalísticas produzidas ali também sejam imbuídas de um cunho internacional.

Esse dado é importante pela abrangência de público que ela pressupõe. As reportagens veiculadas por tais redes têm de alcançar globalmente de maneira eficiente. A produção das emissoras selecionadas tem um respaldo de uma credibilidade institucional conquistada.

Um outro dado importante para a escolha foi a potencialidade de investimentos de tais empresas. Consideramos relevante, para este trabalho, que estivesse presente a maior possibilidade de investimento em equipamentos e recursos tecnológicos. Com isso, pretendemos afastar, ao menos em parte, o questionamento dos resultados da análise sob alegação das limitações materiais para a criação por parte das emissoras. As possibilidades tecnológicas intensificam a produção de um material jornalístico que se associa à arte para obter um efeito que atrai o olhar.

No caso específico da rede Globo, única rede nacional selecionada, deixada por último nessa ordem da justificativa, dois itens são relevantes. Consideramos que ela seja herdeira dos padrões da prática jornalística para televisão, advindo das duas outras emissoras, especialmente da rede CNN.

Como as outras emissoras selecionadas, a Globo conta com recursos e investimentos tecnológicos para a produção das reportagens.

Consideramos que as três emissoras contam com traços comuns no seu fazer jornalístico, compondo um *corpus* coeso e esse foi o fator mais relevante para a composição do grupo a ser analisado. As técnicas de reportagem jornalística respeitam certas regras de produção, que podem ser verificadas nas três emissoras, apesar da existência de variações individuais. Podemos pensar que todas elas adotam uma certa organização do olhar que se consolidou como a maneira padrão de se construir a reportagem jornalística. Assim, reforçamos a relevância da seleção.

Supomos que a unidade entre as redes esteja na articulação de elementos sintáticos comuns em suas reportagens. Buscaremos estudar tais cruzamentos de similaridade durante a análise.

Mais do que trabalhar no nível da dissonância, este trabalho vai no sentido de anotar os traços comuns. As diferenças serão tratadas como aberturas ou novas possibilidades para a composição das imagens. Assim, entenderemos que as diferenças entre as produções fazem ampliar, mas sem esgarçar, os limites da construção da sintaxe do telejornal, acrescentando a ela possibilidades criativas. As diferenças serão incorporadas na análise como forma de

O Traçado da Luz

enriquecimento e complexificação das articulações da estrutura, enquanto considerarmos que se trata da mesma.

Podemos, ainda, relacionar essa determinação de análise ao preceito, estabelecido teoricamente, de que existe uma unidade baseada na constituição do campo visual. Estudamos, nesse sentido, o campo visual marcado por um olhar pressuposto estruturalmente.

Dados relevantes sobre as emissoras selecionadas

As três emissoras selecionadas são reconhecidas na produção de material jornalístico para televisão e contam com alta sofisticação na prática desse trabalho.

CNN

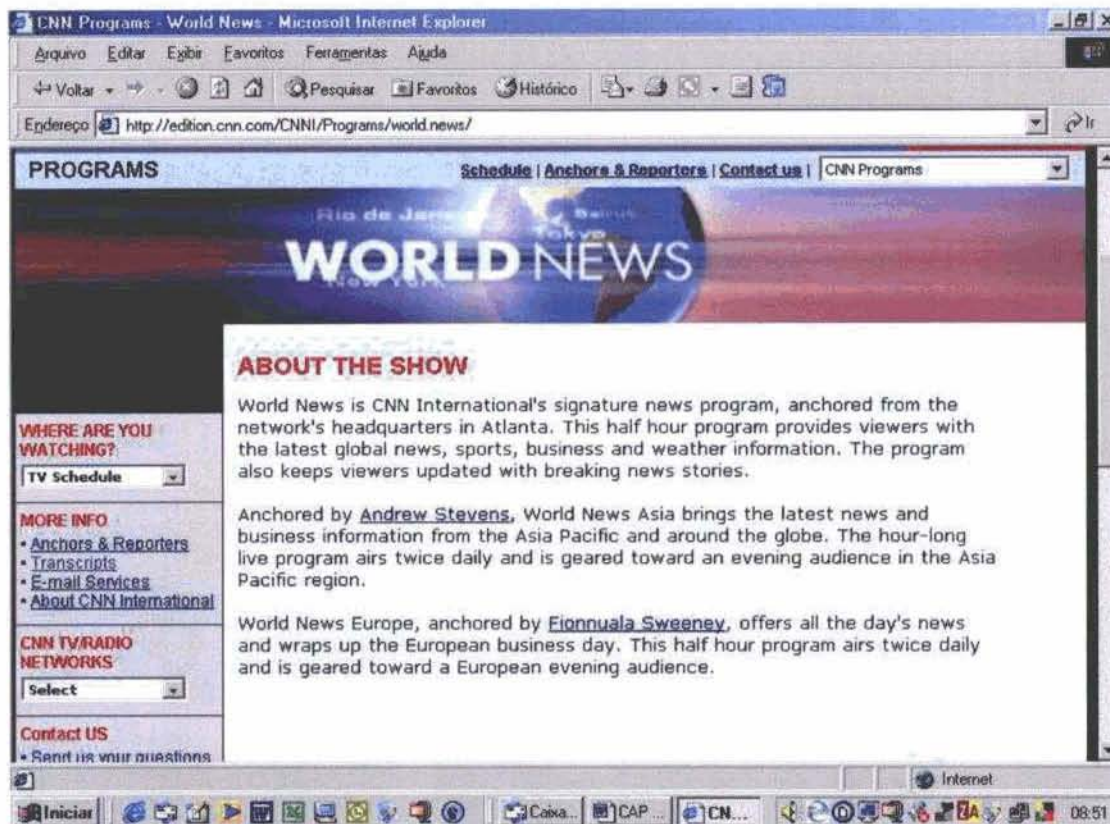
www.ccn.com

Nome do serviço internacional: CCNi – CCN International

A CNN nasceu tendo em vista a produção de material jornalístico a ser transmitido globalmente, via cabo. Seu nome, *Cable News Network*, revelam os elementos que estão presentes em seu desenvolvimento como um padrão internacional. Trata-se da produção de notícias visando uma rede expandida.

O jornalismo da CNN projetou-se a partir de 1991 com a cobertura da primeira guerra do golfo para o mundo. Foi cunhado o termo “Efeito CNN” (*CNN Effect*) para designar a abertura de fronteiras através da veiculação midiática, com a expansão das redes internacionais de televisão. Neste trabalho, a preocupação será em avaliar esse efeito como sendo de atração do olhar internacionalmente. Assim, consideramos a validade de diferenciar um padrão de reportagem voltado para o mundo, em contraponto a um olhar local.

O programa *World News* é a marca registrada da rede CNN internacional, como diz texto do site da emissora: *World News is CNN International's signature news program*. São 41 programas por semana, com 30 minutos cada.



22site da CNN divulgando o serviço de notícias internacional

BBC

www.bbc.com

Nome do serviço internacional: BBC WORLD

www.bbcworld.com

A BBC é uma emissora sob regulamento estatal e tem sua marca associada à qualidade dos programas e do material jornalístico que produz, principalmente em relação ao formato de documentário. Foi criada em 1922, como empresa particular, chamando-se *British Broadcasting Company*. Em 1927, passou ao domínio estatal, trocando seu nome para *British Broadcasting Corporation*. A tradição do jornalismo da emissora iniciou-se no rádio. Em 1936, agregou a televisão a suas produções. Na década de 90, a emissora inaugurou seu sistema de notícias 24 horas no ar, com a criação do canal *BBC World News*, em 1991, que inicialmente estava baseado no pagamento de assinatura.

O Traçado da Luz

A BBC não repete sua programação internacional dentro da Grã-Bretanha, onde tem canais próprios, com conteúdos direcionados ao público local. Internamente os canais da BBC se desmembram em canais temáticos.

O três principais tipos de programa dos canais internacionais, tanto da BBC quanto da CNN são notícias, sobre negócios, Esporte e Previsão do Tempo. O programa selecionado, *BBC News*, é um boletim de notícias de 30 minutos, que se inicia a cada hora cheia.



23site da BBC divulgando o serviço BBC World

Globo

A emissora foi inaugurada em 1965. O Jornal Nacional, programa selecionado para este trabalho, começou a ser veiculado em 1969.

Em 1974, a emissora iniciou um treinamento de seus repórteres visando adequação a certas regras "como segurar o microfone, evitar gesticulação excessiva, moderar as reações fisionômicas..." (Jornal Nacional, 2004) Tais normas estavam relacionadas à adesão a um

padrão norte-americano, que estava sendo recebido com os equipamentos que possibilitavam a produção do jornalismo eletrônico.

O padrão da emissora filia-se àquele das redes internacionais na maneira de produzir as matérias telejornalísticas. Podemos estabelecer que hoje exista um padrão consolidado mundialmente sobre como fazer reportagens telejornalísticas. Supomos que essa unidade, que é também estética, como buscamos estudar, se reflete numa certa maneira consolidada de olhar o mundo, o que significa, organizá-lo visualmente na tela da televisão.

O Jornal Nacional é o programa considerado o carro-chefe entre os jornalísticos da emissora. Ele procura fazer cobertura dos temas nacionais, adotando um discurso comprometido com a identidade nacional. Realiza, também, cobertura dos assuntos internacionais através de agências de notícias e do envio de correspondentes.



24site do programa Jornal Nacional com destaque aos apresentadores

Recorte para a análise e relevância da amostra

A partir da decupagem e estudo de todo o material reunido, foi realizado um segundo recorte em relação ao *corpus*, com a seleção de algumas reportagens a serem analisadas em maior detalhe. Tais reportagens foram consideradas exemplares para o desenvolvimento dos conceitos desenvolvidos na parte analítica do trabalho.

Houve preocupação em manter uma proporcionalidade entre as três redes de televisão e, assim, selecionamos o mesmo número de reportagens de cada uma. Ao todo, destacamos 21 reportagens, 7 por emissora. Procuramos, ainda, nessa seleção, uma variedade temática como forma de observar regras comuns de sintaxe, independentemente do assunto abordado. Adotamos a hipótese de que tais regras estão relacionadas ao olhar e, assim, devem ser observadas em todo o *corpus*.

Segue a lista das reportagens escolhidas com o assunto anunciado em sua abertura.

BBC 11 cigarro
BBC 12 Libéria
BBC 12 Sniper
BBC 13 Gaza
BBC 15 imigrantes
BBC 16 Água
BBC 17 Jazz

CNN 1 Iraque
CNN 3 Enchentes
CNN 6 contra protestos
CNN 6 Fogos
CNN 6 Foguete
CNN Ferry
CNN 7 economia

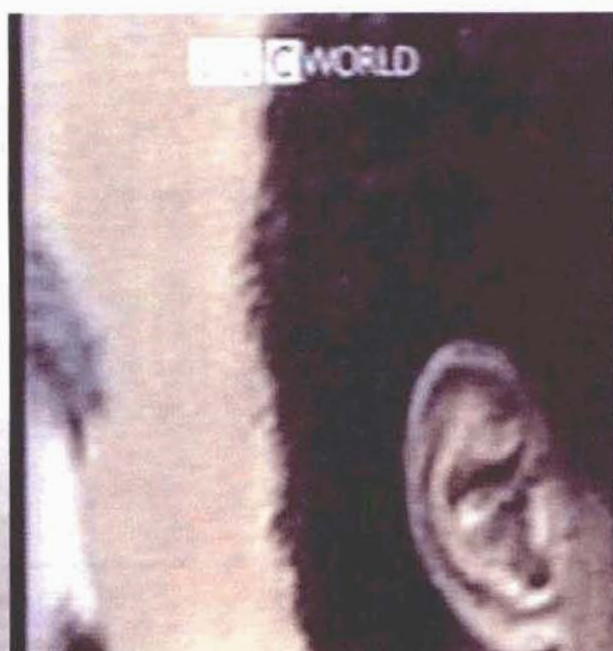
JN 10 Professor
JN 10 Iraque
JN 1312 Bolívia
JN 1312 Volley
JN 9 Ligações
JN 9 Papa
JN alimentação

Estudaremos algumas seqüências contidas nas reportagens selecionadas acompanhando o movimento quadro a quadro. Propomos esse estudo como forma de

Andrea Limberto Leite

evidenciarmos e consolidarmos os conceitos trabalhados na análise. Dessa maneira, acreditamos ser possível acompanhar, detalhadamente, de que modo concebemos uma relação sintática entre eles.

Julgamos que a seleção das reportagens seja representativa dos movimentos sintáticos analisados, assim, poderemos demonstrá-los em sua recorrência. Reforçamos que a concentração na análise das reportagens se destina ao estudo de um trabalho específico de edição de imagens e, assim, descartamos os intervalos comerciais nessa nova seleção.



Capítulo VIII

Hierarquia na tela da televisão

Os quadros

O início da incursão nas reportagens jornalísticas pode se dar através da observação de seus quadros estáticos. Na parte teórica deste trabalho conceituamos o quadro. Ele seria o elemento privilegiado para o olhar, esta sendo sua primeira característica. Sua segunda característica é a de conter uma hierarquia de objetos.

Quanto à primeira característica enumerada, o que a análise fará é congelar o quadro para estudá-lo. Os quadros, numa reportagem jornalística, ficam em média de 2 a 5 segundos na tela (tempo observado a partir do trabalho de decupagem). Esse tempo de visualização é, certamente, mais rápido que o da pintura.

O tempo da pintura é o tempo de fruição, em que um quadro, numa tela pintada, pede que se deposite nele o olhar por mais tempo. Já no caso das reportagens jornalísticas, o que é privilegiado é o conjunto. Um quadro não vem sozinho, ele é dado a ver na precedência de um quadro e na subsequência de outro.

O quadro da pintura se caracteriza por realizar, mais fortemente, um efeito de condensação. Em que sentido podemos pensá-la? Ela é a aglutinação de vários possíveis quadros em um só. Se considerarmos que cada quadro representa um momento de olhar, uma pintura condensa diversos momentos de olhar.

Retomamos aqui o exemplo do quadro *As Meninas*, de Velásquez. O pintor apresenta ao espectador diversos momentos de olhar, somados numa única tela. Cada um deles poderia ser um quadro separado. Dessa forma, teríamos uma seqüência visual que poderia ser levada para o vídeo, como a que elaboramos, anteriormente, sobre esse quadro. O processo de condensação engendra movimento ao quadro e, esse, reside no fato de que o olho tem de passar de um objeto, que lhe exige o olhar, a outro.

Nas reportagens jornalísticas, a maioria das cenas privilegia a circulação do olhar entre diversos quadros em seqüência. Há, algumas vezes, quadros mais densos ao olhar, que podem ser congelados ou apresentados em câmera lenta.

Com o recurso tecnológico de digitalizar os quadros das reportagens, podemos paralisar seu tempo de exibição e estudar um pouco de seu mistério, qual seja: o mistério de como o olhar vai sendo levado quadro após quadro.

Há estudos que questionam a importância da análise dos quadros da reportagem, que, individualmente, não teriam relevância. O argumento adotado é o de que a rapidez do fluxo das imagens impossibilitaria o raciocínio sobre o que está sendo mostrado neles, especificamente. Nesse caso, o espectador não teria memória do que foi visto em cada quadro da reportagem e, assim, não teriam efeito sobre ele.

A partir dessa noção, podemos questionar, então, onde situar o ponto de atração do olhar? O que, na seqüência de imagens, faz esse efeito? Ainda, podemos considerar a capacidade atribuída à televisão de atrair o olhar do espectador. Supomos que ela, não somente o atrairia, mas carregaria seu olhar no movimento quadro a quadro, fazendo com que o espectador seguisse a seqüência do objeto iluminado na tela.

Consideramos, como hipótese, que o efeito de uma reportagem jornalística só pode ser avaliado na somatória de seus quadros. Esses últimos, entendidos como intrinsecamente

O Traçado da Luz

relacionados um ao outro, produzem um efeito de conjunto. Assim, situamos o efeito de sentido, em se tratando de seqüência imagética, na justaposição de quadros isolados.

Dessa forma, o valor de cada quadro não fica diminuído, embora o sentido seja completado nos quadros seguintes. Reforçamos a concepção de que os quadros, nas reportagens jornalísticas, são como uma pintura distendida (não-condensada, em relação aos momentos de olhar). Assim, cada quadro é impregnado de um ponto de atração, que entendemos como um trecho do percurso do olhar que foi congelado. Esse percurso, tendo se iniciado num quadro, desenvolve-se nos seguintes.

É importante reforçar que um quadro estático possui movimento através do percurso que oferece ao olhar. Será possível estudar algumas nuances desse movimento ao tratarmos do conceito de ponto nodal.

É importante que façamos uma ressalva sobre o tipo de análise que propomos. Ao estudarmos os objetos presentes num quadro, interessam-nos as atribuições estéticas associadas a eles e não outro tipo de classificação, como a temática ou a característica da transmissão. Assim, não será levada em conta uma tipologia do material veiculado pela televisão, na qual seria importante diferenciar a transmissão ao vivo ou gravada, material filmado ou arte (desenho, infográfico, charge).

Desconsideramos essas distinções, pois julgamos que não determinam categorias em relação à função de tela. Ao contrário, elas reforçam o recorte que a tela promove em relação ao campo do visível, com suas regras de entrada para os objetos. Nesse sentido, uma transmissão ao vivo ou a elaboração de uma arte para o jornal (como as charges, recentemente incorporadas pelo Jornal Nacional) respondem às mesmas marcações já inscritas na tela, que diferenciam posições privilegiadas ou ofuscadas. Isso equivale a dizer que eles se inscrevem a partir de uma mesma organização hierárquica.

Nesse sentido, propomos um estudo sobre como essas marcações prévias na tela podem ser estudadas através da análise dos quadros das reportagens, considerados uma atualização de tais procedimentos hierárquicos.



Quadro do apresentador no estúdio. BBC.

Andrea Limberto Leite

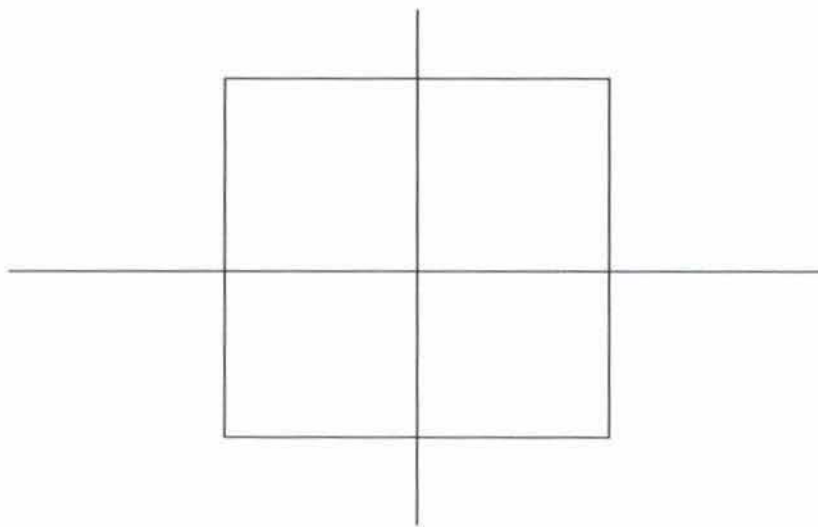


Hierarquia nos quadros

Como conceituamos na primeira parte do trabalho, a luz é a materialidade pela qual se estabelecem as formas dos objetos na tela. Ainda, a luz é a possibilidade de fazer incidir um traço que, ao mesmo tempo em que distingue objetos, os hierarquiza. Assim, supomos que da incidência da luz na tela resulta num quadro, que podemos definir como uma hierarquia estabelecida pela luz, no âmbito da tela. Ou seja, o quadro é a função de tela em ação, a hierarquia atualizada.

Podemos, assim, iniciar a análise do quadro recuperando a divisão em quadrantes feita por diversos estudos que trabalham com a tela, como nas áreas de artes plásticas e de cinema. Tal divisão remonta ao quadriculamento desenhado pela perspectiva. Trata-se de uma forma de visualizar a posição dos objetos no quadro, através de uma organização geométrica.

Supondo que a tela é associada a uma forma geométrica, um quadrado podemos aplicar a ela a característica de organização deste, qual seja: a possibilidade de dividir-se em quadrados iguais, a partir da passagem de duas linhas perpendiculares, que se cruzam em seu ponto central.



A partir da divisão que assim se estabelece, é possível observar em qual das subdivisões se posiciona um objeto, o que conseguimos superpondo essa estrutura ao quadro. Consideramos que esse esquema quadrangular é compatível com telas quadradas. Os quadrantes ficariam distorcidos ao tentarmos aplicar sua divisão a uma tela retangular ou a uma das telas compridas, gigantescas de Salvador Dali. Nesse caso, consideramos que a proporcionalidade entre as partes do quadro responde a um outro esquema.

No entanto, ao estudarmos a tela da televisão podemos supor que ela é suficientemente quadrada (devemos notar que é curva nas bordas) para que apliquemos a divisão em quadrantes. Podemos sobrepor essa separação a seus quadros e observar onde se localizam os objetos.

Propomos que tal exercício seja fundamental a este trabalho e especificamos duas razões: primeiramente, ele permite estudar a recorrência ou a mudança (repetição ou diferença) das posições dos objetos e, em segundo lugar, analisar se procede a hipótese de que há uma distinção hierárquica entre eles.

A divisão em quadrantes, em que vamos nos basear para esse estudo, tem fundamentação nas artes plásticas. Ela foi trabalhada pelo pintor Wassily Kandinsky em *Point, Line Plan* (1975), onde estabelece a divisão em quadrantes ao tratar sobre o plano (plano básico, *basic plan*, como nomeia o autor). Segundo Kandinsky há tensões agindo no plano básico (que tem o formato de um quadrado). Essas tensões partem do centro e determinam uma distribuição de peso entre os cantos do quadrado.

O desenho das tensões associado a cada quadrante do plano pode ser observado no diagrama a seguir.

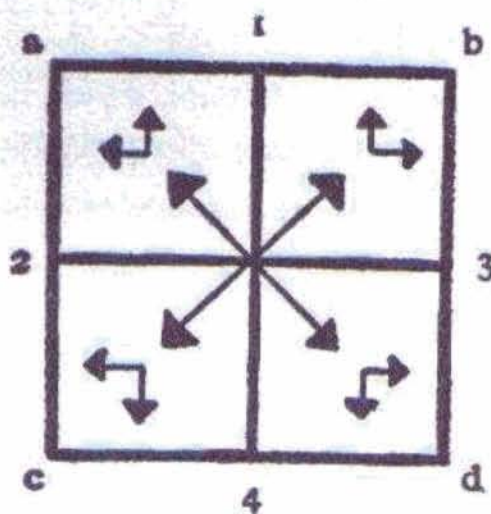


Fig. 81
Tensions from the center.

diagrama das tensões. Fonte: Kandinsky, 1979.

O Traçado da Luz

Notamos que as linhas perpendiculares dividem o plano em quatro quadrados, nos quais as linhas de tensão agem partindo do centro para as extremidades. Consideramos que esse movimento é característico da organização do quadro, como trataremos, mais adiante, ao estudarmos o estatuto do centro da tela.

Ressaltamos que cada uma das partições do plano pode ser, ainda, subdividida em mais quadrados com mesma medida, seguindo a ação das linhas de força. Dessa forma teríamos 16 quadrados ao invés de quatro, e assim por diante. Na análise dos quadros podemos, assim, diferenciar entre dois objetos que rivalizem no mesmo quadrante.

Acompanhando o conceito de plano estabelecido por Kandinsky, o centro se localiza no cruzamento das duas diagonais. Tal ponto está na origem das linhas de tensão. Supomos, dessa forma, que o centro é o ponto zero, onde a tensão ainda não se desenvolveu.

Consideramos que cada quadrante tenha seu próprio centro, já que cada um deles é transformado num novo plano. Kandinsky define esse novo ponto central como “indiferente” (*indifferent*), distinguindo-o do ponto central do plano (que seria, então, por oposição, diferenciado).

Assim, podemos pensar que os pontos centrais dos quadrantes surgem a partir de uma distensão (espraiamento) que divide o ponto central do plano. Na verdade, eles são centros deslocados do centro ou, se quisermos, excêntricos. Os centros dos quadrantes se estabelecem como centros marginais do quadro, onde a tensão está mais desenvolvida. A relevância dessa concepção para a pesquisa é a possibilidade de se localizarem objetos sobre os centros marginais, como pontos privilegiados do quadro.

Cabe ressaltar, ainda com Kandinsky, que cada quadrante tem um peso diferente a partir do desenvolvimento das linhas de tensão, o que implica que haverá um valor agregado ao objeto de acordo com o quadrante em que ele aparece. A partir disso, propomos que seja possível determinar o tipo de composição de um quadro, determinando os quadrantes mais valorizados.

Kandinsky elabora um diagrama com categorizações dos tipos de composição em relação ao peso. Ele se baseia numa variação que vai da mais grandiosa ou pesada (“greatest”) à mais solta ou leve (“loosest”) e inclui níveis moderados.

The numbers 1, 2, 3, 4 are the resistance forces of the borders.
a, b, c, d are the designations of the four primary parts.

This diagram makes the following consequences possible:

Part a—tension toward 1 2 = loosest combination,

Part d—tension toward 3 4 = greatest resistance.

Parts a and d stand, therefore, in the **greatest contrast** to each other.

Part b—tension toward 1 3 = moderate resistance upwards,

Part c—tension toward 2 4 = moderate resistance downwards.

Parts b and c stand, therefore, in **moderate contrast** to each other,
and their relationship can readily be recognized.

In combination with the forces of resistance in the plane's borderlines, a
weight pattern results (Fig. 82).

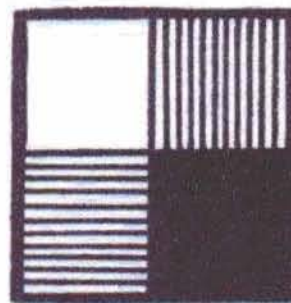


Fig. 82

Distribution of weights.

A combination of the two factors is conclusive and answers the question as to which of the two diagonals—bc or ad—should be called the "harmonious" and which the "disharmonious" (Fig. 83).¹

Compare Fig. 79—the axis deflected toward the angle at the upper right.

Diagrama do peso na composição. Fonte: Kandinsky, 1979.

O Traçado da Luz

Kandinsky elabora um diagrama que associa a distribuição das linhas de força (o plano é dividido em quadrantes) para a determinação do peso nas diversas porções do plano. O peso varia de uma para outra resultando, em cada caso, em tipos de composição diferentes. Notamos que o maior peso é o atribuído ao canto inferior direito. Em contraposição, a maior leveza está no canto superior esquerdo, sendo que os outros quadrantes são considerados moderados.

Dessa forma, ao olharmos os quadros das reportagens poderemos determinar, de acordo com a posição dos objetos, se estamos diante de uma composição mais pesada ou mais leve. Consideramos que, para esse tipo de estudo, devemos notar qual o quadrante com a maior concentração de objetos ou em qual deles está presente um objeto privilegiado, que se destaca. Assim, acreditamos que seja possível determinar qual o quadrante privilegiado e o tipo de composição.

Supomos que os quadros mais pesados estejam associados a quadros relacionados a política, economia, morte e, em contrapartida, os mais leves a esportes e cultura. Podemos supor, ainda, que a organização da tela tenha validade dentro da cultura, ocidental até onde tenha se estendido a educação do olhar pelo cinema e pelas artes plásticas. Consideramos que um estudo sobre a composição artística e a organização do campo visual no mundo árabe, por exemplo, ou na cultura chinesa, resultaria em diagramas (ou outras formas) diferentes, embora deva manter o preceito de que o olhar é guiado por movimentos de atração.

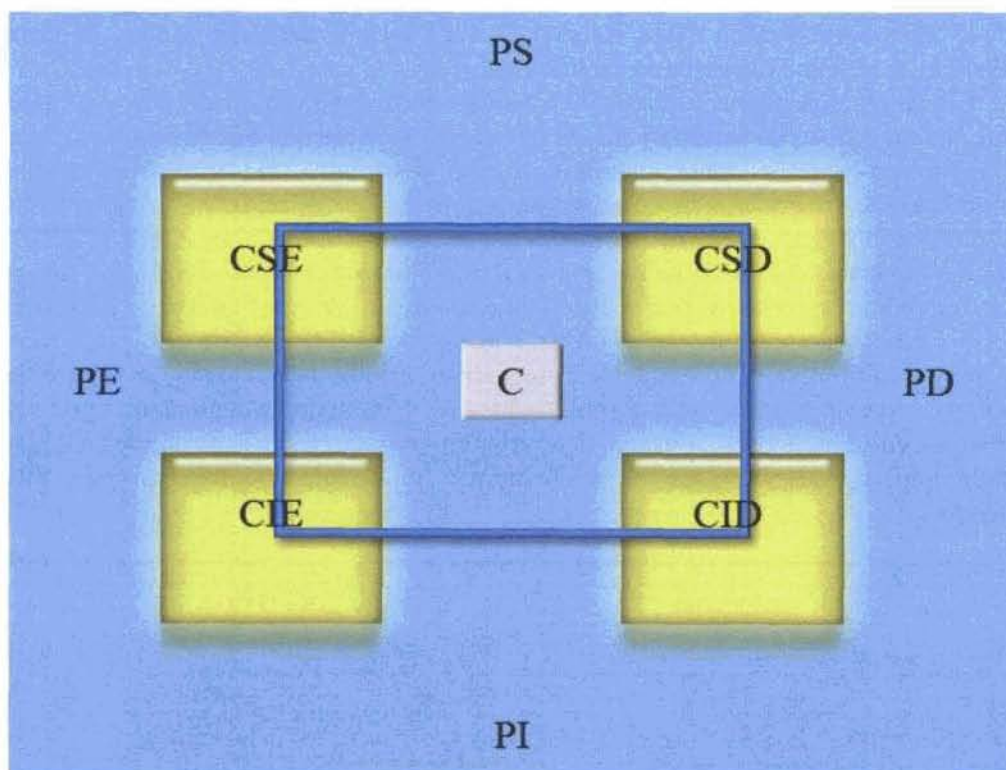
Com isso, podemos questionar se a tela da televisão é preenchida da mesma forma nas produções desses locais. A seqüência do olhar é a mesma que se pressupõe no mundo ocidental, onde estão difundidas as redes de televisão internacionais? Devemos considerar que o meio (a televisão) já implica uma maneira de preencher a tela e organizar informações luminosas? Caberia um estudo nesse sentido.

Voltando à análise, limitada às reportagens selecionadas, procuraremos estendê-la e desenvolver considerações sobre o movimento do olhar. Começando este estudo a partir da observação do quadro estático, propomos um exercício de assistir televisão olhando para a tela de maneira diferente.

Tal exercício consiste em fazer uma cruz de cartolina que divide a tela em quatro quadrantes, como estudávamos, posicionando-a simetricamente. Com esse recurso é possível acompanhar a variação na ocupação dos quadrantes, conforme os quadros são exibidos. Acreditamos que, ao assistir televisão dessa forma, é possível conceber a passagem das imagens na tela como um fluxo, em que todos os objetos fazem parte da mesma seqüência e se alternam nos quadrantes.

Nesse trabalho de observação é possível, ainda, notar quais quadrantes são mais privilegiados, sendo sempre preenchidos com objetos, e quais ficam vazios, ou seja, menos valorizados, com objetos em segundo plano ou apagados.

Propomos, assim, que a tela da televisão seja comparável ao plano básico de Kandinsky, estando sujeita a suas regras de tensão e peso. Dividimo-la, da mesma forma, em quatro quadrantes, que consideramos como áreas de acúmulo de sentido, ou seja, áreas previamente marcadas. Supomos, ainda, que o estudo da hierarquia na tela possa revelar como objetos são destacados, no âmbito do campo visual.



Legenda: Diagrama dos quadrantes

CSE- Quadrante superior esquerdo

CIE – Quadrante inferior esquerdo

CSD – Quadrante superior direito

CID – Quadrante inferior direito

PE – porção esquerda

PD – porção direita

PS – porção superior

PI – porção inferior

Atribuimos, com Kandinsky, maior peso às composições que se concentram no CID e, da mesma forma, terão mais leveza as composições que se concentrarem no CSE. Essa

O Traçado da Luz

divisão em quadrantes foi utilizada para a análise, bem como os preceitos associados à valorização de cada um deles, propostos por Kandinsky.

A divisão inicial da tela se faz com dois traços perpendiculares formando uma cruz. Tal cruz separa a tela em quatro quadrantes e determina um ponto central. Além dos quatro quadrantes, a cruz separa quatro porções diferentes (pela combinação entre quadrantes, dois a dois). Essa denominação foi utilizada também nas decupagens das reportagens jornalísticas, que seguem anexas a este trabalho.

Consideramos que seja relevante o estudo da divisão em quadrantes pois isso nos permite fixar a análise na superficialidade dos quadros na medida que obriga a enxergar em que porção os objetos estão inseridos. Assim, os efeitos de tridimensionalidade e profundidade são observados na constituição bidimensional da tela. Independentemente do plano em que o objeto esteja (primeiro ou segundo plano), ele é sempre passível de ser reduzido a um espaço ocupado na tela, ou seja, estará em alguma posição em sua superfície.

Aprendemos, com a perspectiva, que a noção de profundidade é conseguida variando a proporção entre os objetos. Dessa forma, se estiver em primeiro plano, ocupará um espaço maior e, em contrapartida, se estiver em segundo plano, estará reduzido. Ressaltamos que se trata de uma classificação dos objetos, dependente sempre da relação estabelecida entre um e outro, ou seja, determinamos características aos objetos no quadro a partir de comparações, relações. Nesse sentido, é importante ressaltar em que termos os analisamos.



Contraste entre primeiro e segundo plano revelando a desproporção entre os objetos

Reforçamos a importância de estudar a posição ocupada pelos objetos na superficialidade da tela. Recuperamos, com Lacan, que ela é o lugar da superficialidade, no sentido de que tudo se situa no campo da evidência. Na função da tela, não há algo que fique escondido ou ocultado, já que trata-se de uma única dimensão. Assim, todos os elementos que compõem o quadro se fazem presentes na tela, cabendo analisar sua forma de aparição. Todos eles respondem à função do quadro, que é a de evidenciá-los.

Para além da tela, consideramos que existem os objetos que ainda não vieram à luz e estão, dessa forma, fora do âmbito do visível. No entanto, supomos que as possibilidades reconhecidas de representar determinado objeto, e não utilizadas, se fazem presentes como forma de definir, por exclusão, o que vemos no quadro.

Centralidade

Podemos iniciar a análise dos quadros de uma reportagem jornalística observando o que há de mais característico deles: o apresentador no estúdio. Consideramos que, ao ver esse quadro, o espectador reconhece que se trata de um programa do tipo jornalístico. Um pacto é estabelecido a partir do qual o espectador espera receber mensagens do tipo noticiosas, ou seja, imagem e texto que se reportem, referencialmente, à realidade.

Nesse sentido, o quadro do apresentador no estúdio é aquele que situa o espectador justamente na situação de espera, aguardando o que deverá saber sobre o mundo. Consideramos que, dessa forma, ele já está integrado ao quadro da reportagem e envolvido no ponto-sujeito, reservado a ele (nesse caso, no centro do quadro), pronto para iniciar o percurso do olhar pelas imagens que virão em seguida.

Classificamos o quadro do apresentador no estúdio como quadro do **anúncio**, em que algo de importância deverá ser revelado e no qual é aberto o caminho do olhar para as imagens apresentadas no telejornal.

É nesse sentido que a posição centralizada do apresentador convida a depositar o olhar. Ainda, ele olha para fora do quadro, como se interpelasse diretamente o espectador. Reforçamos que sua posição centralizada está consolidada como o momento de anúncio, no sentido de que a interpretamos como algo importante a ser dito.

Podemos supor que o quadro do apresentador no estúdio seja como um ideograma para a atenção na fala de uma pessoa, sendo que o mais característico de sua forma seja recortar a metade do corpo de um homem e colocá-la de maneira centralizada. A partir de tal recorte valoriza-se o rosto e, mais especificamente, o olho demandante de atenção.





Há duas formas principais de situar o apresentador em posição de anúncio. A primeira delas, mais recorrente, é centralizá-lo. No fundo, desfocado, pode figurar um mapa do mundo ou a própria redação do jornal. Recentemente tem-se adotado a redação como cenário de segundo plano. Ela mostra as pessoas da equipe de jornalismo trabalhando.

Consideramos que, ao destacar uma pessoa no primeiro plano, é freqüente que se insira, em segundo plano, algo em nome de que se fala. No exemplo que demos, o apresentador no estúdio, com a redação em segundo plano, supomos que ele fala em nome do trabalho jornalístico realizado. Consideramos que se trata da credibilidade em relação ao trabalho.

Podemos citar ainda um outro exemplo sobre o segundo plano, no caso dos quadros do apresentador no estúdio: quando as televisões internacionais iniciaram sua expansão, o destaque em segundo plano era dado ao globo terrestre ou a um mapa mundi. Nesse caso, consideramos que o apresentador falava em nome da diversidade do globo ou, podemos pensar, como aquele que reúne as informações do que se passa no mundo.

Com o tempo, o trabalho jornalístico atribui destaque para o esforço em cobrir as notícias, que seriam muitas, e, dessa forma, ganha o segundo plano, associado aos computadores, representando a tecnologia que permite tal trabalho. Assim, as redes CNN e da BBC recorrem ao destaque dado à redação.

O Traçado da Luz

Podemos, então, associar essa escolha ao fato de que tais redes pretendem realizar o trabalho jornalístico durante as 24 horas do dia. Da mesma forma, por serem boletins de notícia, ao mostrar a redação é oferecido um indício de que recebemos as informações mais recentes. Um outro aspecto, ainda, que ressaltamos nesse quadro do apresentador no estúdio é que ele se funde com a redação, reforçando que é parte do trabalho que ocorre em segundo plano e, mais, é atualizado pelo que chega por essa via.

Em relação ao Jornal Nacional, temos um quadro do apresentador no estúdio atípico, se comparado às duas outras emissoras. Nele, o que se privilegia é o logotipo do jornal, um grande JN rivalizando com a própria figura do apresentador.

No entanto, o segundo plano do telejornal se aproxima ao da CNN e da BBC num certo momento. Nos quadros de início e término do telejornal e na saída para os intervalos a redação é mostrada como cenário de fundo, o que podemos associar com a mesma interpretação sobre em nome do que se fala.

Podemos descrever o quadro inicial do programa da seguinte forma: ao mostrar a redação em segundo plano, os dois apresentadores (Fátima Bernardes e William Bonner) ficam em primeiro plano, separados por um alpendre metálico dentro do estúdio. Durante o programa, notamos que uma barra metálica permanece, situada em segundo plano, atrás dos apresentadores.

Consideramos que ela funciona como um indício da redação, que estaria naquela posição. A barra vista atrás da apresentadora seria, então, uma referência à estrutura que sustenta a redação, a qual pudemos conhecer no quadro inicial do programa. Reforçamos a relevância, na sintaxe do telejornal, do processo descrito aqui, que consiste em apresentar um elemento num quadro e, em seguida, manter seu indício nos quadros subseqüentes.

Além da análise do objeto em segundo plano, consideramos que exista um segundo elemento a ser considerado sobre a organização do quadro do apresentador no estúdio: a posição do apresentador. Nesse sentido, o JN desloca-os para a PD ou PE, mantendo a outra porção da tela livre para a inclusão de seu logotipo, que fica sempre nos quadrantes superiores (CSD ou CSE).

No caso das redes BBC e CNN é utilizada sempre a composição com o apresentador centralizado e o fundo um pouco desfocado, para evidenciar o elemento em primeiro plano. Reforçamos que essa posição para o apresentador é a mais recorrente. Nos dois casos, o destaque do quadro do apresentador no estúdio trata de uma figura humana, em plano médio, caso em que sua cabeça ocupa o centro da tela.

O terceiro elemento que resta destacarmos no quadro do apresentador no estúdio é a posição do logotipo da emissora. Assim, completamos o percurso pelos três elementos que compõem tal quadro: a figura humana, o cenário de fundo e o emblema da rede.

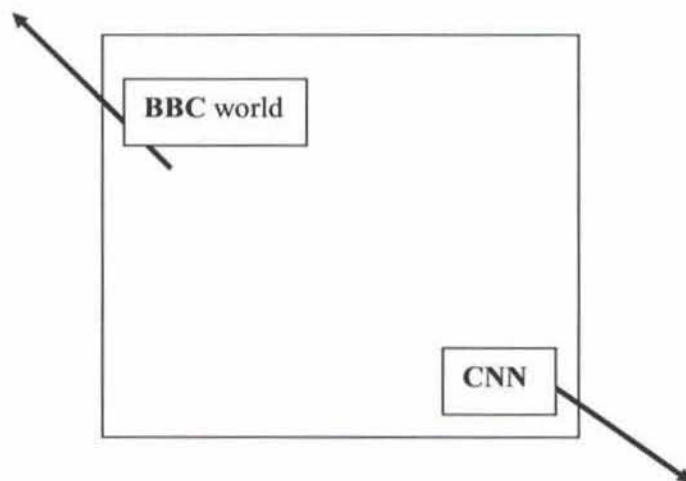
Começamos pelo caso do Jornal Nacional (JN) em que o logotipo é sempre destacado nos cantos superiores, na porção da tela contrária à ocupada pelo apresentador, dividindo, assim, o peso da composição. Na rede CNN o logotipo é posicionado sempre no CID e, em relação à BBC, no CSE. Nessas duas últimas emissoras, o emblema da rede tem proporções menores, se comparados aos do JN. Dessa forma, podemos interpretar que eles servem mais como uma marca sobre os quadros vistos do que algo em nome do que se fala, como podemos pensar para o JN.

Ainda, nas redes BBC e CNN o emblema se mantém ao longo da reportagem, enquanto no JN ele aparece apenas no quadro do apresentador no estúdio. No entanto, neste último caso, mantém-se ao longo da reportagem o logotipo da emissora (Globo). Assim,

podemos dizer que, enquanto a rede Globo destaca o programa, as redes internacionais privilegiam o indicativo da emissora à qual o espectador assiste.

Dando continuidade ao estudo sobre a posição dos logotipos das redes, podemos pensar, com as regras de composição do quadro e suas tensões, que as redes CNN e BBC fazem escolhas diferentes em relação aos nomes. Estabelecemos que o quadrante de menor abertura ou inovação é o CID e, em contrapartida, o de maior abertura e leveza é o CSE. Tal é a diferença entre a composição do quadro do apresentador nas duas redes.

Nesse sentido, a CNN, ao localizar sua marca no CID atribui peso e densidade aos quadros, privilegiando o encaminhamento para a ordem. Por outro lado, a rede BBC prezaria a leveza, situando sua marca no CSE. Dessa forma, podemos interpretar que as notícias na CNN são dotadas de uma gravidade ou valorização de uma seriedade e, na BBC, de uma fluidez, rapidez que se esvai.



No caso do JN, pelo tamanho do logotipo no quadro podemos associar o nome a um peso para a notícia. Ele rivaliza com o apresentador em seu destaque. Ainda que seu logotipo não esteja presente nos quadros das reportagens, ele se faz sentir por haver marcado sua posição num quadro essencial para a reportagem, como o do apresentador no estúdio. Assim, sua presença se faz sentir na organização dos quadros seguintes, como lembrança da marca instaurada no início do percurso do olhar.

Podemos ainda ressaltar um último aspecto relevante sobre o quadro do apresentador: sua característica de fechar em si o circuito da reportagem televisiva. Trata-se de um quadro que representa o momento de partida e retorno na narrativa jornalística. Ressaltamos que esse fato diz respeito às imagens e, nesse sentido, é como se os objetos posicionados no quadro do apresentador fizessem sentir seu efeito ao longo dos quadros da reportagem.

Nesse sentido, pensamos que o centro da tela, uma vez tomado pelo apresentador, fica marcado como o lugar desse objeto. Assim, todos os outros que vierem a ocupar essa mesma posição podem ser associados a ele, em seqüência. Consideramos, então, o apresentador no estúdio como o objeto inaugural de uma série. Podemos pensar, nesse sentido, na cadeia significante, conceituada por Lacan.³¹

Podemos dizer que, quando tratamos sobre a centralidade da tela, nos referimos ao conjunto dos objetos que ocupam essa posição. Caracterizamos o ponto central como uma posição de retorno, de fechamento de uma narrativa (ou de uma fase dela) para o início de outra.

Nesse sentido, o quadro centralizado é um elemento fundamental na organização da narrativa do telejornal. Dizemos que se volta sempre ao apresentador no estúdio como ponto de ligação entre todos os outros quadros do jornal, que podem mostrar o mundo, mas retornam ao quadro do anúncio para pontuar sua narrativa.

2. Passagem do repórter

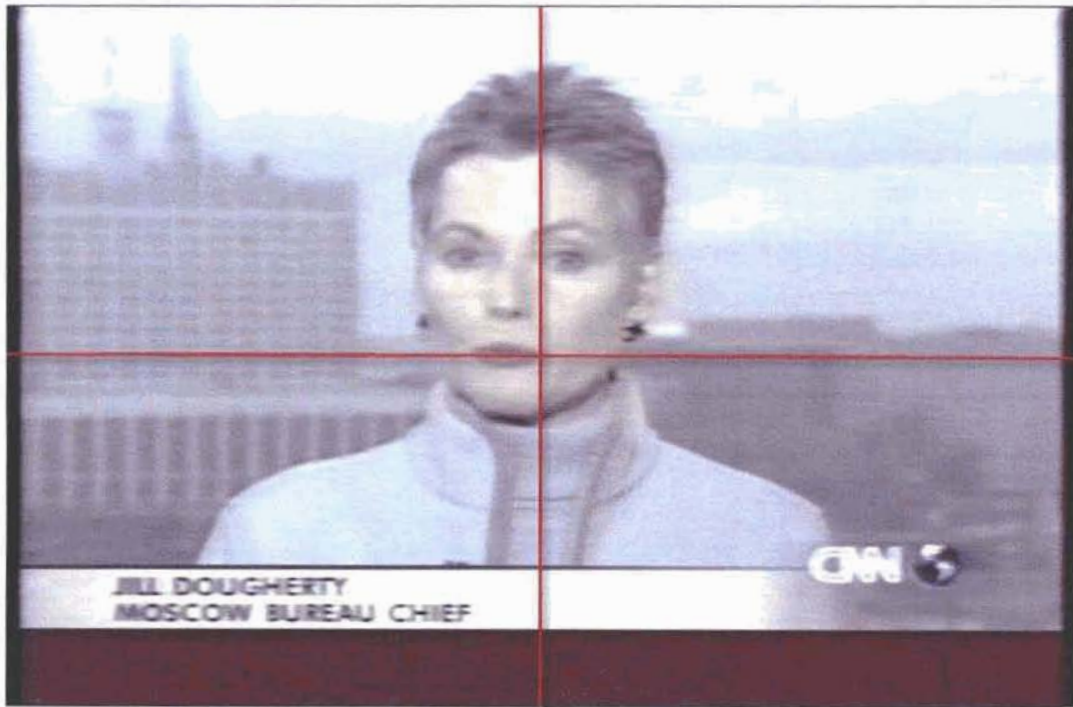
Prosseguindo nos estudos sobre o quadro centralizado, propomos mais dois tipos de quadros recorrentes nas reportagens jornalísticas que se assemelham ao do apresentador no estúdio/anúncio. Trata-se da passagem do repórter e da entrevista.

Concentrando-nos na passagem do repórter podemos considerar que ele é o representante do jornal no local do fato. O repórter faz uma ponte com o apresentador no estúdio para relatar a história em questão. Consideramos que o momento de anúncio e o da passagem do repórter são pontuações na narrativa jornalística que, como quadros, se assemelham na preferência pela centralidade da pessoa que fala.

Nesse sentido, podemos pensar o repórter como um objeto em série com o apresentador no estúdio. Assim, o olhar do espectador percorre todos os quadros da reportagem, que se caracterizam preponderantemente pela ocupação dos quadrantes e não do centro da tela. Num certo momento da narrativa, somos tomados por um quadro que concentra a atenção.

Podemos considerar que existe ainda uma similaridade entre o quadro do apresentador no estúdio e a passagem do repórter, pois ambos nos mostram uma pessoa em plano médio, com o rosto valorizado. Assim, a importância é atribuída à fala.

³¹ A cadeia significante é o conceito estrutural elaborado por Lacan para dar conta das categorias em jogo na articulação discursiva: S1, o significante do poder; S2, o significante do saber; \$, o sujeito barrado e @ o objeto do desejo, o a-mais, a mais valia do gozo.





O primeiro aspecto específico do quadro do repórter a ser estudado é a composição do cenário de fundo. Notamos que para compor o quadro em que ele, repórter, se fará presente, é escolhido um cenário relativo ao tema da reportagem. Da mesma forma que no quadro do apresentador no estúdio, o segundo plano indica em nome de que se fala.

No caso do primeiro quadro que incluímos como exemplo, referente à rede CNN, vemos uma correspondente de Moscou. Assim, o segundo plano associado a ela são os prédios da cidade, que funcionam na caracterização do lugar. Notamos, ainda, que o prédio mais alto se destaca no CSE.

Consideramos que há uma regra para a composição do cenário: ele pode ser baseado numa massa indistinta de objetos, ou seja, objetos apagados na tela pela composição do conjunto. No entanto, um deles se ergue para inaugurar a série, que é a função do prédio posicionado no CSE, no exemplo do quadro da CNN.

Essa relação entre um objeto e seu conjunto tem duas funções: a primeira delas sendo apresentar e caracterizar para o espectador de que objeto se trata e a segunda, mostrar que ele aparece em quantidade no lugar onde o repórter está. Assim, os elementos do

conjunto não precisam ter contornos tão distintos e, ainda, responder à função referencial do jornalismo.

No quadro que tomamos como exemplo, podemos notar também que as construções mais baixas foram enquadradas na PD, mais especificamente no CID. A partir desse deslocamento, abriu-se espaço para deixar entrever o céu no CSD.

Incluimos, ainda, um segundo quadro como exemplo da passagem do repórter um quadro da BBC retirado de uma reportagem sobre o fumo. O cenário da reportagem é composto por quadros de fumantes nas ruas da cidade. Nesse sentido, a escolha da repórter para caracterizar a tradição do cigarro em Paris foi apresentar-se num café, ao lado de cigarros (CSD) e de uma xícara (CID).

Nesse quadro, o conjunto de objetos do café é desfocado, como a caixa registradora, o atendente, as mesas. Destaca-se a xícara, fazendo com que o quadrante onde está seja privilegiado na composição do quadro.

Como efeito dessa elevação da xícara à condição de objeto privilegiado, a repórter é deslocada para a porção esquerda. Seu corpo está ligeiramente de perfil, voltado para a direita, reforçando assim, mais uma vez, o destaque da xícara.

É importante comentar, nesse exemplo da BBC, o deslocamento do repórter que, como dissemos, preferencialmente está centralizado, fazendo uma conexão (visual) com o apresentador no estúdio. Como notamos, tal afastamento tem em vista privilegiar um objeto específico ou mesmo o cenário em segundo plano.

Frequentemente o repórter se desloca para uma das porções (PD ou PE) para ressaltar o cenário em segundo plano. Assim estabelecemos que os dois quadros recorrentes para a passagem do repórter são: centralizado ou deslocado para as laterais. Podemos interpretar, nesse último caso, que o repórter acentua, também, para seu espectador preferencial (o apresentador no estúdio) algo do lugar de onde reporta. Consideramos, assim, que apresentador e repórter se relacionam como personagens da narrativa jornalística, na qual podem remeter um a outro, ocupando a mesma posição.

Supomos que, quando o repórter se desloca, inclui ainda um terceiro personagem, o espectador, ao chamar sua atenção para um elemento presente no quadro. O repórter sabe que o espectador está vendo o que ele quer mostrar pois ambos entendem a maneira pela qual um objeto pode ser destacado no quadro. Assim, mais do que a relação dual espectador-repórter, o espectador é convidado a entrar no quadro, ou seja, na estrutura da reportagem jornalística.

Selecionamos, também, um exemplo retirado do JN que consideramos relevante por apresentar uma ambivalência entre a importância da repórter no quadro e do cenário de fundo. Notamos, primeiramente, que a repórter se manteve centralizada, ou seja, estabelecendo a ligação com o apresentador no estúdio.

No entanto, notamos ainda que era importante, na reportagem, evidenciar as características do lugar de onde a repórter falava. Trata-se de uma reportagem sobre a fome e, assim, houve um intento de mostrar a constituição do lugar pobre. Consideramos que não houve, nesse caso, um elemento que se erguesse como o inaugurador de uma série para o cenário de fundo, que permanece como uma massa indistinta.

Assim, não houve a necessidade do deslocamento da repórter. Consideramos também que, ao mesmo tempo, o pano de fundo não foi apagado, desfocado, mas permanece como um ponto de atração do olhar. Supomos que cenário e repórter rivalizam. Observamos, ainda, nesse sentido, que a repórter não se encontra totalmente centralizada,

O Traçado da Luz

tendendo a deslocar-se para a esquerda. Ela deixa entrever, dessa maneira, a esquina do que parece ser um barraco.

Determinamos, então, a partir dos exemplos, duas variações para a passagem do repórter: aquela em que o fundo é desfocado ou mais neutro, para o privilégio do apresentador ou repórter e, ainda, o caso em que o segundo plano é definidor de um “em nome de que” se fala, destacado a partir do deslocamento do repórter.

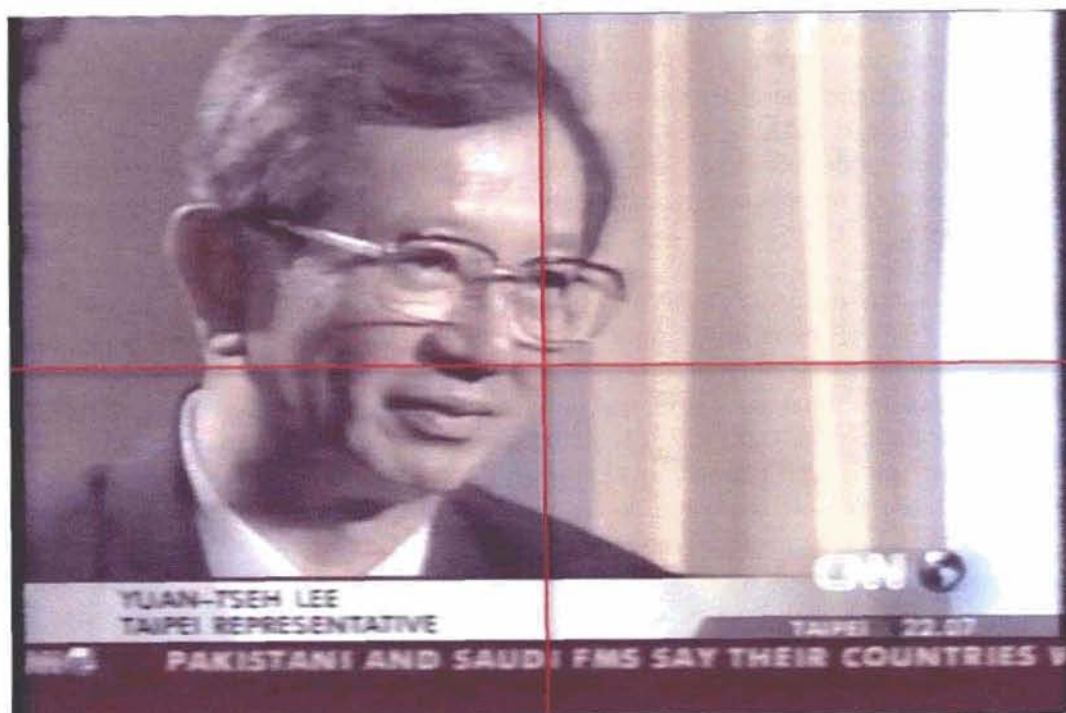
Tais quadros, consideramos ainda, divergem quanto à ocupação do ponto central, sendo ambos tradicionais nas reportagens. Nos casos em que a reportagem destaca o objeto, esse migra para o primeiro plano e ocupa posições no mesmo patamar que o apresentador. Então consideramos que um objeto (cenário e repórter) rivalizam um com o outro, no sentido de que as tensões no quadro estão deslocadas para as porções esquerda e direita, distendendo-se do centro.

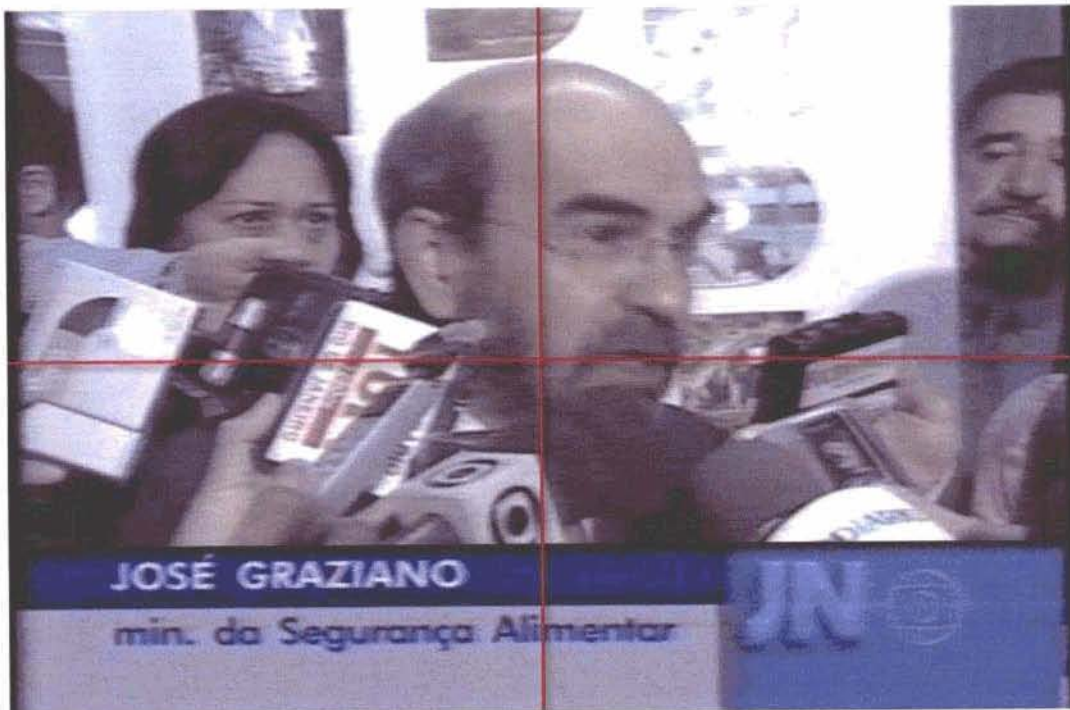
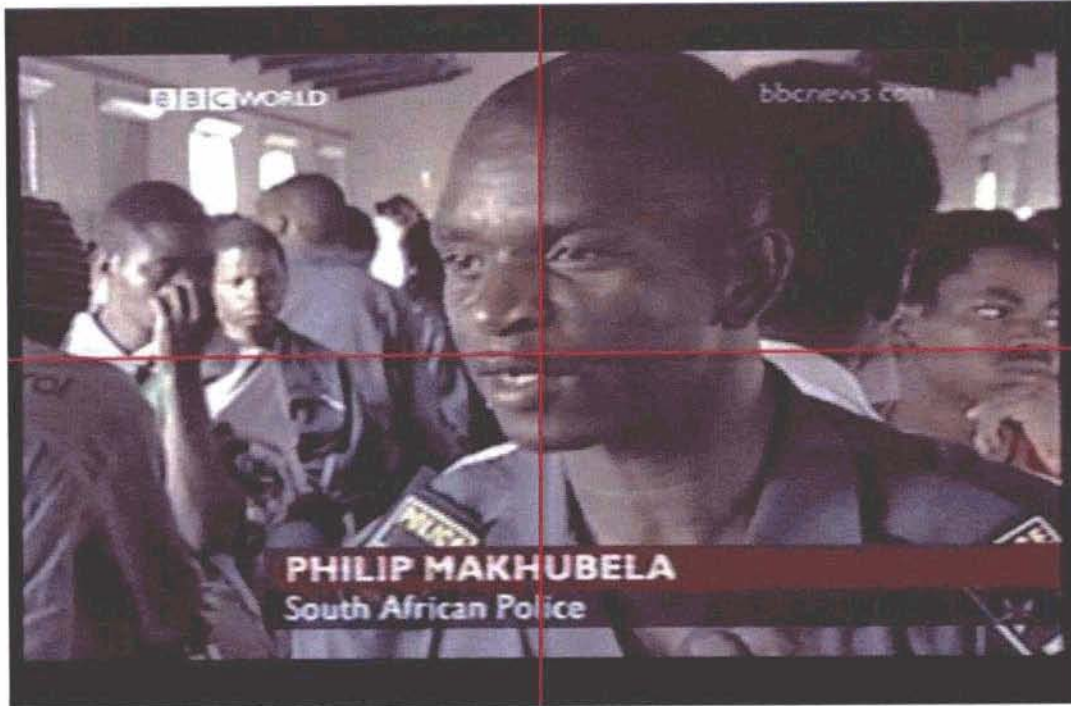
3. Entrevista

Partimos, então para o estudo do terceiro tipo de quadro, em que se valoriza a posição central. Trata-se da entrevista, quadro presente em todas as reportagens, sendo parte dos elementos que devem compor a narrativa jornalística.

Notamos que a cena tradicional da entrevista é aquela que enquadra o entrevistado de maneira centralizada, relacionando-se, assim, ao quadro do repórter ou o do apresentador no estúdio.

A centralização do entrevistado pode ser interpretada como o recebimento de uma aprovação para falar. Dessa forma, ele é colocado na mesma série dos personagens da narrativa jornalística, que se situam como personagens principais do quadro. A centralização do entrevistado lhe confere endosso para falar.





O Traçado da Luz

Da mesma forma que na apresentação dos personagens anteriores, o entrevistado também pode ser deslocado para as porções esquerda ou direita, ressaltando, assim, algum outro objeto.

Apesar das similaridades com os quadros centralizados apresentados até aqui, o quadro do entrevistado traz uma diferença, baseada na inclusão de um objeto a mais, sempre constante: a legenda. A legenda funciona para definir quem fala e atribuir-lhe um título que autoriza a ocupação, pelo entrevistado, da posição central.

Nesse sentido, consideramos que o entrevistado não pode ser colocado no mesmo nível dos dois outros personagens da narrativa jornalística, o apresentador e o repórter. Ele é o elemento de fora, não faz parte da série dos que organizam o relato, mas, ao mesmo tempo, é chamado por esses a falar. Assim, mediante a apresentação de uma legenda, o entrevistado pode ocupar a posição central.

Consideramos que a legenda funciona, ainda, como forma de obter aprovação do terceiro membro do grupo que organiza o relato, o espectador. Através da legenda ele é informado sobre a relevância atribuída ao entrevistado e sobre a pertinência de que ele ocupe um quadro da reportagem para si.

Selecionamos três exemplos de quadros de entrevista em que podemos notar a importância, também nesse tipo de quadro centralizado, do cenário de fundo. No primeiro deles, relativo à CNN, trata-se de uma reportagem de economia e, assim, optou-se por um fundo neutro, composto por uma cortina bege. Dessa forma, como concebemos, a importância está na pessoa que fala.

O segundo exemplo é um quadro da rede BBC sobre a imigração de homens do Zimbábue para a África do Sul. Nesse caso, foi importante colocar, na PE, os próprios imigrantes. Notamos que um deles se destaca do grupo, no CSE.

Destacamos do terceiro exemplo, a presença profusa de microfones na PI, em primeiro plano. Ainda podemos notar a incidência de flashes, que borram o cenário de fundo. Consideramos que os microfones podem ser considerados no mesmo nível da legenda, endossando a palavra de quem fala e sua presença na tela.

Cabe observar, sobre a legenda, que ela é sempre posicionada na PI. Reforçamos, ainda, que esse é o mesmo padrão para a aparição dos microfones. Tal presença não é uma obrigatoriedade nas cenas de entrevista, sendo mais constante nas entrevistas com políticos, membros do governo e algumas outras autoridades.

Da mesma forma que a legenda, o microfone está relacionado ao endosso quanto à presença do entrevistado. No entanto, o caso do microfone pode ser interpretado como forma de demonstrar a participação de mais um personagem nessa narrativa, a imprensa como coletivo. Assim, ao contrário da legenda, que consideramos fruto da autorização dos jornalistas responsáveis pela reportagem, o microfone significa a autorização dada pela totalidade da imprensa.

Notamos que o microfone pode aparecer sozinho (um microfone, no CIE ou CID) ou em grupo, como vemos no exemplo do Jornal Nacional, mas sempre na PI. Reforçamos que o microfone faz crescer a importância do depoimento, caracterizando o personagem do quadro como alguém digno de ter sua presença multiplicada pela imprensa. Consideramos, ainda, que tal multiplicação ocorre através dos microfones e dos flashes, que muitas vezes acompanham o quadro do entrevistado.

Sobre a centralidade

Podemos supor do que se trata o estatuto do centro da tela a partir do estudo da centralidade nos três tipos de quadros que elencamos, quadros privilegiados da reportagem jornalística. Reforçamos o caráter fundante que os quadros centralizados têm nas reportagens.

Consideramos que elas sejam como quadros nucleares para a construção da reportagem pelos quais todas têm de passar para serem julgadas completas. Supomos, assim, que os quadros do apresentador no estúdio, entrevista e passagem do repórter fazem um tripé que sustenta a estrutura da matéria jornalística para a televisão.

Dessa forma, ao dizermos que a construção desses quadros se assemelha, estamos indicando a existência de um tipo de quadro privilegiado na linguagem jornalística para a televisão, que se caracteriza por situar centralizadamente a pessoa que fala. Consideramos que tal enquadramento está baseado na tradição do retrato, advinda da fotografia, no início de sua expansão, no século XIX. O retrato consolidou o enquadramento em plano médio, que valoriza o busto da pessoa fotografada. Supomos que o recorte da metade superior do corpo humano, num busto esculpido ou no plano médio, faça com que o personagem seja apresentado em sua facção elevada, intelectual, maneira pela qual é possível engrandecê-lo.

Consideramos que, no caso do jornalismo, o destaque de um personagem no quadro se associa a uma finalidade relacionada à prática profissional: apresentação e referência. Ou seja, o destaque no quadro está ligado a dois fatores: a apresentação de uma pessoa como personagem da narrativa e, em segundo lugar, a referencialidade (baseada em dar-a-ver – mostrar e tornar pública - a pessoa entrevistada através da imagem e da legenda).

Supomos que tais fatores estejam relacionados principalmente aos quadros de entrevistados, já que repórteres e apresentadores são personagens ligados à estrutura do próprio telejornal. A apresentação destes últimos se faz por legenda (mas essa não se explicita a função) ou, ainda, através da locução.

Como podemos, então, tendo observado as características do quadro centralizado, determinar um estatuto para seu ponto central? Podemos iniciar nossa resposta explorando a questão da recorrência dessa estrutura no telejornal. Consideramos que o quadro centralizado pode ser pensado como uma invariante na estrutura da matéria, ou ainda, como uma forma de caracterizar o gênero jornalístico (fazer com que ele seja reconhecido pelo telespectador).

Dizemos que tal quadro é invariante considerando que há duas marcas visuais que se mantêm: o enquadramento em plano médio e a presença de um objeto (humano) destacado. No caso dos quadros característicos do telejornal, o objeto centralizado é uma pessoa, o que em outros tipos de quadro poderia ser algo material, inanimado.

Consideramos que isso revela uma constante nas imagens do telejornal, a presença recorrente de pessoas, em contrapartida à possibilidade de serem apresentados objetos. Notamos, ainda, que quando há pessoas e objetos no quadro, as primeiras ocupam a posição de destaque. Em relação ao segundo plano, há maior variedade de elementos e a presença de objetos, que variam conforme o teor da matéria.

O Traçado da Luz

Podemos supor, a partir dessa concepção, que o ponto central é considerado digno de ser ocupado pela figura humana. Na maioria dos quadros em que ela está presente, é posicionada de maneira centralizada. Podemos iniciar, assim, o estudo sobre o estatuto do ponto central do quadro.

Supomos que o centro do quadro é o ponto de alta valorização do objeto. É nesse ponto que o olhar incide primeiro, é o ponto de entrada no quadro. No entanto, se recuperarmos o diagrama das tensões de Kandinsky, poderemos notar que ele é também o início das tensões, o que significa que centrar um objeto nesse ponto é criar uma composição de baixa tensão.

Consideramos, assim, que o quadro com o ponto central ocupado é pouco instigante ao olhar, pois não desenvolve nenhuma tensão. Isso quer dizer que ele não estimula o percurso do olhar, que entra no quadro e fica no ponto central, o que ocorre porque ali há um objeto monopolizador.

Dessa forma, atribuímos ao centro da tela ser o ponto com menor nível de informação luminosa, já que permite o menor nível de inovação da composição para o olhar. Podemos dizer que assim se estabelece o paradoxo do quadro centralizado, que é ter o objeto na posição que seria de valorização máxima; no entanto, a própria estrutura apaga seu brilho.

Retomamos aqui a idéia de que a informação luminosa está baseada na novidade estética da apresentação do objeto. Assim, o quadro centralizado apaga o índice de renovação. Consideramos que o ponto central leva ao apagamento do que é colocado nele.

Atribuímos esse apagamento à concepção de que o ponto central do quadro se associa ao ponto-sujeito, como trabalhado por Lacan. Relacionando essa concepção ao diagrama das tensões, dizemos que o ponto central do quadro ganha um peso pela presença do sujeito, reduzido a olho e fixado nesse ponto.

Essa noção está baseada no peso adquirido por esse ponto na identificação com o ponto sujeito no quadro. Consideramos que o efeito de peso advenha da não movimentação do olhar pelo quadro. Assim, o olhar entra no quadro, mas não inicia seu percurso, fica paralisado. Ainda, um objeto colocado no ponto central fecha o movimento do olhar, restringindo sua circulação pelo restante do quadro.

Dessa forma, a categoria do quadro centralizado determina um privilégio do objeto centralizado e, ao mesmo, tempo seu apagamento. Podemos dizer que o objeto fica oculto em sua forma, em favor da predominância do ponto central, ou seja, a única característica visível do objeto é a de que ele ocupa o ponto central. Podemos verificar esse efeito, comparando o quadro centralizado com outros tipos de quadro da reportagem, em que há maior índice de inovação. Nesses quadros o olhar circula e se movimenta através da profusão de objetos que lhe são oferecidos.

Podemos dizer, então, que na medida em que o personagem se coloca na posição central assume seu apagamento em relação a tudo o que circula antes ou depois. Notamos que o quadro centralizado fica no ar mais tempo que os demais, já que se destina às passagens mais longas da matéria (apresentação, passagem do repórter, entrevistas). Assim, poderíamos dizer que há, nas matérias jornalísticas, uma predominância de quadros que caracterizamos como apagados, com baixa presença de informação luminosa.

Consideramos, assim, que a opção pelo ponto central, de apagamento, se relacione com uma característica própria do jornalismo, que é conferir peso a quem fala e ao mesmo tempo apagar sua presença no fluxo de outros objetos da reportagem. Acreditamos tratar-se

de um afastamento do jornalista com a história a ser reportada. Assim, o repórter se mantém separado, preserva sua objetividade e o preceito de imparcialidade.

Notamos que o apresentador e o repórter ficam em quadros separados em relação aos outros da reportagem. Enquanto a câmera mostra as imagens do fato a ser coberto, o repórter não aparece. Da mesma forma, ele não faz a passagem antes de serem apresentadas as imagens do fato, mas, sim, depois delas. Atribuímos esse afastamento a um apagamento das marcas do ato de reportar na apresentação da matéria. Assim, quem reporta e está presente em todos os quadros não é o repórter, mas o olhar da câmera.

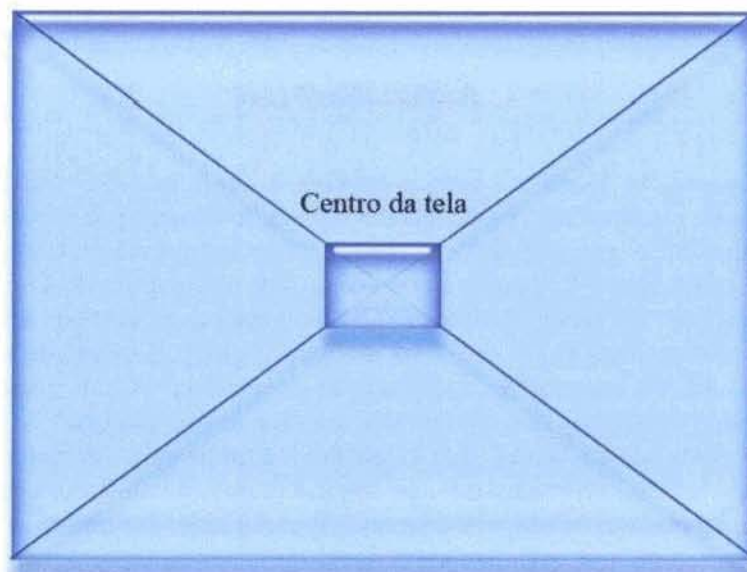
Reforçamos, dessa forma, que o quadro centralizado é característico da prática jornalística na televisão, representando, ao mesmo tempo, a valorização máxima do objeto na tela e seu apagamento. Ainda, consideramos que o quadro centralizado é importante por ser um ponto de retorno que organiza todas as outras cenas da reportagem (e se faz presente nelas dessa forma). Os quadros centralizados têm como função apresentar personagens e, assim, podemos considerá-los na origem do fluxo imagético. Supondo, dessa forma, que os personagens apresentados se movimentarão pelos quadros seguintes.

Notamos que a maioria dos quadros da reportagem não recorre à composição com ocupação do ponto central. Assim, desenvolvem-se nas linhas de tensão a partir do centro (como se observa no quadro de Kandinsky). Nessa seqüência, os quadros centralizados são um retorno, no sentido de um apaziguamento das tensões. A relação com o ponto central será retomada adiante.

Centro da tela

Lacan associa o ponto central a um buraco equivalente a uma ausência. Podemos pensar: o que falta ao ponto central? Julgamos que falem todos os outros quadros de que ele é a somatória ou o marco zero. Atribuímos ao ponto central a capacidade de ser o local de entrada do sujeito no quadro.

No entanto, a importância atribuída ao ponto central vai além dos quadros centralizados. Consideramos que todos os quadros da reportagem, de alguma forma, se relacionam com ele, já que dele partem as linhas de tensão. Cada quadro não-centralizado será, então, uma forma de referência ao objeto que poderia estar no centro e, a partir de seu deslocamento, poderemos classificá-lo.



O centro da tela pode ser considerado um lugar ao mesmo tempo da mais alta importância e do maior apagamento. A tela oferece composições diversas que colocam os elementos no quadro em conflito, oposição ou em cooperação.

Porém, há momentos em que apenas um elemento ocupa o quadro e é dado numa posição centralizada. A cena mais comum para exemplificar essa composição é o quadro estático do apresentador no estúdio. Tal composição marca um estágio de descanso por ser um momento de término de uma narrativa e início de outra. A composição do apresentador no estúdio é o momento de menor inovação no sentido da elaboração das imagens. Ao mesmo tempo, é um quadro de extrema importância na organização jornalística da reportagem, pois centraliza, faz confluír para si o momento de significação.

O centro da tela não é ocupado com insistência e sim apropriado por objetos em situações muito específicas, como as que determinamos. Podemos considerar que uma seqüência de imagens em que o centro da tela é ocupado repetidamente toma-se enfadonha pela previsibilidade da articulação.

“Com efeito, há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência – ao contrario do que acontece na percepção. É o campo central, onde o poder separativo do olho se exerce ao máximo na visão. Em todo quadro, ele só pode estar ausente, e substituído por um buraco – reflexo, em suma, da pupila detrás da qual está o olhar. Em consequência, e na medida em que o quadro entra numa relação com o desejo, o lugar de um anteparo central está sempre marcado, que é justamente aquilo pelo que, diante do quadro, sou elidido como sujeito do plano geométral.” (Lacan, 1964)

Podemos entender o centro da tela como o ponto de partida ou chegada (dependendo do momento da narrativa) das linhas de força que guiam a posição dos objetos no quadro. Consideramos que a falta de um objeto ocupando o centro toma-se uma exigência para que o olhar percorra outros cantos do quadro.

Como pudemos estudar, o ponto central da tela pode ser, dependendo da organização do quadro, o ponto-sujeito. Consideramos que ocupará essa posição quando o ponto de fuga do quadro coincidir com ele. É o que ocorre quando um elemento (objeto ou pessoa) ocupa a posição centralizada. O ponto-sujeito centralizado fixa em si o olhar, sendo associado ao ponto de entrada do sujeito no quadro (momento de janela) e ponto inicial do

percurso do olhar por ele. O olhar não se desdobra para outros objetos do quadro, concentrando-se naquele que está centralizado.

Propomos que a atração do olhar esteja na distensão da composição do quadro a partir do ponto central. A distensão é entendida como um posicionamento excêntrico dos objetos, visando à apresentação de uma combinação (baseada na combinatória de pontos, linhas e planos) inusitada e atraente para o olhar.

Podemos dizer, com Lacan, que a marginalidade é o que faz o sujeito escapar do ponto cego de seu desejo (podemos dizer ponto central), obrigando-o a realizar um percurso onde entra em contato com dados da realidade. Com relação ao quadro, o percurso realizado é o do olhar. E a realidade está na restituição da unidade do quadro a partir da relação entre os elementos marginais captados pelo olhar. “...em sua relação ao desejo, a realidade só aparece como marginal.” (Lacan, 1964)

Tensões

Tensão: PE e PD

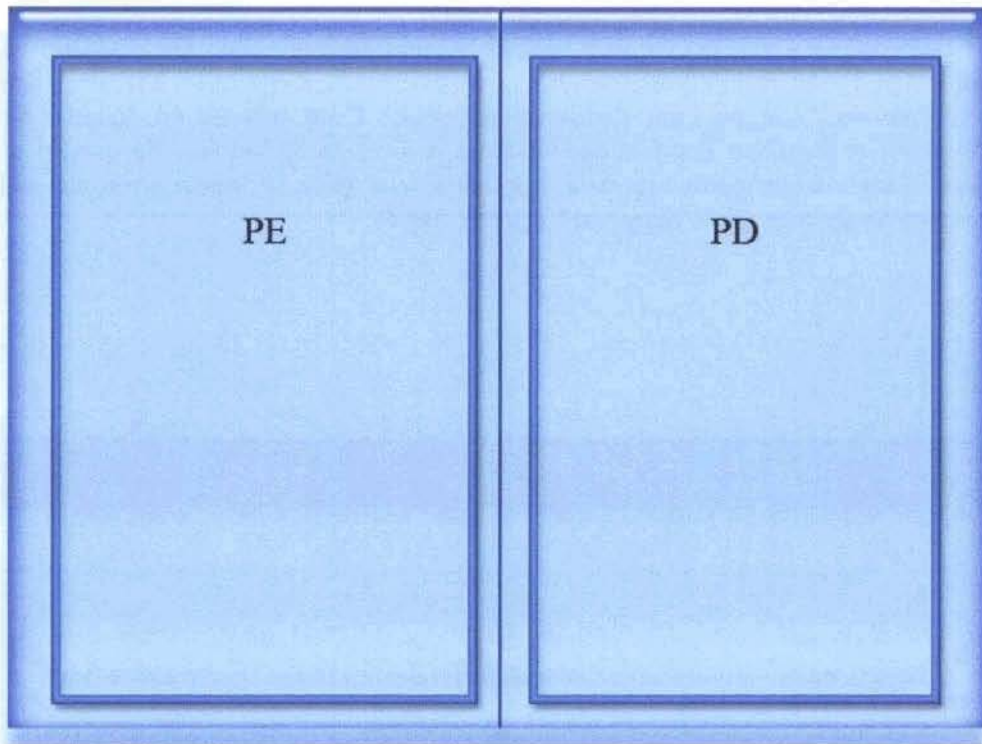
Estudaremos agora os casos em que o foco de tensão do quadro se descentraliza. O primeiro caso que iremos abordar trata-se de quando o foco central de tensão se transforma em dois: um na PE e outro na PD da tela.

Iniciamos, assim, um percurso pelos quadros que posicionam os objetos nos espaços marginais. Em virtude dessa composição, instaura-se uma rivalidade entre os pólos do quadro ocupados. Consideramos que essa rivalidade seja mais do que uma dissonância sem efeito criativo. Ao contrário, é a inclusão de polaridades no quadro que ativa a atração do olhar, que é obrigado a fazer um percurso para apreender a totalidade do quadro.

Dizemos que se trata de tensões, pois tal tipo de quadro exige a atenção do olhar em mais de um ponto. E, assim, atribuímos o movimento criativo e instigante para o olhar ao jogo de ocupação entre posições.

O Traçado da Luz

No entanto, propomos que o percurso do olhar seja, ainda assim, realizado em relação ao centro da tela. Ao olhar o quadro, o espectador se dirige ao centro da tela e sem encontrar neste ponto o objeto centralizado inicia seu percurso pelos outros quadrantes.



Propomos, então, o estudo de uma primeira tensão entre dois pólos do quadro, a porção esquerda (PE) e a porção direita (PD). Trata-se de um tipo de composição recorrente nas matérias jornalísticas, que tem como principal característica estabelecer equivalência entre dois objetos.

O surgimento dessa equivalência está na divisão do peso do quadro igualmente entre as duas partes. Assim, os objetos selecionados para ocupar tais posições podem ser considerados como pertencentes a conjuntos opostos, mas de mesmo valor. Ou seja, a equivalência se estabelece entre objeto de mesmo valor, mas que podem ser classificados em categorias opostas.

Propomos que essa forma de arranjo do quadro se repete em relação a outras composições e, assim, trata-se de determinar sobre quais pólos de tensão os objetos foram localizados para determinar a relação entre eles.

Consideramos que a tela apresenta diversos pontos de tensão, como pudemos propor com Kandinsky, que representam posições possíveis para privilegiar os objetos. Ao olharmos um quadro é importante determinar quais pontos foram ativados e, dessa forma, teremos um caminho para estudar sua estrutura.

Assim, se a informação luminosa é o elemento privilegiado do quadro, ela acende (literalmente, com a luz) certos pontos do quadro. Nessa concepção, os lugares

desocupados continuam a fazer parte do quadro, mas como possibilidade de serem ativados no momento seguinte.

Continuando o estudo sobre o caso de polarização entre a PE e a PD, identificamos que ele é recorrente nas matérias jornalísticas como forma de evidenciar que se trata de dois grupos distintos (grupos que depois serão apresentados em interação). A polarização pode ser feita no mesmo quadro ou, ainda, em dois quadros subseqüentes. Nessa última opção, posiciona-se o objeto numa porção da tela, deixando a outra livre e, no quadro seguinte, repete-se a composição, mas ocupando a porção contrária.

Apresentamos alguns exemplos da utilização do quadro que denominamos de quadro da equivalência. No exemplo da rede CNN ele foi utilizado para representar o encontro entre dois chefes de estado, ou seja, duas facções de poder. Podemos supor que o que nos apresenta o quadro da CNN é a paridade, suposta no encontro entre duas pessoas que ocupam um cargo de mesmo poder, a cadeira de presidente, cada um em seu país.

No entanto, a própria reportagem tratará, mais tarde de criar um desnível entre ambos. Ainda, nesse quadro mesmo, podemos observar que, apesar da equivalência suposta, há elementos que estabelecem uma descompensação entre as duas partes. Trataremos dessa desigualdade quando estudarmos a movimentação em espaços vazios, na qual ela é essencial.



Reforçamos, então, que o fator mais importante no quadro dividido pela metade é a noção de igualdade ou equivalência. Esse tipo de composição é utilizada também na comunicação entre apresentador e repórter. Nesse caso, a paridade entre ambos indica a ocorrência de um diálogo.



Podemos comentar sobre o que caracteriza tal diálogo, em que os interlocutores não estão de frente um para o outro. Trata-se, justamente, do fato de que eles são colocados lado a lado e encarando o espectador. Retomamos, assim, a suposição de que o grupo de personagens estruturantes da reportagem jornalística é uma tríade, apresentador, repórter e espectador. Tal quadro, da conversa entre apresentador e repórter, indica a quem ela está sendo dirigida.

Nesse caso, o espectador se relaciona a um ou a outro enquanto cada um fala, supondo que não falem juntos. Em relação à polarização do quadro entre esquerda e direita, quando uma das pessoas fala privilegia sua posição. Podemos comparar esse movimento a um jogo de tênis, em que a bola vai de uma metade da quadra à outra, valorizando o local onde está.

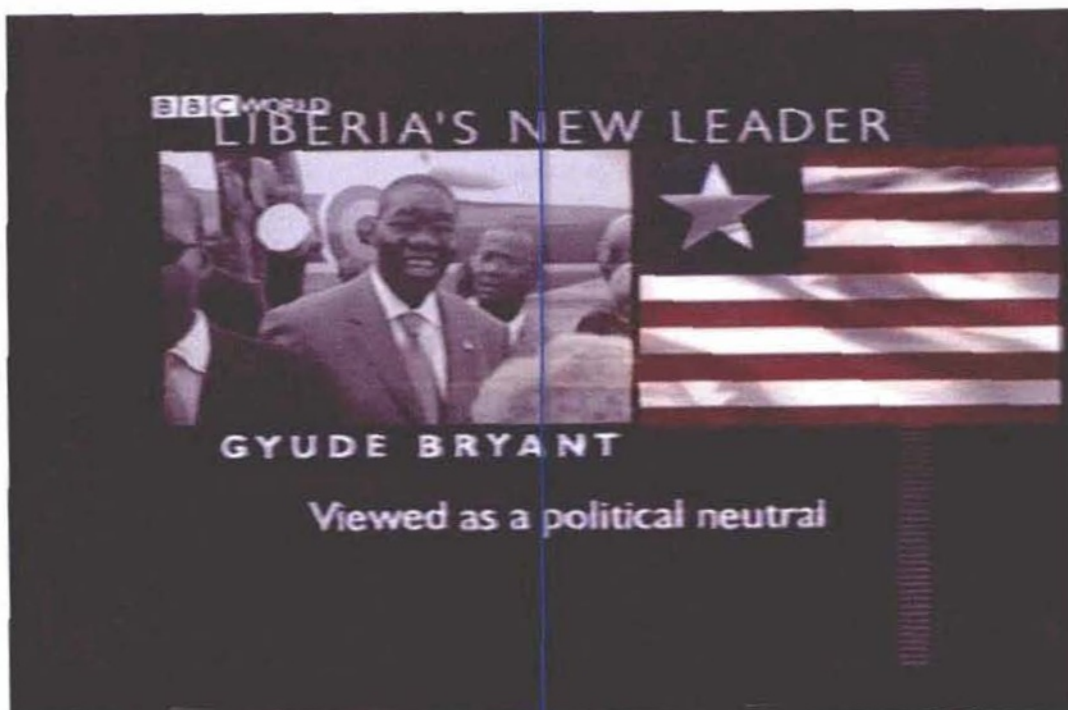
A separação entre as porções esquerda e direita pode, ainda, ser associada ao jogo entre primeiro e segundo plano. Nesse caso, ao invés da idéia de *equivalência* que vínhamos trabalhando, há uma valorização do objeto que está na posição frontal, como podemos observar no exemplo retirado da rede BBC. Esse tipo de composição é recorrente em cenas de entrevista, nas quais o repórter se posiciona em primeiro plano, de costas, e o entrevistado, frontalmente e em segundo plano.



Podemos denominar de quadro da equivalência o tipo de quadro que ocupa as duas porções do quadro incluindo objetos que ocupam o mesmo espaço em cada um dos quadrantes. Os objetos justapostos são entendidos em relação de paridade e formam uma dupla lógica, que é reconhecida pelo espectador. Ou seja, trata-se da organização dos objetos do campo visual em duplas. Citamos algumas como exemplo, temos um homem e seu piano, um líder e a bandeira do país que lidera, um aluno e seu professor, a ligação entre dois telefones.

Reforçamos que a concepção fundamental associada ao quadro da equivalência é a aproximação entre objetos por pares de oposição. Dessa forma, apresentam-se os objetos e ainda evidencia-se o caráter de sua relação. É importante ressaltar o aspecto de apresentação pois, nesse tipo de quadro, os objetos estão em proporção de destaque. Consideramos que o quadro tradicional da apresentação seja o centralizado, em que o objeto ocupa a tela toda. No entanto, ainda podemos considerar, comparativamente, que os objetos no quadro da equivalência têm dimensões de apresentação.

O Traçado da Luz

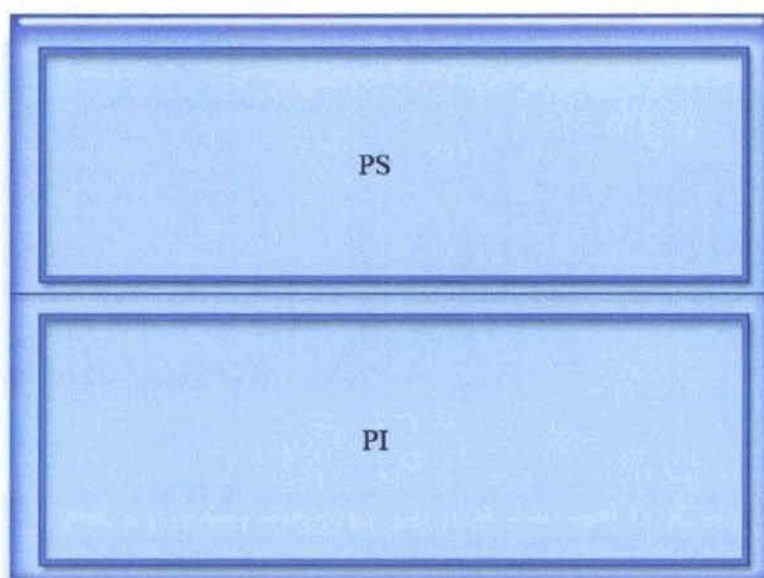


Andrea Limberto Leite



PS e PI

O segundo esquema de polaridades que iremos analisar é aquele que determina um quadro dividido entre as porções superior e inferior. Notamos que, em relação às reportagens, essa combinação foi menos recorrente, se comparada ao quadro da equivalência. Notamos ainda que, diferentemente deste último, o quadro dividido entre a PS e PI se caracteriza por uma descompensação em favor da parte superior. Dessa forma, denominá-mo-lo quadro da *reverência*.



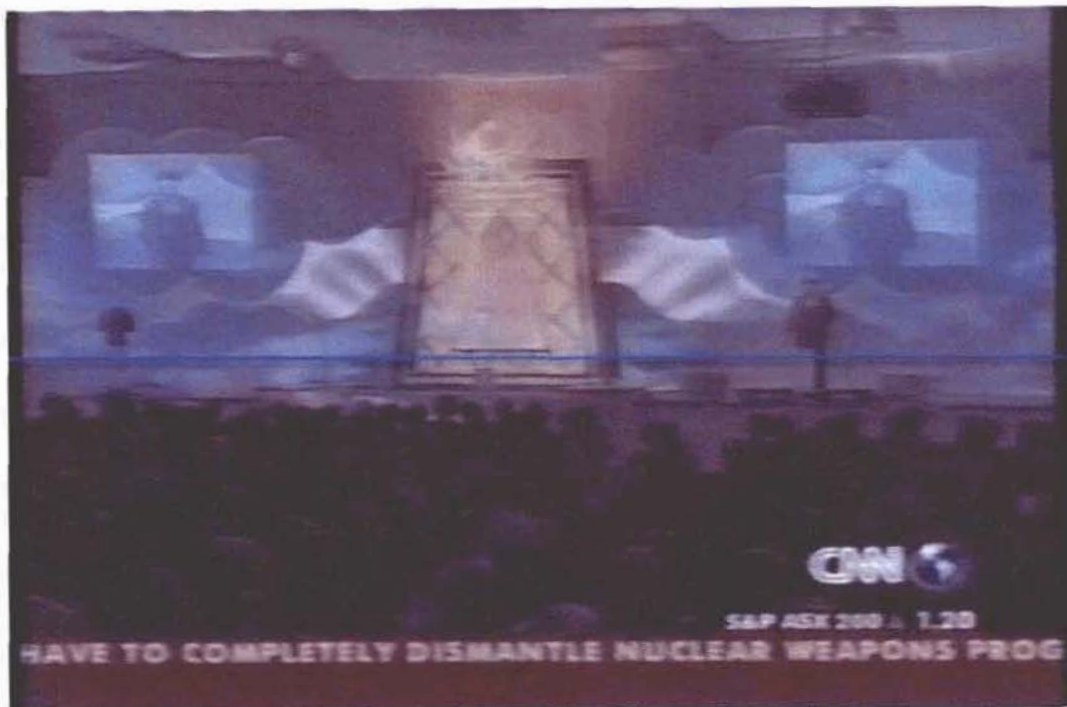
No quadro da reverência, os pontos de tensão acionados se encontram centralizados na porção correspondente, junto à linha vertical. Consideramos assim, que a dissipação em relação ao ponto central se deu em direção às laterais do quadrado e não às suas extremidades.

Notamos que a utilização mais freqüente da composição está na associação entre objetos em relação hierárquica entre si. Podemos citar um exemplo freqüente, o quadro destinado a apresentar um auditório em plano geral e, assim, são posicionados o palestrante (PS) e seu público (PI). Podemos citar como exemplo, ainda, um padre e os fiéis.

Podemos considerar um outro tipo de relação que se estabelece no quadro da reverência: é a relação de funcionalidade, ou seja, aquela em que um domina e se utiliza do outro. Citamos, como exemplo, a relação que se estabelece entre um aluno e seu caderno, ou entre um padeiro e a massa do pão.

Cabe ainda ressaltar uma outra forma de estabelecer a relação de reverência. Trata-se do caso em que o objeto na PI caracteriza o objeto ou ação que se localiza na PS. Nesse caso, o objeto privilegiado é emoldurado ou definido pelo objeto menos privilegiado. A relação de pertença ainda permanece válida pois consideramos que o objeto da PI entra no quadro como derivação do outro e para caracterizá-lo.

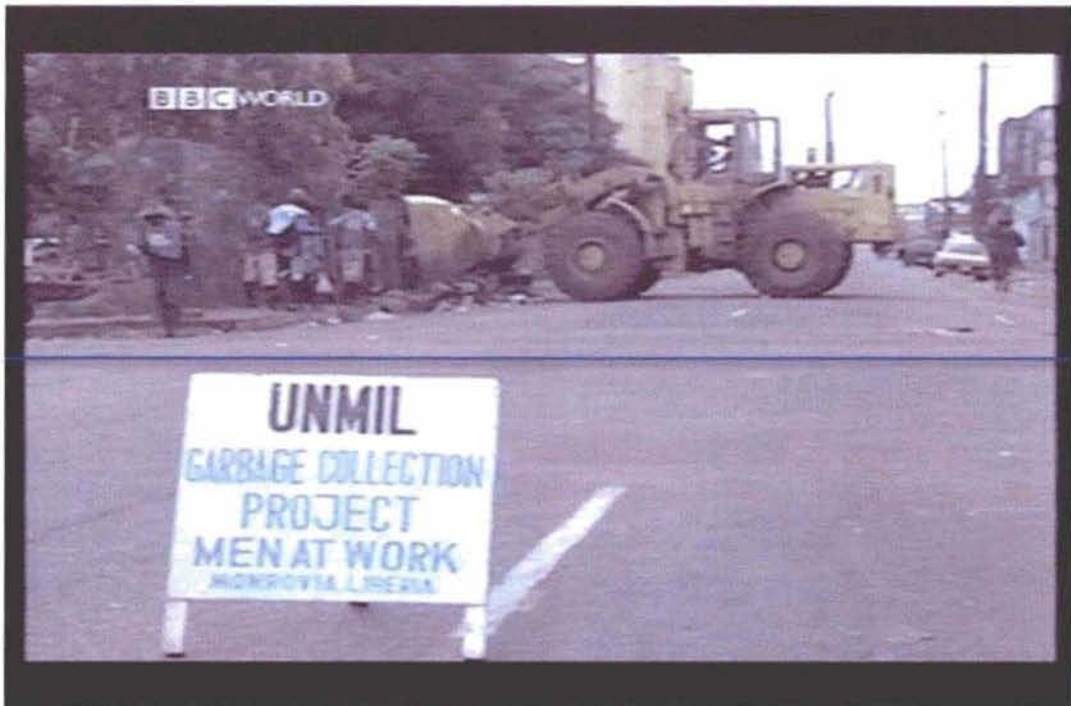
Andrea Limberto Leite



É importante reforçar que os objetos posicionados no quadro estão sempre formando uma relação dual. No caso do quadro da reverência tal relação se baseia num desnível na hierarquia, resultando em posse, subjugo.

Podemos mostrar, como exemplos: um mergulhador e a prancheta onde faz anotações; uma obra e a placa explicativa.

O Traçado da Luz



O recurso de valorizar a porção superior do quadro, dependendo da angulação da câmera, pode deformar os objetos. Seus contornos se tornam desproporcionais em relação a como são conhecidos na realidade, são aumentados, distorcidos. No entanto, supomos que

tal alteração não causa falhas na compreensão do quadro, por tratar-se de uma estratégia de representação partilhada pelo espectador.

Consideramos, em relação à prática jornalística, que a perda da referência dos contornos dos objetos não é comum. Tal prática não incorpora a variação da proporcionalidade dos objetos, como o faz o trabalho artístico. No entanto, há um nível no qual ela é concebível e aceitável como parte da forma de articular visualmente o fato.

Como propusemos anteriormente, o jornalismo prima pela clareza nas referências. No entanto, há casos em que ele adota o apagamento do objeto para que esse possa entrar na lógica da clareza das imagens jornalísticas. A imagem é feita de forma que seja possível identificar do que se trata, sem revelar detalhes. Tal é o caso quando um personagem tem de permanecer oculto. Dessa maneira a utilização dos quadrantes superior e inferior serviu à deformação.

Ressaltamos que essa utilização da divisão em quadrantes é característica da polaridade entre PS e PI, não sendo utilizada na divisão entre PE e PD. Assim, estabelecemos mais uma característica do quadro da reverência: a deformação em favor do quadrante superior ou minimização do quadrante inferior.



Linhas diagonais

Devemos ainda estudar um terceiro tipo de polarização, que se dá entre os triângulos formados pela passagem de uma linha diagonal pelo centro do quadrado.

O Traçado da Luz

Consideramos que o quadrado seja formado por duas diagonais e assim determinamos duas possibilidades de polarização a partir do corte realizado por cada uma sobre o quadrado: entre o triângulo que aponta para o CSE e aquele que aponta para o CID (1) e entre o triângulo que aponta para o CSD e aquele que aponta para o CIE (2).

Consideramos que as polaridades com que essa divisão se relaciona são as das extremidades do quadrado. Indicamos, no diagrama, o número de possibilidades de privilegiar um dos quadrantes.

Nas reportagens jornalísticas, esse tipo de composição foi utilizada para alinhar elementos com as linhas diagonais. Um exemplo disso é posicionar uma fila de pessoas de uma extremidade a outra da tela. O que caracteriza o quadro das diagonais é uma impossibilidade, que se revela como falha em inserir a profundidade no quadro.

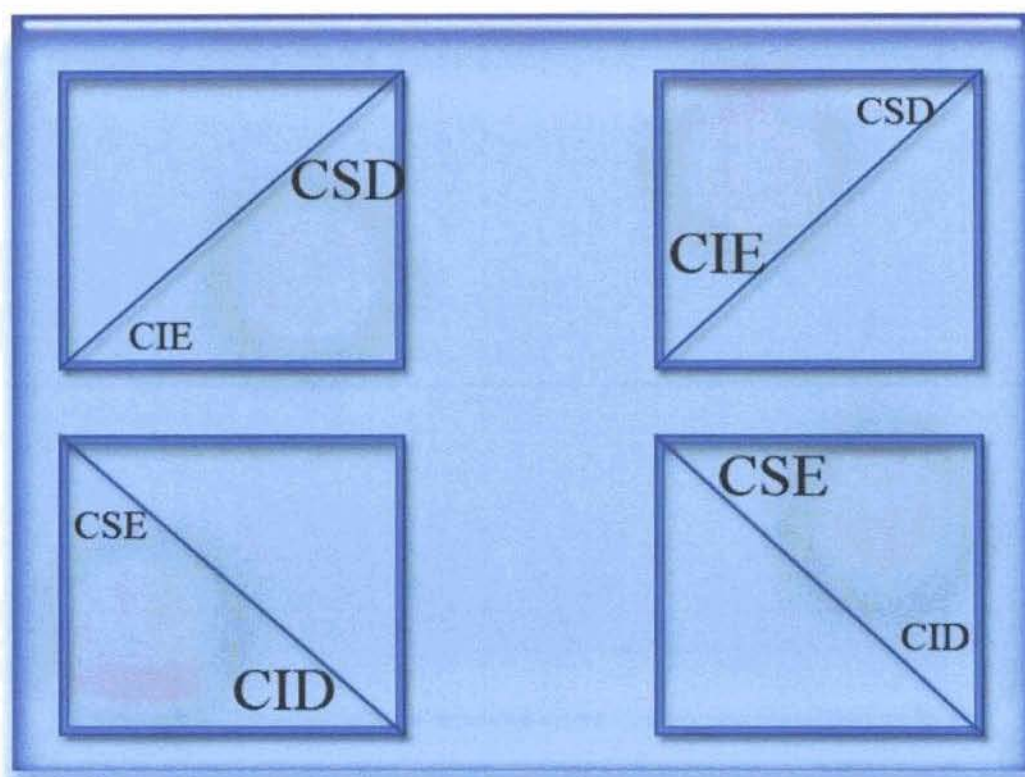
Dessa forma, o quadro das diagonais, assim como o da reverência, se caracteriza por uma distorção pela qual o elemento em primeiro plano fica aumentado em relação ao que está em segundo plano. Consideramos que o quadro das diagonais sempre joga com a noção de dois planos para reproduzir a profundidade no ambiente bidimensional da tela.

No exemplo que citamos, em que a diagonal foi utilizada para representar uma fila de pessoas observamos que o primeiro dela ocupa um quadrante inteiro e, o último, fica reduzido a um espaço mínimo no quadro ou, ainda, não pode ser reconhecido pois tornou-se um ponto não identificável. Trabalharemos mais adiante, nesse sentido, a noção de um ponto no infinito.

Reforçamos, então, que o quadro das diagonais muitas vezes foi utilizado para posicionar pessoas ou multidões. Outras vezes, a proporção de objetos foi alterada, aumentando um em relação a outro. Podemos citar mais exemplos de como foi utilizado, como a representação de ruas ou estradas, as quais no quadro se transformam em linhas.

Consideramos, no entanto, que a característica do quadro das diagonais é, através do alinhamento com as perpendiculares, enfileirar objetos no quadro. Podemos denominar esse tipo de composição como o quadro da *série*. Nela prevalece a idéia de que se representa uma seqüência de um mesmo grupo de objetos, ou seja, estes não se opõem.

Como observamos, ao alinhar uma fila de objetos com uma das linhas perpendiculares confere-se noção de profundidade. O primeiro objeto da fila fica aumentado em relação aos subseqüentes. Assim, foram observadas quatro possibilidades para a composição do quadro a partir das diagonais e em cada uma delas, destacamos a posição do objeto privilegiado.

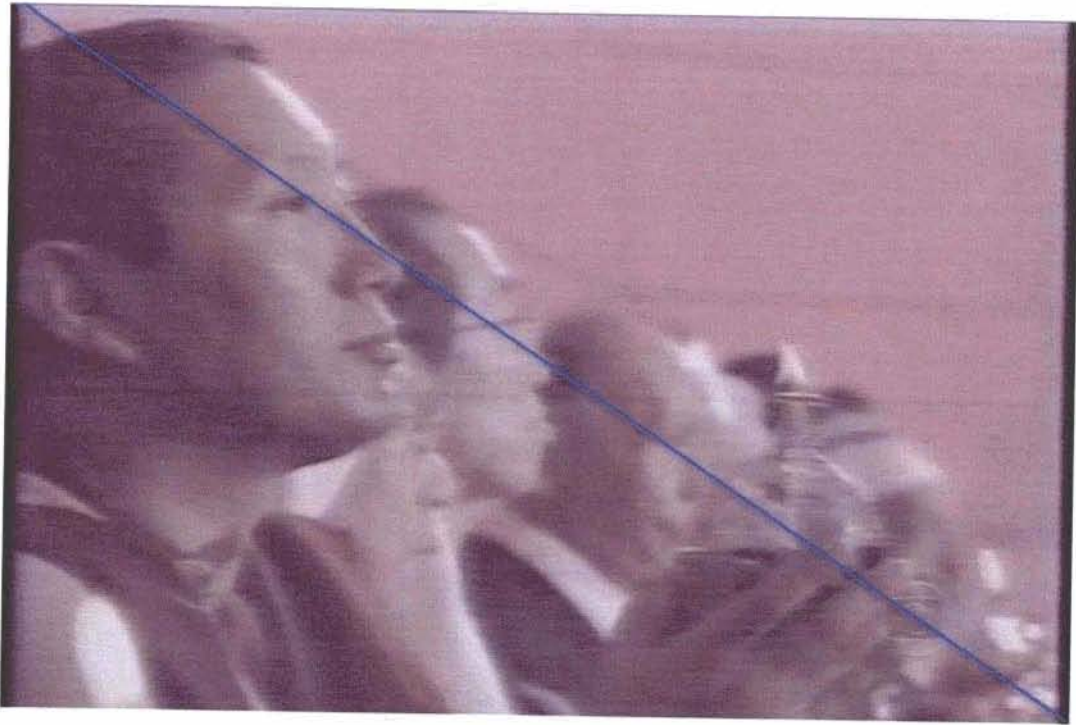


Consideramos que a segunda característica da composição diagonal (série) é evidenciar o processo de representação dos objetos na tela. Isso significa dizer que nessa composição eles adquirem uma proporcionalidade baseada na composição estética. Assim, o objeto colocado em primeiro plano ocupa maior espaço em relação àquele colocado em segundo plano. A relação que se estabelece entre um e outro baseia-se numa hierarquia pela qual o objeto em primeiro plano é privilegiado.

Diferentemente do quadro da relevância, os objetos da série não se associam através de uma relação de posse ou oposição. Reforçamos a composição de um conjunto. Nesse sentido, não consideramos importante o fato de que o último elemento da fila, às vezes, perca definição.

Podemos citar, ainda, mais uma utilização do quadro da série. Ela se refere a um ligeiro destaque dado a um dos objetos de um grupo pequeno (uma dupla, por exemplo). Dessa forma, os dois integrantes da dupla são alinhados a uma das linhas diagonais e, imediatamente, o objeto privilegiado fica aumentado em relação ao outro, o que definimos como a característica essencial desse tipo de composição.

O Traçado da Luz





Podemos, agora, tendo concluído o percurso pelos três tipos possíveis de polaridade, traçar os elementos de similaridade entre eles. Ressaltamos, nesse sentido, que eles indicam o modo como os objetos são apropriados e representados no quadro. Notamos que os objetos entram no domínio do quadro, tendo passado por um recorte que se faz em função do estabelecimento de relações com outro objeto.

Pensamos que tal entrada depende de uma combinatória que determina a posição que os objetos ocupam e também determina seus contornos. Ressaltamos, ainda, que eles são apropriados numa certa perspectiva, selecionada dentre as possibilidades que oferece o objeto da realidade, ou seja, as possibilidades que o olho da câmera pode imaginar para ele.

Na elaboração das reportagens jornalísticas, os três tipos de quadro estudados se alternam, não sendo comum a utilização da mesma polarização em dois quadros seguidos. Consideramos, ainda, que haja uma possibilidade de uso combinado entre eles. Isso pode ocorrer quando os objetos não estiverem exatamente posicionados nos centros de tensão do quadro, o que significa que dois tipos de composição estarão atuando.

Podemos citar um exemplo desse processo, o mais recorrente deles sendo a associação entre a tensão entre PE e PD e, ao mesmo tempo, das linhas diagonais. Assim, notamos que os dois personagens do quadro que tomamos como exemplo não foram enquadrados frontalmente. Dessa forma, não se configurou o quadro da equivalência. Podemos notar, ainda, um alinhamento sutil com a diagonal que vai do CID ao CSE. Tal disposição privilegia o homem que está à direita, característica do quadro. da série.



Podemos dizer que o desnível criado entre os elementos no quadro tem um sentido específico na reportagem em questão, pois o homem destacado será entrevistado em seguida e o outro, não. Assim, propomos que a estrutura do quadro prenuncia a do quadro seguinte, ou seja, a seqüência da reportagem. Trataremos da relação entre quadros mais adiante.

Reforçamos, assim, que os três tipos de quadro propostos podem apresentar tendências e combinações. Por tendências estamos nos referindo a uma maior inclinação a um dos tipos de composição. Consideramos que em alguns quadros se percebe um encaminhamento a um deles, sem confirmá-lo, ou seja, sem que os objetos ocupem os pontos de tensão.

Isso significa que a disposição entre eles não informa claramente sobre a relação que estabelecem entre si, ao menos no quadro analisado. Consideramos tal relação como o elo que permite delinear a estrutura narrativa das imagens. Nesse sentido, é importante definir se os objetos rivalizam entre si, se fazem parte do mesmo grupo ou se um se sobrepõe ao outro e assim por diante.

Os exemplos escolhidos, assim, são considerados ideais pois articulam as tensões de maneira bem resolvida, narrativizando a relação entre os objetos. Entendemos por narrativização a possibilidade de que o objeto incorpore a posição que já estava destinada a ele na tela.

Recuperamos, ainda, a noção de que a composição do quadro, valorizando a relação entre objetos, depende de um distanciamento em relação ao centro. Assim, o ponto central é entendido como um núcleo em torno do qual os objetos se expandem para as diversas posições do quadro.

Andrea Limberto Leite

Podemos nos perguntar sobre qual é o motor desta distensão? O que faz com que todos os quadros não sejam feitos a partir de objetos centralizados, enredando o olhar num único ponto?

Propomos que exista um outro ponto fundamental ao quadro, o ponto nodal. A disputa entre dois pontos de tensão prenderia o olhar da mesma forma que o ponto central do quadro. Nesse caso, ao invés da fixação num único ponto, ele se resumiria a um circuito entre dois. Assim, adotamos o conceito de ponto nodal como possibilidade da dissolução das polarizações e da abertura para a organização de novos quadros.

O ponto nodal se baseia na idéia de que há uma dessimetria na relação entre os objetos, fazendo com que um deles seja privilegiado. Ao determinarmos qual o ponto privilegiado do quadro aproximamo-nos da solução de sua composição e, assim, saímos de sua esfera de atração do olhar para passar à do quadro seguinte.



O Traçado da Luz





Ponto nodal e ponto de fuga – do definido ao infinito

Se entendemos o centro da tela como o ponto de menor renovação imagética e, assim, de menor atração ao olhar, o ponto nodal é a fonte de atração no quadro. Ao enquadrar objetos, ele é o nó que estimula o desvio em relação ao centro. A partir do ponto nodal é que se determina a posição dos objetos no quadro.

Em contraposição ao centro da tela como um lugar opaco, apagado, podemos definir o ponto nodal a partir de duas características: como uma confluência de iluminação e como possibilidade de indicação de um sentido dentro do quadro. Consideramos que ele seja iluminado pois é responsável pela captura do olhar. Em segundo lugar, atribuímos a ele a indicação de um sentido, já que uma organização se estabelece a partir de sua determinação no quadro.

Dessa forma, julgamos que o ponto nodal faça parte da estrutura fundante do quadro. Em relação à determinação de sua posição, consideramos que está sempre associado a um objeto do quadro, o objeto privilegiado. Sendo assim, sua localização varia conforme a composição adotada.

Podemos citar um exemplo de como a posição do ponto nodal pode ser determinada. Trata-se das matérias sobre esportes que envolvem bola, como futebol e vôlei.

O Traçado da Luz

Nesse tipo de reportagem, o ponto nodal geralmente é associado à bola, que consideramos o objeto privilegiado, no caso. Levamos em conta a bola e sua posição, pois são esses elementos que determinarão a organização dos quadros da reportagem.

Assim, notamos que o jogador é situado como derivação da posição da bola, ficando em sua espera ou indo em direção a ela, mas sempre relacionado a esse objeto. O ponto nodal se associa à posição da bola, caracterizado por ser o ponto de fuga do quadro e ponto de atração do olhar.

No exemplo que trazemos aqui, um jogo de vôlei, a bola chega pelo CIE. O jogador foi colocado em posição de espera, na linha vertical centralizada, e deslocado para que a bola fosse privilegiada. É importante ressaltar que o ponto nodal muda conforme os objetos se movimentam no quadro.

Nesse sentido, podemos dizer que a bola traça seu percurso até o jogador e ambos se encontram no centro da tela. Assim, o ponto nodal se desloca também, acompanhando a trajetória da bola, até fundir-se com o ponto central do quadro.

Podemos ressaltar que o movimento do ponto nodal se relaciona com o processo de mudança de quadro. No exemplo que estávamos trabalhando, dizemos que quando a bola atinge o centro da tela e se encontra com o jogador, o quadro muda. Julgamos que isso ocorra, pois a narrativa (ou a parte da narrativa representada no quadro em questão) se completou. Consideramos, assim, que no momento em que a bola encontra o jogador, o ponto nodal se funde com o centro da tela e o sentido no quadro se fecha (para o início de outro quadro...).

Ressaltamos a importância de acompanhar o processo pelo qual o sentido do quadro tenta se completar. Dizemos que é uma tentativa pois, no momento que seria dedicado à completude, ou seja, a contemplação do quadro no momento em que a ação é concluída, é infringido o corte e passamos a outro quadro, no qual o ciclo recomeça. Consideramos que esse seja o mecanismo pelo qual o olhar vai sendo transportado de um quadro a outro.

Assim, julgamos que o movimento de um quadro a outro se encaminha para a restituição de uma ordem perdida. Com relação às posições na tela, associamos tal encaminhamento do retorno à posição central, onde as tensões se retraem e a ordem é dada por um objeto centralizado, como vimos anteriormente.

No entanto, associamos o movimento do ponto nodal à inquietação do olhar e ao ímpeto para a mudança. Ele estaria, assim, relacionado à desordem, a um desvio. Assim, é pela existência do ponto nodal que julgamos que a concretização do processo de restituição está no nível de uma impossibilidade.

Retomando o exemplo do jogo de vôlei, consideramos que a estrutura do quadro se desmontaria caso retirássemos a bola. Propomos tal intervenção como um teste para verificar se o ponto nodal está depositado no objeto que indicamos como privilegiado. Dessa forma, acreditamos que, com a extração de tal objeto, os demais perdem o sentido.

Assim, avaliamos que, caso retirássemos a bola, a posição de espera do jogador perderia seu objeto correlato e, ainda, não haveria ação no quadro. Consideramos que o objeto bola se relaciona, também, com os outros do quadro. Dessa forma, notamos que a rede de vôlei está deslocada para a PD e, mais, a PS não possui nenhum outro objeto rivalizando com a bola, com a arquibancada sendo posicionada em segundo plano. Julgamos, então, que tudo se dirige para o ponto nodal, associado a um objeto privilegiado do quadro.



O objeto privilegiado não precisa, necessariamente, traçar um percurso que termine no centro da tela. Consideramos que o trajeto desse objeto, associado ao ponto nodal, se dirige ao seu ponto final, ou ponto de restituição. Ainda, supomos que tal ponto esteja no objeto correlato (como exemplo: bola de vôlei-jogador) e, assim, a direção assumida é a do (re)encontro.

Notamos que, muitas vezes, o encontro entre o objeto privilegiado e o que classificamos como objeto correlato se encaminha para o centro da tela. No entanto, reforçamos que o ponto nodal se caracteriza pela atração do olhar e se estabelece como ponto iluminado, ainda que haja algum objeto no ponto central. Nesse caso, consideramos que o olhar passa pelo centro, mas se fixa no ponto nodal, com o objeto privilegiado. Consideramos, ainda, que o ponto nodal não está necessariamente associado a um objeto que virá, na seqüência, a ocupar o ponto central da tela. Os dois pontos estão associados, mas são distinguíveis.

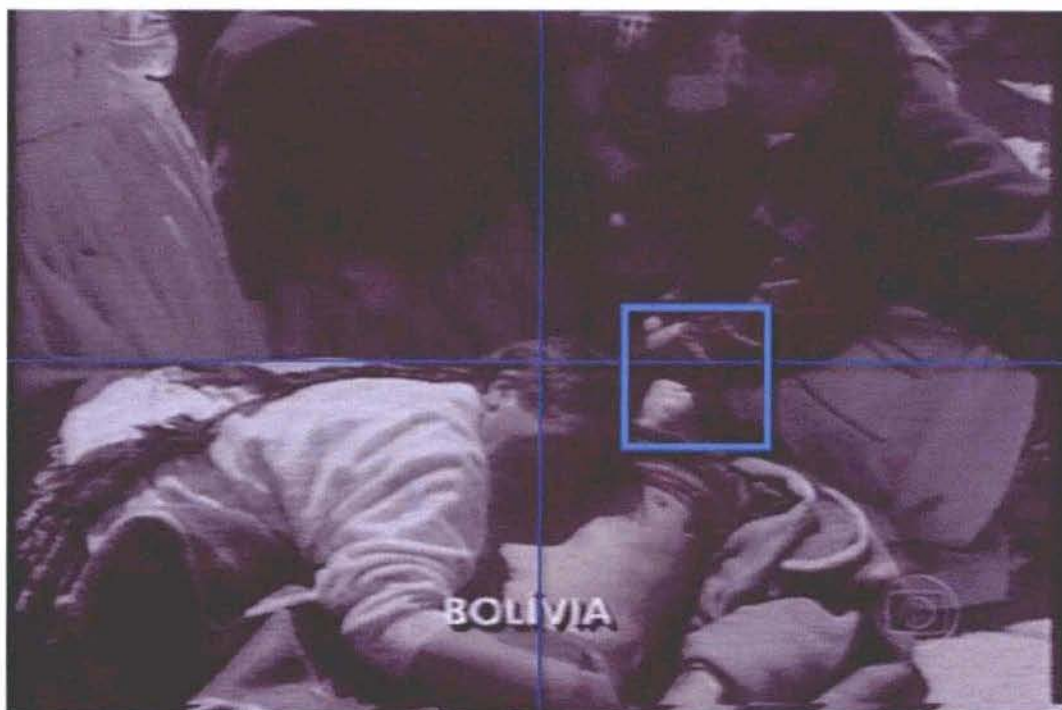
Para tentar esclarecer essas questões, citamos um outro exemplo no qual o rosto de um morto é coberto, enquanto outro homem chora sobre seu corpo. Consideramos, nesse caso, que o primeiro ponto acessado pelo olhar é o centro da tela, onde está o rosto do sofredor. Em seguida, o olhar é direcionado para um rosto sendo coberto, localizado na linha horizontal, no limite entre o CIE e o CSD (posição delineada na figura).

A determinação do ponto nodal, nesse caso, se guia pela seqüência estabelecida entre o rosto que chora e o rosto do morto. Notamos que o primeiro rosto da série está centralizado, como objeto dado ao olhar, no momento de sua entrada no quadro. No

O Traçado da Luz

entanto, existe ainda mais um rosto e, dessa forma, o percurso do olhar se inicia, sendo deslocado para o que consideramos como o ponto nodal do quadro.

Atribuímos relevância ao rosto do morto, julgando que seja o objeto privilegiado. Podemos pensar, como justificativa dessa determinação, que a imagem de um rosto sendo coberto atrai o olhar por ser um gesto relacionando à morte. Nesse sentido, ainda, de acordo com nossa hipótese, consideramos que a estrutura do próprio quadro o privilegia, o rosto morto está deslocado do centro, localizado no CSD.



Reforçamos que a determinação do ponto nodal está sempre baseada na valorização estabelecida na própria estrutura do quadro. Citamos ainda mais um exemplo, um quadro que retrata a chegada do casal presidencial americano à Tailândia. Vemos o presidente Bush e a primeira dama desembarcarem do avião enquanto acenam.

Podemos considerar que o primeiro ponto em que o olhar será depositado é na posição centralizada, em que está o casal (notamos que Bush está em posição de maior destaque que a mulher, já que está mais à frente e mais centralizado). Assim, estabelece-se o reconhecimento dos personagens, mas não será aí que situaremos o objeto privilegiado do quadro.

Devemos considerar, ainda, um outro aspecto para determinarmos tal objeto, trata-se de seguir o fluxo da ação em curso. No caso, identificamos o aceno do presidente, observando que a mão de Bush ocupa, sozinha, o CSE. Consideramos, assim, que a mão acenando, nesse caso, é o elemento de destaque do quadro.

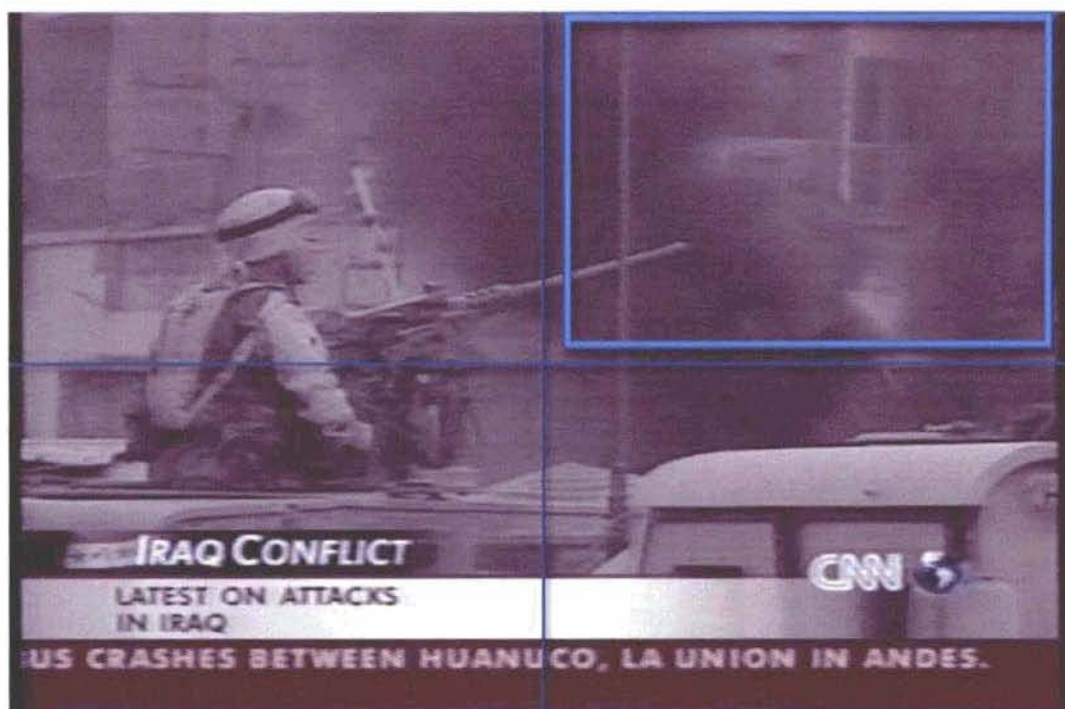
Dessa forma, como no exemplo anterior, o objeto que ocupa o ponto nodal é uma distensão daquele que se localiza no ponto central. Julgamos que foi estabelecida uma

ligação entre os elementos mão-Bush que permitiu a passagem do olhar de um a outro ponto.

Considerando, ainda, as características do objeto iluminado notamos que a posição da mão determina a localização dos outros objetos no quadro. Assim, dizemos que o casal foi posicionado no centro, não sendo valorizado através da distensão para algum dos quadrantes. Atribuímos à mão de Bush o privilégio do deslocamento. Consideramos, ainda, que a primeira-dama e a porta do avião aparecem na PD, que não é a porção privilegiada do quadro. Julgamos que a porção esquerda foi ativada conforme o casal, de perfil, olha para esse lado.



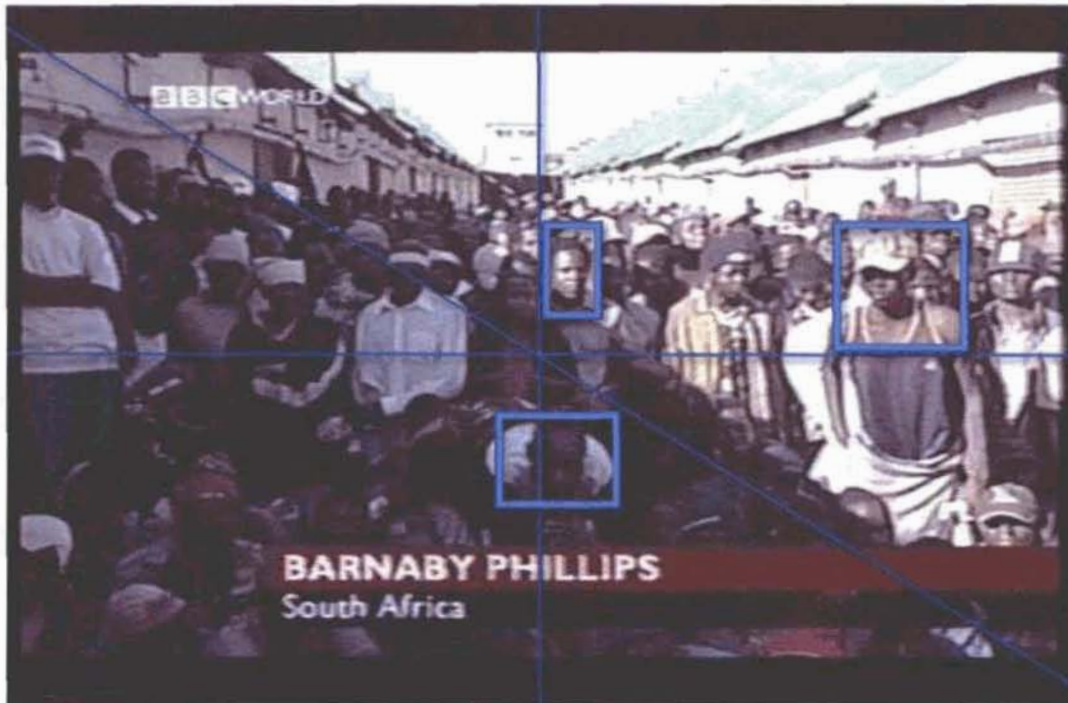
Podemos indicar, ainda, mais um exemplo de determinação do ponto nodal. Vemos que a arma do soldado aponta para o centro da tela e, passando por esse ponto notamos, no CSD, uma fumaça preta. Consideramos que a fumaça estabelece um jogo com a arma do soldado, sendo a dupla de objetos do quadro (objeto privilegiado e objeto correlato, nessa ordem). O CSD, quadrante em que está a fumaça, é evidenciado pelo olhar do soldado. Consideramos que num quadro sobre o Iraque, a fumaça preta é um indício da guerra.



Ressaltamos, ainda, sobre a constituição do ponto nodal, que ele não se restringe a quadros com poucos objetos, a planos médios. Supomos que tal ponto está presente em todo tipo de quadro, inclusive nos plano gerais, onde poderíamos imaginar ser de mais difícil determinação em virtude da profusão de elementos.

Nesse caso, o ponto nodal está, ainda assim, associado a um dos objetos do quadro, o objeto privilegiado. Consideramos que o plano geral é composto de séries de objetos colocados em relação. No entanto, a partir da análise de sua composição, supomos que um deles se destaca como ponto nodal. No exemplo que incluímos nesse trabalho, um feixe de luz determina duas áreas no quadro, uma mais clara e outra mais escura, de sombra.

Consideramos que a área de luz seja mais atraente ao olhar e, seguindo seu feixe, que desce pela diagonal do CSE ao CID, notamos que ele destaca um dos homens. Da mesma forma que nos outros exemplos analisados, existe um elemento central que recebe o olhar. Nesse caso, trata-se de dois homens alinhados com o eixo vertical. Partindo desse ponto, supomos que o olhar realiza um percurso pelo feixe de luz chegando ao objeto iluminado.

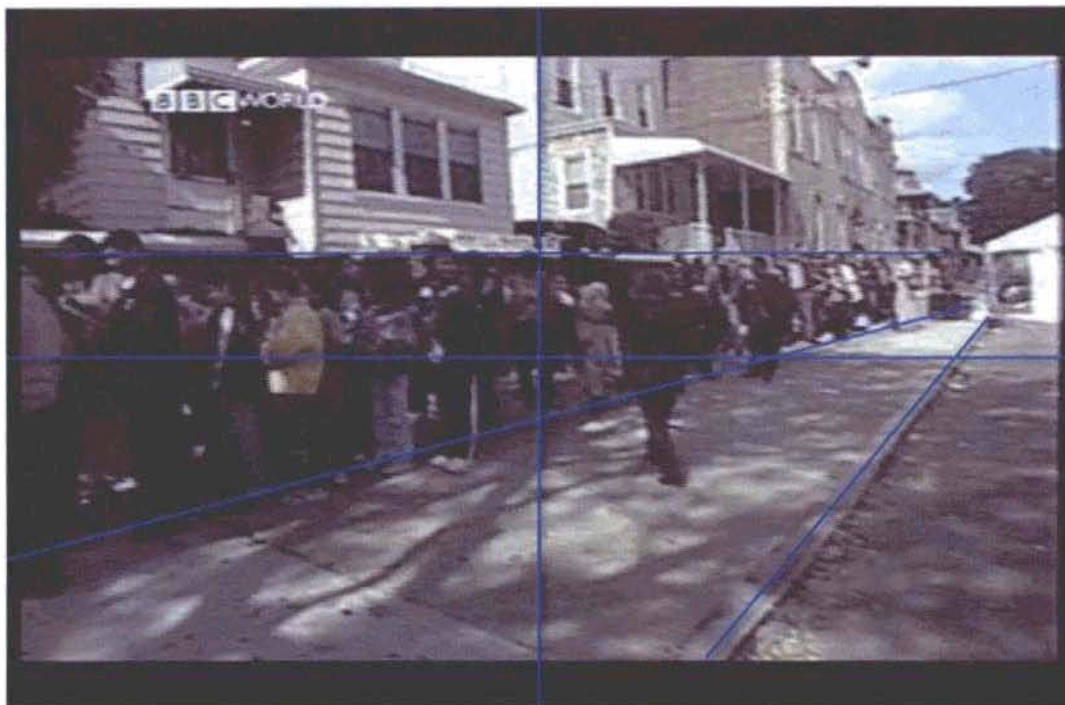


Reforçamos que o olhar de um personagem do quadro, quando direcionado a um objeto, o destaca. Trazemos mais um exemplo, em que um homem lê jornal. Tal ação é percebida, no quadro, pela ligação feita através da linha do olhar, associando homem e jornal. Assim, notamos que o jornal (ocupando o CSD) é olhado pelo fumante (CIE) e, ainda, que há uma mancha mais escura no jornal que determinamos como sendo o ponto nodal. Nesse quadro, o ponto central não é ocupado, mas distendido na diagonal entre os lugares de tensão onde se localizam os dois objetos.



Reforçando as características do ponto nodal, consideramos que ele corresponda ao ponto para o qual as linhas de força confluem. Nesse sentido, consideramos que seja uma pista sobre como será o próximo quadro da reportagem, a partir de dois fatores: (1) o quadro que se segue a um plano geral é, na maioria dos casos, uma versão aproximada de um de um objeto já apresentado, no caso, o objeto privilegiado, que assim é ressaltado em plano médio ou detalhe e (2) ao determinarmos o objeto privilegiado de um quadro situamos, ao mesmo tempo, as áreas não iluminadas. Dessa forma, supomos que o quadro seguinte será composto de forma a ocupá-las. Veremos esse movimento com maior detalhe no capítulo sobre o giro em espaços vazios.

Consideramos, ainda sobre o ponto nodal, que há um caso em que ele não está associado a um objeto, no caso em que ele se superpõe a um ponto-infinito. A noção de infinito surge em alguns quadros que apresentam uma composição específica, em que se formam duas linhas paralelas. O encontro entre elas não acontece no domínio da tela e, assim, no lugar da junção fica um ponto que indica o local onde isso ocorreria, no infinito. Notamos, dessa forma, que tal ponto é deixado em aberto, como um espaço para além do recorte da tela, não sendo ocupado por um objeto. Nesse sentido, associamos o ponto nodal a ele, reforçando a característica de atração do olhar.



Reforçamos que o ponto-infinito é um ponto cego, um espaço de indefinição na imagem, em que não estão claros seus contornos nem explicitos seus objetos. Nesse sentido, consideramos que, quando o ponto nodal se combina com um olhar levado ao infinito, abre uma expectativa sobre o que virá no quadro seguinte, que situamos na ordem do Real.

Notamos, assim, que tal quadro tenta desvendar o mistério sobre o que existia ali naquele ponto, apresentando um quadro mais aproximado. No entanto, julgamos que esse novo quadro já é outra coisa se comparado ao que se esperava ver. Assim, a reportagem prossegue, oferecendo um novo quadro, com um novo ponto nodal, ou seja, um novo mistério ao olhar. Consideramos que tal movimento faz o jogo da seqüência imagética das reportagens.

Dessa forma, supomos que essa seja a característica relevante do ponto nodal, a capacidade de promover a dissonância no quadro e assim estimular a passagem para o próximo. Apesar de tal ponto estar associado ao movimento, ao estudá-lo consideramos que ainda estamos tratando da análise de quadros estáticos. Nesse capítulo nos detivemos sobre algumas características desse tipo de quadro, como a determinação do centro da tela e os tipos de composição.

Na seqüência do trabalho estudaremos os movimentos de câmera pretendendo, com isso, analisar a estrutura da passagem quadro a quadro, ou seja, a imagem em movimento. No entanto, consideramos que tal análise depende de continuarmos, ainda, verificando os preceitos desenvolvidos sobre a imagem estática e a determinação dos pontos fundamentais da composição.

Capítulo IX

Close como janela e Plano geral como Moldura



Tratamos, até esse momento, da análise sobre os quadros estáticos, considerando que os *frames* são a base para a elaboração das seqüências imagéticas. Dessa forma, a partir da elaboração de uma seqüência entre eles, no processo de montagem, obtém-se o efeito filmico. De que se trata tal efeito? Trata-se da criação de movimento.

Consideramos que a montagem seja feita através da relação entre quadros antes separados. Tais quadros são justapostos, ou seja, o corte entre eles é mantido. Julgamos que essa separação é essencial para a criação de sentido na arte cinematográfica.

“O corte determina algumas propriedades artísticas básicas. Ele não é somente um elemento mecânico do processo, um vínculo e uma ausência entre planos unidos em contigüidade. Em síntese, o corte instaura uma função dramática ao transformar o material cinematográfico a partir de uma representação de categorias espaço/temporais.” (Leone, s/d)

Ressaltamos que o corte determina um vínculo, no sentido de que um plano não vem sem o outro, para que se compreenda a mensagem filmica. Ao mesmo tempo, há um abismo entre eles e, assim, um montador poderia inserir nesse espaço quantos planos imaginasse. Consideramos que a mágica do filme está nisso, em produzir sentido a partir de imagens justapostas, mas não ligadas.

Podemos considerar, assim, que esse efeito se dá a partir de uma lógica compreensível ao espectador, à qual ele se integra pois seu olhar está inserido e educado para reconhecer a organização do campo visual em suas hierarquias. Dessa forma, ainda que passagem de um quadro a outro esteja separada por um buraco, uma ausência, é possível imaginar o movimento.

Propomos, dessa forma, a análise de dois dos principais movimentos classificados nas teorias do cinema, são eles a aproximação e o afastamento. Observamos, em relação ao corpus, que esses movimentos foram os mais recorrentes, constando em quase a totalidade das matérias e, assim, reforçamos a relevância de seu estudo.

Para estabelecer uma classificação do trabalho de câmera recorreremos ao estudo de Eduardo Leone, que apresenta uma definição concisa. “Os movimentos podem ser classificados da seguinte forma, lembrando que são apenas indicadores virtuais, que servem aos roteiros e posteriormente à crítica para as suas análises:

Panorâmica: quando a câmara se movimenta em seu próprio eixo. Um belo exemplo disso encontramos em *Stagecoach*

- A) Aproximação: quando a câmara desloca-se para aproximar-se de uma personagem ou um objeto.
- B) Afastamento: quando a câmara desloca-se para afastar-se de uma personagem.” (Leone, s/d)

Ao estudarmos o movimento, julgamos que dois fatores devem ser observados: além do trabalho de câmera, os tipos de enquadramento, que consideramos como pontos de partida e chegada para o primeiro. Ressaltamos que tal classificação se associa ao estudo sobre os quadros estáticos e, dessa maneira, podemos resumi-los a três formatos elementares, o primeiro deles sendo o plano geral, o segundo o plano médio e o terceiro o plano próximo.

Poderíamos realizar uma divisão incluindo outros tipos de planos intermediários, tornando-a mais técnica e associada às práticas de filmagem. No entanto, o que nos interessa estudar é a possibilidade de concentração de sentido. Consideramos, dessa forma, que os tipos de plano selecionados representam modelos condizentes com níveis do movimento do olhar e por isso são relevantes ao trabalho. Esses níveis são três

O Traçado da Luz

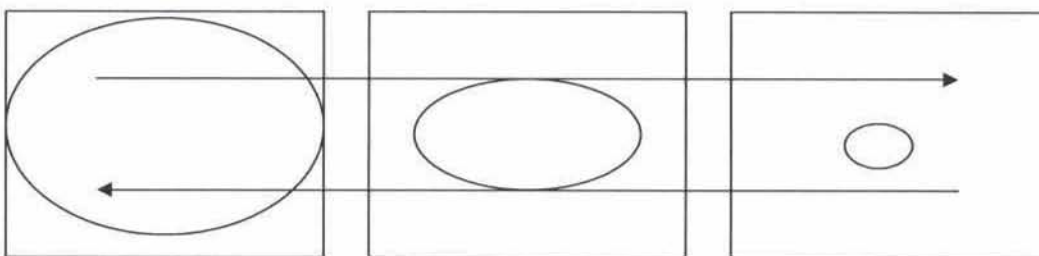
possibilidades diferentes de enquadrar os objetos, ou seja, níveis de intimidade ou distanciamento em relação a eles.

Julgamos que essa divisão esteja relacionada à possibilidade de imitar o fluxo do olhar como o imaginamos, ou seja, com a habilidade de observar o plano geral e, em seguida, por exemplo, focalizar o detalhe. Dizemos que essa é uma habilidade imaginada pois ela diz respeito à maneira como organizamos o fluxo visual culturalmente.

Assim, ressaltamos que os três tipos de enquadramento, mais do que estanques, se colocam em fluxo um com o outro como se repetissem o mecanismo do olho. É interessante pensar que a nomenclatura utilizada para descrevê-lo tenha relação com o cinema e com os aparelhos ligados à óptica. Podemos supor que houve uma fusão entre os processos de olhar e o saber sobre o campo visual, permitido pela difusão das artes visuais (perspectiva) e da ciência (cartesiana). Supomos que ela teria se dado a tal ponto que os processos reconhecidos nos aparelhos associados à visão (como a câmera) não se distinguem das potencialidades atribuídas ao olho. Nesse sentido, notamos que as determinações sobre a potencialidade do órgão (olho) são delimitadas na linguagem.

Com isso indicamos que a determinação dos movimentos de câmera é também a forma de atribuir valores no campo visual. Assim, o que nos interessa observar é que a passagem de um tipo de enquadramento a outro hierarquiza objetos. Julgamos que tal hierarquia aconteça de maneira diferente em relação ao quadro estático e aos quadros em movimento. No primeiro caso, ela se dava sincronicamente, no mesmo lugar, já na passagem de um quadro a outro ela acontece na diacronia, na relação que se estabelece entre eles.

Cabe ressaltar, nesse sentido, que as reportagens trouxeram variação constante, ou seja, sem a repetição do mesmo enquadramento em seguida. Notamos a utilização da passagem do plano geral direto ao detalhe ou, menos comum, do plano médio ao detalhe e, ainda, as ocorrências no sentido inverso, do particular ao geral. Consideramos assim, que os movimentos de câmera que estudamos se caracterizam por permitir a passagem do geral ao particular e vice-versa, passando, dessa forma, pelos tipos de enquadramento. Reforçamos que as duas classificações estão associadas.



Podemos considerar que os movimentos possibilitados pela câmera (o zoom e o afastamento) estão relacionados ao desenvolvimento de aparelhos como o microscópio e telescópio, retomando a função associadas a esses últimos. A recorrência da utilização dos mecanismos em diversos equipamentos nos sugere que haja algo a mais associado a eles. Supomos que os movimentos de aproximação e afastamento estariam relacionados ao momento da revelação, próprio da curiosidade do olhar. A revelação pode de dar tanto pelo desvendamento do detalhe, do particular (como algo que estava oculto) ou ainda, na descoberta do entorno (daquilo que circunda o objeto).

Consideramos que a primeira possibilidade se associa mais diretamente ao mecanismo do olho, que imaginamos capaz de aproximar e observar os detalhes de um objeto. No entanto, é interessante notar que a segunda possibilidade diz respeito ao recorte promovido pela tela.

Se quiséssemos pensar como seria o movimento de afastamento em relação ao mecanismo do olho, pensamos que a tela teria que funcionar como o buraco de uma fechadura, em que o campo visual fica limitado e não é possível ter a visão geral. Dessa forma, ressaltamos que os movimentos de aproximação e afastamento são estimulados através do processo de revelação, de atração do olhar por oferecerem a possibilidade da descoberta ou desvelamento (se quisermos pensar a tela como um véu).

No entanto, não podemos ignorar que a tela se caracteriza pela superficialidade, como nos indica Lacan. Dessa forma, não consideramos a possibilidade do oculto. Notamos, assim, que o detalhe já estava presente no plano geral que o antecedeu e não poderia ser escondido ali. E mais, o que se revela não é a solução do mistério do quadro anterior mas uma nova apresentação.

Ressaltamos que a função da tela é mostrar incessantemente, um objeto atrás do outro. Dessa forma, o que vemos em detalhe não é igual ao mostrado em plano médio e assim por diante. Em cada um dos casos trata-se de uma nova apresentação. A tela dá a ver ao espectador e assim hierarquiza o campo visual, opera nesse nível, o que significa dizer que não satisfaz à expectativa da captação do objeto oculto.

Consideramos que a aproximação e o afastamento imitam o mecanismo da curiosidade do olhar, imaginando a possibilidade de revelação, de solução do mistério daquilo que estava oculto. Tal estímulo continua a ser trabalhado pelos recentes desenvolvimentos tecnológicos com lentes sofisticadas para câmeras e com a busca sempre pela melhor definição.

Tratando da análise do corpus, podemos notar a característica que assumem os movimentos de aproximação e afastamento. Verificamos que a maior parte deles foram realizados com a interposição do corte, ou seja, de forma descontinuada. Fazemos aqui uma ressalva: estamos incluindo na classificação desses movimentos aqueles que se realizam em dois momentos distintos, a partir da justaposição de dois quadros.

Dessa forma, não podemos chamá-los de movimentos de câmera, pois não foram realizados por ela, mas sim na edição. No entanto, acreditamos que se trata, nessas duas técnicas, do mesmo mecanismo do olhar, apesar de considerarmos que os efeitos da passagem são diferentes (um mais brando e outro, o corte, abrupto).

Assim, o movimento na seqüência das imagens pode advir de duas formas. A primeira, menos utilizada é a utilização do recurso do zoom da câmera durante a filmagem. Nesse caso, o material advindo da filmagem não passa por um segundo nível de edição- isto se considerarmos que o primeiro foi feito no recorte para enquadrar -, onde seria introduzido o corte.

Ressaltamos que a passagem mais recorrente entre dois planos é o corte. Nesse sentido, o movimento na seqüência de imagens advem da montagem, mais do que do movimento de câmera. Isso se verifica principalmente nas reportagens jornalísticas, que privilegiam a objetividade na filmagem e no enquadramento, recorrendo menos ao apelo dramático que julgamos estar contido no movimento de câmera.

A partir disso consideramos que o movimento de câmera se confunde mais com o movimento imaginado para o olhar do que o estabelecimento de relações através do corte (no nível do simbólico. Citamos um exemplo dos efeitos dessa suposição, os vídeos

O Traçado da Luz

amadores em que o cinegrafista movimenta a câmera ao invés de produzir cenas estáticas, enquadramentos que depois serão articulados.

Nesse caso, interpretamos que o amador não domina a técnica de recorte promovida pela câmera e, assim, supõe que o movimento é obtido no movimento do aparelho e na utilização do zoom. Tenta-se, dessa forma, reproduzir o efeito de movimento, que é característico do momento da montagem, enquanto se filma. Reforçamos, então, que a maior parte dos quadros tomados para as reportagens televisivas são estáticos e não incluem movimentos da câmera.

Citamos, ainda, um outro exemplo de como observar o engendramento da movimentação na seqüência a partir do corte. Ele consiste em observar como é superior o número de cortes (trabalho da edição) numa cena de perseguição, no auge de um filme de ação em comparação com o ritmo do corte num filme enquadrado como melodrama, por exemplo. Reforçamos, assim, que muito da experiência que se tem de movimento na passagem das imagens se deve não ao movimento da câmera nas filmagens, mas ao ritmo frenético dos cortes no processo de edição.

Podemos agora especificar como os movimentos de aproximação e afastamento foram utilizados nas reportagens jornalísticas. Consideramos que os enquadramentos em plano geral e em close são os extremos de tais movimentos, ou seja, o ponto de partida ou de chegada.

Dessa forma, notamos que não houve um caso em que, partindo de um plano geral houvesse ainda um afastamento. Estabelecemos, assim, uma regra sintática que favorece a passagem entre tipos diferentes de enquadramento, ou seja, não privilegia, como forma de atrair o olhar, a repetição do mesmo enquadramento em seguida. É valorizado, de outro modo, o fluxo entre o geral e o particular.

A passagem ao detalhe é ainda mais utilizada em comparação com o sentido inverso. Em alguns casos, mas que foram raros, houve o movimento de um quadro já em detalhe para outro ainda mais aproximado. Consideramos que, nesse caso, intensificou-se a carga dramática associada ao objeto mostrado.

Consideramos como característica dos movimentos de câmera resultarem numa variação de enquadramento. Supomos, ainda, que na passagem de um quadro a outro essa mudança leva o olhar a tentar desvendar parte do mistério sobre o objeto. No caso da aproximação, o que estava difuso num plano geral é revelado em detalhe num plano próximo.



Tal movimento pode ter a função de explicitar uma referência que não estava dada antes. Se no quadro mais geral não sabemos de que objeto se trata, no quadro aproximado

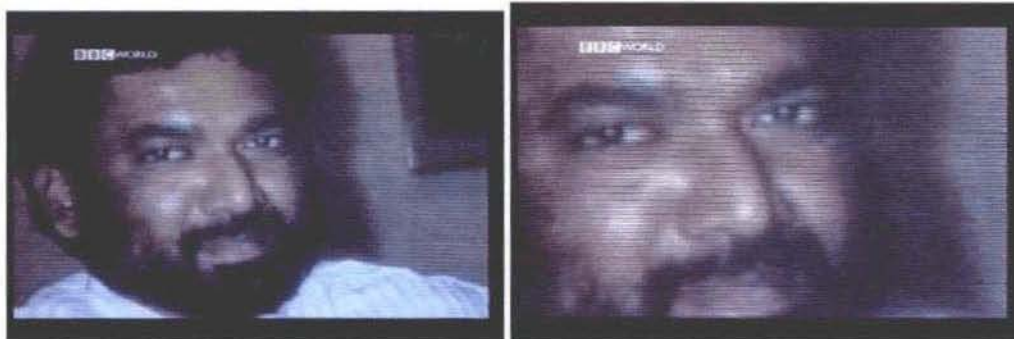
tomamos conhecimento. Esse é o caso do exemplo que citamos, com quadros da rede CNN. Trata-se de um equipamento desenvolvido para bloquear a passagem de carros em protestos.

No plano mais geral somos apresentados ao aparelho e também ao seu inventor, que está junto com o repórter no CSD. Em seguida, o invento é mostrado em detalhe e assim foi recortado, vemos só uma das partes dele. Recuperando a definição do quadro da série, que se alinha com a diagonal, dizemos que esse recorte não interfere na referencialidade sobre o objeto. Ele está sendo evidenciado em detalhe, representando uma parte pelo todo (processo metonímico), considerando que o interesse da matéria é mostrar como o invento funciona.

Estudando, ainda, um segundo exemplo, retirado da rede BBC, podemos observar como o movimento de aproximação serve a um fim dramático. Podemos considerar, dessa forma, que o movimento de aproximação tem pelo menos duas funções no jornalismo: apresentar uma referência e atribuir-lhe carga dramática. Julgamos, ainda, que tais funções são dadas ao mesmo tempo, podendo ocorrer de uma da primeira delas ser privilegiada (caso da CNN) ou a segunda (caso da BBC).

O quadro retirado da rede BBC mostra a fotografia de um homem, que como ficamos sabendo através da reportagem, foi assassinado. A partir da imagem estática da foto da vítima, criou-se movimento. A câmera faz um movimento de aproximação colocando os olhos do personagem em destaque. Assim, consideramos que o movimento de aproximação engendrou dramaticidade, que podemos relacionar ao fato de tratar-se de um morto. Consideramos, ainda, que o efeito seria diferente se a reportagem apresentasse apenas o primeiro quadro, caso em que o critério de referencialidade estaria cumprido.

Supomos que o efeito dramático associado ao close seja o de intensificar a relação entre espectador e o objeto mostrado. O close, dessa forma, ativaria a identificação.



Janela e Moldura

Dessa forma, propomos duas relações a partir do nível de apelo ao olhar do espectador: associamos o enquadramento em plano próximo à função de janela e o plano geral à função de moldura, mencionando que ambas as funções foram conceituada por Lacan. Tais classificações tem em vista situar a posição do sujeito em relação ao quadro e no campo visual e, ao mesmo tempo, relacionar tal posição ao movimento sintático determinado nas reportagens.

O Traçado da Luz

Julgamos que as funções de janela e moldura sejam válidas para tratar dos movimentos de aproximação e afastamento pois organizam (conceituam) a relação de proximidade ou distância do sujeito à tela. Cabe uma diferenciação: no caso das funções propostas por Lacan é o sujeito que se dirige ao quadro (janela) e em seguida percebe seu afastamento em relação à tela (moldura). Em relação aos movimentos de câmera, dizemos que eles são o mecanismo estrutural (sintático) pelo qual cada um dos dois momentos é estimulado. Dessa forma, o plano próximo estimula a identificação como janela e o plano geral, o distanciamento de quem olha de fora. Cabe, ainda, ressaltar que ambas são posições discursivas e, assim, não podem ser entendidas como situações no simbólico.

Como trabalhamos nos capítulos anteriores, a janela seria o momento em que o espectador entra no quadro, supondo que não houvesse mediação. Trata-se de um momento lógico, relacionado ao instante do primeiro contato do espectador com o quadro.

Devemos fazer uma consideração: não podemos conceber a função de janela desacompanhada da função de moldura. Assim, se definimos ambas como momentos, consideramos que a última logo fará sentir sua presença. Propomos que a ordem de acesso ao quadro seja essa, janela e, em seguida, moldura.

Assim, no primeiro momento, de janela, o espectador é inserido na estrutura do quadro e começa a sentir os efeitos de seu sentido. Atribuimos essa incorporação à identificação com o ponto-sujeito. Ressaltamos que tal ponto é dado na estrutura do quadro e, dessa forma, a entrada é guiada, tem lugar fixo.

Podemos, assim, citar uma das características do momento de janela. Na tentativa de proximidade com o espectador, ele favorece o efeito de apagamento das marcas do próprio enquadramento adotado. Dessa forma, o espectador ignora estar diante de um objeto representado em plano próximo.

Um tipo de quadro tradicional no cinema é o close de rostos humanos. Tal composição pode ser considerada um exemplo de como se estimula, na seqüência imagética, o efeito de janela. Notamos, ainda, que a presença da figura humana potencializa o processo de identificação. Jacques Aumont trata em seu livro "O rosto no cinema" da tradição de closes em rostos como uma modalidade específica de quadro e indica a recorrência desses nos filmes (Aumont, 1995).

No caso das reportagens jornalísticas, ele não é tão utilizado em comparação com o close dos objetos. Podemos supor, com isso, que o jornal preserva a concepção de neutralidade e reserva os momentos de maior intensidade dramática para poucos quadros.



Podemos analisar um exemplo de aproximação retirado da rede Globo. Consideramos que o ponto culminante de tal movimento é o close no objeto. Assim, o

quadro aproximado visa detalhar uma ação para o espectador e, dessa forma, envolvê-lo na narrativa que está sendo contada. Se temos um padeiro fazendo pão, num plano médio, julgamos que esse enquadramento não estimula nenhuma relação de apego.

No entanto, ao observarmos a partir dessa distância tomamos conhecimento da ação que está sendo executada, aquela de fazer o pão, ou seja, adquirimos uma informação luminosa. Essa informação é dada no seguinte sentido: reconheço a feição de um homem, embora ele não seja uma pessoa conhecida publicamente e apreendo as formas dos objetos envolvidos. Consideramos que o espectador passa pelo reconhecimento do padeiro pois ele foi destacado a partir da utilização do plano médio, apresentado como personagem.

Consideramos que todos os dados adquiridos no quadro mais geral são relevantes para a apreensão do quadro do detalhe e, ainda, é essencial para possibilitar o movimento de entrada. Assim, no instante em que o quadro é aproximado, temos as reminiscências dos objetos do quadro que se foi.

No detalhe, vemos o plano próximo das mãos do padeiro enrolando a massa. Consideramos que nesse momento o que está sendo valorizado não é a feição do homem, não é o personagem-padeiro, mas a ação. Assim, o que se valoriza no plano próximo é movimento das mãos do padeiro na massa.

Acreditamos que, dessa forma, seja possível que o espectador se imagine na mesma situação. Atribuímos ao quadro aproximado a capacidade de estimular a imaginação sobre as ações executadas pelo personagem, no caso, como seria fazer o pão, as dificuldades em enrolar a massa, entre outras. Desenvolvemos, assim, uma série de relações atreladas à proximidade aos objetos pão-mãos e, assim, o sentido da reportagem vai sendo encaminhado.

Reforçamos, então, que o que caracteriza o momento de janela é a produção de associações provocadas pelo quadro a partir da proximidade com os objetos em questão.

Vamos agora especificar as características do momento de moldura. No sentido inverso ao movimento de aproximação, o afastamento estabelece um outro tipo de relação com o espectador. Nele, o sujeito se depara com o fato de que a estrutura do quadro é externa. Esse momento significa uma ruptura com o processo de identificação e uma adesão ao reconhecimento de que se está diante de um quadro baseado em regras sintáticas, ou seja, que se está diante do representado.

Podemos dizer, de outro modo, que, na moldura, o espectador se vê absorvido pela estrutura do quadro, o que não significa que seu olhar esteja liberado da atração. Consideramos que, nesse momento, ele passa da identificação com o objeto em close ao reconhecimento de tal processo. Lacan conceituará isso como um “vendo se ver”

Partimos, assim, para os exemplos de como se processa o movimento de afastamento. Analisamos quadros retirados da rede CNN que tratam da visita do presidente Bush à Ásia e seu encontro com o presidente Tailandês.

Confirmando que se trata do processo inverso da aproximação, o movimento se inicia com um quadro em detalhe. Em seguida, o que nos é mostrado é o entorno do objeto, em sua relação com outros objetos. Ou seja, o momento de revelação ocorre ao conhecermos os objetos que circundam o objeto inicial do quadro.

O que caracteriza o efeito de moldura é uma interrupção na fruição do quadro do detalhe. Isso pode ser observado no exemplo como o corte para o plano mais geral. Consideramos que na passagem de um a outro é cortada a entrada do sujeito no quadro que acontecia no plano próximo. Ao olhar é oferecido um quadro com maior profusão de objetos que terá de percorrer.

O Traçado da Luz

Assim, são estabelecidas relações entre o objeto que havia sido privilegiado e seu entorno. No caso das reportagens jornalísticas esse é o momento de apresentar as referências associadas ao objeto. Assim consideramos que o processo de moldura está relacionado a um atraso (retardamento) na revelação da informação luminosa. Tal informação só se completa no segundo quadro, num segundo momento.



Associamos ao plano geral o conceito laciano da moldura e, nesse caso consideramos que não há o apagamento das marcas de enquadramento. Ao contrário, o quadro deve ser admirado justamente pela capacidade da composição, seleção, escolha dos elementos delimitados. Em outros termos, o recorte é evidenciado juntamente com suas regras.

Numa matéria jornalística que trata sobre a vida do papa João Paulo II, se virmos dois meninos negros em plano próximo, não saberemos exatamente como se inserem em relação ao tema da matéria. Com o movimento de afastamento, o papa é incluído no quadro e vemos que ele interage com os meninos. Ou seja, supomos que houve um retardamento da entrada do objeto privilegiado da matéria, que seria o papa.

Assim, em seu lugar mostrou-se meninos em plano próximo. O que poderíamos interpretar por essa inversão? Houve uma ênfase nas pessoas com quem o papa entra em contato. Pode

Destacamos esse exemplo como uma forma de utilização do processo de moldura para a caracterização do objeto privilegiado da reportagem. Nesse sentido, o elemento caracterizador (no caso, os meninos) é apresentado antes, em detalhe, e depois o elemento (papa) a que diz respeito. Essa inversão é uma alteração da seqüência esperada, que seria mostrar o personagem principal. Notamos que essa técnica não foi largamente utilizada, limitando-se a matérias mais longas e com temas não associados a política e economia.



Classificamos, ainda, um outro uso do movimento de afastamento, que pode servir para acrescentar uma informação (referência) sobre uma ação. Vejamos um exemplo da rede BBC sobre a inauguração da casa onde morou Louis Armstrong, transformada em museu. O momento do ato inaugural foi destacado por um plano próximo, carregado de dramaticidade com a passagem da tesoura pela faixa na parte superior do quadro. Consideramos que a valorização da porção superior no primeiro quadro prepara a organização do segundo.

Assim, no quadro mais afastado vemos o público presente, localizado na PI. Até o momento da entrada do segundo quadro não tínhamos a dimensão da participação no evento. A informação que a reportagem nos dá, a partir do modo como organizou as pessoas no quadro, é de que ele estava cheio.

Consideramos, ainda, que a passagem de um quadro a outro atribuiu dramaticidade à reportagem. Assim após haver privilegiado a inauguração no plano mais próximo, evidencia-se a presença das pessoas, o que a endossa.



Ressaltamos uma característica da relação entre os quadros, comum aos movimentos de afastamento e de aproximação. É importante notar que há sempre um detalhe que é mantido na passagem de um a outro. Esses detalhes são recortes dos objetos presentes no primeiro quadro, que assim são levados a compor o segundo.

Consideramos que esse mecanismo seja a forma de manter as referências dadas no primeiro quadro. No entanto, notamos que elas passam para o segundo quadro atualizadas, ou seja, estabelecendo novas relações com o objeto privilegiado. Assim, os são estabelecidas novas relações entre os objetos em questão.

O entendimento das novas relações estabelecidas depende das relações apresentadas no primeiro quadro. Assim, ele têm a função de apresentar os objetos e, ainda, oferecer a primeira possibilidade de organização entre elas. Já no segundo quadro, a apresentação não se faz mais necessária e, sendo assim, os objetos são apresentados partidos (mas reconhecíveis).

Assim, avaliamos que a importância do segundo quadro seja revirar as relações entre os objetos. Podemos ainda identificar as marcas que deixaram, enquadrando o objeto privilegiado. Dessa forma, os objetos vão sendo introduzidos ou retirados na passagem entre os quadros da reportagem. Notamos que todo o objeto novo tem de ser apresentado e depois, sim, ele pode circular em pedaços pelos outros quadros até não aparecer mais.

Ainda acompanhando o exemplo da rede BBC, podemos ver um exemplo de como um objeto passa de um quadro a outro. No quadro mais aproximado temos a faixa sendo

O Traçado da Luz

cortada, a tesoura, as pessoas ao redor e parte da porta da casa, ao fundo. No quadro mais ampliado, tudo o que enumeramos cresce em número e volume.

As pessoas se transformam no público que toma a PI. A faixa, da qual víamos apenas um pedaço, se estende pela lateral da casa. Essa, que estava representada por sua porta, aparece inteira. Mas há um objeto que desaparece, a tesoura. Consideramos que, como o momento da inauguração já havia passado, ela não foi incluída. Sua retirada contribui para a dramaticidade do quadro em que está em close.

Julgamos que a relação entre os objetos de um quadro a outro pode ser observada tanto no movimento de afastamento quanto no de aproximação. Ainda, acentuamos mais uma dessa ligação entre quadros, qual seja: com a manutenção dos objetos há um reforço na relação entre quadros, evidenciando eles são parte de uma mesma seqüência. Ou seja, o lapso resultante do corte é ocultado através permanência dos elos de ligação. Podemos indicar que, no caso da inauguração, o elemento que faz a conexão é a faixa, com o papa, temos os próprios meninos que são mantidos no quadro seguinte.

Reforçamos que é relevante para a análise situar a questão da identificação do espectador com o quadro em cada um dos dois tipos de movimento, janela/aproximação e moldura/afastamento. Avaliamos que, da mesma forma, há dois extremos a serem considerados em tal questão: o plano geral como estar diante do outro e o plano próximo, estar diante de si.

Propomos uma classificação dos quadros das reportagens a partir dessa divisão. Assim, aqueles que estimulam a função de janela primam pelo apagamento das marcas de produção e privilegia a entrada e fruição. Por outro lado, aqueles que estimulam a função de moldura remetem ao estabelecimento de relacionamento à sua própria produção, mostrando que os objetos estão associados ou que estão exatamente num quadro.

Nos movimentos de aproximação e afastamento, recorrentes nas reportagens, temos o lugar privilegiado da manifestação dessas duas funções. Ao estudá-las, demos início a uma incursão sobre como se processa o fluxo da seqüência imagética.

Podemos, assim, citar a primeira característica de tal movimento, que é a de depender de relações entre os quadros. Avaliamos que a aproximação e o afastamento nos permitem observar os primeiros níveis dessa ligação.

O estudo desses movimentos se revela importante na análise do material selecionado, pois trata-se de uma estrutura recorrente. Notamos que são um dos poucos movimentos de câmera utilizados, juntamente com os movimentos da direita para a esquerda e no sentido contrário, apesar de que se recorre menos a esses últimos.

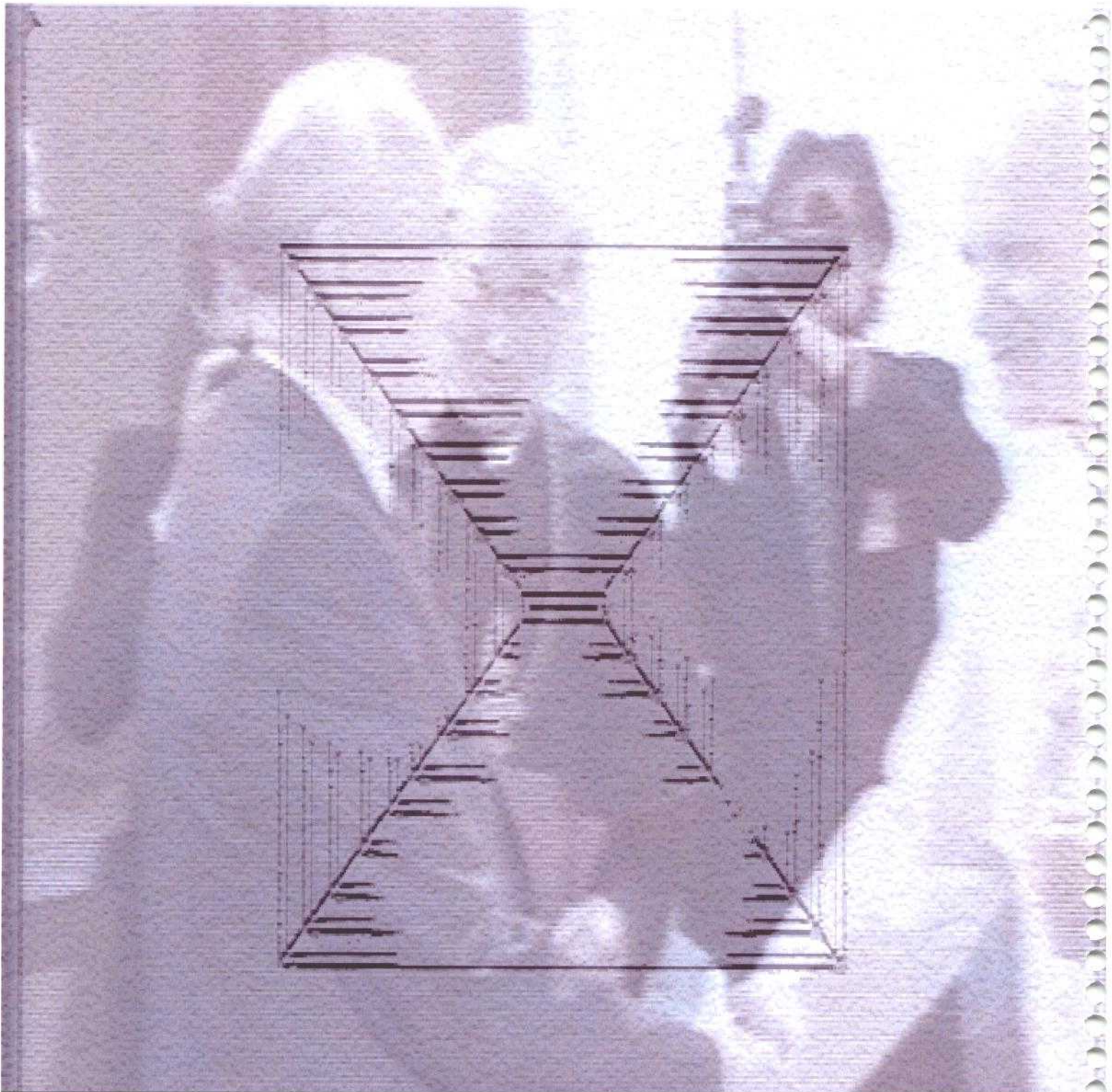
Reforçamos, assim que cada quadro em uma reportagem deve ser pensado em sua relação com os outros. Ele se define na associação com o quadro que veio antes e aquele que o sucedeu. Consideramos, ainda, que a seqüência dos quadros confere a cada um deles uma característica histórica dentro da organização da narrativa imagética. Uma das características que atribuímos a esse senso de historicidade refere-se à manutenção de objetos comuns e também à exclusão desses. Tal aspecto da análise será retomado no estudo de trechos de reportagens selecionados.

Cabe ainda uma consideração sobre o encaminhamento do trabalho. No capítulo VIII tratamos sobre a constituição dos quadros estáticos. Ao estudá-los, consideramos estar observando o movimento do olhar em relação a apenas um foco de atenção. No presente capítulo, tratamos da relação entre dois quadros e assim pudemos observar o movimento do

Andrea Limberto Leite

olhar em relação a dois quadros, ou seja, dois focos de atenção. Assim, atribuímos ao percurso de análise uma gradação de complexidade, que se seguirá até o final.

Assim, no capítulo seguinte serão analisados três tipos de quadros, classificados como matrizes. Portanto, consideramos que estarão em jogo pelo menos três momentos do olhar. Consideramos que a partir desse nível de análise cabe falar no estabelecimento de um percurso do olhar. Nesse caso, nos dedicaremos à análise das seqüências.



Capítulo X

Matriz

Iniciaremos nosso trajeto sobre o conceito de matriz dizendo que uma reportagem jornalística causaria uma sensação de estranhamento se não incluísse pelo menos um dos três tipos de quadro que separamos: 1) Plano médio de uma pessoa - presença do elemento humano 2) Plano geral - visão ampla do acontecimento 3) close - apresentação do detalhe. Veremos como essa proposição se justifica.

Demonstramos, em relação aos movimentos de aproximação e deslocamento, a importância do fluxo entre os planos geral e do detalhe. Consideramos, assim, que tais enquadramentos sejam relevantes para a análise já que possibilitam o estudo das primeiras formas de movimentação do olhar, entre os limites do geral e o particular.

Entre os planos que nos ajudarão a conceituar a matriz incluímos, ainda, o plano médio. Tratamos, em parte, das características desse tipo de enquadramento ao estudarmos o estatuto da centralidade. Propomos, assim, uma recuperação dos aspectos abordados naquele momento, especialmente de uma das características atribuídas a ele, a de ser um quadro destinado à apresentação de personagens e objetos. A partir daí tentaremos expandir sua categorização.

A seleção de três tipos de plano servirá para compor a estrutura do que pretendemos estabelecer como um elemento sintático que estamos chamando de matriz. Dessa forma, nossa escolha se baseou em formatos que representassem condensações de momentos de olhar (uma estrutura em formato de quadro que apresenta um circuito para o olho). Dessa forma, mais uma vez, não levaremos em conta a tipologia que inclui quadros intermediários ou esmiúçam definições mais técnicas.

Iniciamos, assim, a elaboração do conceito de matriz definindo os tipos de plano selecionados para compô-la. “Usando a nomenclatura brasileira, tem-se o processo da sinédoque (a parte pelo todo e vice versa). Dessa forma temos a seguinte formulação:

- 1) Plano geral um uma câmara abrangente que pega o máximo do espaço e o mínimo da personagem
- 2) Plano médio – uma câmara que recorta o geral e irá ficar mais ou menos no ponto de vista teatral
- (...)
- 3) Detalhe – uma câmara que recorta uma pequena parte do todo.” (Leone, s/d)

Recorremos à proposta de Leone pois evidencia características dos enquadramentos, atribuindo assim, ao plano geral, a tentativa de capturar o espaço; ao plano médio, o ponto de vista teatral, que associamos ao destaque à personagem e ao detalhe, o processo metonímico.

Observamos, ainda, que o autor irá identificar alguns tipos intermediários de planos, como o plano americano, plano próximo e o primeiro plano. Consideraremos aqui apenas três níveis de amplitude do plano, reforçando que tal divisão baseia-se no que iremos propor como circunscrições para o olhar (circuitos ou momentos do olhar).

Notamos, em relação ao corpus, que os três tipos de enquadramento são recorrentes, estando presentes em todas as reportagens. Dessa, forma, endossamos ainda a concentração neles. Consideramos, ainda, que os planos selecionados tem um caráter fundamentador das reportagens, o que significa dizer que se algum deles faltar uma ausência será detectada. Como podemos pensar tal falta? Ela determina um caminho incompleto para a produção de sentido na reportagem, em relação à materialidade das imagens.

O Traçado da Luz

Podemos dizer, assim, que a narrativa imagética para o jornalismo estaria baseada na presença dos três tipos quadros, ou seja, se constitui no fluxo entre o plano geral, o plano médio e o detalhe. Supomos que uma reportagem construída com todos os elementos necessários para a produção de sentido responde a esses três níveis de desenvolvimento do argumento visual.

Diante de um evento a ser reportado, a tarefa do câmera estará completa se ele tiver captado imagens que possam ser articuladas entre os três níveis de aproximação em relação ao objeto. De forma que, se no momento da edição faltar algum dos enquadramentos, a conexão entre os elementos visuais dentro da estrutura da reportagem ficará prejudicada e prescindirá de um dos momentos lógicos necessários para o enredamento do olhar.

Apresentamos uma outra maneira de exemplificar o estatuto dos três tipos de plano como unidades básicas da reportagem. Propomos um exercício em que podemos fazer o caminho inverso da montagem, separando alguns quadros da mesma reportagem, um de cada categoria. Dessa forma podemos justapor quadros que não estavam na seqüência apresentada na reportagem.

A pretensão de tal exercício é indicar que se a reportagem deve incorporar os três tipos de quadro, da mesma forma, separando um quadro de cada, poderemos ter o efeito da reportagem. Tal efeito se trata de uma unidade de sentido, uma articulação narrativa.

Ou seja, consideramos que colocando-os lado a lado eles deveriam parecer suprir as necessidades de uma narrativa imagética. Para prosseguir com essa suposição foi elaborada uma tabela com quadros de seis reportagens, sendo duas retiradas de cada rede de televisão. Quanto aos quadros, eles pertencem à mesma seqüência da reportagem, não necessariamente estando na ordem em que apareceram. Tendo sido retirados da mesma reportagem respondem ao mesmo teor temático.

Devemos fazer uma observação sobre a variedade de quadros nas reportagens jornalísticas. Tal material, muitas vezes, é composto de seqüências imagéticas diferentes, com tomadas realizadas em lugares distintos e tematizando uma variedade de objetos. Consideramos que essa seja uma forma de cobrir mais de um evento procurando ainda manter a unidade temática da matéria. Embora consideremos que os quadros advindos de filmagens diferentes integrem-se na totalidade da sintaxe da reportagem, os elementos visuais presentes em cada um diferem.
















Consideramos necessário fazer essa ressalva pois para a formação da tabela privilegiamos os quadros que apresentavam composições com os mesmos objetos. Nesse caso, acreditamos que será mais facilmente identificada a possibilidade de que a justaposição dos três quadros gerassem o efeito da reportagem, que estamos buscando.





selecionados para compor a tabela Elas tem relação entre si, na composição da sintaxe da reportagem como um todo. No entanto, selecionou-se três cenas que respondem à cobertura do mesmo evento, participantes da mesma seqüência.

A leitura da tabela pode ser feita tanto na horizontal como na vertical. Se seguirmos a linha vertical teremos os quadros de uma mesma reportagem, variando entre tipos de enquadramento diferentes. Esta leitura deverá oferecer um fluxo narrativo mais coeso. Os três quadros podem ser entendidos como a quantidade mínima de quadros para compor uma reportagem jornalística.

Outra possibilidade de leitura da tabela é seguir pela linha vertical. Neste caso teremos um conjunto com o mesmo enquadramento. Podemos notar a similaridade entre suas composições. Ao mesmo tempo é possível imaginar como seria uma reportagem que fosse composta apenas por planos gerais ou somente por planos médios ou closes.

Seguindo pela linha horizontal temos a perspectiva histórica, que se relaciona ao sintagma. Pela linha vertical temos elementos do mesmo tipo, do mesmo conjunto, que se relacionam ao eixo paradigmático.

	PLANO GERAL	PLANO MÉDIO	CLOSE
Reportagem da BBC sobre o consumo de cigarro			
Reportagem da BBC sobre atentado na faixa de Gaza			
Reportagem da CNN sobre bolas de fogo, fenômeno natural			
Reportagem da CNN sobre envio de astronauta ao espaço.			
Reportagem do Jornal Nacional sobre ligações clandestinas			

<p>Reportagem do Jornal Nacional sobre a história do pontificado de João Paulo II – encontro com Gorbatchev.</p>		 	
--	---	---	---

Podemos pensar que cada um dos tipos de quadro propostos representam um nível de aproximação do olhar em relação ao objeto. A câmera, quando capta estes três tipos de enquadramento, está se associando ao fluxo do olhar. Este fluxo tem um aspecto cultural e histórico, considerando a proposta de que ele está dado na linguagem.

É possível que o cinema e a televisão tenham cristalizado certos enquadramentos do olhar com os quais o espectador se relaciona. Para essas cristalizações imagéticas propomos a denominação de matrizes. A matriz é a unidade que se pode ter entre quadros com diferentes objetos mas que são similares em sua composição.

A matriz pode ser entendida como a base, a forma para um tipo de artefato. Nessa concepção, ao mesmo tempo que a matriz é a peça originária ela se repete em cada um dos produtos feitos a partir de si. Dessa forma, os três quadros propostos seriam matrizes para a reportagem jornalística.

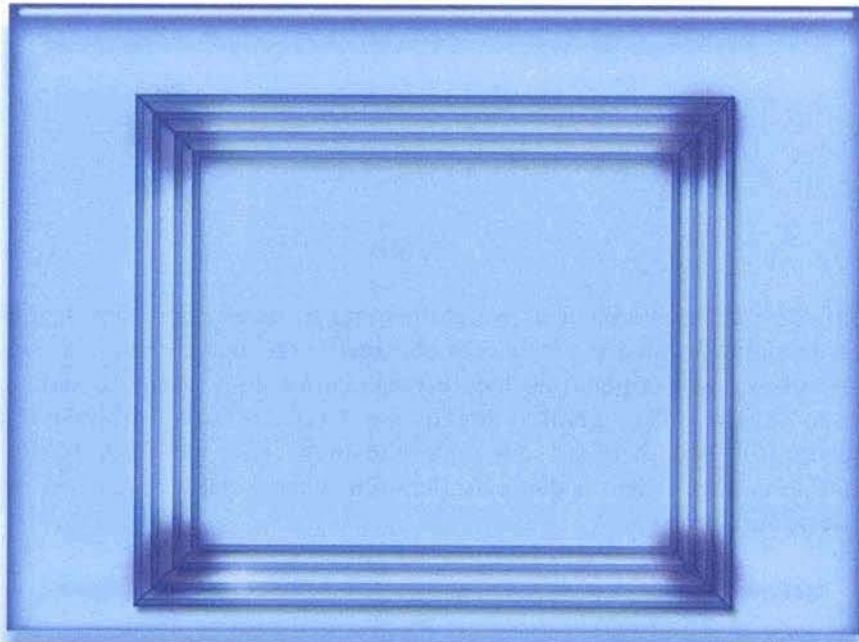
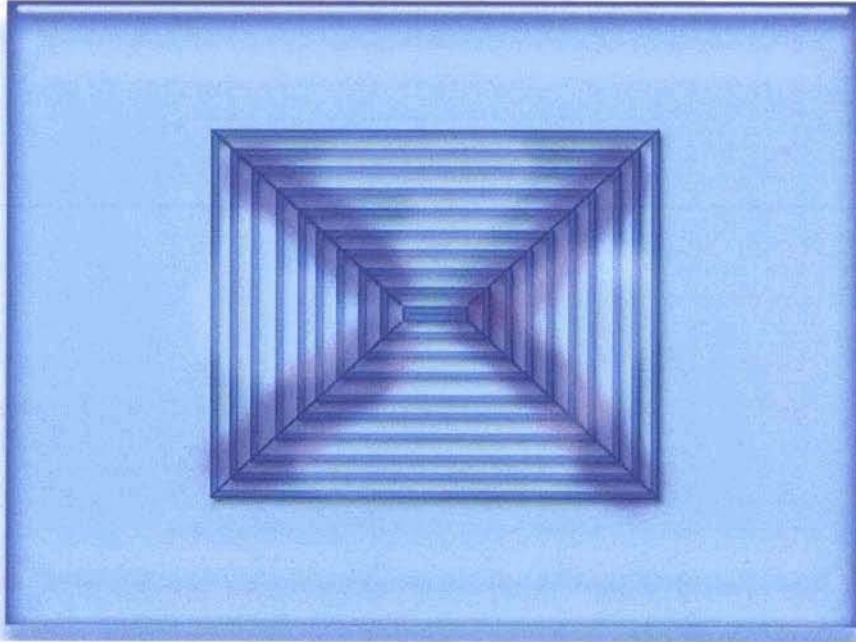
No entanto, há mais na função de matriz. Ela se revela como uma recorrência e neste sentido inaugura um mistério sobre seu sentido. O mistério reside em observar o processo pelo qual ela é retomada na feitura das reportagens. Podemos pensar a matriz como uma estrutura complexa, que engendra em si os conhecimentos de uma técnica de produção.

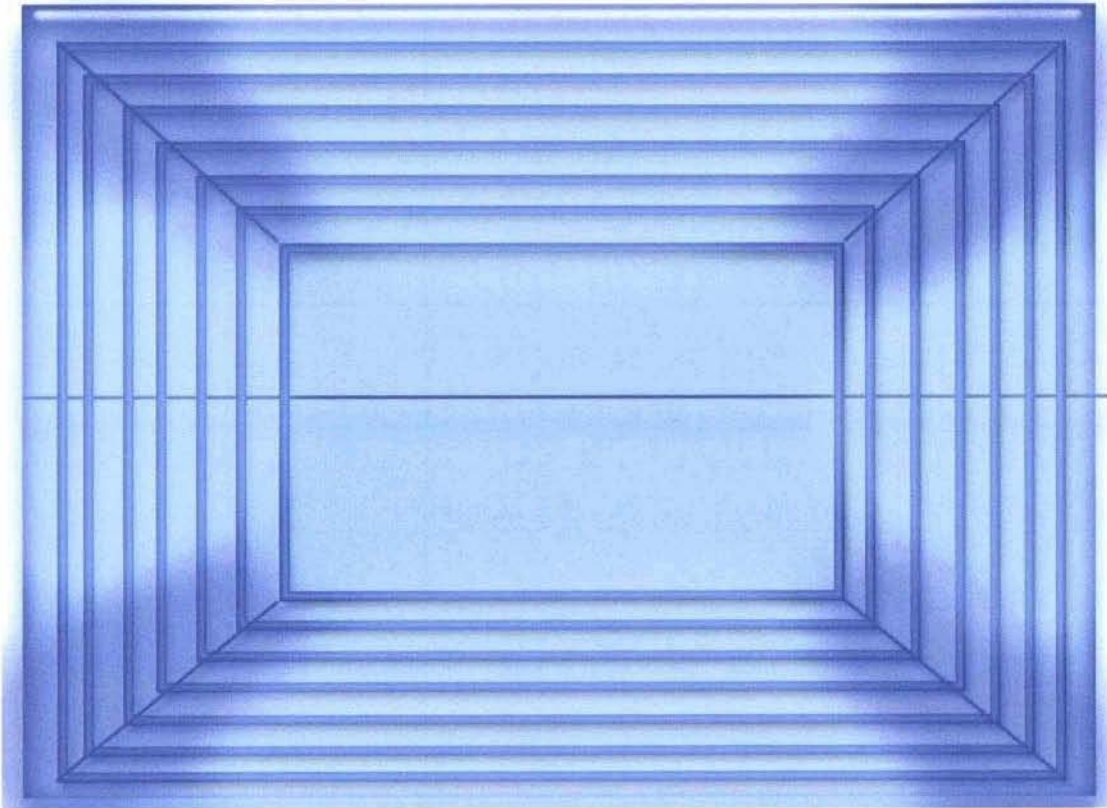
Propomos que em relação à matriz da imagem a técnica de produção esteja baseada na área do quadro privilegiada. Nesta área privilegiada do quadro serão situados os objetos.

Assim teríamos três estruturas. No caso do close a área ocupada é aquela em torno do centro da tela. No plano médio, os limites da ocupação do quadro é um quadrado expandido em torno da área central. Por fim, no plano geral os objetos ocupa, até as extremidades do quadro. A diferenciação entre os três planos refere-se a níveis de ocupação

Andrea Limberto Leite

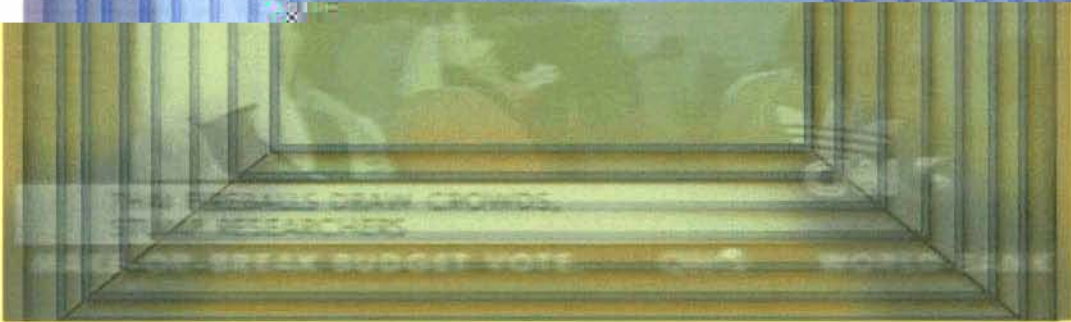
do quadro. Assim, num plano geral é necessário que haja elementos atraentes ao olhar também nas extremidades do quadro.



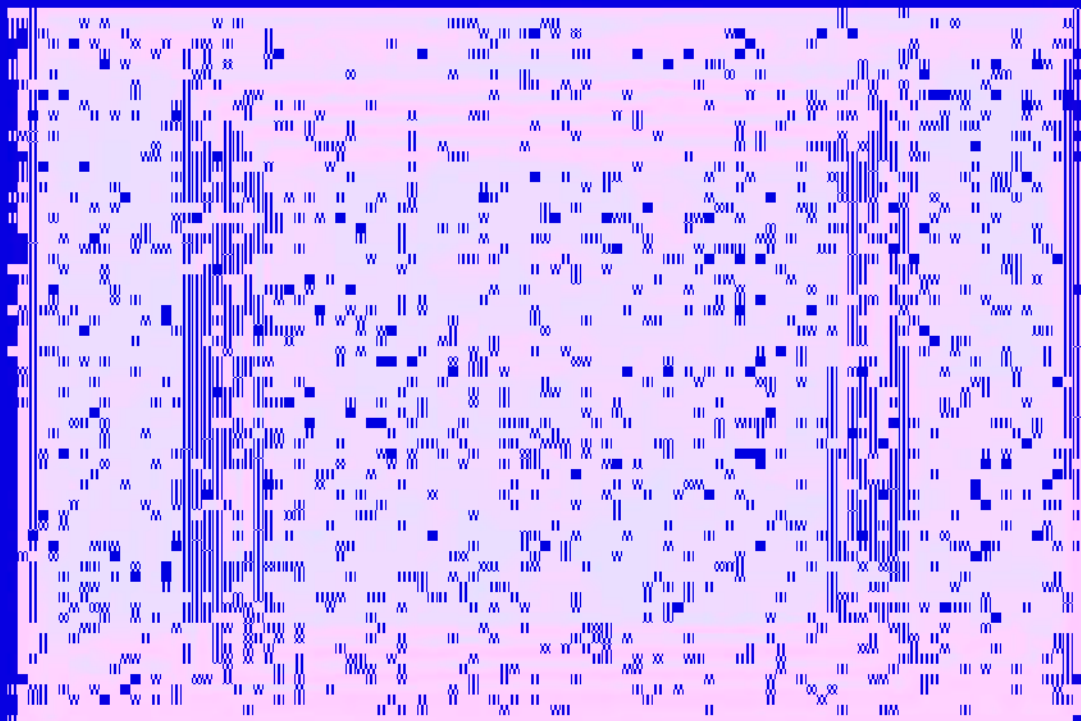


Para exemplificar, podemos aplicar a estrutura sobre os quadros. Assim devemos associar a classificação proposta para o plano com sua matriz. A área delimitada para a aparição dos objetos corresponde também ao local de aparecimento do ponto nodal. Isso significa que no caso de um plano geral o ponto nodal deverá estar localizado nas extremidades do quadro. Ou seja, o olhar será capturado numa área mais externa, mais distendida em relação ao centro. É isto o que classifica um plano geral. E assim também podemos pensar os outros quadros.

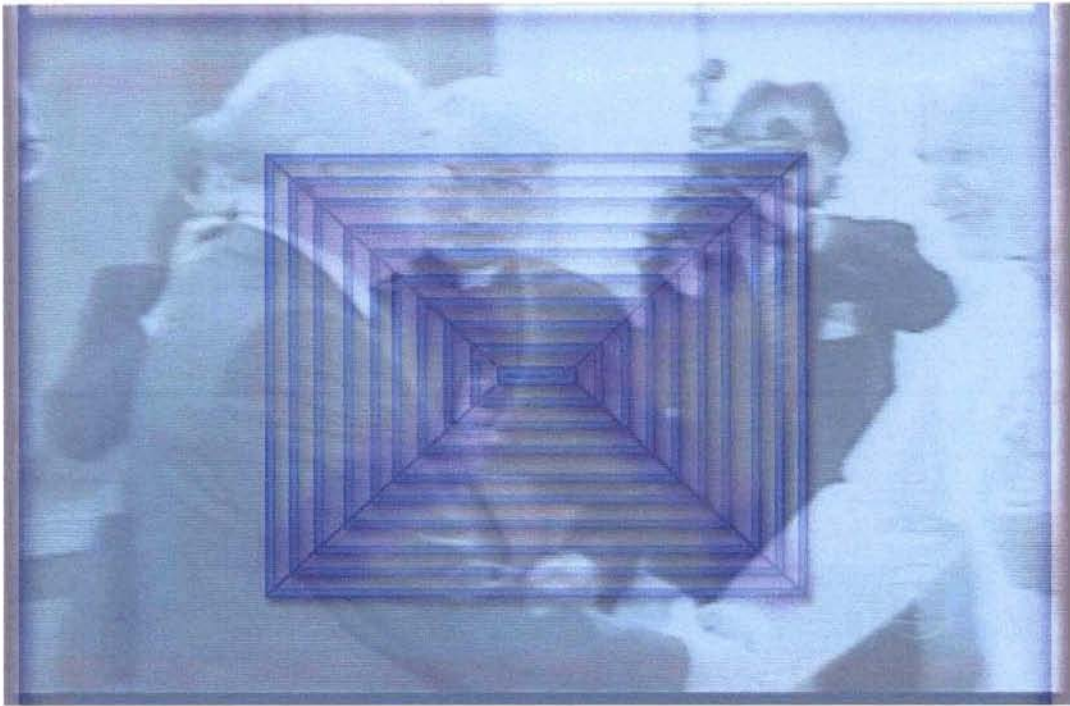
Andrea Limberto Leite



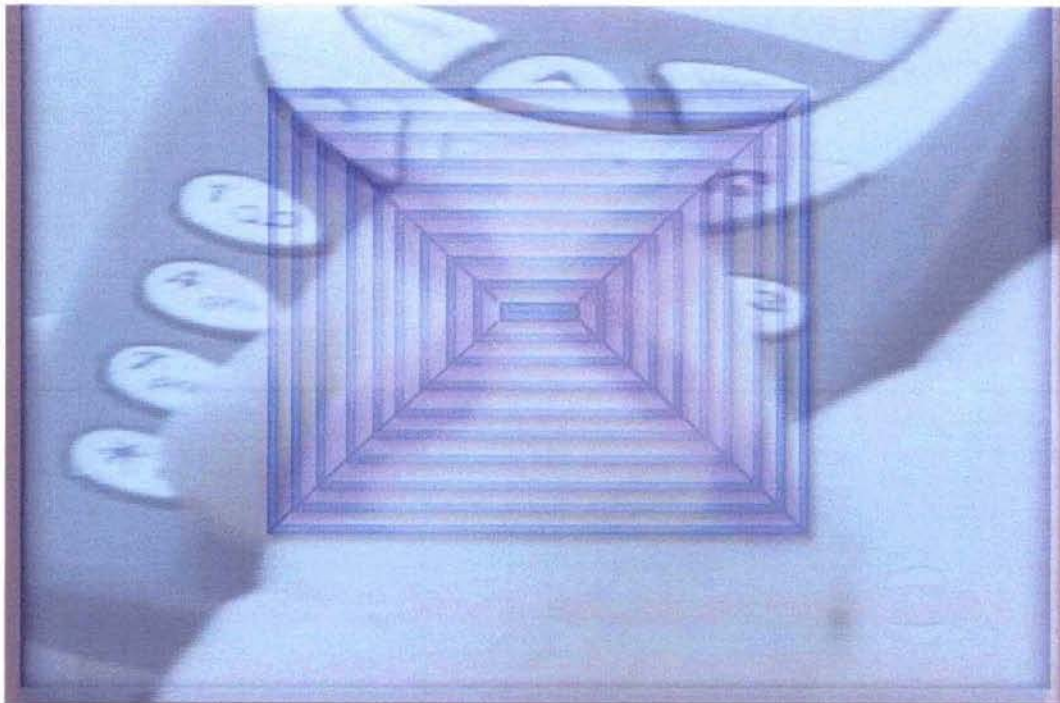
O Traçado da Luz



Andrea Limberto Leite



O Traçado da Luz



Poderíamos pensar num outro sentido para a matriz. Ela é uma composição no estilo de um ideograma. Eisenstein sonhou em analisar o cinema como uma escrita nesse estilo. O pesquisador na área de cinema Eduardo Leone comentando sobre Eisenstein diz: “vai buscar na escrita ideogramática o modelo para o processo de montagem, onde as figuras trabalhavam os conteúdos semânticos. Um exemplo disso poderia ser o seguinte ideograma: uma mulher numa casa: ser o sexo feminino, Fêmea; duas mulheres numa mesma casa: briga. Ele acreditava que a visualidade cinematográfica poderia possibilitar algum tipo de escritura muito parecida com a ideogramática. Seguindo esse tipo de escritura, ele investia no contraste como forma de se chegar à significação. Da justaposição dos planos, segundo Eisenstein, nasceria um “terceiro sentido”, seguindo um raciocínio dialético: tese a antítese gerariam uma nova síntese, isto é, uma verdadeira ‘operação’ semântica” (Leone, s/d)

As três matrizes que propusemos podem ser entendidas como três maneiras diferentes de compor o ideograma. A matriz do plano geral poderia ser entendida como o ideograma que representa o todo. Assim, quando um quadro traz objetos privilegiados nas extremidades ele indica que está reportando a totalidade daquele espaço.

A matriz do plano médio corresponderia ao ideograma da apresentação. Através do plano médios nos são apresentados personagens (entrevistados, repórteres) e objetos materiais.

Por fim, a matriz do plano próximo corresponderia ao ideograma do segredo. No plano do detalhe nos é revelado algo de específico do objeto. Na maioria dos casos tal objeto já foi mostrado num conjunto (ideograma da totalidade), apresentado (num plano médio) e na seqüência ficamos sabendo do detalhe (segredo ou caracterização). O detalhe, entendido como o específico do objeto privilegiado, é aquilo que move a narrativa imagética.

Podemos exemplificar esta idéia com três quadros retirados de uma reportagem da BBC. Eles aparecem na reportagem na mesma ordem em que estão aqui. São os três primeiros quadros (excluindo-se uma arte inicial) da reportagem, que trata sobre o novo líder da Libéria.

A reportagem se inicia com um close no tambor/atabaque sendo tocado. Classificamos como plano próximo pois o destaque foi dado para as mãos batendo no instrumento. Um outro item a favor da classificação é o recorte feito em relação ao personagem principal. Dele só conhecemos as mãos. Um homem no CSD olha para o espectador. Sua presença desafia a pureza da classificação do quadro como detalhe. Caso ele estivesse em primeiro plano não poderíamos considerar que o quadro se fecha no instrumento.

Neste exemplo a estrutura da revelação está invertida. O específico do objeto nos é mostrado antes. Assim, mais do que um ideograma do segredo, estamos diante de um ideograma da caracterização. No momento do primeiro quadro não sabemos ainda sobre o que se trata.



No segundo quadro da reportagem temos um plano geral. A classificação está baseada no privilegiamento das extremidades do quadro. O olhar é obrigado a se expandir em relação ao centro para observá-lo. Este é um quadro característico de plano geral pois o centro da tela não é ocupado com nenhum objeto. Em contraposição, os objetos dados ao olhar estão espalhados. São rostos de moças e mãos balançando lenços brancos.

É estabelecida uma relação entre as mãos que tocavam o tambor – mãos de homem e as mãos que agitam os lenços – mãos de mulher. Podemos considerar que este quadro representa o ideograma da totalidade. Ele pretende nos indicar uma situação grupal e não individual.

O Traçado da Luz



A seqüência da reportagem traz um plano médio. Ele vem depois de termos sido informados sobre a situação do todo. Neste momento destaca-se um indivíduo. No plano médio, os limites para a inclusão de objetos que atraiam o olhar é o entorno do centro da tela. Podemos chamar essa área de centro expandido. Os objetos que estão fora deste espaço determinado foram recortados. Dessa forma, eles se tornam pano de fundo para o destaque de uma pessoa. O ato de recortar está diretamente relacionado com a importância ganha pelo objeto central.



O reconhecimento da matriz se baseia na presença de alguns traços mínimos. Tais traços estão relacionados a um arcabouço comum, cultural, que permite um pacto com o espectador. Por estar inserido neste campo comum é que o espectador pode compreender a seqüência lógica das imagens. O estabelecimento dos traços mínimos que compõem os quadros da mesma linhagem baseia-se num trabalho comparativo entre um quadro e outro. Os traços mínimos são distintivos e marcam a diferença. A seleção dos traços mínimos para

compor a imagem da matriz é feita através da possibilidade de reconhecimento e lembrança do quadro original.

A imagem obtida com a matriz é aberta. Podemos pensar nela como um lugar lógico que pode ser materializado pelas imagens da mesma linhagem adotada por uma determinada reportagem.

Podemos pensar o conceito de matriz dentro de um processo de mudança das formas imagéticas para a conformação de ideogramas. Na escrita chinesa, por exemplo, que é uma escrita ideogramática havia uma associação da imagem ao objeto que era percebida como a mesma em diversas situações. Essa noção da repetição firmou certas representações que a cultura chinesa separava nas formas de ideogramas. O trabalho que se pretende com a noção de matriz é observar quais formas foram separadas pela grafia da câmera, a cinegrafia e as possibilidades de estabelecimento de traços comuns.

As três matrizes básicas que propusemos são, o plano médio, o plano geral e o close. Elas são atualizadas em cada reportagem construída. Como exemplos mais recorrentes do primeiro tipo de matriz podemos enumerar:

- 1) entrevistado, filmado em pé em plano médio
- 2) passagem do repórter
- 3) apresentador no estúdio

O plano geral é utilizado mais frequentemente para indicar:

- 1) auditório ou salão onde esteja ocorrendo um evento
- 2) fachada de prédios
- 3) paisagens

O corpo humano é frequentemente recortado no formato de um close. Os closes mais freqüentes são:

- 1) rostos/olhos
- 2) mãos
- 3) objetos relacionados ao tema da reportagem

Jacques Aumont tratou sobre o rosto em close no cinema. Os closes tratam de algo específico da reportagem. Ele tem sua estrutura matricial básica, que é a de ser evidenciado próximo ao centro da tela. No entanto, na aparição do objeto em close reside o mistério da reportagem. É com o close que a seqüência imagética vai pontuar o objeto de maior destaque.

“El primer plano del rostro es, pues, el lugar de una relación privilegiada, al mismo tiempo un poco desplazada, con lo que se representa. Si, como aseguraba Epstein, el cineasta que mira em primer plano escapa a la visión como 'domínio e perspectiva para praticar, com la ayuda de um ojo maquinaico, um nuevo modo de ver y de sentir, el espectador, entonces, se vê arrastrado a su vez em esa comunión del ojo com las cosas.” (Aumont: 1995)

Dessa forma, é como se o close fosse o momento da revelação do argumento imagético. Na reportagem tal argumento é trabalhado na seqüência dos outros tipos de plano até a chegada do close. Podemos propor que o objeto que aparece com o close é um objeto iluminado. Sua presença deve se fazer notar nos outros planos também. Ela acontece através de referências ao objeto iluminado, como trataremos no capítulo seguinte.

O Traçado da Luz



Capítulo XI

Objeto Iluminado

O conceito de matriz, trabalhado no capítulo anterior, está relacionado à cristalização das formas imagéticas. No entanto, ao estudar a matriz do close podemos pensar que existe nela um componente de variação. Dentre os três tipos de plano estudados - geral, médio e close - esse último é o que contém o núcleo da inovação da sintaxe na reportagem.

Admitimos uma cristalização das formas das reportagens e acreditamos que isso tenha relação com o reconhecimento de seu gênero e na compreensão, por parte do espectador, dos referenciais utilizados. No entanto, propomos que na estruturação das reportagens haja também um processo criativo. Tal processo estaria relacionado à possibilidade das imagens captarem o olhar. A estrutura de uma reportagem seria, dessa maneira, uma combinação entre formas estruturadas e um dado de criatividade. A criação estaria, ainda assim, baseada no jogo com as matrizes propostas.

Propomos que há um elemento que motiva a ação criativa sobre a estrutura da reportagem. A tal elemento chamamos objeto iluminado. Trata-se de uma imagem em close em que o objeto privilegiado é destacado.

A organização narrativa da reportagem se encaminha para sua aparição. No quadro em que se revela o objeto iluminado há um estímulo para que se faça sentido da seqüência de imagens apresentadas até ali. Nesse sentido, é como se tal quadro em close se comportasse como o ponto final de uma frase. A partir dele há um processo de retorno e de tentativa de completar o processo de significação.

Denominamos o objeto privilegiado da reportagem como objeto iluminado considerando que a luz lhe dá destaque. O objeto iluminado ocupa uma posição chamativa no quadro, uma posição que apela ao olhar. Tal posicionamento pode ser entendido com um lugar lógico caracterizado pela idéia de privilégio, de exaltação.

Na estrutura das imagens percebe-se um direcionamento para sua aparição. Nesse sentido, ainda que o objeto iluminado não esteja presente ele determina uma certa articulação espacial em que sua não-presença é prevista. A falta do objeto iluminado no quadro permite observar uma articulação que o pressupõe. O quadro indica que ele irá aparecer mais adiante e prepara para sua chegada. Esta preparação é feita nos moldes de uma relação lógica que inclui um preâmbulo e a consumação da organização do quadro com o objeto iluminado em destaque.

Propomos que o estudo da articulação do objeto iluminado seja compatível com o estudo do movimento nas imagens. A passagem de um quadro a outro nas reportagens é movida por uma articulação em torno desse objeto.

É possível conceber uma seqüência imagética sem a presença de um objeto iluminado. No entanto, tal articulação parecerá carente de um ato conclusivo. A organização narrativa que é elaborada ficaria de certa forma aberta. Dizemos aberta pensando que seu sentido permanecerá sem definição. Nesse caso, hipóteses poderiam ser estabelecidas sobre os possíveis encaminhamentos da narrativa, mas o momento da significação restaria indecifrável, longínquo.

A noção de objeto iluminado foi pensada tendo como inspiração o filme *Moça com Brinco de Pérola*. Nesse romance tudo gira em torno da feitura de um quadro, o quadro que lhe dá nome. No entanto, o objeto iluminado nesse caso não seria essa peça artística, mas sim o toque final que tal quadro precisou para ficar pronto. É uma pérola que estava destinada a brilhar na orelha recém-furada da jovem Griet, protagonista da história, interpretada por Scarlet Johanson.

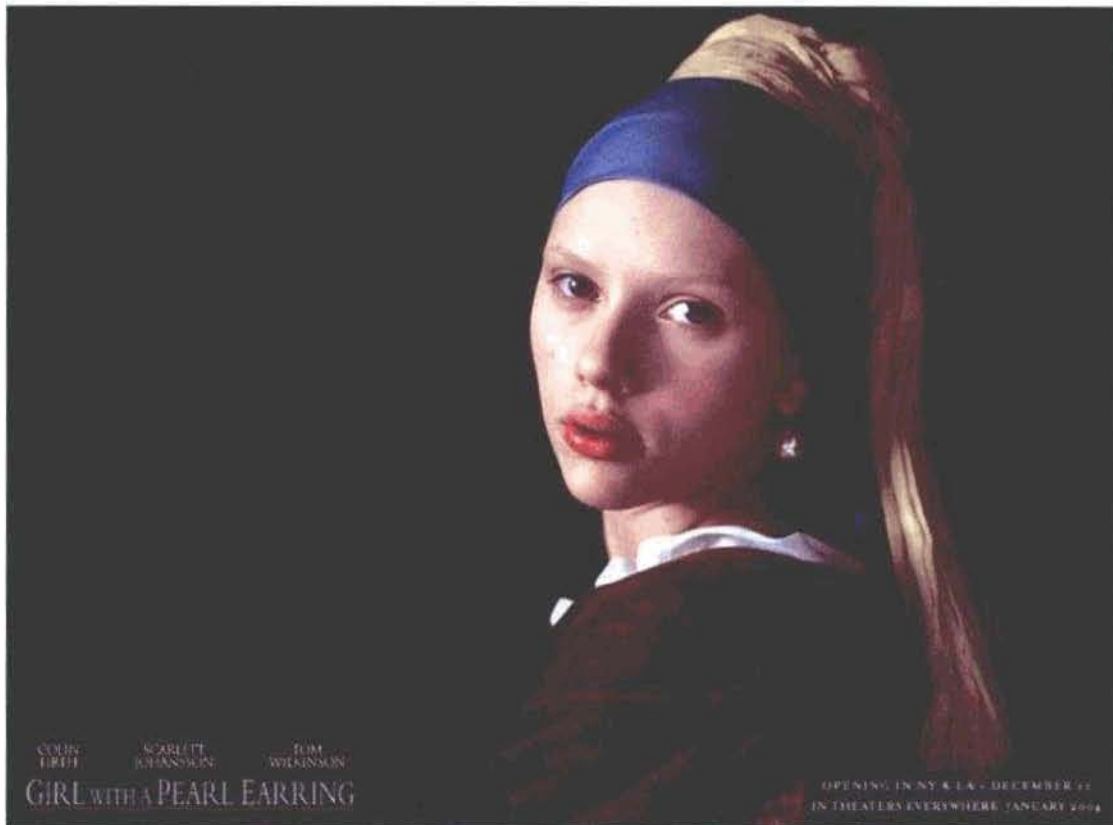


imagem de divulgação do filme

Observamos que na imagem de divulgação do filme a pérola forma um circuito com o brilho dos olhos da atriz e com os lábios, que também reluzem. A mesma articulação adotada no quadro do pintor holandês Johannes Vermeer foi reproduzida no filme.

O objeto iluminado salta aos olhos como aquele que será responsável por operar uma mudança. Podemos relacionar o ponto onde é situado o objeto iluminado com o ponto nodal de que falávamos. Essa é uma combinação efetiva quando pensamos na apreensão do olhar.

O quadro com o objeto iluminado é um quadro do tipo janela. Ele pode estimular o posicionamento do espectador nesse nível, em que o apagamento das marcas da moldura proporciona a representação de uma conexão direta com o objeto. Mas haverá sempre a moldura para fazer a barreira e nos lembrar de uma das características do próprio quadro, de que ele é um representante da representação. Nesse sentido é que dizemos que existe uma representação da conexão direta com o objeto. No entanto, a forma de acesso continuará sendo mediada.

O quadro que contém o objeto iluminado pode ser considerado uma atualização da matriz do detalhe. Nem todo quadro de detalhe contém um objeto iluminado. A recorrência em apresentar quadros em close faria com que perdesse a intensidade de um ponto final. Na pintura, o ponto final ou ponto de significação está dentro do quadro. Consideramos que nesse caso o nível de condensação é máximo. Uma seqüência só de closes seria uma

seqüência de quadros isolados, já que todos incidiriam no mesmo tipo de representação, enfraquecendo, assim, as possibilidades das relações entre si. A distensão entre os quadros de uma reportagem é que permite o estabelecimento de relações, de uma combinatória entre eles tendo em vista um sentido.

Podemos estudar o objeto iluminado e as características de sua aparição observando alguns exemplos.

Seqüência BBC

A rede BBC apresentou uma reportagem que tratava da recuperação de corais na costa da Flórida, Estados Unidos. A reportagem se inicia com um plano próximo do pé de pato do mergulhador sendo colocado. Assim, uma cena de detalhe foi dada antes da apresentação dos personagens ou do plano geral. Neste momento ainda não conhecemos que está colocando o utensílio. Podemos enumerar o primeiro objeto revelado: pé-de-pato e um segundo, o barco (que aparece em segundo plano).

No quadro seguinte temos um plano médio do mergulhador. Ao mesmo tempo, em segundo plano, vemos o ambiente onde ele está. É um ambiente de céu (PS) e mar (PI) repartidos pela linha do horizonte. Nesse quadro podemos enumerar três objetos que nos foram apresentados: mergulhador, céu e mar. Temos como pressuposto que o mergulhador esteja sobre o barco. Mesmo que ele não apareça neste quadro, relacionamos com sua aparição no quadro anterior.

Há ainda um objeto destacado: a roupa de mergulho. Ela se alinha na série de objetos para mergulho que começa a ser desenhada.

No terceiro quadro, temos um plano médio do mergulhador, que está mais aproximado. Nessa aproximação foram sacrificados céu e mar que compunham o pano de fundo. Mais uma vez, através da presença nos quadros anteriores, pressupomos que estão junto do mergulhador que vemos agora, o barco, o mar e o céu.

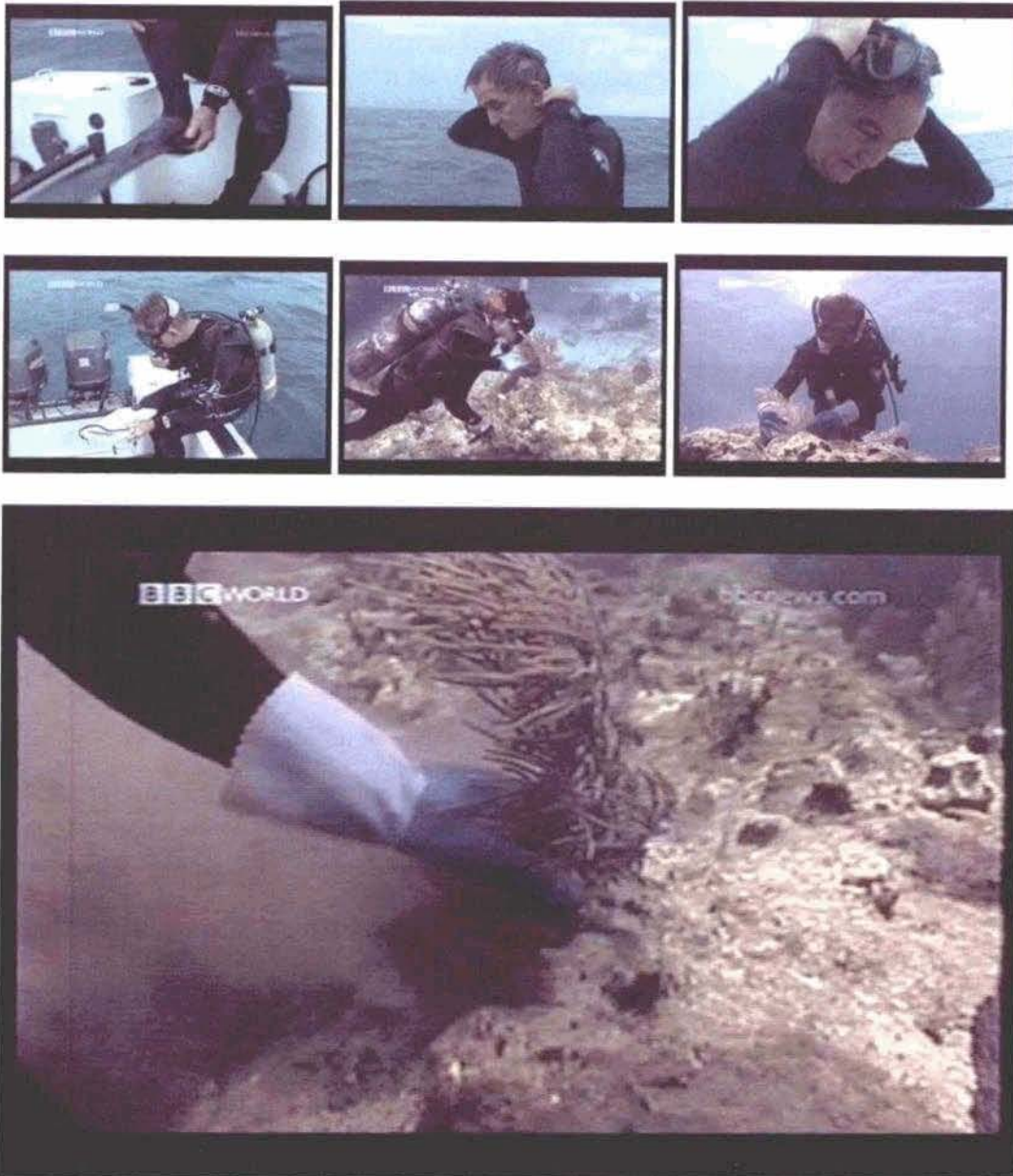
O elemento destacado nesse terceiro quadro da reportagem são os óculos. Ele faz parte da série de objetos de mergulho.

No quarto quadro temos uma confluência de todos os objetos que vinham sendo apresentados um a um em quadros separados. Esse quadro é como um resumo da preparação do mergulhador. Ele está centralizado, mas deslocado ligeiramente para a PD; usa a roupa de mergulho, os óculos. O pé de pato fica ocultado, cortado do quadro, mas pressuposto.

Com a exclusão do pé de pato foram inseridos outros objetos de mergulho: um escafandro (destacado no CSD). Na posição oposta, de contrapartida (CIE) temos os motores do barco, que ainda não haviam sido mostrados. Há um outro objeto, uma prancheta que o mergulhador segura, também na contrapartida do escafandro. Ela será importante durante a reportagem, mas não retornará ainda nesta seqüência.

No quinto quadro da reportagem há um rompimento com o que vinha sendo mostrado. O ambiente agora é outro. O mergulhador entra no mar, que estava no CSD no quadro anterior. Tal quadrante será a porta de entrada para o outro cenário.

O Traçado da Luz



O cenário agora é o fundo do mar. A referência do céu, que tínhamos nos outros quadros, desaparece. No entanto, sabemos que ela está além do quadro que estamos vendo, para cima. A luz que entra no quadro do fundo do mar funciona como uma lembrança do céu posicionado acima do mergulhador. O barco, assim como o céu, é pressuposto na parte superficial do mar.

Os quadros iniciais da reportagem criam uma dualidade entre a superfície e o fundo do mar. É porque sabemos que o mergulhador estava sobre as águas, que agora entendemos que ele está sob as águas. Caso o primeiro quadro da reportagem tivesse sido no fundo do

mar seria necessário criar uma outra forma de apresentar a referência. Qual é esta referência? De onde o mergulhador se encontra.

Nesse quinto quadro da reportagem são retomados todos os utensílios de mergulho que haviam sido mostrados nos quadros iniciais. Vemos o escafandro, a roupa de mergulho, os óculos. Mas agora entra um novo elemento, o mergulhador segura uma espécie de planta aquática ou alga.

Agora, o mergulhador que vinha sendo centralizado em todos os outros quadros é deslocado para a PE. A alga é centralizada. Podemos considerar que ela ocupa a mesma posição do pé-de-pato, no primeiro quadro da reportagem, e da prancheta, no quadro número quatro. A alga forma uma série com esses objetos que foram privilegiados. No entanto, ela aparece depois deles na seqüência e, dessa forma, ganha importância. Nessa posição na cadeia a reportagem se encaminha para chegar nela.

A PD do quadro número cinco funciona para mostrar o ambiente do fundo do mar, em que o mergulhador está. Esse cenário é novo, ainda não havia sido apresentado. Caso fosse incluído um quadro da alga em detalhe (como no quadro 7) nessa posição faltaria a referência de lugar. O solo do fundo do mar, mostrado na PD, duplica a importância da alga. Ela é um objeto privilegiado pois está centralizada e, ao mesmo tempo, é privilegiada pois repete-se. Essa repetição ocorre com a inclusão do conjunto de outras algas no fundo do mar (CID), um conjunto do qual a alga faz parte.

Assistindo à seqüência até o quadro cinco não podemos afirmar que a alga seja o objeto privilegiado. Esse quadro nos dá uma pista ao centralizá-la. No entanto, a confirmação virá adiante.

No quadro seis, o mergulhador e a alga são centralizados. A referência do fundo do mar, com o conjunto de algas, se transforma em um pequeno pedaço de solo, sem nenhuma outra alga. No entanto, conservamos a organização do quadro anterior e, assim, entendemos que a alga específica, que é privilegiada na reportagem, está sendo incluída no conjunto com as outras algas.

O processo ocorrido do quadro cinco para o seis foi de aproximação. Os utensílios do mergulhador são mantidos enquanto o mergulhador é enquadrado em plano médio. Há uma luminosidade na PS do quadro, pela qual podemos retomar o objeto céu. Tal luminosidade, ainda, destaca a alga, incidindo sobre ela.

Enfim, no sétimo quadro da reportagem podemos concluir sobre o que estão nos querendo fazer ver. Trata-se da ação da alga sendo plantada. Nesse quadro conclui-se o movimento de aproximação que vinha sendo realizado, quadro a quadro, desde o número cinco.

A alga é centralizada. O mergulhador, que até aqui era mostrado em plano médio, se transforma. Ele é reduzido a uma mão que está em função da alga, plantando-a. A mão do mergulhador ocupa a PE do quadro. Em contrapartida temos, na PD, o solo do fundo do mar. Em segundo plano, no CSD, temos outras algas, formando o conjunto em que a alga-personagem da reportagem será incluída.

Seqüência CNN

A reportagem da rede CNN que escolhemos como exemplo trata reunião da APEC, ocorrida em 2003 e por ocasião da qual o presidente Bush encontrou-se com o primeiro ministro tailandês.

O Traçado da Luz

A seqüência que separamos, dentro da reportagem, se inicia com um quadro tradicional no jornalismo. Trata-se do aperto de mão entre chefes de estado. Bush é posicionado na PD e o primeiro ministro tailandês na PE. A posição determinada para cada um será importante no decorrer da reportagem, funcionando como uma marca de onde serão inseridos os objetos relacionados a um e a outro.

Podemos notar ainda a incidências dos flashes (que cria sombras no segundo plano do quadro). O aperto de mão é o elemento privilegiado do quadro.

No segundo quadro, os chefes de estado desaparecem. Vemos os representantes do primeiro ministro tailandês, que estão alinhados da diagonal que parte do CIE ao CSD. A concentração deste quadro está na PE.

Em seguida, no terceiro quadro, temos o retorno do quadro dos chefes de estado separados nas duas porções da tela. Classificamos, ao falar dos quadros estáticos, esse tipo de quadro como sendo da equivalência.

No quadro três não há o aperto de mão. O objeto privilegiado, nesse caso, é o presidente Bush, que fala e gesticula (CID). É interessante notar que a partir da atração do olhar em relação ao presidente Bush, instaura-se a seqüência de seus objetos. No segundo quadro tratava-se da equipe do presidente tailandês. Neste momento é possível prever o que será mostrado no próximo quadro e qual a disposição.

No quadro número quatro vemos a equipe de Bush, alinhada na diagonal que parte do CID ao CSE (sentido contrário ao quadro 2). O peso desse quadro está na PD, na área de influência do presidente Bush.

Em seguida, a reportagem mostra cada um dos presidentes em plano médio. No quadro 5 temos o presidente Bush. Começamos por ele mantendo a seqüência dos objetos americanos. O presidente é o objeto privilegiado, centralizado. Os flashes continuam a incidir.

No quadro seis é a vez do primeiro ministro tailandês ocupar a posição central e em plano médio. A inclusão desse quadro não responde mais à série dos objetos americanos, mas à linhagem dos presidentes. É mantida uma certa equivalência entre os dois. Dizemos "certa" pois a PD, neste caso, é mais valorizada do que a PE. A direita representa maior peso, compromisso e estabilidade. A esquerda é o lugar da mutação, de algo ideal, menos concreto.





No sétimo quadro da reportagem um representante de Taipei é entrevistado. Recupera-se, neste momento, a divisão entre as séries dos objetos americanos e tailandeses. O entrevistado faz parte do último grupo. Ele é enquadrado em plano médio e na PE, reforçando o alinhamento tailandês nesta posição. Em nome deste lugar de onde fala, ele traz a palavra sobre a situação econômica de seu país.

O oitavo quadro da reportagem traz uma surpresa, um objeto inesperado, que poderia não ter sido associado à série dos homens de terno/políticos. São cédulas sendo contadas por uma máquina. Ambas estão centralizadas, mas tendendo à PI do quadro. Na PS temos a referência da ação pela qual passam as notas. Uma mão (CSE) as coloca na máquina, e o computador registra (CSD). As notas, moeda tailandesa, passam da esquerda para a direita. Ou seja, o dinheiro está na área de influência tailandesa (PE) e passa para a área americana (PD).

Enfim, no quadro nove da seqüência é chegado o momento de mostrar em detalhe o objeto privilegiado da reportagem. Ele caracteriza o encontro entre os dois chefes de estado, inclusive se colocando em série com o aperto de mão mostrado no primeiro quadro da seqüência.

Seqüência JN

A reportagem que selecionamos no Jornal Nacional trata da fome. Ela se inicia com a ambientação do local, vemos uma barraca. Podemos considerar que esse quadro seja um plano geral na medida em que dispõe objetos de relevância nas extremidades. Os objetos privilegiados são: a barraca (PE e em segundo plano) e a árvore (PD, em primeiro plano).

No quadro 2 a ambientação se amplia. Vemos a barraca na PE, em segundo plano, junto à árvore. Na PD, em segundo plano, temos outra árvore integrando o conjunto dessas. Os objetos privilegiados neste quadro são: a mãe com a criança. Conhecemos, assim, dois personagens da reportagem. As crianças serão evidenciadas nos quadros dessa reportagem, consideramos que elas estabelecem um contraponto com os quadros da fome e da moradia precária.

O terceiro quadro é ainda um plano geral. Os quadros dedicados à ambientação têm um papel importante nessa reportagem. Vemos crianças brincando, centralizadas. Uma delas (de camiseta branca) se destaca na PD/CID em primeiro plano. Em contraposição, temos a barraca junto à árvore no CSE. Esse quadro é o que mais evidencia o contraste das crianças com a barraca, a moradia da família. No centro do quadro temos a mãe com a criança. Elas são o elemento de ligação entre o segundo e o quarto quadros.

O quadro número quatro volta a enquadrar a mãe com a criança. Dessa vez o plano é mais aproximado, plano médio. Esse quadro nos apresenta o rosto da mãe, que havia ficado ocultado no número dois. Ele é um preparativo para a entrevista que ela virá a dar.

No quinto quadro as crianças brincam na terra junto da barraca. Essa última, que era um objeto privilegiado desde o primeiro quadro da reportagem, dá lugar às crianças. Nesse quadro vemos melhor o chão de terra, que se destaca como objeto. As crianças não estão brincando sozinhas e ficam sob a vigilância da mãe, que segura outra criança. As duas foram deslocadas para o CSE, em segundo plano. Junto com a barraca, esses objetos se contrapõem ao círculo de crianças na PD.





É chegado o momento da entrevista, no quadro seis. A mãe, com a criança no colo, fala, enquadrada em plano médio. Durante a reportagem é como se mãe e criança fossem um único objeto, aparecendo sempre juntas. Ao fundo, temos a barraca, como lembrança da caracterização do ambiente.

O quadro sete traz o plano mais aberto dessa seqüência. Trata-se de um plano geral da barraca com a árvore, a mãe e a criança, todos centralizados. O elemento que ganha destaque neste é a estrada (CSD), alinhada na diagonal que vai do CID ao CSE. No CSD temos ainda o céu, que não havia aparecido em destaque. Ele será retomado nos quadros seguintes.

Um elemento é recuperado, a terra (CIE). Ela já havia sido mostrada como o lugar onde as crianças brincam (sempre na PI). Neste momento a terra é deslocada para o CIE, contrapondo-se ao céu e à estrada.

No oitavo quadro, uma das crianças é destacada. Ela é apresentada em plano médio, mas em contra-plano. Dessa forma, seu corpo fica no CSD em rivalizando com a panela, CIE. Esse objeto, panela, ainda não havia sido mostrado até o presente quadro. Ela se relaciona ao objeto barraca na forma em que foi evidenciado no primeiro quadro.

O Traçado da Luz

Enquanto a barraca ocupava o CSE, a panela ocupa o CIE. As duas estão na mesma porção, mas a ocupação diferente dos quadrantes indica que não são da mesma série. Podemos interpretar que são elementos que estão em equivalência numa mesma situação. Assim, supomos que moradia (barraca) e alimentação (panela) correspondem a uma situação de pobreza.

A reportagem do Jornal Nacional trata dos problemas de alimentação. O objeto privilegiado da reportagem será apresentado no quadro nove da seqüência selecionada. A inclusão da panela no quadro anterior prepara para o close na comida dentro dela. Um pedaço de comida se destaca no CSE.

Podemos considerar que o close é o quadro da reportagem que poderia ter sido feito de outra forma. Enquanto nos outros quadros, plano geral e médio, supomos maior previsibilidade do que é mostrado, o close reserva a surpresa. Tal surpresa está relacionada à aparição do objeto iluminado.

Podemos concluir sobre o objeto iluminado que ele é responsável por engendrar uma desarmonia na estrutura da reportagem. Tal fato se revela na composição dos quadros que é articulada em função de sua aparição. Isso se dá não somente no quadro em que o objeto iluminado é revelado, mas também naqueles que o antecedem e nos subseqüentes.

A relação entre o quadro do objeto iluminado e os outros se dá a partir de relações de referencialidade. Os elementos de um quadro se repetem nos seguintes, ou seja, sua referência é incorporada quadro a quadro. Ao mesmo tempo, há um processo de mudança ou deslizamento. Os objetos vão sendo recortados de forma diferente em cada quadro e também são substituídos.

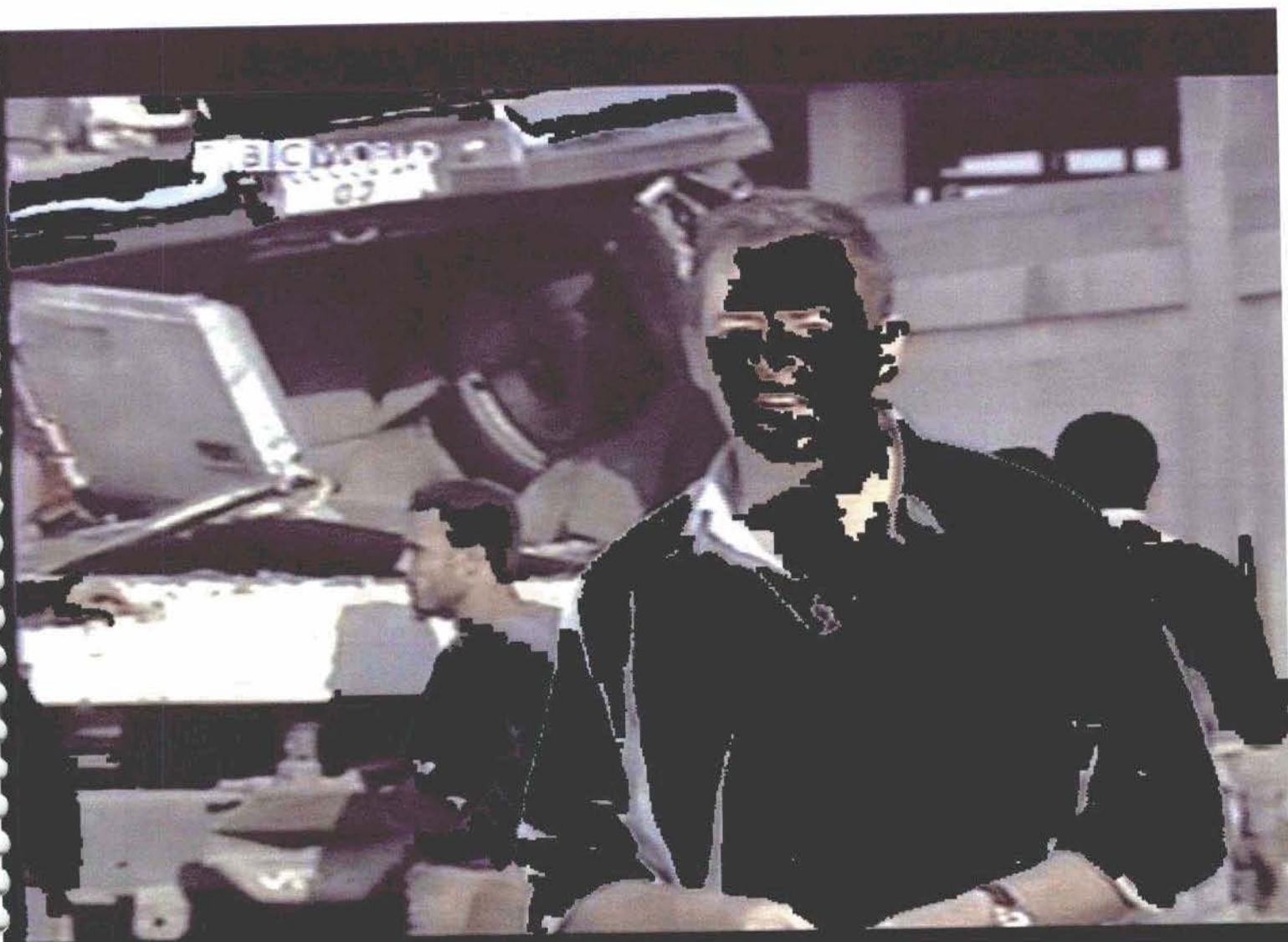
Dizemos que trata-se de um processo de deslizamento pois diferentes objetos podem ocupar a mesma posição na tela. Assim, tal posição permanece como um lugar lógico, associada a um valor relacionado ao tema da reportagem e os objetos deslizam, ou seja, estão de passagem por tal posição. É importante ressaltar que ele se define enquanto ocupante desta posição na tela. Um objeto inserido na tela em outra posição seria outro objeto.

Essa flexibilidade no jogo com a tela está no cerne da possibilidade de produção de imagens em movimento. O movimento depende de uma desarmonia no quadro. Um desequilíbrio na composição do quadro engendra em si o cerne do próximo. Ele estimula o fluxo de imagens.

Pensamos as matrizes como estruturas simétricas. No momento de sua atualização ela ganha um sentido. Ganhar um sentido significa ter um traçado encaminhado para algo. O que está lá adiante como conclusão do fluxo de quadros? É o objeto iluminado.

Pensar a constituição do objeto iluminado, para este trabalho, é estudar o movimento de passagem quadro a quadro. Além dele, há um outro processo importante para que o fluxo das imagens se processe. Trata-se da utilização dos espaços vazios. No estudo de todos os quadros apresentados até aqui destacamos qual o objeto privilegiado.

Chamamos de espaços vazios a área do quadro que não está destacada e que será fundamental para que ocorra um giro. O espaço não privilegiado do quadro será a abertura para o deslizamento, como trataremos no capítulo seguinte.



Capítulo XII

Movimentação em espaços vazios

Pensar a sintaxe de uma seqüência imagética é estudar os modos como os quadros fluem de um para outro. Com a análise do processo de engendramento do objeto iluminado na estrutura da reportagem, iniciamos o trabalho sobre as imagens em movimento.

Dizemos que só neste ponto podemos tratar do movimento pois antes era necessário estudar qual o motor deste processo pelo qual um quadro se distende numa seqüência de imagens. Trata-se de oferecer um percurso mais prolongado ao olhar.

O objeto iluminado estimula esta distensão. Mas os quadros não se tornam quadros independentes uns dos outros, numa seqüência imagética em que se reconhece uma estrutura lógica.

Neste sentido, supomos a existência de um outro elemento na estrutura da reportagem que seja responsável por manter o elo entre os quadros. São os espaços vazios no quadro. Eles permitem a ligação entre os quadros por indicarem, por sua presença, uma antecedência e uma posteridade. Cada quadro se insere na seqüência imagética numa posição que o define. É na ligação com o quadro anterior e com o seguinte que um quadro ganha seu sentido.

Propomos que a seqüência de quadros é da mesma ordem da cadeia significativa proposta por Lacan. Destacamos deste conceito lacaniano o preceito de que a posição na cadeia é determinante do elemento nela inserido.

É necessário precisar o que se entende por espaços vazios. Não são falhas na captação da imagem por falta de sensibilização da tela pela luz. Pressupomos por espaços vazios os lugares do quadro não privilegiados, ou seja, não foram colocados neles elementos de atração do olhar.

Os espaços não privilegiados da tela mantêm uma relação direta com a determinação dos espaços privilegiados. Estes últimos só ganham importância a partir da hierarquização da tela, que é feita através de uma gradação de importância.

A função dos espaços vazios é permitir um jogo de transformação de um quadro a outro. Nesta passagem há uma reordenação de elementos. Alguns deles são excluídos, outros recortados de outra maneira. Todos se transformam tendo em vista uma nova hierarquia. Podemos estudar este movimento a partir de alguns exemplos.

Seqüência BBC

Há duas maneiras de acompanhar a movimentação em espaços vazios. A primeira delas é através da observação da posição dos objetos privilegiados. Onde eles não estiverem, serão os espaços vazios. A partir disso compara-se a posição ocupada pelo objeto privilegiado no quadro seguinte. Assim é possível notar para qual parte do quadro a área de privilégio se deslocou.

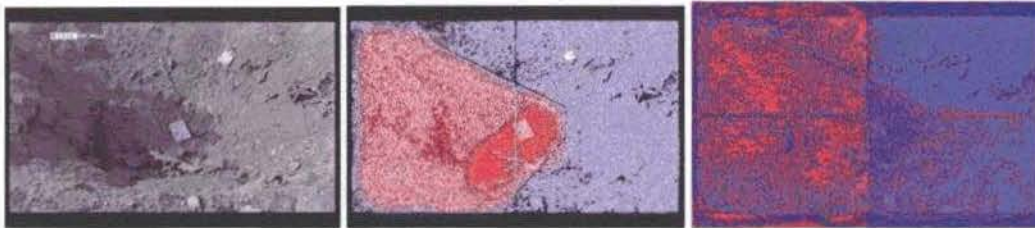
Independente de quais sejam os objetos privilegiados em cada quadro estamos acompanhando a movimentação de algo que eles têm em comum, estar na área de destaque do quadro. Propomos como hipótese que essa área se desloque de um quadro a outro

através do jogo com a contraparte, a área não privilegiada. Existe um equilíbrio entre ambas que é fundante para levar o olhar de um quadro a outro e articular logicamente a seqüência de imagens.

A segunda maneira de acompanhar a movimentação a partir dos espaços vazios é utilizar a estrutura dos quadrantes e determinar em cada quadro quais deles foram privilegiados e os que não foram. Dessa forma, comparando o diagrama obtido de cada quadro é possível acompanhar o equilíbrio entre as duas partes.

Elaboramos uma tabela com três tipos de imagens:

- 1- a primeira corresponde ao quadro original da reportagem;
- 2- a segunda é uma intervenção sobre o primeiro quadro destacando em vermelho os objetos privilegiados e em azul a área vazia, ou seja, não destacada;
- 3 – a terceira é um diagrama indicando, com o mesmo sistema de cores, os quadrantes privilegiados e os não privilegiados.



Separamos uma seqüência da rede BBC que trata de um atentado na faixa de Gaza. A primeira imagem selecionada mostra um close do buraco resultante da explosão. Na PE do quadro há um objeto além, uma sombra, que atrai o olhar para esse quadrante. Na PD não há nenhum objeto privilegiado neste quadro.



No quadro seguinte o buraco é deslocado para o CIE. A estrutura de privilegiamento do quadro, que estava baseada na tensão entre a PE e a PD, passa à PS e PI. Podemos considerar que houve um giro no sentido horário. A porção vazia na PD, em azul, passou à PI. As posições que, no quadro 1 não eram privilegiadas foram ocupadas agora por objetos.

O Traçado da Luz



Se observarmos os objetos destacados no novo quadro poderemos perceber que eles ocupam os lugares que no quadro anterior eram de menor destaque. Consideramos que no quadro dois são destacados: a parte superior do corpo do homem à esquerda e o homem que ocupa praticamente toda a PD. O jogo da passagem de um quadro a outro fica mais evidente com a sobreposição de elementos.

É importante notar o modo com que o novo quadro é preparado. No quadro 1, a sombra incide da esquerda para a direita, fazendo com que o olhar faça este percurso. A sombra termina na PD abrindo a possibilidade para que essa área seja utilizada.





No terceiro quadro temos o detalhe do carro tombado pela explosão. Retomando o diagrama dos quadrantes consideramos que todos foram privilegiados em virtude da aproximação. No entanto, podemos observar no esquema de destaque de objetos, que a área central do quadro tem mais destaque. Mais especificamente na área superior, onde estão as rodas do veículo. Esse espaço é o mesmo que, no quadro 2, não havia sido aproveitado: o espaço entre os dois homens privilegiados.

O processo que denominamos de ocupação de espaços vazios está baseado na não reincidência dos objetos privilegiados quadro após quadro. Caso tivéssemos uma seqüência em que sempre o mesmo ponto fosse utilizado seria engendrado um outro sentido. Os objetos apresentados poderiam ser interpretados como ocupando o mesmo lugar na realidade. A organização espacial entre eles seria perdida.

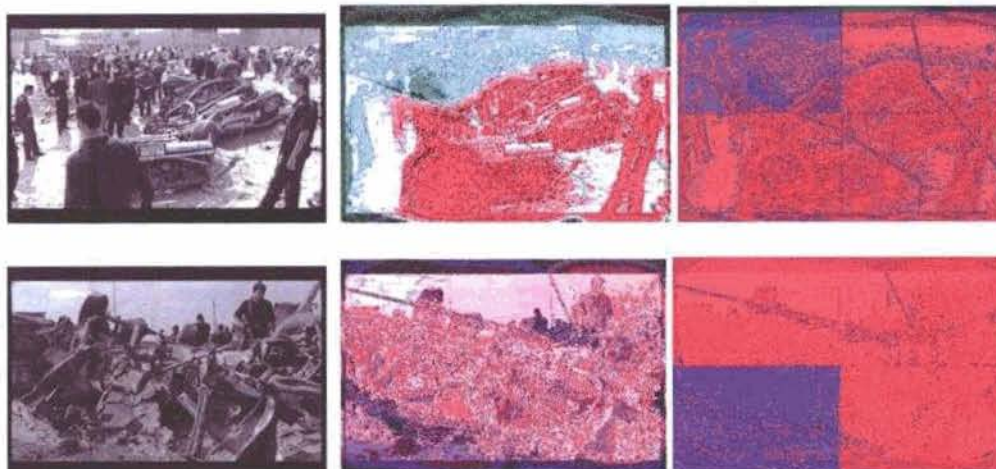
A mudança nas posições do quadro utilizadas tem em vista organizar a relação espacial entre os objetos e suas dimensões. Ela não é fiel àquela da realidade filmada, mas tem a função de situar os objetos entre si.

Nos quadros 4 e 5 há uma inversão do quadrante não destacado, do CSE passa ao CIE. No primeiro quadro valoriza-se mais a porção inferior, com a presença de dois homens e os destroços do carro. No quadro seguinte, a porção superior é mais valorizada. É nela que se localiza a figura humana (CSD) e as rodas do carro para cima (CSE).

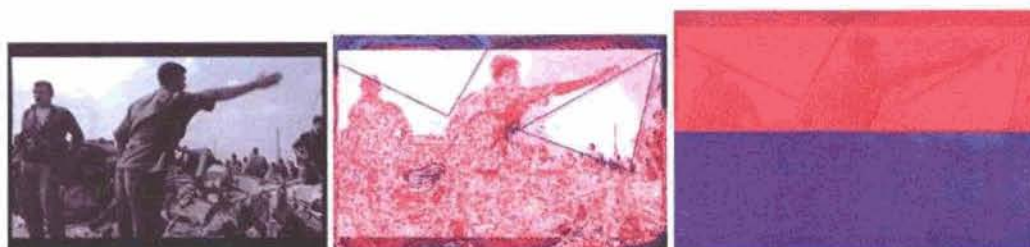
Podemos fazer duas observações a partir destes quadros. O quadrante que contém a figura humana geralmente é o mais valorizado em comparação com outros objetos. A atenção se dirige para onde há um nosso semelhante.

O Traçado da Luz

A segunda observação trata de uma característica dos espaços vazios. Eles podem ser ocupados por objetos, mas são considerados menos importantes por não estarem destacados. É o caso das ferragens que ocupam toda a parte inferior do quadro 5. Em comparação com os quadrantes superiores ela se torna apagada. O contraste com o céu ressalta as rodas do veículo no CSE e o homem no CSD.



No sexto quadro um homem centralizado estende o braço na direção do homem que, no quadro anterior, se localizava no CSD. No extremo do CSE que não havia sido ocupado aparece o rosto de um homem em segundo plano. Seu corpo ocupa a extremidade da PE.



Nos quadros 7 e 8 há a polarização entre as PE e PD. É feito um jogo entre os destroços do carro e o repórter. O elemento centralizado no caso do quadro 7 é a roda do carro para cima. Ela ocupa a mesma posição da cabeça do repórter.

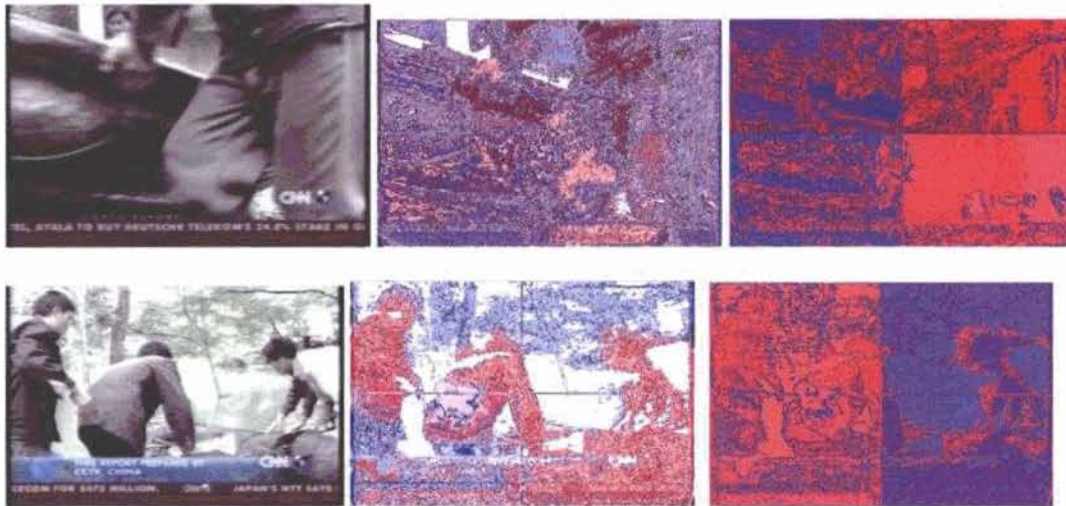




Seqüência CNN

Nessa seqüência da CNN, que trata sobre enchentes na China, temos um quadro que polariza a atenção na PD. Trata-se de um homem, que está nessa posição, empurrando um barco (posição menos privilegiada).

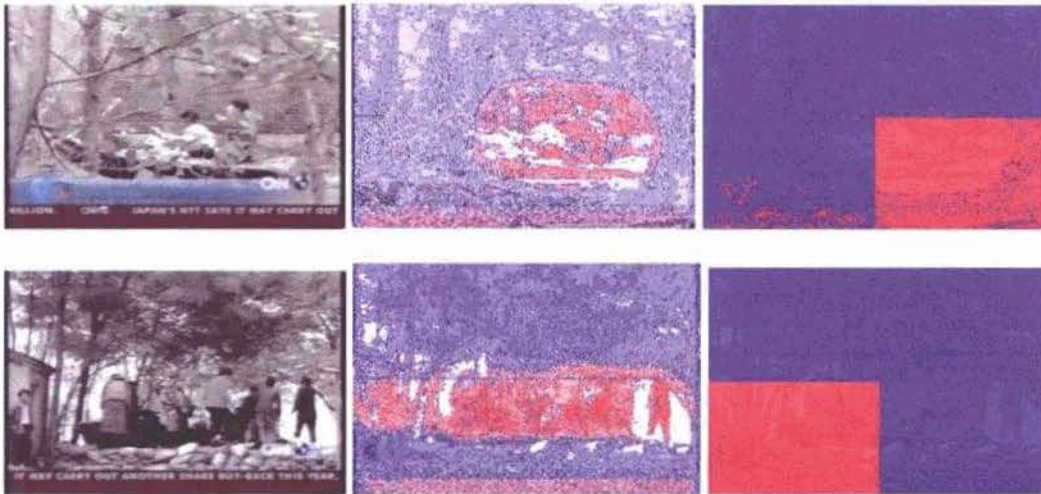
No quadro seguinte valoriza-se a porção oposta, PE. Consideramos que esse seja o quadrante privilegiado pela posição das pessoas em primeiro plano. Acompanhando a movimentação dos objetos poderemos notar que o CID do primeiro quadro, que contém as pernas de um homem em movimento, se contrapõe ao movimento das pessoas no CSE do segundo quadro.



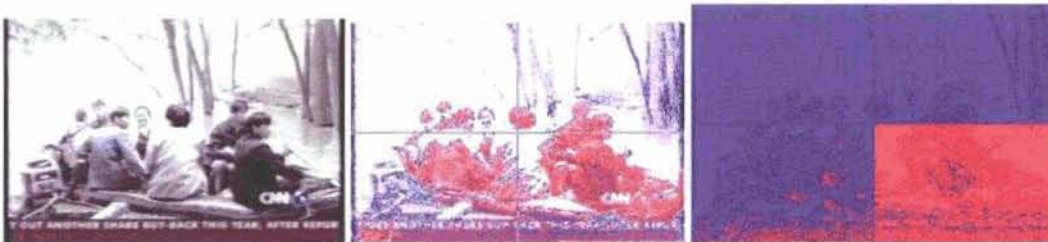
No quadro três o destaque, que era para o CSE, passa ao CID. Um barco desce o rio, da direita para a esquerda. A lateral por onde ele entra torna-se a mais valorizada. No quadro quatro um homem parado no extremo do CIE faz com que este quadrante seja mais valorizado. Apesar desses dois últimos quadros estudados concentrarem-se na área centralizada, a organização de cada um é diferente.

Se o barco seguia da direita para a esquerda, no quadro seguinte o homem está de perfil, olhando para a direita (ou seja, olha no sentido contrário de onde vinha o barco).

O Traçado da Luz



O quinto quadro retoma a estrutura do terceiro e prioriza o CID. Na disposição do barco um homem se destaca em primeiro plano. Ele se opõe ao homem que se destacava no CIE, no quadro anterior.



Seqüência JN

A seqüência selecionada se inicia com a passagem do repórter. Sua posição deslocada para a PE valoriza essa porção do quadro. Tal disposição deixa vazio o CSD, esse mais ainda do que o CID, ocupado e onde invade o ombro do repórter.

É nessa área do CSD que teremos, no segundo quadro, uma concentração de jogadores. Há um jogador um pouco separado do grupo, ocupando CID. Dessa forma, consideramos que toda a PE foi valorizada.



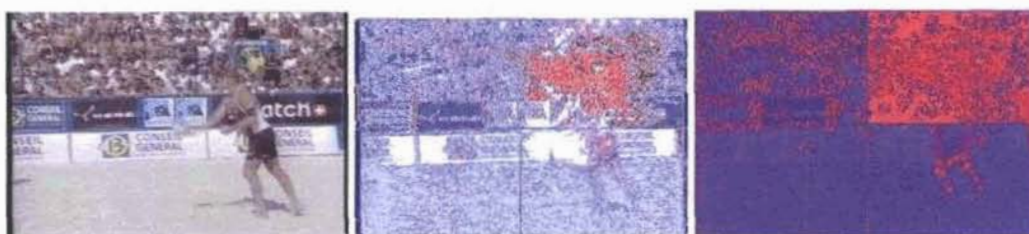


A passagem do primeiro ao segundo quadro baseou-se, assim, na polarização entre porções opostas da tela. A reportagem, que mostra um jogo de vôlei, apresenta no terceiro quadro uma jogada que acontece no CID. No quadro 2 esse quadrante já havia sido marcado pela presença de um jogador, mas não era o quadrante mais privilegiado.

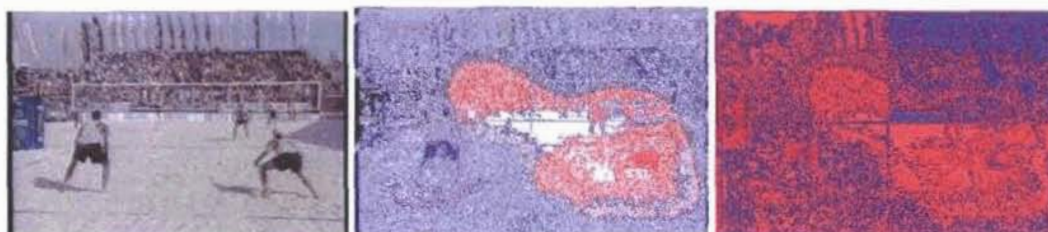


No quarto quadro o CSD é privilegiado. A aparição de um objeto nele já havia sido preparada pela presença de alguns elementos no CSD do quadro 3. Consideramos que na passagem de um quadro a outro há sempre uma preparação do quadrante a ser ocupado.

Nesse momento, a PE continua sem destaque. No entanto, o jogador que saca a bola está de perfil olhando para a esquerda. Com isso ele prepara para a potencialização dessa área.

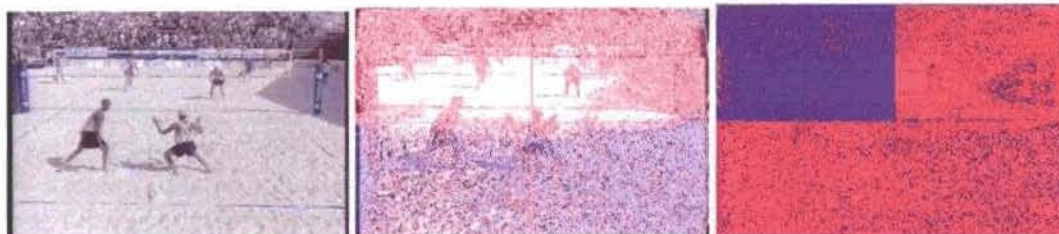


No quinto quadro, o jogador que fez o saque é deslocado para um quadrante menos privilegiado, CSD, em função ao destaque dado à trajetória da bola. O quadrante valorizado é o CID, ressaltamos, aí, o jogador que espera a bola.



O Traçado da Luz

A bola atravessa o quadro passando do CSE ao CIE. Nessa trajetória ela destaca esse último, onde vemos também dois jogadores. O CSD também foi valorizado a partir da presença de um jogador do time adversário observando o resultado da jogada.



A determinação dos espaços vazios está relacionada ao deslocamento do objeto privilegiado. Conforme tal objeto transita de um quadrante a outro os acende. O objeto privilegiado não migra para uma posição já marcada por outro objeto de destaque. Consideramos que isso possa ocorrer com a separação de pelo menos um quadro, ou seja, a mesma posição pode ser retomada se pelo menos um quadro com organização distinta os intercalar.

Verificamos que os espaços vazios são ocupados de um quadro a outro, assim, fazendo com que a organização desses não se repita. Para a ocupação desses espaços há um jogo entre as porções direita/esquerda, superior/inferior. Nesse sentido, notamos que o movimento sobre os espaços vazios está associado também às tensões entre os quadrantes.

Para que haja um giro sobre os espaços vazios propomos que a estrutura organizada do quadro tenha que ser desfeita através deles. Assim, dizemos que algo tem de fazer o movimento passando pela abertura suposta nas áreas não privilegiadas. Julgamos que sejam os objetos iluminados que se movimentam por esses espaços.

Ao atribuímos aos objetos destacados a função de amarrar toda a estrutura do quadro, podemos pressupor que é neles que a composição começa a se desfazer. A característica do objeto iluminado é a de ser um nó e a ele são presas as linhas de força do quadro por onde se posicionam os outros objetos. Dessa forma, no processo de mudança, essa estrutura é desfeita já que o objeto considerado iluminado é colocado em outra posição.

Com isso, entendemos que um outro objeto se ergue trazendo consigo suas amarras para uma nova organização do quadro. No entanto, gostaríamos de ressaltar que é o deslocamento de um objeto privilegiado pelos espaços não ocupados do quadro que permite a inauguração do fluxo imagético.

Propomos que para estudar o movimento entre quadros é importante acompanhar a movimentação destes dois elementos entrelaçados, os espaços vazios e os objetos iluminados. Com esses dois elementos, associados à determinação do ponto nodal acreditamos ser possível analisar sintaticamente o material imagético.

Nos conceitos de espaços vazios e de objeto iluminado estão incluídos a divisão da tela em quadrantes e o estudo das tensões aí pressupostas.

Articulação de elementos sintáticos - Análise de reportagens selecionadas

Estendendo o desenvolvimento da análise tentaremos observar, através da análise de trechos de reportagens selecionadas, os elementos sintáticos articulados nesse trabalho. A seleção das reportagens aqui indicadas seguiu um critério de exemplificação de tais elementos.

Foram selecionados 21 trechos de reportagens, obedecendo a dois critérios. Em primeiro lugar, acreditamos que são representativos das estruturas de composição das imagens no telejornal. Em segundo lugar, respeitamos ainda o critério numérico, estabelecendo o mesmo número de trechos analisados para cada rede.

Os trechos serão analisados utilizando o suporte do CD-Rom. Considera-se que tal mídia favorece o trabalho e a apresentação do material imagético. As imagens podem ser reagrupadas, reordenadas, possibilidade que não existiria se tivessem apenas impressas no papel. É possível, ainda, ter acesso ao conjunto dos vídeos. O Cd-Rom contém a análise dos trechos de reportagem, além do acesso aos vídeos completos das reportagens selecionadas.

A mídia digital, como ambiente propício possibilitou a re-organização das reportagens. Esse trabalho, que é de re-edição do material, pretende firmar as hipóteses traçadas através da observação dos efeitos da reordenação do material.

A mídia digital permite a re-elaboração da ordem dos quadros de uma mesma reportagem. Nesse caso, a reportagem é estudada em sua unidade. Há uma outra opção de relação entre as imagens. Trata-se de colocá-las em cadeia segundo o que estipulamos como sendo relacionadas à mesma matriz. O Cd-Rom trará a exemplificação do movimento destes dois sentidos.

O Cd-Rom é parte integrante da pesquisa e não repete os textos incluídos nesse volume. O material extra apresentado pode ser entendido como extensão deste capítulo de análise, com a possibilidade de trabalhar as imagens em movimento.

A seguir temos a relação das reportagens selecionadas e o seu interesse para a análise.

BBC 11 Aumento do preço do cigarro na França



Esta reportagem se concentra no objeto cigarro. Ele é centralizado ou privilegiado no CSD. No entanto, consideramos que o fator mais relevante nos quadros com cigarro apresentados é eles não aparecem sozinhos, há sempre pessoas fumando. A partir desse quadro básico é realizada uma cartografia das pessoas que fumam e onde fumam. Nos são

O Traçado da Luz

apresentados homens e mulheres, que fumam na rua ou em bares, sozinhos ou em grupo, parados ou caminhando.

O início da reportagem mostra mais mulheres e, o final, mais homens sentados. Há apenas dois quadros em que o cigarro aparece sozinho, no cinzeiro verde, queimando e depois, como última cena da reportagem, no mesmo cinzeiro verde sendo apagado. Nesse caso aparece a mão de alguém que o apaga.

É feita também uma cartografia do cigarro. Ele aparece no cinzeiro, nas prateleiras, em pacotes.

As entrevistas são um dado a ser destacado, há aquelas feitas com especialistas e a entrevista do fumante (pessoa comum) e aquela do vendedor. Essa última é a entrevista inaugural da reportagem, evidenciando uma prateleira de cigarros como cenário de fundo.

Consideramos que até o momento em que se iniciam as entrevistas o objeto cigarro tinha sido apresentado de uma maneira que definiríamos como “em ação”, ou seja, sendo fumados. Após a série de entrevistas, que além de um vendedor de cigarros, inclui uma especialista da área médica, o cigarro é inserido de outra forma. Durante a entrevista com a médica, que ocorre dentro do consultório, podemos observar, em segundo plano, chapas de pulmão. Consideramos que, nesse caso, é destacado o efeito do objeto em questão. A maioria das imagens da reportagem tornam o cigarro plástico, objeto de desejo e não de repulsa. Ele fica belo e lúdico em closes.

BBC 12 Novo líder da Libéria

As mãos e o movimento das pessoas são enfatizados nessa reportagem. O povo se mexe dançando e tocando no começo da reportagem. Em seguida, há uma seqüência em que ficam parados.

Os objetos envolvidos são instrumentos, panos, no caso do povo; e no caso do entrevistado da ONU, computador e charuto. O líder da Libéria tem avião e carro. O líder da ONU tem tanque. O homem da venda tem bebida e seus produtos.

Essa é uma reportagem com diversas micro-narrativas. Existe a limpeza da Libéria, o lixo sendo recolhido pelas pessoas e pelas máquinas. Reporta-se sobre o fato da eleição do novo líder do país e, assim, inclui-se também a história dos rivais.

Há nessa reportagem a seqüência das vestimentas: um dos líderes está de terno e chega de avião, é ligado ao exterior. Outro usa tanque da ONU e outro está de roupa típica, está acompanhado de soldados que o vigiam, foi preso político.

BBC 12 Preso assassino em série americano (NY sniper)



A reportagem traz uma seqüência de carros. O atirador usava um carro que, primeiramente, se pensava ser uma perua branca e, mais tarde, descobriu-se ser um carro azul. As cenas do crime são isoladas por uma fita amarela, que aparece de maneira recorrente em diversos quadros, ocupando o primeiro plano.

Há uma seqüência para mostrar o prédio do tribunal onde ocorreria o julgamento. Ela é introduzida pela fala do especialista em direito. As fotos em close aparecem tanto para os atiradores quanto para as vítimas. Ao caracterizar cenas do crime, mostra-se carros de polícia e policiais vistoriando. Ainda, a reportagem foi editada com algumas imagens da rede CBS americana.

BBC 13 Atentado na faixa de Gaza



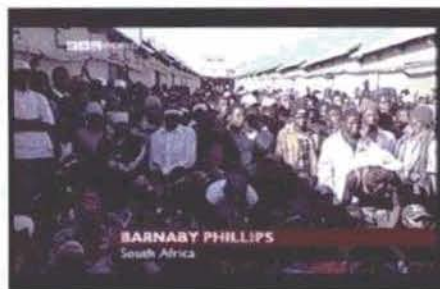
Nessa reportagem vemos as imagens dos destroços de um carro, resultado de uma explosão em Gaza. Há uma recorrência nos quadros que evidenciam a ruína e as ferragens. Adiciona-se a essa situação a presença dos policiais locais e de civis passando pelo local.

Além dos destroços, e no mesmo nível deles, há as imagens de um ferido americano sendo socorrido, levado em maca. Da mesma forma, pessoas o acompanham.

A imprensa também emoldura esta reportagem, que inclui, em alguns momentos, a câmera e o próprio repórter sendo empurrado. A reportagem se inicia com um mapa de Israel identificando o local do atentado.

As primeiras imagens são de câmeras tremidas. Mostra-se um americano fugindo do apedrejamento. O efeito geral da reportagem é o de que o poder americano não está funcionando bem no local. O helicóptero de guerra destacado está servindo não para a guerra, mas para o salvamento dos próprios americanos.

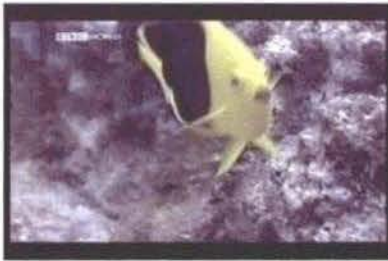
BBC 15 deportação de imigrantes do Zimbábue na África do Sul



O Traçado da Luz

A reportagem traz algumas cenas relacionadas a meios de transporte, como a paisagem através da janela do trem e do ônibus, o close da direção. No entanto, a concentração da reportagem é nos rostos das pessoas que estão ilegais e sua identificação. Ela se inicia com as mãos de um oficial checando as identidades das pessoas. No decorrer dos quadros, há um a ser destacado. Trata-se de um momento de entrevista em que o entrevistado que não se identifica com o nome verdadeiro, apesar de dar depoimento para a câmera sem ficar oculto. A reportagem conta a história da volta dos imigrantes para o Zimbábue

BBC 16 Recuperação de coral na costa da Flórida



A maior parte das imagens dessa reportagem são tomadas subaquáticas. Consideramos que elas destinam-se a levar nosso olhar para onde ele dificilmente exploraria como um mundo visível. Somos apresentados a peixes centralizados e em close, como outros bichos do fundo do mar. As bolhas de ar que saem do escafandro e as algas completam esse cenário.

Há um contraponto entre as cenas em close e a grandiosidade do navio que causou o estrago nos corais, já que a reportagem trata desse dano. Vemos a hélice em close. Há muitos quadros que mostram um homem, personagem principal, organizando os corais ou lidando com as algas. Os objetos associados a ele são prancheta e caneta que escreve no fundo do mar, medidor, a roupa de mergulhador e os utensílios para ir ao fundo do mar.

BBC 17 Inauguração de museu na casa que pertencia a Louis Armstrong



Uma reportagem que se concentra nos instrumentos e em músicos tocando. Há imagens de arquivo, fotos de Louis Armstrong com o clarinete.

Há uma seqüência da casa onde ele morava, transformada em museu e, assim, a focalização nos objetos que pertenciam ao músico: um lustre, uma pia, um boneco do músico.

Há a entrevista com o especialista, um crítico de música, que participou da inauguração e há também a entrevista com o povo, adolescentes que foram levados para visitar o museu.

É contada uma história paralela à da inauguração, a da amizade do músico com a vizinha Salma. Ela dá entrevista e aparece conversando com outras pessoas e em primeiro plano. Há uma cadeira vazia fazendo-nos imaginar que o elemento que falta, que é o próprio Armstrong, estivesse sentado ali.

CNN 1 Atentado no Iraque



As imagens dos destroços das explosões são uma constante. O tom amarelado no segundo plano de quase todas as cenas é contrastado com a presença de homens em torno do lugar explodido. As personagens que ganham destaque são os soldados americanos e os guardas iraquianos (esses no final da reportagem).

Durante a reportagem, a concentração vai para o carro que foi destruído na explosão e para a loja/hotel também destruída. Ao colocar pessoas, homens comuns aparecem nos quadros, é gerada uma equação com elementos aparentemente contraditórios que criam um choque. Os homens não deveriam estar no lugar dos destroços, que simbolizam o lugar da guerra. A frase que sai desta idéia é: há civis, homens inocentes no meio de um terreno de guerra. Eles não estão armados. As armas que aparecem são de soldados de ambos os lados. Não há imagens com mulheres ou crianças.

CNN 3 Enchentes na China



O Traçado da Luz

Essa reportagem mostra quadros com água sempre na PI e árvores na PS. Nesse cenário, primeiro desfilam os homens e seus barcos se movimentando como podem pela região, depois, há uma seqüência dedicada às pessoas e suas dificuldades para sobreviver. Nessa seção da reportagem temos duas senhoras e uma mãe com criança. Assim consideramos que a matéria evidencia aqueles que seriam os indefesos. A autoridade que dá entrevista é aquela que fala em nome do lugar, é o chefe da vila. Ele é mostrado com o cenário da enchente em segundo plano. O repórter também fala em nome das pessoas, como se mostrasse a situação do país para o mundo. Quando fala, o cenário atrás é também o da enchente.

Há close da pouca comida no fogo e comida em tigela. E ainda água potável saindo de cano.

CNN 6 Tecnologia desenvolvida para frear manifestações (reportagem relacionada à reunião da APEC)



Essa reportagem traz muitos closes dos objetos, equipamentos que servem para a contenção de manifestantes. Há duas seções dedicadas a mostrar os protestos reais, uma delas com manifestantes feridos e outra, no final da reportagem, mostrando protestos pacíficos. A figura do pesquisador aparece sempre junto a seus inventos, no entorno deles. A reportagem se inicia com imagens dos participantes de dentro do evento, usando terno, entrando no ambiente da conferência. A proteção e a segurança são voltadas para eles e contra os manifestantes que aparecerão depois.

CNN 6 Fenômeno natural das bolas de fogo



Essa é uma reportagem toda escura. Quase não se vê nada em seus quadros exceto luzes esparsas. A primeira cena da reportagem é feita durante o pôr-do-sol, é a mais clara

de todas e funciona para indicar para o espectador com é a disposição gráfica do lugar. Seria estranho se tivéssemos apenas cenas sem objetos.

Mas, em seguida, a que se mostra esta cena mais clara, todas as outras são escuras concentrando-se em tentar mostrar o objeto que são as bolas de fogo. O interessante nessa reportagem é que, mesmo em cenas em que o objeto não é evidente, há duas coisas acontecendo: uma, o espectador continua esperando vê-lo (como as pessoas na beira do lago e a própria câmera que tenta focalizá-lo).

Essa é um reportagem jornalística e, assim, podemos ver pontos luminosos, que são o dado referencial. O câmera preocupa-se em mostrar as pessoas, a evidência da presença delas está na silhueta feita contra a luz da lua. Dessa forma, não há identificação de nenhum personagem para esta reportagem, mas a definição, na indefinição, de uma multidão que está ali presente (o som também confirma a presença).

CNN 6 Missão espacial



Essa reportagem traz a cena de um foguete decolando e, depois, a cena dele subindo em contraste com um cenário de céu azul ao fundo. Destacamos a importância visual do fogo liberado, que rivaliza com sua estrutura branca da máquina.

A fumaça e o fogo fazem parte do cenário. Essas imagens são um preparativo para a apresentação do personagem da matéria, o astronauta americano. Ele é apresentado em contrapartida ao astronauta chinês.

No caso do primeiro, ele é destacado com sua família no que parece ser um passeio, com cenário arborizado. A presença da imprensa nessa reportagem enfatiza e endossa a visibilidade do herói que irá para o espaço. Há algumas cenas que mostram como é o espaço, com quadros de astronautas na horizontal e um pêndulo girando.

CNN Acidente com balsa na cidade de Nova Iorque



O Traçado da Luz

A reportagem contém cenas de entrevistas com o povo e com autoridades. As do povo foram feitas na rua, o entrevistado no cenário das outras pessoas passando pelo local. A das autoridades foram feitas no hospital (o médico) e com assessores (prefeito de NY). Há cenas dos destroços do barco. Homens interagem com os destroços. Como se trata de um caso com mortes há a faixa de isolamento da polícia colocada na casa do acusado.

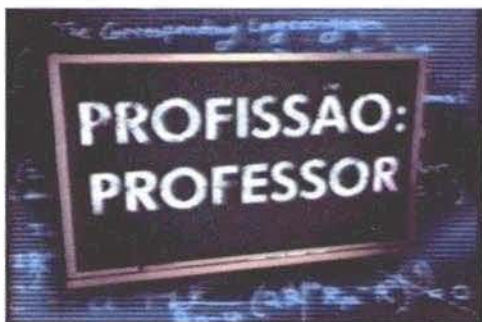
CNN 7 Reunião da APEC na Tailândia, com presença do presidente Bush



Essa reportagem reúne imagens de política e economia. Trata-se do encontro da APEC na Tailândia. Há um privilegiamento do casal presidencial americano, de Bush e do presidente tailandês. Os flashes da imprensa ressaltam esta evidência dada a estes personagens. Há uma parte da reportagem que trata do dinheiro, o assunto que subjaz a este encontro político. As notas são contadas por máquinas, por mãos humanas. Não há uma delimitação da falta de dinheiro.

O dinheiro de que se trata não tem viés social, é o dinheiro do banco, do câmbio. Há nesta reportagem as cenas tradicionais dos políticos falando e a apresentação do auditório. Há também uma preocupação de ambientar o lugar em que ocorre a reunião, primeiro com os anúncios e bandeiras nas ruas. E, depois, acompanhando o casal presidencial americano em passeio.

JN 10 Homenagem ao dia do professor



Reportagem com muitas imagens de abraço enquadrados centralizadamente. A cada aluno mostrado são associados objetos, mostrados no detalhe. A reportagem é redundante em mostrar as facetas do encontro do aluno com o professor. A ambientação de cada encontro varia um pouco para cada aluno.

Bernardinho fala com uma quadra ginásial. Ana Botafogo fala numa sala de alguma casa, mas são mostradas cenas de seu balé. Os alunos apresentados primeiro são os famosos. Há muitas cenas deles atuando para endossar o motivo da fama e da presença na reportagem.

Há a história de dois alunos anônimos, um homem e uma mulher (como na primeira parte da reportagem, sobre os alunos famosos). Esses também foram selecionados por serem bem-sucedidos num certo sentido. O homem poderia ter virado ladrão, mas hoje é vigia. Ele e a professora que o ajudou aparecem na rua. Há detalhes do tênis do aluno. A menina virou professora também, dá entrevista com uma lousa como cenário de fundo. Trata-se de uma reportagem interessante para observar os objetos associados a cada personagem.

JN 10 Atentado na faixa de Gaza



Reportagem interessante para observar a caracterização dos quadros sobre o Iraque como amarelados e com destroços. É nítida a diferença em relação a quando a reportagem apresenta os quadros do funeral do líder do Hamas, quadro mais branco e verde, pelas bandeiras. Há uma correspondência, nestes últimos quadros, entre a bandeira em que o corpo está enrolado e a bandeira hasteada pelos manifestantes.

Nas cenas do Iraque há sempre a preocupação em mostrar pessoas circulando entre as ruas e os destroços, pessoas observando, crianças com bicicleta passando e crianças entrando em casa através de um buraco na parede. Os dois elementos criam um cúmulo.

JN 1312 Protestos na Bolívia



Reportagem que traz quadros de protestos, envolvendo armas, soldados, manifestantes. Há a fumaça que inebria e faz um dos quadros ficar trêmulo. Há a tomada de

posição da ordem. Há a aparente desordem dos manifestantes em marcha. O fogo é sempre evidenciado. Há quadros oficiais, com o presidente e o líder dos manifestantes.

JN 1312 Partida de volley com duplas brasileiras



Os jogadores, além dos quadros de entrevista na praia, são mostrados em ação. O objeto que se associa a eles é a bola. Tal objeto aparece centralizado em diversos quadros. Ainda, é destacado um lugar vazio para onde ela se dirige.. A arquibancada aparece sem público, em segundo plano..

Essa reportagem permite o estudo da passagem quadro a quadro organizado a partir de um elemento, a bola. Há muitas variações do geral para o particular, numa tentativa de mostrar o jogo em curso e o detalhe da bola em close ou do lugar em que ela irá cair.

É incluído também o quadro da entrevista em plano médio, em que são apresentados os jogadores. O enquadramento é o mesmo da entrevista com a autoridade política.

Da mesma forma que na reportagem política há o quadro do encontro, caracterizado pelo aperto de mãos ou um abraço, nessa reportagem de esporte há o abraço entre os homens da mesma dupla, respeitando o mesmo enquadramento. Podemos caracterizar esse tipo de quadro como sendo o quadro do encontro, uma variação do quadro da equivalência.

Um tipo de quadro se destaca, o quadro feito com a câmera posicionada acima do objeto filmado, dizemos um plano em Ploungée (mergulho). Esse tipo de quadro não é freqüente nas reportagens, não se recorre a ele nas reportagens de política ou economia, por exemplo. Na reportagem de esporte este quadro é uma maneira de enquadrar o jogo em plano geral.

Existe um quadro que se repete nas reportagens, independente do tema, que é aquele do evento e seu público (variação do quadro da reverência). Esse quadro preocupa-se em evidenciar que há pessoas assistindo, o que está sendo filmado. Elas são inseridas no quadro na mesma posição do espectador, de costas em primeiro plano. Este quadro acontece nas reuniões políticas, palestras e jogos esportivos. O público pode ser enquadrado em segundo plano, numa posição frontal em relação a quem assiste.

JN 9 Polícia investiga ligações clandestinas



Reportagem interessante para observar os personagens que são ocultados por não poderem ser identificados. O efeito usado é o contra-luz, que não é o mesmo das pessoas que assistiam a subida das bolas de fogo na Tailândia. Nessa reportagem as pessoas são filmadas frontalmente, o interesse é o de identificá-las de alguma forma, pela silhueta, para evidenciar que há uma pessoa ali.

Usa-se muitos quadros feitos a partir de arte, pois privilegia o áudio. Selecionamos tal reportagem para estudar como, ainda que sem profusão de imagens, os mecanismos sintáticos determinados se verificam.

Uma solução encontrada são os vários quadros feitos a partir de recortes da tela de um computador, onde um técnico ouve as ligações clandestinas. Há um alto nível de redundância. Há muitos closes do objeto celular acompanhado de rosto, parte de cabeça de pessoa não identificada.

JN 9 Aniversário de 25 anos do pontificado do papa João Paulo II



Reportagem com o Papa presente em quase todos os quadros. Eles giram em torno de sua figura, sua presença ou ausência. Os objetos associados ao religioso são os fiéis, os cardeais e os prédios da Igreja. Em muitos quadros o Papa está discursando, em outros está andando. Há uma variação no perfil das pessoas que formam o público da papa (mulheres, crianças e idosos). Há quadros de momentos históricos da Papa, em visita a lugares relevantes, como a Rússia e o Muro das lamentações. Há o quadro do Papa beijando o chão ao descer do avião. Há quadros de protesto mas sem alto nível de dramaticidade. Trata-se de algumas pessoas na praça São Pedro.

Essa reportagem assume um caráter mais documental sobre o pontificado de João Paulo II, traça uma perspectiva histórica. Ela não se atem ao relato de um evento pontual e com atualidade evidente. Isso tem um efeito na elaboração imagética da reportagem, que envolve quadros que podemos considerar de teor dramático. Os recursos sintáticos são usados com mais flexibilidade e não se prendem tanto às regras da prática profissional

O Traçado da Luz

como em outros tipos de reportagem. Assim, ela se inicia e termina com um quadro que é a paisagem de um pôr-do-sol junto à capela.

No entanto, ressaltamos que existe um mecanismo utilizado nessa reportagem que é característico das reportagens jornalísticas que é a ambientação feita antes do aparecimento de um objeto ou personagem. Nesse caso vemos a janela de onde o papa reza a missa, centralizada, mas fechada, sem ele. Em seguida temos o quadro do papa na janela.

JN Fome no Brasil



Reportagem apresenta a pobreza, barraca e mãe com crianças. Mostra também cenas oficiais de sessão solene na câmara e entrevistas com o representante da FAO e com o ministro da segurança alimentar. Vemos, ainda, algumas cenas de comida, em close dentro da panela e a fabricação de pão. Tem redundância na fabricação e na comemoração da feitura do pão. São enfatizadas as crianças, que tem um apelo maior quando se trata de algum sofrimento, tanto nas reportagens de guerra quanto nessa sobre a fome.

Conclusão

Olhar enredado nas imagens

A análise do corpus nos indica que há um lugar pressuposto para o olhar na estrutura das imagens. Foi possível demonstrar que há um ponto no quadro para onde o olhar é atraído. Tal ponto é o ponto-sujeito, responsável pela entrada e inclusão desse no mundo da representação. Consideramos que o sujeito inicia o percurso do olhar através desse ponto e assim atribuímos a ele a característica de ser um lugar de entrada.

Ainda, através da determinação de um ponto específico ao sujeito, dizemos que ele integra a estrutura do quadro e, nesse sentido, consideramos tratar-se de uma inclusão que funda a organização do campo visual. Tal organização está baseada nas diversas linhas que associam sujeitos e quadros, compondo um desenho a partir dessas relações como combinatórias.

Constatamos ainda que o ponto-sujeito é dotado de mobilidade, passando de um quadro a outro, se movimenta, muda de posição e assim leva ao enredamento do olhar também na estrutura das imagens em movimento. A associação do ponto-sujeito, concebido na teoria laciana sobre o campo visual, com o ponto nodal do quadro permite fundamentar a presença do espectador nesse âmbito.

Com a entrada do espectador na estrutura do quadro entendemos que esse último se caracteriza por dizer respeito ao estatuto do sujeito que olha. Nesse sentido, a resposta da atração do olhar em relação ao quadro não está no quadro, mas no vidente. A noção de uma pulsão escópica ajudou a compreender esse processo. O objeto da pulsão, de algum modo, está no quadro. Sugerimos que seja o objeto iluminado, lembrando, porém, que é um processo individual do espectador. Nesse processo, o espectador se tornou quadro no momento em que se posiciona em relação ao objeto. Dessa forma, consideramos que foi fotografado por ele no que o objeto externo o tocou.

A equação entre sujeito e quadro pôde ser invertida. Assim consideramos que não é o sujeito que capta o quadro com seus olhos, mas o quadro envolve o sujeito, o atrai. Em relação à televisão admitimos o mesmo processo, o espectador é olhado pela televisão. Dizemos que ele é olhado no ponto onde não domina a atração e que se constitui como objeto da pulsão escópica.

A inversão da equação do campo visual (entre sujeito e quadro) possibilitou à análise concentrar-se na estrutura do quadro. Devemos acentuar que o objeto motivador da pulsão escópica é externo. Ainda, o sujeito deverá estar integrado – estar apto a compreender - à estrutura sintática do quadro para que o circuito da pulsão se complete.

Para estudar o movimento do olhar foi necessário concentrar-se em tal objeto externo e não nos espectadores. Assim, recorreremos à perspectiva como primeiro momento de organização do campo visual da forma como o conhecemos e herdamos, em comunhão com a geometria e a pintura.

O Traçado da Luz

O conhecimento da perspectiva e dos estudos da arte nos permitiram observar que a inclusão do sujeito no quadro é dada como um ponto. O ponto-sujeito, estudado por Lacan, identificou-se ao ponto-olho dentro da *costruzione legitima* perspectiva. A partir deste dado propusemos, com Lacan, que não é o sujeito em seu corpo todo que é pressuposto no quadro, mas ele é reduzido a um olho. Dessa, forma pudemos estipular que sujeito entra no quadro reduzido a olho.

Assumindo a construção perspectiva para a organização do quadro, pudemos constatar que tal técnica de composição do quadro continua vigente e assim identificamos nas reportagens elementos relacionados a esse saber. Ainda que a perspectiva seja uma técnica nascida no domínio das artes plásticas, consideramos cabível a possibilidade de generalizá-la para a composição das imagens com a câmera de vídeo. Ressaltamos que o saber acumulado pela perspectiva é endossado ainda como técnica de organização o quadro de modo a atrair o olhar.

Julgamos que a questão da representação na tela se vincula a uma técnica estabelecida de como representar a dimensão tridimensional (realidade) na bidimensionalidade, conferindo noção de profundidade ao quadro. Consideramos que essa tenha sido uma das inovações da perspectiva que consideramos relevantes ao trabalho.

A partir do quadriculamento da tela pudemos supor quadro quadrantes principais e esses foram utilizados para a observação das tensões nas composições imagéticas. Além dos quatro quadrantes, analisamos o estatuto do centro da tela. Verificamos que nossa organização do olhar está baseada na valorização do centro da tela como lugar de maior destaque do quadro, coincidindo com o ponto-sujeito. Ao mesmo tempo, pudemos observar que o olhar não se fixa nesse ponto, percorrendo outras áreas do quadro.

Ainda sobre o centro da tela constatamos que quanto mais centrada, menor o nível de inovação da composição. O contrário também mostrou-se válido, o nível de inovação era maior quando os objetos se afastavam do centro. A fixação no centro da tela não provoca o percurso do olhar.

A maior parte dos quadros da reportagem são feitos a partir de composições que se relacionam com o centro da tela, mas sem situar sobre ele o ponto nodal do quadro. Dessa forma, o percurso do olhar se faz passando pelo ponto central e não pára nele.

O distanciamento em relação ao centro estimula a ocupação dos quadrantes da tela e o desenvolvimento da tensão entre eles nas composições. Os quadros são formados a partir de um jogo de ocupação dos diversos quadrantes alternando de um quadro a outro as áreas que são privilegiadas.

A variação entre os pontos privilegiados da tela permite confirmar a existência de um fluxo do olhar combinado com o movimento das imagens. A não existência, no corpus, de uma reportagem que repita a valorização do mesmo ponto, quadro após quadro, confirma a necessidade de uma alternância.

Observamos que tal alternância está baseada em regras de combinação. Ao estudo de tais regras denominamos estudo da estrutura sintática. A partir da análise das reportagens foi possível constatar que a seqüência de imagens é formada por quadros que mantêm uma relação lógica entre si. Reforçamos a idéia de que tal relação é de caráter sintático na medida que tem em vista a produção de um sentido comum.

O movimento de um quadro a outro é feito a partir do estabelecimento de um caminho determinado, pelo qual o olhar terá que seguir. Com a movimentação do ponto nodal (associado à área privilegiada do quadro) pudemos constatar que há um percurso organizado para o olhar. O percurso do olhar pelos quadros das reportagens confirma seu

enredamento. A existência de tal percurso confirma ainda a imersão do sujeito via pulsão escópica no movimento da televisão.

Os quadros de uma mesma reportagem foram considerados como um conjunto. A compreensão dos encaminhamentos dos sentidos pôde ser constatada na relação de um com o outro (o quadro precedente e o posterior, numa seqüência histórica).

Notamos que em todas as reportagens há um quadro em detalhe, com um objeto destacado em relação aos demais. Trata-se do objeto que denominamos objeto iluminado. Ele mantém uma relação com o mecanismo do olhar e na estrutura sintática da reportagem se insere com um momento conclusivo. Ao tratarmos do objeto iluminado endossamos a necessidade de objetos de satisfação da pulsão escópica. O sujeito fica assim reduzido a sua condição de olho.

A incursão na análise sintática das reportagens jornalísticas prescindiu de dois tipos de abordagem, levando em conta a observação de elementos estruturais. A primeira delas foi o estudo dos quadros estáticos.

No momento em que se congela o quadro de uma reportagem consideramos que há uma imobilização de um momento do olhar, ou seja, um quadro com um ponto nodal e uma posição para o olho. O quadro estático foi considerado uma parte do percurso a ser realizado pelo olhar.

O quadro estático foi observado em relação às tensões entre suas partes. Através da organização em quadrantes foi possível analisar a polarização de personagens e objetos. Há uma hierarquia feita pela luz que é importante para o desenvolvimento da apresentação da matéria jornalística. Tal hierarquia provém de tensões no quadro que podem ser determinadas através da divisão em quadrantes. Há quadros que valorizaram o centro da tela (posicionando objetos nesse ponto). Identificamos ainda três tipos de posicionamento de objetos.

Entre a PE e PD (1) temos a equivalência. Objetos colocados em igualdade de destaques: políticos, um casal, professor e aluno, um músico e o instrumento, entre outras relações encontradas. Entre a PS e PI (2) temos a reverência. Podemos citar como exemplo desse tipo de composição: um palestrante e a platéia, um pesquisador e a prancheta que utiliza, um inventor e o invento. O alinhamento de objetos nas diagonais do quadro (3) cria uma série. Foram alinhados, dessa forma, o público de um evento, uma fila de pães, religiosos de crenças diferentes. Esta organização trata da seqüência de objetos pertencentes ao mesmo conjunto.

A partir do quadro estático elaboramos o conceito de matriz. Ele serviu para organizar o tipo de distanciamento em relação ao objeto, o nível de dramaticidade na composição. O conceito de matriz se associa, ainda, ao estudo dos quadros estáticos, ambos se contrapõem ao estudo do objeto iluminado e dos espaços vazios, que se voltaram para o movimento quadro a quadro.

Cabe ressaltar que, no caso das imagens em movimento, trata-se de diversos planos justapostos. O programa Adobe Premiere, utilizado para o trabalho com vídeos, nos faz lembrar desse fato ao distender uma seqüência imagética numa série de quadros. Nesse sentido, notamos que o olhar está sempre sendo colocado em movimento no filme.

O fluxo das imagens em movimento tem relação com o movimento do olhar. Tal fluxo é dado pela sucessão de inúmeros quadros. Poderíamos pensar que cada um deles fica pouco tempo na tela da televisão para que seu conteúdo seja observado com atenção. No entanto, o que está em jogo na passagem de um quadro a outro é o tempo da pulsão escópica.

O Traçado da Luz

Consideramos que a imagem fica na tela o tempo suficiente para que os olhos completem o percurso que ela propõe. O sentido de um quadro só será dado na observação do conjunto. O olhar vai sendo levado de um quadro a outro até um momento de conclusão.

A organização da pintura trata o percurso do olhar de forma condensada. A distensão do movimento do olhar por vários quadros exige que o percurso seja definido através do conjunto deles, a seqüência.

Quanto ao movimento das imagens é necessário atentar para o que estimula tal processo (o que consideramos o objeto iluminado) e qual a forma de passagem de um quadro a outro (o que consideramos o movimento em espaços vazios). É importante ainda observar a relação entre os quadros da reportagem baseando-se na presença ou ausência de elementos e as posições ocupadas por eles nos quadros. É esse processo que nos permitiu propor o estudo da sintaxe.

A análise da passagem de um quadro a outro baseou-se na lógica da presença ou ausência de elementos e seus posicionamentos no quadro (na cadeia). Dois elementos que ocupem a mesma posição em quadros distintos pode ser interpretados como em série, ou como objetos da mesma seqüência.

Da mesma forma, dois objetos que ocupem porções opostas da tela (PE/PD ou PS/PI) podem ser considerados como integrantes de conjuntos ou série de elementos distintos ou rivalizantes.

Notamos que há algo que motiva a passagem de um quadro a outro. O objeto iluminado, como denominamos, é um elemento estrutural que a seqüência da reportagem engendra. O que circula no quadro é a informação luminosa. Ela está concentrada no objeto iluminado, que tem seus contornos definidos pela luz.

O objeto iluminado enche a tela, utilizando a estrutura da matriz em close para sua aparição. Notamos que o encaminhamento em direção a ele é pressuposto na organização dos quadros precedentes. Concluimos que nenhum desses quadros poderia ser classificado como um quadro com um objeto privilegiado por não ocuparem a mesma posição na organização da narrativa imagética.

Propusemos, na contrapartida de um objeto iluminado que enche a tela, a presença também estrutural dos espaços vazios. Notamos que os quadros apresentam composições formadas a partir da valorização de espaços que não haviam sido destacados no quadro exatamente anterior. Notamos que a incidência da valorização nas mesmas posições poderia ocorrer, mas com a intercalação de ao menos um quadro.

Cada quadro da reportagem pode ser entendido como aberto para a transformação. Essa abertura se dá na organização dos elementos representados e impulsiona o movimento de passagem para o próximo quadro. Tal movimento baseia-se em uma rotação sobre espaços vazios (não-privilegiados). Podemos ter a oposição entre lados, como a direita e a esquerda ou a porção inferior ou superior. É como se houvesse a necessidade de um preenchimento para a área que ficou descoberta no quadro anterior.

Dessa forma, concluímos que dois processos se fazem necessários para a análise sintática das imagens em movimento:

- 1- observar a estrutura dos quadros estáticos: a hierarquia entre quadrantes e a definição das matrizes do material analisado.
- 2- observar a relação lógica da seqüência de quadros: a presença e ausência de elementos, o engendramento do objeto iluminado e o giro sobre áreas não privilegiadas

Esses foram os conceitos e processos estabelecidos para a realização de uma análise das relações sintáticas presentes nas reportagens jornalísticas. Sobre a especificidade de suas imagens, podemos concluir que se caracterizam pela evidência e luminosidade. Todos os quadros apresentados são claros e os contornos dos objetos são bem definidos. Há poucos momentos em que essa regra é quebrada. Um deles é o caso de pessoas que não podem ser identificadas e, então, ficam na sombra ou desfocadas.

A questão da iluminação é importante para o jornalismo pois destaca o que vai aparecer como referência. É preciso acentuar que a prática jornalística pauta-se pela posta em evidência dos dados da realidade, o que equivale a dizer a integração a um sistema organizado como uma linguagem. Então, o limite da transposição de tal realidade para a tela está na entrada nos sistemas de representação, que no nosso entender obedece as regras da linguagem.

Podemos concluir, ainda, que o estabelecimento do objeto iluminado conflita com a proposta de objetividade jornalística. O objeto iluminado é um dado de criação e interpretação visual da realidade filmada. Os outros tipos de quadro que indicamos também possuem o dado de interpretação. No entanto, é neste momento, do close, do detalhe que a carga dramática (não-objetiva) é mais intensa.

Nesse sentido, cabe notar que a rede BBC é a rede que mais faz usos de closes durante suas reportagens. Podemos pensar que a tradição da técnica do documentário, que pode ser considerado no limiar entre realidade e ficção, em tal rede influencie a técnica da reportagem imagética. Todas as reportagens são compostas de forma a chegar no momento do close.

Podemos colocar as redes CNN e Globo no mesmo nível em relação a essa questão. As duas investem mais nos planos gerais e médios e são cautelosas quanto à utilização dos closes. As matérias de esporte e cultura foram mais propícias para a dramatização através do close enquanto as de política e economia as menos propícias.

Quanto à utilização dos outros tipos de quadro, os planos gerais foram recorrentes na ambientação e referencialidade em relação aos ambientes reportados. Os planos médios foram os mais recorrentes sendo utilizados em entrevistas, na passagem do repórter, na caracterização de personagens e ainda com o apresentador no estúdio. Tais cenas são características da reportagem jornalística. Podemos eleger assim o plano médio como o tipo característico de abordagem do jornalismo sobre o campo visual.

O olho da câmera do jornalista filma o mundo a uma distância média. Ele não fica nem distante, sem dar informações sobre o fato (plano geral) e também não opina sobre o que está sendo mostrado, trabalhando o detalhe.

As três redes de televisão selecionadas podem ser consideradas um conjunto coeso quanto ao padrão jornalístico. Tal padrão consolidou-se como a forma de se fazer telejornalismo durante a expansão internacional de tais redes. O padrão jornalístico é uma forma difundida de compor a reportagem que tem em vista um alcance mundial. Uma forma diferente de fazer telejornalismo poderia passar por uma alteração na distância em que são reportados os eventos.

As imagens no telejornal estão marcadas pela simetria no fluxo entre os quadros. Um exemplo disso é a observação de que quando quadrantes não são ocupados em um quadro serão privilegiados nos próximos. Se considerarmos a análise de um quadro isolado ele será caracterizado pela dessimetria, na maioria dos casos. Um quadro dessimétrico é a construção que possibilita o engendramento de um novo quadro.

O Traçado da Luz

Ou seja, concluímos que as reportagens organizam um espaço visual simétrico, composto através do conjunto de quadros e das relações estabelecidas entre os objetos a partir de posições ocupadas. Ao, mesmo tempo há dessimetria na composição de cada quadro, necessária para a mudança.

Há quadros específicos na reportagem que podem ser considerados como caracterizados pela simetria. Trata-se dos quadros com pessoa centralizada, como é o caso do apresentador no estúdio. Esses quadros têm um momento de entrada específico na estrutura do telejornal. Ele está relacionado à posição de anúncio e ao apagamento pela ocupação do centro da tela.

Consideramos, ainda, que as reportagens analisadas respondem a um tipo de organização do olhar, aquela que está atrelada ao fazer jornalístico. Um outro tipo de material de análise poderia resultar em outros tipos de quadros e de conexões entre eles. Ainda assim, podemos considerar que haveria uma organização em quadros e haveria a relação entre eles, já que esta é a forma de produção de sentido no âmbito filmico.

Os estudos de cinema não deixam de explicitar tais relações em cada novo filme. A constituição como filme mesmo depende da organização das imagens em torno dessas regras sintáticas. Outros tipos de programa como os programas ditos populares ou da estética do grotesco poderiam oferecer resultados diferentes sobre a dinâmica do olhar. Talvez possamos sugerir, tendo em vista o conceito de linguagem que fundamenta este trabalho, que se tratem de modalidades discursivas distintas apesar de que possam ser considerados com a mesma estrutura do discurso imagéticos, submetidos àquela dinâmica do olhar.

Os programas jornalísticos para a televisão repetem os preceitos da profissão aceitos no jornalismo impresso. No entanto, podemos pensar que a reportagem em palavras é de ordem diversa daquela em imagens. As características específicas do trabalho com a imagem parecem aproximar o espectador ainda que se trate de imagens jornalísticas. O mecanismo da pulsão escópica pode ser uma chave para entender essa questão.

No trabalho, foi possível notar que o acesso do sujeito ao que se preceitua como realidade é mediado. Essa mediação é dada pela constituição do sujeito na linguagem e nela também os sistemas de representação. Assim, a relação entre o espectador se inverte, ele é visto pela televisão.

A relevância de podermos pressupor o sujeito tomado como objeto do seu próprio olhar frente à televisão está em propor uma nova maneira de estudar as imagens. O que se desloca com essa inversão é a relação entre ficção e realidade.

O primeiro efeito dessa inversão é o conceito de que aquilo que o sujeito vê é um dado da realidade, factual e externo a si. A inclusão do sujeito no quadro permite dizer que o que ele vê tem relação com a fantasia (o que podemos referir ao conceito de fantasma em Lacan) que acaba por transformar o factual numa realidade pessoal e interna.

No entanto, não é possível que o sujeito apague as marcas factuais dadas na realidade. Dessa forma, temos o segundo efeito da inversão da equação sujeito-quadro: a estrutura da realidade, no caso da organização do fluxo do olhar são incorporadas por cada indivíduo de uma cultura, considerando que ele seja capaz de interpretar as relações lógicas contidas na imagem.

A partir da concepção de que olhar um quadro é inserir-se num sistema de representação que diz respeito a quem olha, a idéia de manipulação ganha uma nova nuance. O olhar que é atraído pela tela da televisão é aquele que busca objetos. O que atrai o espectador para a tv é algo que se oferece à voracidade da pulsão escópica. Tal pulsão e a

entrada do sujeito no quadro são fundantes da produção de sentido nas imagens em movimento.

Poderíamos supor que o campo visual é o reduto da identidade de um indivíduo. Não haveria dúvidas sobre sua inclusão como um corpo no mundo pois tal corpo acessa o mundo através da visão. No entanto, o acesso ao campo visual é também mediado. O corpo humano entra da organização deste campo como um objeto entre outros. Na relação escópica, seu corpo todo reduz-se a olho. No campo visual o homem participa da combinatória de elementos, ele sendo um a mais. Nesta perspectiva os objetos transformam-nos em quadros. Cada um deles quadro para outros objetos e para outros olhos.

Consideramos que o elemento que pode esclarecer a relação entre ficção e realidade no campo visual é o olhar. O mecanismo do olhar transita entre o interno e o externo, como objeto oferecido à pulsão do sujeito e à estrutura do quadro. Essa passagem é própria da concepção do olhar como linguagem.

Podemos sugerir um saber depositado na história e, como tal, parte do reservatório do tesouro da língua. Ele vem desde a instauração da perspectiva como uma técnica, é a capacidade de compreender as relações lógicas que se estabelecem quadro a quadro. Esse conhecimento forma um arcabouço cultural em que está inserido o espectador.

No entanto, a evidência das imagens como produtos de regras de composição e de conexão ainda está por ser feito. É possível que, caso esse saber, organizado e difundido, estivesse integrado ao senso comum como “modos de olhar” poderíamos supor uma relação diferente dos espectadores em relação ao que vê. Poderia vir ao conhecimento que se está diante de algo com uma estrutura narrativa (como um texto) e, dessa forma, questionar a idéia de que a imagem reflete com transparência a realidade.

No entanto, a imagem vem sendo considerada com um duplo da realidade ou algo a que se tem o acesso sem mediação. Propomos que é a entrada do sujeito no quadro esteja relacionada a essa concepção. O momento de janela prevalece sobre o reconhecimento da moldura.

Consideramos que o emolduramento dá forma às relações no campo visual. O acesso ao mundo visual através da visão está associado ao momento de janela. Tal momento é importante também para a sintaxe do campo visual, por pressupor a entrada do sujeito nele. Em contrapartida, a moldura faz lembrar o que é específico do campo visual: uma relação entre objetos. O campo visual é o lugar da combinatória de elementos (pontos, linhas e planos) na qual o sujeito é ponto.

A possibilidade de realizar uma análise das relações sintáticas das imagens passa por uma adesão a essa concepção do campo visual. É só a partir do entendimento do campo visual como combinatória de objetos que se revelam as conexões entre eles. O lugar do centro do espectro visual não é mais ocupado pelo homem e assim os objetos emergem em associações.

Nessa perspectiva, a combinação entre os elementos do campo visual ganha fluência e historicidade. O processo de atualização de cada quadro é criativo. Ele produz um movimento ao mesmo tempo de mudança e de reafirmação dos caminhos pelos quais o olhar percorre a tela. Com o tempo, os sentidos ganhos podem deslizar ou desviar a organização do olhar na tela para um outro tipo de composição através dos eixos da sincronia e da diacronia.

O Traçado da Luz

Com a utilização dos conceitos descritos acreditamos ser possível, primeiro, mostrar que há relações entre os elementos de um mesmo quadro e de um quadro a outro; segundo, demonstra a atuação de uma sintaxe através da análise da relação entre as imagens.

Esperamos ter contribuído para a possibilidade dos estudos das imagens como linguagem e dessa forma para o estabelecimento de uma relação diferente entre espectador e o quadro, entre o sujeito e a compreensão de sua entrada no mundo visual.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf (1973). *Arte y perepción visual – psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Editorial Univeristária.
- ARRIVÉ, Michel (1986). *Lingüística e psicanálise – Freud, Saussure, Hjemslev, Lacan e os outros*. São Paulo: Edusp.
- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- AUMONT, Jacques (1995). *L'oeil interminable*. Paris: Segulier.
- BARTHES, Roland (1964). *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- BATAILLE, Georges (2003). *A história do Olho*. Cosac e Naif.
- BAUDRY, Jean-Louis (1978). *L'Effet cinema*. Paris: Albatroz.
- BAXANDALL, Michael (1991) *O olhar renascente - pintura e experiência social na Itália Renascentista*. São Paulo: Paz e Terra.
- BENVENISTE, Émile (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo veintiuno. (primeira edição em francês, 1966)
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BURKE, Peter (2004). *Testemunha ocular – história e imagem*. São Paulo: Edusc.
- CAÑIZAL, Eduardo et alii (2004). *La inquietnate ambigüedad de la imagen – três ensayos*. México: Azcapotzalco.
- CAÑIZAL, Eduardo (1996). *Urduidura de sigilos – ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Anna Blume.
- CHÂTELET, François (1995). *O século XX*. In: História da Filosofia. Vol 4. São Paulo: Dom Quixote.
- CHEVALIER, Tracy (2004). *Moça com brinco de pérola*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- DAMISCH, Hubert (1993). *L' Origine de la perspective*. Flammarion. (data original, 1987)

O Traçado da Luz

- DESCARTES, Renée (2002). *Princípios da Filosofia*. Rio de Janeiro: UFRJ. (original de 1644)
- DONDIS, D (1991). *A Sintaxe da linguagem visual*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- DUCROT & TODOROV (2001). *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.(original publicado em 1972, Seuil)
- DUCROT, Oswald (1968). *Estruturalismo e linguística*. São Paulo: Cultrix.
- ECES, Howard (1992). *Tópicos de história da matemática*. São Paulo: Atual.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado (coord.) *A CNN e a Globalização mediática, uma nova hegemonia ou a formação de comunidades imaginárias?* Relatório de pesquisa, 1998.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado (1992). *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- FREUD, Sigmund (1972). *A interpretação dos sonhos*. In: Obras psicológicas completas.vol. IV e V.Rio de Janeiro: Imago.
- GABLER, Neil (1999). *Life, the movie – how entertainment conquered reality*. Nova Iorque: Alfred Knopf.
- GOMES, Mayra Rodrigues (2000). *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker/Edusp.
- HERMAN, Edward & McChesney, Robert (1997). *The Global Media*. Londres: Cassell.
- JAKOBSON, Roman (1971). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JOST, François (1992). *Un monde a notre image – énonciation, cinéma, télévision*. Paris: Méridiens Klincksiek.
- KANDINSKY, Wassily (1979). *Point and Line to Plane*. New York: Dover.
- LACAN, Jacques (1966a). *L'objet de la psychanalyse*. Paris: hors Commerce.
- LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques (1998). *Seminário 11 – os quatro conceitos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (data de publicação original 1964)
- LACAN, Jacques (1974). *Seminário Les non-dupent errent*. Inédito.
- LACAN, Jacques et alii (1969). *Claves del estructuralismo*. Argentina: Caldén.
- LEMAIRE, Anika (1979). *Jacques Lacan, uma introdução*. Rio de Janeiro: Campus.

- LEONE, Eduardo (1998). *Um laboratório de dramaturgia cinematográfica III – edição não linear e as imagens produzidas por computadores*. Relatório de pesquisa.
- MACHADO, Dinara (1993). *Vazio iluminado – olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Notrya.
- MAGRITTE, René (1995). *Magritte*. Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- METZ, Christian (1980). *O significante imaginário – psicanálise e cinema*. Lisboa: horizonte.
- MOUNIN, Georges (1970). *Histoire de la linguistique – des origines au XXe. Siecle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MUNARI, Bruno (1983). *Como nascen los objetos?*. Barcelona: GGDiseño.
- NOVAES, Adauto (1999). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras.
- PANOFSKY, Erwin (1985). *La perspectiva como “forma simbólica”*. Barcelona: Tusquets.
- PIETROFORTE, Antônio (2004). *Semiótica Visual – os percursos do olhar*. São Paulo: contexto.
- QUINET, Antonio (2002). *Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- RODRIGUES, Nelson (1999). *A menina sem estrela*. São Paulo: Cia das Letras.
- ROHMER, Elisabeth e MOLES, Abraham (1978). *Psychologie de l'espace*. Paris: Casterman.
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfred (2005). *Imagem – cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- SAUSSURE, Ferdinand de (2003). *Curso de Lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- SERRES, Michel (1993). *Les origines de la géométrie*. Paris: Flammarion.
- SODRÉ, Muniz (1978). *O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel (2002). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.
- SODRÉ, Muniz e Ferrari, Maria Helena (1986). *Técnica de reportagem – notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus.

O Traçado da Luz

SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras.

TV GLOBO (2004). *Jornal Nacional – a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Zahar.
VILCHES, Lorenzo.

YORKE, Ivor (1998). *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo: Summus.

YOSHIDA, Kiju (2003). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo, Cosac e Naify.

WERTHEIM Margaret (2001). *Uma história do espaço – de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)