

4

A GRAMÁTICA DO SELO

Neste capítulo apresentamos o roteiro que utilizamos na observação das formas e configurações encontradas nos selos do *Jornal Nacional*. A nossa intenção é que a leitura destes próximos itens facilite a compreensão do último capítulo, onde apresentamos e analisamos três grupos de selos. Desta forma, iniciaremos com considerações sobre as imagens (4.1) e suas funções (4.2), abordando, em seguida, as relações entre imagens e palavras (4.3). Na seqüência, levantamos considerações sobre as relações entre os selos e o tempo (4.4), as variáveis visuais (4.5) e o enquadramento (4.6). No subcapítulo (4.7), sugerimos o termo *pregnância icônica*, a partir da utilização do termo *pregnância* pela Teoria da Gestalt, para caracterizar a constância de determinadas figuras na representação de um mesmo assunto ao longo do tempo. Finalmente, levantamos considerações em relação à utilização da cor (4.8), e as técnicas utilizadas (4.9), encerrando o capítulo com um sistematização dos estilos observados (4.10)

4.1

IMAGENS E IMAGENS

Não poderíamos desenvolver a questão da notícia transformada em imagem gráfica, sem antes nos aproximarmos de alguns conceitos e considerações sobre a imagem. O termo imagem pode remeter a domínios diferentes e nenhuma investigação sobre as imagens pode deixar de considerá-los, na medida em que a imagem pode ter inúmeras atualizações potenciais (Aumont, 1999:13). De maneira geral, considera-se que existem duas esferas ou domínios de compreensão das imagens: (1) as imagens como representações visuais e (2) as imagens criadas na mente. O primeiro domínio, das representações visuais, abrange objetos materiais como desenhos, fotografias, pinturas, imagens cinematográficas, televisivas, infográficas etc. Estas imagens são “signos que representam o nosso ambiente visual” (Santaella e Nöth, 2001: 15). O segundo domínio compreende as imagens do âmbito da imaterialidade, que habitam a nossa mente em forma de visões, fantasias, sonhos e esquemas.

Nas últimas duas décadas, em função da grande utilização do computador como ferramenta produtora de signos visuais,

têm-se utilizado o termo *imagens virtuais*. O virtual, como deixou claro Pierre Lévy (1996:16), não se opõe ao real, mas sim ao atual. Assim, uma imagem virtual, em nosso caso, trata-se de uma figura que existe potencialmente em formato numérico, e que pode vir a ser visualizada. Acreditamos, desta forma, que as imagens virtuais não chegam a constituir um terceiro domínio da imagem *per se*, mas fazem parte do âmbito das imagens materiais, que se dirigem aos sentidos, a partir do momento em que através de uma determinada utilização técnica tornam-se visíveis.

Os dois domínios de atualização das imagens – material e mental - estão intrinsecamente ligados.

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (Santaella e Nöth, 2001: 15).

Para Santaella e Nöth, os conceitos de signo e de representação atuam como unificadores destes dois domínios da imagem, o material e o mental. Estas considerações não nos deixam olvidar que, na medida em que estamos analisando representações visuais, também somos envolvidos por questões do âmbito da imaterialidade.

Apresentamos, a seguir, alguns exemplos sugestivos das possibilidades de imbricação entre imagens materiais e imagens mentais. São conhecidos os trabalhos de Roland Barthes que abordam questões relacionadas às imagens. Em *Mitologias*, por exemplo, o autor analisa alguns ícones da publicidade e também outras imagens aparentemente menos “analisáveis” como o rosto de Greta Garbo e a representação dos antigos romanos no cinema. Estas imagens são descritas, analisadas em detalhes e “viradas pelo avesso”, deixando exposto o mito contido na mensagem. Nestes primeiros livros em que trabalha imagens, Barthes não as mostra. No seu importante trabalho sobre fotografia - *A câmara clara*, já na sua fase pós-estruturalista, Barthes comenta diversas imagens fotográficas que se apresentam impressas no livro. No entanto, justamente a foto mais importante e comentada não é oferecida ao leitor. Trata-se da foto da mãe do autor quando pequena, com o irmão, no jardim de inverno da sua casa. O autor se justifica:

(esta foto) existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium*² de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida (Barthes, 1984:110).

Para Roland Barthes, apesar da “Foto do Jardim de Inverno” estar no centro de um “Labirinto formado por todas as fotografias do mundo”, as idéias desenvolvidas e apresentadas a partir dela, parecem prescindir da própria foto. Ou ainda, talvez, a presença da foto prejudicasse a compreensão da mensagem que o autor pretende passar. Temos a impressão de que Barthes sugere que seria que mais útil que cada leitor compusesse mentalmente sua própria “Foto do Jardim de Inverno” como forma de encontrar seu próprio caminho nas idéias do texto.

Aproximadamente quarenta anos antes da noite de novembro em que Roland Barthes – pouco tempo depois da morte da sua mãe - sentou-se para organizar suas fotos pessoais, encontramos Walter Benjamin, em meados da década de trinta, pesquisando nos arquivos do Cabinet des Estampes na Bibliothèque Nationale, em Paris. Ele havia decidido incluir imagens no seu *Trabalho das Passagens*, livro que não chegou a concluir. Em carta a uma amiga ele escreveu:

De fato, isto é novo: como parte de meu estudo, estou tomando notas sobre um material raro e importante, em imagens. O livro – isso eu já sei há algum tempo – pode ser enriquecido com os mais importantes documentos ilustrativos [...] ³ .

Se esta pesquisa em documentação iconográfica era “ainda rara” entre os historiadores, “era completamente desconhecida entre os filósofos” (Buck-Morss, 2002:102). O álbum, onde estas imagens foram guardadas, nunca foi encontrado. Mas,

² Em *A Câmera Clara*, na tentativa de obter uma classificação para a fotografia, Roland Barthes distingue dois temas, utilizando palavras trazidas do latim: *studium* e *punctum*. O *studium* se relaciona com o saber anterior e com a cultura. Está relacionado a uma espécie de interesse geral humano, trata-se de uma participação cultural, como testemunho político ou histórico. O *punctum*, ao contrário, vem ao nosso encontro como uma flecha. Estabelece uma pontuação, um acaso que *punge*, mortifica e fere. O interesse *polido* que uma imagem pode gerar é da ordem do *studium*. É um interesse vago, uniforme, sem paixões. “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las desaprová-las, mas sempre compreendê-las [...]” (1984:48).

³ Carta de Benjamin a Gretel Adorno, in Buck-Morss, 2002:010-102

isto não foi decisivo para a compreensão do que ficou do seu trabalho.

Não faz muita diferença, no entanto, para a concepção filosófica de Benjamin se as *imagens* do século XIX que ele encontrou para o projeto eram pictórica ou verbalmente representadas. Qualquer que seja a forma que elas tenham assumido, tais imagens eram os concretos *pequenos momentos particulares* em que o *evento histórico total* teria de ser *descoberto* [...] (idem).

Esta outra forma da imagem, recebeu de Benjamin o nome de *imagens dialéticas*. A imagem dialética é uma imagem mental, produzida como um *flash*, um piscar de luz que desperta a mente, fornecendo o conhecimento. As imagens dialéticas são construções da linguagem. Veja, por exemplo, o anjo da história descrito por Benjamin nas *Teses sobre o Conceito da História*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. (Benjamin, 1987:222)

Benjamin utiliza a figura do anjo como uma imagem dirigida ao intelecto. No entanto, a verdadeira imagem do anjo desenhado por Klee (Fig. 20), que não é reproduzida junto às *Teses sobre o conceito de história*, é menos clara do que a imagem dialética: os olhos escancarados e a boca dilatada não são tão evidentes na imagem. Apresentei esta reprodução do desenho de Klee para os alunos do programa de mestrado em filosofia da PUC-Rio. A maioria havia estudado o texto de Benjamin e disse haver imaginado, anteriormente, uma figura completamente diferente; mais vigorosa ou mesmo barroca. A montagem *benjaminiana*, na linguagem, é mais enérgica e impressionante do que o anjo dos suaves traços de Klee. E uma vez a partir dela, não será possível conter a elaboração de uma imagem mental. Benjamin não tinha a intenção de trabalhar com a imagem pictórica em si. O quadro que ele comprou de Klee é apenas ponto de partida para o desenvolvimento das suas idéias. Benjamin acreditava que as “formas esquecidas e aparentemente secundárias” (Benjamin, apud Muricy, 1998:222) nos ajudariam a perceber a nossa realidade. Também seriam úteis para a construção da história sobre um novo modelo, uma história “escovada a contrapelo” (Benjamin, 1989:225). Afinal, Benjamin considerava que seria importante afiar a nossa “faculdade produtora de imagens” para com ela aprender a olhar estereoscopicamente na profundidade das sombras históricas (2002:458, [N 1,8]). Em outras palavras, talvez a sua intenção fosse que a partir destas

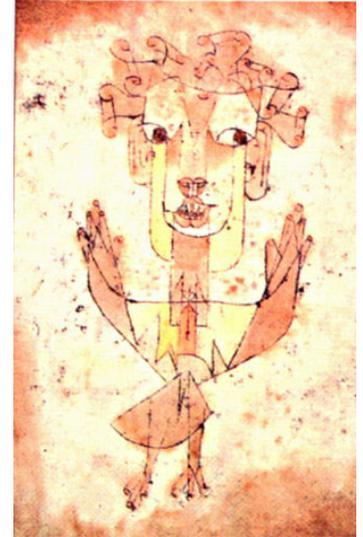


Fig. 20. *Angelus Novus*, desenho de Paul Klee

imagens dialéticas pudessemos encontrar um novo horizonte para idéias e pensamentos.

Os selos do *Jornal Nacional* são imagens do dia a dia, efêmeras e quase descartáveis. Embora não as consideremos desimportantes, admitimos que, muitas vezes, elas podem passar despercebidas para a maioria das pessoas. Afinal, estas são imagens que ficam atrás ou ao lado de alguém que está transmitindo algo verbalmente: a notícia. A notícia é, sem dúvida, o mais importante na medida em que, no final das contas, para obtê-las, as pessoas ligam a televisão na hora do noticiário. Mas, estas *imagens silenciosas* também estão transmitindo as suas próprias mensagens. Também não temos dúvidas de que os selos podem atuar como mônadas, como pequenos elementos capazes de retratar uma época. Para tanto, devemos afiar a nossa capacidade de observá-los e é isto que pretendemos realizar na continuação deste capítulo.

4.2 FUNÇÕES DAS IMAGENS

A preocupação com a funcionalidade dos artefatos produzidos se fixou no design gráfico praticamente a partir da constituição desta atividade como campo de atuação profissional. As raízes da estética funcionalista remetem às influências bauhausianas, apesar desta tendência não ter configurado uma unanimidade dentro da Idéia da Bauhaus (Bomfim, 1999:149). A forma deveria estabelecer uma relação objetiva com a função utilitária do artefato, devendo ser encontrada “naturalmente” a partir da evidência funcional do produto. Uma manifestação desta concepção funcionalista pode ser observada em 1907, quando o governo alemão, preocupado em ampliar mercados para os seus produtos, incentivou a criação da *Deutsche Werkbund*, Liga Alemã para o Trabalho. Neste ano, Fritz Schumacher, um dos seus fundadores, no discurso de inauguração da entidade, afirmava que “não existe valor estético se esse não estiver relacionado a outros valores” (apud Bomfim, 1998: 91). Este ideal pode ser traduzido no lema de Gottfried Semper, teórico pioneiro da arte industrial: *Artis sola domina necessitas* (a necessidade é a única senhora da arte). Este lema foi escolhido por Otto Wagner, arquiteto austríaco, para o seu projeto moderno de expansão da cidade de Viena, em fins do século XIX. Para Wagner, “a função da arte é consagrar tudo o que surge para a realização de finalidades [práticas]” (Schorske, 1988:89). A modernidade trabalhava a forma de olho na função,

objetividade e eficiência. O mesmo pode ser estendido ao design gráfico.

Um exemplo da busca do design gráfico pela objetividade e eficiência pode ser observado no *Estilo Internacional*. Esta tendência, surgida na Suíça, na década de 1950, pregava a ordem e a clareza no design gráfico através do emprego de um *grid* ou malha como padrão para a organização e distribuição das imagens e textos nas páginas (Gruszynsky, 2000:57-58). Rosalind Krauss (1986:9-10) em abordagem sobre o emprego do *grid* na arte, considera-o sinal da modernidade por excelência. Para esta autora, o *grid*, ao contrário da perspectiva que mapeia o espaço de um ambiente, uma paisagem ou um grupo de pessoas, não mapeia nada. Na verdade, mapeia apenas a superfície da expressão visual, declarando a autonomia autotélica do espaço da arte. Seguindo este raciocínio, podemos questionar se a utilização do *grid* no desenho gráfico não se revestiria da função de assegurar a necessidade e funcionalidade desta atividade. Por consequência, o produto do design gráfico, deveria ser, preferencialmente, invisível; em outras palavras, deveria servir à sua função utilitária predominante – à comunicação. Os recursos estéticos só seriam aceitos a partir de justificativas em alguma necessidade funcional utilitária; a forma seria naturalmente determinada a partir da função prática a que se destinava o produto.

Na medida em que o paradigma funcionalista nos remete a uma avaliação da necessidade ou utilidade do artefato, a preocupação com a estética aparentemente perderia o seu espaço. Mas, o que pode, de fato, ser considerado como necessário? Será que poderemos resumir os valores e necessidades humanas a formas simplistas? Em verdade, “não existem necessidades humanas [...] puras e absolutas, exceto quando consideradas como abstração do concreto mais elementar: respirar, alimentar-se, reproduzir-se” (Lessa, 1999: 106). Considerando-se que as verdadeiras necessidades se relacionam à sobrevivência, podemos concluir que apenas uma pequena parte do que produzimos busca atender a este fim. Desta forma, esvazia-se a discussão sobre função e necessidade.

Reduzir a razão de um artefato à sua função utilitária é estabelecer uma pesada restrição. Deforge (1998: 21) afirma que qualquer objeto produzido pelo homem terá sempre duas funções: uma utilitária e outra simbólica. Estas duas funções básicas se expressariam como um gradiente em qualquer artefato. Assim, do ponto de vista do consumidor, um objeto poderá ter um grande valor simbólico e um baixo valor

utilitário. Em outras palavras, um objeto pode ser de grande estima por ter sido um presente de alguém querido ou por guardar lembranças de uma época feliz, embora não tenha função alguma, não sirva para nada.

Uma concepção semelhante é assumida por Heskett (2002:36-40) a partir da divisão da idéia de função nos conceitos de utilidade e significação. Utilidade é definido pelo autor como a qualidade de adequação ao uso. A utilidade se relaciona com o funcionamento das coisas, sua eficiência em relação a fatores materiais e tecnológicos. A concepção de significação no design explicaria como as formas assumem significados no seu uso, ou como papéis e significados lhes são designados. A preocupação neste ponto deixa de ser com a eficiência para ligar-se à expressão.

Twyman (1985:248) considera a função como um item numa lista⁴ de oito fatores que devem ser levados em consideração quando se está desenvolvendo ou analisando algum trabalho relacionado, ao que ele chama, de linguagem gráfica. Para este autor deve-se examinar se o objetivo da peça que está sendo observada é informar ou persuadir, ou seja, qual é a característica comunicativa almejada.

Anteriormente, analisando as funções da comunicação verbal, Jakobson (2001) desenvolveu um modelo, (Fig. 21), onde apresenta seis fatores constituintes do processo de comunicação. Para Jakobson, há uma mensagem que é enviada por um EMISSOR para um DESTINATÁRIO. Deve-se deixar claro, no entanto, que as posições do emissor e do destinatário não são posições estáticas, mas que se alternam no gesto interativo da comunicação. A MENSAGEM é formulada a partir de um recorte de referência dentro da capacidade interpretativa de cada indivíduo, de forma a ser acessível aos atores envolvidos no processo da comunicação. A mensagem requer um CONTEXTO, que compreende toda a rede de valores, conhecimentos, afetos e experiências vivenciadas pelos interlocutores.

O CÓDIGO deve ser pelo menos parcialmente comum ao emissor e ao receptor e compreender o conjunto de signos utilizados na comunicação. Finalmente, há o CANAL FÍSICO que diz respeito ao percurso percorrido pelos signos, da emissão à recepção.

⁴ Os itens listados por Twyman são: objetivos, conteúdo de informação, configuração, modo, meios de produção, recursos, público usuário e circunstâncias de uso.

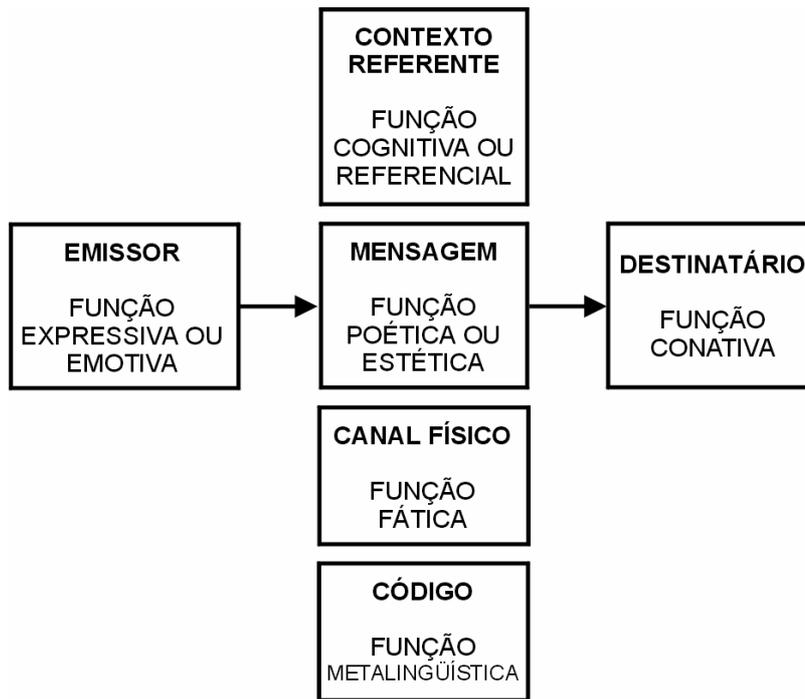


Fig. 21. Esquema das funções de linguagem de Jakobson.

Cada um destes seis fatores dá origem a uma diferente função da linguagem, embora nenhuma mensagem possa corresponder a uma única função. Em verdade, qualquer mensagem se estabelece dentro de uma ordem hierárquica de funções. A função COGNITIVA, REFERENCIAL ou, ainda, DENOTATIVA pode ser considerada dominante em um grande número de mensagens, principalmente nas de cunho científico ou jornalístico que pretendem uma maior imparcialidade. A função EXPRESSIVA ou EMOTIVA é centrada no emissor da mensagem tendo como consequência uma manifestação de cunho mais subjetivo. A função CONATIVA evidencia uma orientação para o destinatário e a revela através de diversos tipos de procedimento, como a interpretação, o imperativo e a interrogação (Joly, 2001:57). A função FÁTICA é concentrada no contato e busca verificar o funcionamento do canal, normalmente para prolongar a comunicação. A função METALINGÜÍSTICA examina se o código empregado é compatível. Finalmente, a função POÉTICA ou ESTÉTICA que, trabalhando sobre a própria mensagem, manipula o seu lado perceptível.

Jakobson esclarece que as funções da linguagem não se relacionam apenas à linguagem verbal, na medida em que a “linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles” (2001: 119). Partindo desta premissa, Joly (2001: 57-59) utiliza o

modelo das funções de linguagem para tentar classificar diferentes tipos de imagens a partir de suas funções comunicativas (Fig. 22).

A aplicação do modelo desenvolvido por Joly não pretende ser completa, na medida em que não se pode restringir um objeto de linguagem a apenas uma função, mas presta-se, sobretudo, a evidenciar as dificuldades de classificação. Joly avalia fotos de moda e fotos jornalísticas. Nas fotos de moda observa que há um ligeiro predomínio da função conativa, função de linguagem predominante em publicidade, por sua implicação em relação ao espectador, que é incitado a tomar alguma atitude, normalmente comprar algum artefato ou serviço. A função expressiva – manifesta, por exemplo, pelo estilo do fotógrafo – e a função poética - observada nos diversos parâmetros da imagem: iluminação, pose etc. - também são consideradas atuantes nas fotos de moda. Em relação à fotografia jornalística, Joly considera que seria esperado um forte predomínio da função referencial ou cognitiva, pela tendência à imparcialidade e objetividade. Enfatiza, no entanto, que não se pode desconsiderar a função expressiva ou emotiva, na medida em que apesar de testemunhar uma determinada realidade, a foto revelará também a personalidade, a escolha e a sensibilidade do fotógrafo. O olhar do fotógrafo não é um olhar livre de interferências, ele é comprometido com os seus desejos, crenças e verdades, em outras palavras, com a sua subjetividade.

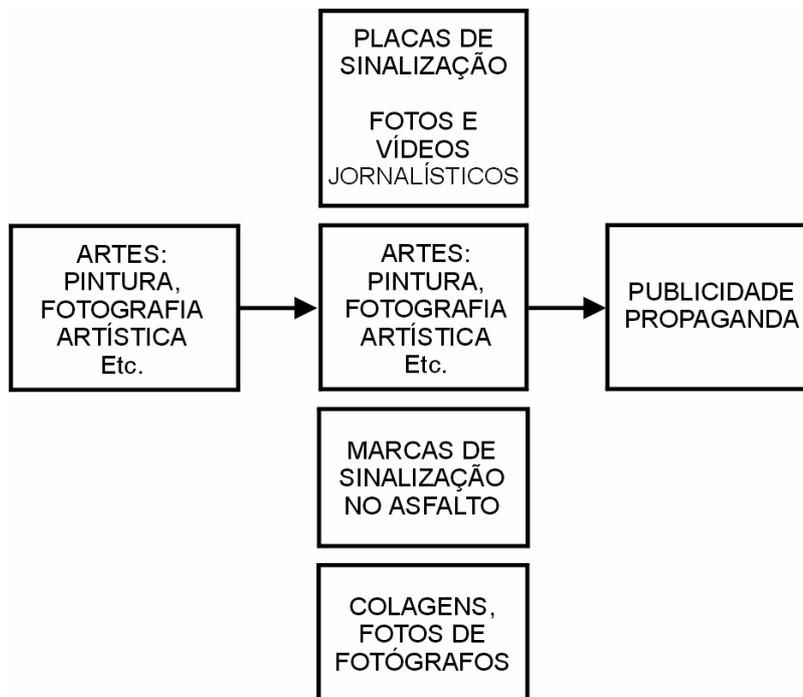


Fig. 22. Classificação de diversos tipos de imagens em função do modelo de Jakobson, baseado em esquema semelhante apresentada por Joly (2001:57).

As imagens artísticas (pinturas, fotografias artísticas, etc.) relacionam-se fundamentalmente com as funções expressivas e estéticas. Por outro lado, há uma função que mais dificilmente pode ser identificada na imagem: a função metalingüística, que consiste em *falar* de seus próprios códigos com seus próprios códigos (Joly, 2001:58). Esta função (metalingüística) é mais claramente observada na linguagem verbal. Mas, podemos observá-la nas imagens fotográficas de fotógrafos em atividades, em alguns desenhos de Escher, onde há uma mão que se desenha, e em algumas colagens, que utilizam imagens de diversas fontes para levantar questões da própria imagem.

Para que servem os selos?

Partiremos agora para utilizar o modelo de Jakobson na compreensão das funções exercidas pelos selos do *Jornal Nacional*. Porém, na medida em que os selos estão inseridos em um veículo bastante discutido, apresentaremos uma breve observação do desempenho dessas funções em relação à televisão. Rezende (2000:36) observa que a televisão cumpre primordialmente a função fática, na medida em que mantém o canal de comunicação em uso contínuo, secundada pelas funções expressiva, conativa e referencial. O olho do apresentador no olhar do telespectador reforça este vínculo fático, cria uma interação na medida em que a notícia é lida, fazendo com que o telespectador receba as mensagens - do *boa-noite* ao *até amanhã* - como dirigidas especialmente para ele. Machado (1995:84) observou que uma das coisas mais estranhas é notar um receptor de tevê ligado e recebendo programação sem que ninguém esteja olhando. Dá a impressão de que o âncora fala sozinho. Um quadro permanece sendo um quadro independentemente do fato de alguém estar ou não olhando para ele. Já um programa de tevê depende fundamentalmente desse “contracampo” onde está o espectador e que completa o esquema significante.

Para manter este vínculo com o espectador, a programação televisiva sucede-se ininterruptamente, como que ordenada em unidades mínimas de 15 segundos – o tempo de uma curta mensagem publicitária. As matérias dos telejornais tendem a se distribuir de acordo com esta mesma unidade. Pela brevidade da unidade temporal, evidencia-se como o tempo em televisão é valioso, por isto “a ordem é não desperdiçar nenhum segundo, para não perder o vínculo com o telespectador” (Rezende, 2000:173).

A expressão “o meio é a mensagem” de Marshall McLuhan nos chama atenção para o *ato* de assistir televisão,

independente do tipo de programa que se esteja assistindo. Esta assertiva parece se reafirmar nos dias atuais quando atentamos para o formato da programação televisiva, que se sucedendo em diversos gêneros, acaba por criar uma atração hipnótica entre o telespectador e o veículo. Rezende destaca a ausência de interrupção no discurso da televisão, que possibilita a marcação do tempo através da sucessão dos programas (jantar à hora da novela das sete, dormir depois do último jornal da noite etc.). O autor cita a pesquisa de Micelli que observou a dificuldade de discernimento entre um bloco de programa e um bloco publicitário, predominantemente entre telespectadores menos dotados de meios para uma recepção crítica (Rezende, 2000:32).

Do mesmo modo que no veículo televisão, ao observarmos as funções de linguagem nos selos, devemos considerar, em primeiro lugar, a função fática. O selo propicia um foco de atração para o olhar do telespectador. Considera-se que o *selo* ajuda a acompanhar a seqüência de um determinado acontecimento ao mesmo tempo em que fixa a identidade visual do telejornal. Para Souza, os *selos* têm um papel de coadjuvante da informação, na medida em que ajudam a atrair a atenção do espectador. “Nem sempre essa atenção é despertada pela fala do apresentador. O ‘selo’ é uma informação paralela, um estímulo necessário” (Souza, 1984:130).

A função cognitiva também é muito presente, na medida em que o selo procura retratar acontecimentos com objetividade, isenção e clareza. O selo é constituído por um conjunto de imagens com o objetivo de reforçar ou complementar o assunto que está sendo lido pelo apresentador. Por outro lado, no caso de assuntos que se desenrolam ao longo de vários dias, a simples observação do selo convoca o telespectador para a novidade do dia em relação ao tema, o último acontecimento. Entretanto, esta objetividade será sempre limitada pela subjetividade do editor de arte, que tem o seu critério pessoal para escolha de figuras, cores e ângulos com os quais representará o assunto; esta situação retrata a manifestação da função expressiva. Finalmente, localizamos nos selos a função poética ou estética, revelada na intenção do emissor de tornar o discurso agradável através das suas opções estéticas. Afinal, “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas” (Aumont, 1993:80). Estas funções apresentam-se ao longo de todo o processo de comunicação, com variações de intensidade a cada momento da relação com o receptor.

Não há dúvida de que os selos ajudam a acompanhar a seqüência de um determinado acontecimento ao mesmo tempo em que fixam a identidade visual do telejornal. No entanto, não podemos esquecer que os selos atuam em paralelo com o conteúdo do noticiário em linguagem verbal. Embora, a análise das relações entre a imagem (no caso, o selo) e o texto não façam parte do escopo do nosso trabalho, algumas considerações neste sentido serão desenvolvidas a seguir.

4.3 IMAGENS E PALAVRAS

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante (Berger, 1999: 9).

Embora vivamos em um tempo saturado de imagens, estas parecem ceder a superioridade à palavra. Segundo Roland Barthes, “questiona-se hoje o que se chamou a civilização da imagem: somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita” (Barthes, 1990:32). De fato, somos fundamentalmente uma sociedade da palavra e da verbalidade, desde antes do surgimento da escrita. *Logos* em grego significa 'palavra', mas também está associada à semântica da 'razão', revelando uma característica-chave do raciocínio ocidental: a conexão entre o verbal e a razão. No entanto, imagens e palavras são importantes juntas na construção do significado. Como disse Jean-Luc Godard: “palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas” (apud Joly, 2001:115). Imagem e palavra costumam se acompanhar e se completar, embora, geralmente, sejam examinadas por diferentes campos científicos.

Michael Twyman (1985:245-247) parte da consideração que pessoas de diferentes disciplinas observam a linguagem a partir de pontos de vista diferentes. Segundo este autor, para o lingüista, a linguagem se dividiria entre falada e escrita. Do ponto de vista dos designers gráficos, a separação inicial se daria entre linguagem verbal e pictórica. Desta forma, Twyman apresenta um modelo para analisar o que ele chama de “elemento de linguagem” (*language element*), ou seja, a relação entre o conteúdo de informação e a sua apresentação visual, procurando abarcar o posicionamento de lingüistas e designers gráficos. No seu modelo (Fig. 23), a primeira distinção é estabelecida a partir do canal de comunicação. O canal se relaciona à comunicação estabelecida através dos órgãos da visão (1-visual) e audição (2-oral/auditivo). Para

Twyman, a *linguagem visual* é constituída por elementos criados com o uso do corpo ou com o emprego de máquinas e se divide em (1.1) *gráfica* e (1.2) *não-gráfica*. Expressões da linguagem visual, como gestos e expressões faciais são classificadas como linguagem *não-gráfica*. O autor subdivide a *linguagem gráfica* em três outras categorias: (1.1.1) *verbal*, (1.1.2) *pictórica* e (1.1.2) *esquemática*. A primeira destas categorias compreende o uso de caracteres verbais e numéricos, escritos ou impressos. A categoria *pictórica* incorpora o uso de imagens icônicas ou simbólicas. Finalmente, a terceira categoria, *esquemática*, compreende a aplicação de marcas gráficas que não sejam palavras, números ou imagens. Na prática, estas categorias se combinam sem distinções rígidas. Deste modo, a presença dos selos no *Jornal Nacional*, evidencia a utilização da linguagem gráfica pictórica, em alguns casos somada à linguagem gráfica verbal escrita, mas sempre acompanhando a linguagem oral.

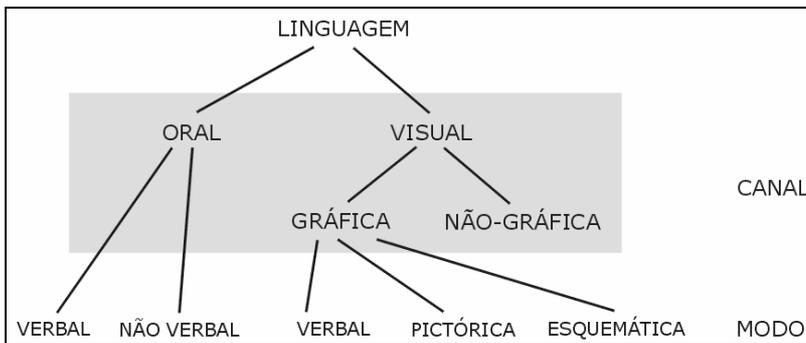


Fig. 23. Esquema de linguagem desenvolvido por Twyman (1985:246)

As vinculações entre o verbal e o visual vêm gerando diversos modelos de análise. Kibédi-Vargas (1989, apud Santaella, 2001: 56), por exemplo, apresenta uma tipologia das relações entre a palavra e a imagem que se relaciona com a forma de expressão visual. Ele observa três tipos de relações entre a imagem e a palavra escrita: (1) *Coexistência*: palavra e escritura aparecem numa moldura comum; a palavra está inscrita na imagem; (2) *Interferência*: a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página; (3) *Co-referência*: palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra.

Embora no escopo deste trabalho não se encontre uma análise mais significativa da relação entre a imagem gráfica – o selo do telejornal – e a palavra sonora - o texto telejornalístico, isto não significa que não estejamos atentos à relação entre imagem e palavra. Sem a palavra, o selo não teria função. E sem o selo, o telejornal fica, no mínimo, menos atraente. Em estudo sobre a fotografia jornalística, Barthes observa que a

fotografia não é uma estrutura isolada; ela se identifica “pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo)” que a acompanha (Barthes, 1990:12). Assim, duas estruturas diferentes atuam na construção da totalidade da informação. São, no mínimo, duas unidades heterogêneas e concorrentes. No texto, a substância da mensagem é constituída pelas palavras; na fotografia, por linhas, superfícies e matizes (idem). Barthes comenta ainda que, no caso da fotografia jornalística, estas duas unidades ocupam espaços separados e contíguos. No caso dos selos, os espaços destas unidades são separados, mas simultâneos, unidos pela dimensão temporal. A relação sensível é diferenciada: os selos são compreendidos pela visão, enquanto o texto verbal da notícia é captado pela audição. Kress e van Leeuwen (2000:16) destacam a argumentação de Barthes de que o significado das imagens (e de outros códigos semióticos, como vestuário, comida etc.) é sempre relacionado e, em certo sentido, dependente do texto verbal. Para Barthes, as imagens são polissêmicas, isto é, abertas a toda variedade possível de significados, dos quais o leitor pode escolher alguns e ignorar outros. “Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas” (Barthes, 1990:32). Para que se alcance um significado definitivo, a linguagem precisa estar presente, fixando o sentido.

Ao observar as relações que se processam entre imagem e texto, Barthes distinguiu uma relação imagem-texto na qual o texto verbal amplia o significado da imagem, ou vice-versa – a imagem amplia o significado do texto, e uma relação imagem-texto na qual o texto verbal elabora a imagem, ou vice-versa. No primeiro caso, chamado **revezamento** (*relay*), novos e diferentes significados são acrescentados para concluir a mensagem; a relação estabelecida é de complementaridade. Na segunda relação, de **elaboração**, os mesmos significados são dispostos de uma forma diferente, que pode ser mais definitiva e precisa. Das duas relações – revezamento e elaboração - a elaboração é dominante. Barthes distingue dois tipos de elaboração. Uma na qual o texto verbal vem primeiro fazendo com que a imagem seja uma **ilustração** do texto; e outra na qual a imagem vem primeiro, de modo que o texto se torne uma declaração definitiva e precisa ou ainda, que o apure, numa relação que ele chama de **ancoragem**. A ancoragem atua como uma espécie de controle, encaminhando a percepção, ajudando a escolha do significado mais preciso, como quando, por exemplo, uma legenda identifica e/ou interpreta o que está exposto em uma fotografia (Barthes, 1990:31-34).



Fig. 24. Selo chuva - exibido em 24 de outubro de 1988.



Fig. 25. Selo chuva - exibido em 24 de outubro de 1988.



Fig. 26. Selo chuva - exibido em 11 de janeiro de 1991.



Fig. 27. Selo chuva - exibido em 5 de abril de 1994.



Fig. 28. Selo chuva - exibido em 6 de dezembro de 2002.

Não é muito simples precisar o tipo de elaboração que se estabelece entre a imagem gráfica e o texto jornalístico. É certo que o texto é capaz de transmitir os detalhes da informação, e neste caso, se avaliarmos que, por isso, o texto verbal “vem primeiro”, poderíamos julgar o selo como uma ilustração. Por outro lado, se considerarmos que toda apreensão imagética tem uma dimensão gestáltica, em oposição à compreensão de um texto verbal que se desenrola sequencialmente a partir dos seus fonemas, formando palavras, frases, períodos etc., tenderíamos a um outro raciocínio. Por este último ponto de vista, a imagem “chega” primeiro ao telespectador contando com a linguagem que, de acordo com Barthes, vem em seu socorro - para defini-la.

Com base nos modelos de Twyman e Kibédi-Vargas, observaremos, neste momento, um grupo de selos que apresentam relações entre imagem e palavra. Os selos com temática chuva foram selecionados, dentre os demais da amostra, por melhor traduzirem as considerações entre a imagem e a palavra. O que nos chama imediatamente atenção é o fato da linguagem gráfica verbal estar muito presente nos selos dos primeiros anos observados. Assim, a palavra chuva aparece na Fig. 24 em uma relação de *interferência* com o fundo que é uma representação gráfica pictórica e simbólica da chuva. Ou seja, as linhas paralelas e inclinadas são empregadas como ícone de chuva, na medida em que imitam as gotas e o movimento de inclinação da sua queda. As Fig. 25 e Fig. 26 apresentam uma relação de coexistência entre palavra e imagem. As linhas paralelas e inclinadas saem do fundo para “escrever” a palavra chuva. Nos dois últimos exemplos (Fig. 27 e Fig. 28) utilizam-se apenas a linguagem gráfica pictórica. Na medida em que a linguagem gráfica verbal, presente nos primeiros exemplos foi abandonada nos anos seguintes, levantamos a hipótese de que esta deixou de ser considerada necessária para a compreensão do conteúdo da mensagem. É provável que a malha formada pelas linhas azuis paralelas (Fig. 24) tenha sido considerada insuficiente para representar *chuva*, nos primeiros momentos de utilização do selo. Deste modo, adotou-se paralelamente a linguagem gráfica verbal, em uma função de ancoragem, ou seja, para “fixar a cadeia flutuante dos significados” da mensagem icônica (Aumont e Marie, 2003:18).

Pode-se arriscar a hipótese que, ao longo dos anos, o emprego dos selos no telejornal tenha sido absorvido pelos telespectadores. Neste momento, a linguagem gráfica pictórica tornou-se predominante, deixando a utilização concomitante desta linguagem com a linguagem gráfica verbal para a produção de selos com assuntos mais difíceis de ser ilustrados.



Fig. 29. Selo AIDS - exibido em 29 de outubro de 1988.



Fig. 30. Selo AIDS - exibido em 22 de agosto de 1997.



Fig. 31. Selo AIDS - exibido em 1º de dezembro de 2001.

Um exemplo de assunto que não pode abrir mão da linguagem gráfica verbal é a *AIDS*. Os selos sobre AIDS (Fig. 29, Fig. 30 e Fig. 31), embora apresentem variações estilísticas, empregam o nome da síndrome como símbolo.

Do mesmo modo, apesar da televisão ter no signo icônico o componente básico de sua linguagem, ela não pode prescindir do verbal. “A palavra *ancora* o visual, complementado-o, ambigüizando-o ou desambigüizando-o” (Rezende, 2000:47). Parodiando o provérbio chinês “uma imagem vale mais do que mil palavras”, Armando Nogueira, diretor de jornalismo da TV Globo à época da criação do *Jornal Nacional*, afirmou que “uma boa imagem vale mais associada a uma boa palavra” (Rezende, 2000:50). Esta observação evidencia a importância da imagem em nossa sociedade e a responsabilidade do ‘casamento’ entre a imagem e o texto jornalístico.

Uma outra questão importante a ser considerada é a medida em que a relação de assistência a um noticiário na televisão torna-se cada vez mais dinâmica. O telespectador não somente é passível de distrações por ruídos ocorridos no espaço onde está assistindo ao noticiário como também pode ser o próprio agente desta distração, mudando de canal ou desenvolvendo outra atividade, paralelamente, enquanto assiste à televisão. Assim, concluímos que a relação de ancoragem que se estabelece pode ser em dois sentidos, chegando em alguns momentos a estabelecer uma espécie de revezamento. Ora a imagem sugere um sentido e o texto segue no seu detalhamento, ora o texto se impõe e a imagem participa como ilustração. Texto e imagem gráfica articulam-se numa complexa matriz de funções, onde, se por um lado, o estabelecimento da comunicação é o objetivo principal, não se pode deixar de considerar a possibilidade de uma fruição prazerosa do ato de comunicação. Além disso, deve-se sempre considerar o aspecto temporal da imagem em televisão, na medida em que, neste veículo, texto e imagem se desenrolam em um tempo seqüencial.

4.4 **TEMPO**

Considerando que os selos são imagens que se desenrolam ao longo de um determinado tempo do telejornal, não poderíamos deixar de considerar o tempo como uma variável na nossa análise.

O tempo passou a ser considerado como a quarta dimensão espacial, na medida em que ciência e filosofia

substituíram a interpretação estática do ambiente por relações dinâmicas (Gropius, 1977:73).

Santaella e Nöth, quando abordam a questão do tempo, o fazem ressaltando os ensinamentos da física moderna de que as noções de tempo e espaço não podem ser tomadas como absolutas nem independentes (2001:73). De fato, a questão do tempo foi abordada por autores de campos tão diversos como a física, a psicologia e a filosofia. Bergson, que influenciou diversos teóricos, principalmente franceses como Deleuze, estabeleceu uma distinção entre (1) um tempo homogêneo, divisível em instantes, que faz parte da vida social e do pensamento científico, mas que na verdade não é real e (2) a duração (*durée*), dimensão inseparável da nossa experiência (Japiassú, 2001: 257). Para Aumont (1993:160-162), o tempo é a duração experimentada, o que estabelece a primeira clivagem entre as categorias de imagens: (1) *imagens não-temporalizadas*, “que existem idênticas a si próprias no tempo” e (2) *imagens temporalizadas*, que “modificam-se ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”. Este mesmo autor, considerando esta classificação simplificadora, estabeleceu ainda outras divisões relacionadas à dimensão temporal. São estas: (1) imagem fixa *versus* imagem móvel, (2) imagem única *versus* imagem múltipla e (3) imagem autônoma *versus* imagem seqüência.

Twyman (1985: 294-295) evidencia a questão do tempo e sugere que este item seja acrescentado às variáveis de Bertin⁵ (apud Twyman, 1985: 294), na medida em que o desenvolvimento dos meios de produção e transmissão de imagens em movimento abriram novos campos de elaboração de sentido. Este autor observa que não há nenhuma equivalência entre imagens icônicas (*pictures*) em movimento e a linguagem gráfica verbal. Em outras palavras, Twyman considera que o fato de se colocar palavras em movimento normalmente não afeta, de modo significativo, a mensagem que estas palavras carregam.

Santaella e Nöth partem da divisão inicial de Aumont, aprofundando as categorias e renomeando-as de (1) tempo intrínseco à imagem e (2) tempo extrínseco a ela. O tempo intrínseco se dividiria em (1.1) tempo do dispositivo ou suporte, (1.2) tempo da fatura ou enunciação e (1.3) tempo dos esquemas e estilos; o tempo extrínseco poderia ser

⁵ Jacques Bertin, cartógrafo e geógrafo, pesquisou uma estrutura da linguagem gráfica a partir de unidades de tamanho, grau de claridade, padrão, cor, direção e forma. Suas principais obras foram *Sémiologie Graphique* (1967) e *La graphique et le traitement graphique de l'information* (1977).

dividido em (2.1) tempo do desgaste, (2.2) tempo referencial, também chamado de tempo representado e (2.3) ausência de tempo das imagens abstratas, não figurativas. Da relação entre o intrínseco e o extrínseco, nasceria uma terceira divisão do tempo na imagem, o tempo intersticial (3), ou seja, o tempo da percepção

O tempo do dispositivo ou suporte (1.1) corresponde às transformações sofridas no tempo pelos dispositivos da imagem, ou seja, o meio através do qual a imagem é produzida. Segundo Arlindo Machado (1995:43), “o vídeo, por consequência de sua própria constituição, é o primeiro mídia a trabalhar concretamente com o movimento, isto é, com a relação espaço-tempo”. Isto ocorre porque a imagem do vídeo é construída de forma ininterrupta através do sistema de varredura:

Uma imagem eletrônica é composta por cerca de duzentos mil pontos de luz que preenchem a tela compondo 525 linhas [...], à velocidade de cinquenta ou sessenta campos por segundo, e constituindo respectivamente 25 ou trinta imagens completas por segundo (são necessários dois campos inteiros entrelaçados para completar uma imagem: o primeiro traça as linhas pares e o segundo, as ímpares) (Machado, 1995:43).

Ou seja, a questão da transformação sofrida ao longo do tempo em relação aos selos enquanto dispositivo lhe é ontológica. Desnecessário dizer que o que vemos é diferente do que de fato acontece, em outras palavras, o movimento de varredura permanece transparente para o telespectador.

Embora o tempo da fatura (1.2) relacione-se basicamente com o tempo de consecução da obra, deve-se considerar separadamente os tempos do enunciado e da enunciação como dois planos distintos do discurso. O plano do enunciado é relacionado ao que o discurso se refere, o que é descrito ou narrado. O seu tempo corresponde ao tempo que está referido no discurso. O plano da enunciação envolve os pontos de vista do sujeito que enuncia, suas interferências pessoais, mas, também, a sua busca por um discurso impessoal. O tempo da enunciação é o tempo do próprio discurso, mas abrange também o tempo da sua consecução e das marcas que esta deixa no discurso (Santaella e Nöth, 2001:78). Estes tempos não são necessariamente coincidentes.

No telejornal, o tempo do enunciado relaciona-se ao tempo do fato acontecido, o que é descrito na matéria. O tempo da enunciação corresponde aos segundos em que o fato transforma-se em notícia e é transmitido. Considera-se



Fig. 32. Selo frio - exibido em 23 de novembro de 1989.

também o tempo da consecução, ou seja todo o processo ocorrido anteriormente à transmissão, a apuração da notícia, a edição etc. Os selos do *Jornal Nacional* estabelecem uma correspondência com o tempo de enunciação da leitura da *cabeça* ou da *nota*. Mas, se o tempo de “preparo” da notícia é difícil de ser precisado, o tempo da fatura da imagem é ainda mais difícil de ser estipulado (Santaella e Nöth, 2001:79). No caso dos selos do *Jornal Nacional*, que na sua produção utiliza imagens de diversas fontes (artesanal, fotográfica e informática ou pós-fotográficas), a mensurabilidade do tempo de consecução é realmente problemática. Deveria ser incluída nesta fatura o tempo de produção de uma imagem videográfica que originou um quadro parado utilizado no selo? E o tempo de processamento do computador? Para Santaella e Nöth, “só aquele que produz a imagem pode ter o registro do tempo de sua consecução” (2001:79). O importante em relação a determinação do tempo da fatura é a garantia de que a sua execução seja compatível com o tempo de preparação da notícia. Ou seja, o tempo desejável de elaboração do selo é o que permite que ele vá ao ar, acompanhando a notícia do dia. O selo, assim como a notícia, é um produto altamente perecível e, muitas vezes, se não está pronto a tempo de ir ao ar, nunca mais terá chance de ser utilizado.

A imagem cinematográfica diferencia o tempo de feitura (tempo bruto) do tempo inscrito no rolo do filme, que é o tempo que “aparece” na projeção, após a edição. Há ainda o tempo do enunciado narrativo, que diz respeito ao transcurso do tempo narrativo, o tempo diegético. A imagem videográfica pode dispensar os procedimentos intermediários, ao contrário do que acontece com a fotografia ou o cinema, exibindo em um monitor de vídeo o que está sendo capturado pela câmera. Desta forma, a televisão *broadcast* “pode transmitir a pessoas situadas em lugares distantes um evento ou um espetáculo *ao vivo*, permitindo que o espectador os visualize enquanto eles ainda estão sendo tomados” (Machado, 1995:68). Existe uma simultaneidade do tempo de emissão com o tempo de recepção. O *Jornal Nacional* sempre teve como característica a sua exibição ao vivo. É claro que as matérias exibidas, na maioria das vezes, foram previamente gravadas e editadas. No entanto, a inserção dos selos deve ocorrer em *tempo real*. O tempo de permanência do selo no ar, normalmente, corresponde ao tempo de leitura da *cabeça* da matéria ou ao tempo da *nota*. Além disto, a imagem pode entrar no ar ao mesmo tempo em que o apresentador (no *corte*). Pode, ainda, surgir por trás deste através de algum efeito, o que lhe impõe uma nova característica: o movimento. Dois exemplos de selos com movimentos são apresentados



Fig. 33. Selo economia - exibido em 27 de novembro de 2001.

nas figuras Fig. 32 e Fig. 33. No primeiro exemplo, o selo entra no ar ao mesmo tempo em que o apresentador, no corte, mas há um movimento de “queda da temperatura”; o marcador do termômetro “baixa” ao mesmo tempo em que a cor ao fundo perde a saturação e vai tendendo para o cinza. O segundo exemplo (Fig. 33), é de um selo que vai sendo formado; as notas surgem em fusão e vêm crescendo do fundo até se sobreporem à bancada do apresentador.

Em relação ao item estilo (1.3), podemos dizer que este se relaciona às convenções de composição e representação que o artista recebeu da tradição e aprendeu a manejar. O estilo tem relação direta com a forma de produção e a técnica disponível.

No Dicionário Aurélio do Século XXI, estilo aparece definido como a feição especial típica de um artista, de um gênero, de uma escola, de uma época ou de um tipo de cultura; ou ainda como o conjunto de características da forma e dos motivos ornamentais que distinguem determinados grupos de objetos de acordo com a época e o modo de fabricação. Mudanças no estilo acabam por determinar um “ar” ultrapassado em objetos ou imagens originados no estilo anterior. Esta “instabilidade formal” não é considerada negativa por Gillo Dorfles. Para este autor, ela gera um estímulo de novas solicitações, que acaba esquentando o mercado. Em relação à estética, Dorfles considera que esta oscilação mais do que de estilo, de moda, poderá fazer com que o objeto industrial venha a desempenhar uma “função *premonitória*”, ou seja, “a de prever e antecipar os dados formais de que a *grande arte* não se apoderou ainda e que poderiam conduzir à sucessiva constituição de um estilo verdadeiro e próprio” (Dorfles, 1979, 144-145). Parece factível esta possibilidade *premonitória* em relação aos selos do *Jornal Nacional*, pois neles pode-se observar a utilização de uma linguagem originada da produção informatizada. Mas, isto parece delinear todo um novo âmbito de pesquisa – a relação da estética dos selos do *Jornal Nacional* com a estética das artes plásticas - de modo que não nos aprofundaremos nesta questão. Especificamente, em relação aos selos do *Jornal Nacional*, é visível uma variação de estilos que se relaciona às técnicas disponíveis, questão que será abordada mais a frente, ao final deste capítulo.

Em relação às ordens de um tempo que está fora da imagem (2), abordaremos, em primeiro lugar, o desgaste. Embora o desgaste (2.1) seja mais visível nas imagens paradas (pinturas que vão perdendo o pigmento e fotografias que vão ‘desaparecendo’), as imagens em movimento também sofrem as conseqüências do desgaste produzido pelo tempo. Os filmes mais antigos freqüentemente têm que ser recuperados e

as imagens de televisão de épocas passadas – quando existem – apresentam sinais da passagem do tempo. A dúvida que se coloca neste último caso é até que ponto a menor qualidade das imagens de longa data, fixadas sobre o suporte eletrônico, sofrem a ação do tempo ou apresentam perda de qualidade pelas suas próprias características (imagem captada por câmeras antigas e/ou gravadas em sistemas ultrapassados, como o Umatic). Santaella e Nöth fazem uma ressalva à estocagem numérica das imagens infográficas, que as deixaria a salvo da ação do tempo. No entanto, mesmo as imagens da nossa análise de produção informática foram transmitidas e fixadas sobre suporte eletrônico, o que não as livra de desgastes.

O tempo referencial (2.2) é o que possibilita que as imagens figurativas sejam utilizadas como documentos de época, na medida em que elas trazem uma relação de correspondência com objetos e situações marcadamente históricos. É o que Barthes chama de *studium* na fotografia, uma participação cultural, como testemunho político ou histórico (1984:45). Barthes afirma que a fotografia “não fala *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (Barthes, 1984:127). Este “traço do real” que caracteriza a fotografia como um signo indicial (Dubois, 2003a:26) não é encontrado no selo. Parece-nos que o selo é aquilo que apenas é, naquele breve instante. Aquilo que *acabou de acontecer*, sem que sua representação possa ser repetida ou fixada sobre um suporte. De certa forma encontramos uma analogia como o conceito de *instante prenante*, citado por Aumont (1993, 231). Este termo, também tratado como “instante mais favorável”, refere-se a representação, em pintura, do instante de um acontecimento que representasse a sua totalidade. Assim, o selo é para nós este *instante prenante*, pela brevidade e efemeridade da sua aparição e porque, de certa forma, o seu sentido “adere” ao conteúdo verbal que está sendo apresentado.

4.5 VARIÁVEIS VISUAIS

[...] a vida daquilo que se percebe – sua expressão e significado – deriva inteiramente da atividade das forças perceptivas. Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação (Arnheim, 1986:9).

Como observaram Santaella e Nöth (2001: 13), as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, muito antes do aparecimento dos primeiros registros gráficos da palavra. No entanto, a partir do século XV, a palavra começou a adquirir “dimensões galácticas” ao mesmo tempo em que se fez acompanhar por um amplo universo de pesquisas sobre a sua natureza. A propagação da imagem começou a ganhar fôlego apenas no século XIX, ampliando este desenvolvimento de forma exponencial no século XX. No entanto, ao contrário dos estudos sobre a palavra que criaram tradições e disciplinas específicas como a gramática, a retórica e a filologia, os estudos sobre a imagem se distribuem de maneira interdisciplinar sobre várias áreas de pesquisa como a história e a crítica de arte, os estudos das mídias, a psicologia e a semiótica, dentre outros. “Uma ciência da imagem, uma *imagologia* ou iconologia ainda está por existir” (idem).

Diversas tentativas foram feitas no sentido de se estabelecer um campo disciplinar de pesquisa da imagem. Dondis, por exemplo, procura desenvolver um *alfabetismo visual* (grifo nosso) grandemente baseado nas leis da *gestalt*. Para esta autora, “a sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual [...] e que podem ser usados [...] para a criação de mensagens visuais claras” (1999: 18). A própria autora reconhece que existem limites na estruturação da imagem como linguagem. “Uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem” (idem, 19). Gomes Filho (2001) também buscou criar um “abc da leitura visual”, baseado “apenas e tão-somente” em algumas leis da *gestalt* (segregação, unificação, fechamento, boa continuação, semelhança e/ou proximidade e pregnância da forma).

O estabelecimento de uma listagem de variáveis visuais pode mostrar-se útil para a compreensão da linguagem gráfica embora a utilização da metáfora *linguagem da imagem* de forma, a supor analogias nos níveis de estruturação da língua e da imagem, deva ser utilizada com reservas (Santaella e Nöth 2001:47). Estes autores apresentam como de grande influência na busca desta gramática da imagem o sistema desenvolvido por Bertin que estabelece seis unidades complementares que comporiam as imagens. Para Bertin (apud ibid, 49) estas unidades portadoras de significado são tamanho, grau de claridade, padrão, cor, direção e forma. Muitos semioticistas da imagem buscaram determinar primeiros e segundos planos de articulação da linguagem gráfica, em analogia com a

linguagem verbal, onde os monemas são as unidades significativas e os fonemas são as unidades distintivas, que combinadas concorrem para a formação do sentido (Barthes, 2000: 71-72). No entanto, as tentativas neste sentido parecem não obter resultados válidos. A divisão semiótica da imagem em um procedimento *bottom-up*, “no qual a totalidade da imagem resulta, em última análise, de unidades mínimas e de sua combinação, está, desde o princípio, condenada ao fracasso” (Santaella e Nöth, 2001:50). Alguns semioticistas que discordam deste método, sugerem um procedimento *top-down*, “de acordo com o qual o valor funcional dos elementos é somente deduzido a partir da perspectiva da totalidade da imagem” (idem). Por este posicionamento a gramática da imagem será sempre uma gramática textual, válida para a imagem ou grupo de imagens que estão sendo analisadas, e não um código geral, válido em qualquer situação. Desta forma, cada texto icônico seria um ato de *produção de código* (idem, 51).

Consideramos que, mesmo que não seja possível restringir a imagem a critérios de análise semelhantes aos utilizados na linguagem verbal, podemos analisar algumas variáveis visuais como forma de estabelecer a compreensão de uma imagem. No entanto, estas variáveis devem ser ajustadas ao conjunto de objetos visuais que serão analisados, ou seja, deverá ser identificado um código específico para cada situação. Provavelmente, as variáveis utilizadas para a análise dos selos não se prestarão à análise de outros tipos de imagens. Por outro lado, como afirma Ferrara, “se cada código se identifica pelo signo e pela sintaxe que engendra, podemos dizer que o texto não-verbal é uma linguagem sem código” (2001:14). A afirmação de Ferrara é dirigida à “linguagem não verbal” e a sua pesquisa não é direcionada à imagem. No entanto, esta mesma colocação havia sido feita anteriormente por Roland Barthes, como um paradoxo. Para este autor, as reproduções analógicas da realidade como desenhos, fotografias, pinturas e cinema, dentre outras, são mensagens sem código (Barthes, 1990:13). O paradoxo se estabelece na medida em que cada uma dessas mensagens desenvolve, “de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma *mensagem suplementar* (grifo nosso), que é o que comumente se chama o estilo da reprodução” (idem). Esta outra mensagem provém das escolhas de tratamento da imagem, assumidas por seu criador. Estas escolhas, não somente estéticas mas também ideológicas, remetem aos valores culturais compartilhados pela sociedade ou grupo social que recebe a mensagem.

Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada* que é o próprio *analagon* e uma mensagem *conotada* que é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura (idem).

A evidência desta dualidade se encontra em todas as imagens, mas estabelecendo proporções denotação/conotação diferenciadas. A subjetividade do realizador da mensagem é determinante nesta relação, como vimos na questão da função expressiva a partir do modelo de Jakobson. Assim, como disse Barthes, em “todas as artes imitativas, [...] o código do sistema conotado é provavelmente constituído” (Barthes, 1990: 13). É o que Ferrara chama de “signos aglomerados sem convenções” (2001:14), tais como cores, traços, tamanhos, texturas, utilização da perspectiva e da profundidade etc. Na observação e análise destes signos deve-se levar em conta que o texto visual “tem uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo, não há um sentido, mas sentidos que não se impõem, mas que podem ser produzidos” (Ferrara, 2001:16).

Assim, do mesmo modo, os selos do *Jornal Nacional* também se situam neste paradoxo da coexistência de duas mensagens: uma sem código e a outra codificada. Na análise do nosso objeto, este *aglomerado de signos* (cores, enquadramento, perspectiva, etc.) torna-se ponto de partida. Esta utilização está exposta de forma mais clara no quarto capítulo, quando procederemos a análise dos grupos de selos.

4.6 QUADRO MOLDURA/ENQUADRAMENTO

A orientação espacial pressupõe uma moldura de referência. No espaço vazio, não penetrado por quaisquer forças de atração, não deveria haver alto e baixo, nem verticalidade ou inclinação (Arnheim, 1986:92).

A moldura demarca o limite sensível da imagem, separando, perceptivamente, a imagem do que está fora dela. Funciona como uma abertura que proporciona o acesso a um mundo imaginário, de acordo com a célebre metáfora da “janela aberta para o mundo”, atribuída a Leon Battista Alberti, pintor e teórico do século XV e um dos codificadores da perspectiva, e retomada por Bazin (Aumont, 2003:250). Aumont (1993: 143-148 e 2003:249) estabelece diferenças entre (1) a moldura como objeto material e (2) a moldura como limite da imagem, embora reconhecendo que estas funções possam coincidir. A primeira busca isolar a imagem do mundo cotidiano através de uma fronteira visível e material, enquanto a segunda



Fig. 34. Selo Nicarágua - exibido em 9 de maio de 1983.



Fig. 35. Selo Nicarágua - exibido em 24 de outubro de 1988.

corresponde ao limite sensível do objeto. Este autor evidencia a função visual da moldura, na medida em que, ao isolar um pedaço do campo visual, “singuraliza-lhe a percepção, torna-a mais nítida (a imagem); desempenha, além disso, papel de transição visual entre o interior e o exterior da imagem, de intermediário que permite passar não muito bruscamente do que está dentro para o que está fora” (1993: 146). Aumont observa, ainda, como a moldura-objeto era mais presente nos primeiros aparelhos de televisão, “cuja tela quase oval saltava aos olhos e, de algum modo, sufocava a imagem – ao passo que o televisor de cantos quadrados e de tela plana visa neutralizar tanto quanto possível essa moldura, fazer como que seja esquecida” (idem). Na análise dos selos levamos em conta a existência dos limites da tela da televisão, como também a presença - nos primeiros anos de produção dos selos - de molduras objeto e limite. No levantamento realizado, observou-se a presença de uma moldura entre os anos de 1983, ano inicial da nossa pesquisa, e 1988. As figuras Fig. 34 e Fig. 35, provavelmente sobre questões ligadas à invasão americana à Nicarágua, mostram dois diferentes momentos em que os selos “acontecem” dentro do espaço demarcado por uma moldura. As amostras a partir de 1989 (Fig. 36 e Fig. 37), apontam para um rompimento da moldura-limite; os mapas e bandeiras se expandem para fora do quadro e a única moldura é a do aparelho de televisão.

Na medida em que a moldura define um espaço “dentro” e “fora” da imagem, ela também estabelece um recorte sobre este “dentro”, que chamaremos de enquadramento.

A palavra *enquadramento* e o verbo *enquadrar* apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. [...] O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado...” (Aumont, 1993: 153).

Os exemplos anteriores e o recorte do enquadramento sugerem o conceito de “fora-de-campo” ou “fora-de-quadro”. Aumont (2003:132) define o primeiro como uma situação em que “elementos não vistos (situados fora do quadro) estão, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro narrativo e até mesmo visual”, ou seja é quando temos apenas



Fig. 36. Selo guerrilha El Salvador - exibido em 21 de novembro de 1989.



Fig. 37. Selo Líbano - exibido em 4 de dezembro de 1990.

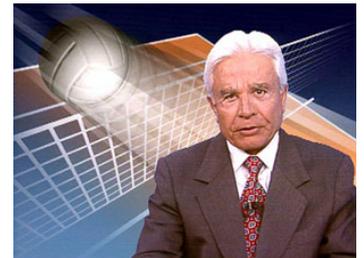


Fig. 38. Selo vôlei - exibido em 12 de maio de 1995.



Fig. 39. Selo preço dos automóveis - exibido em 7 de agosto de 1998.

parte de um elemento icônico, que sugere a existência de um referente completo, embora apenas parte deste esteja visível. Comparando o cinema com a fotografia, Barthes considera que a área fora do quadro é geradora de um poder que fica evidente no cinema e que, à primeira vista, não é presente na fotografia. Segundo este autor, “não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua viver: um *campo cego* duplica incessantemente a visão parcial” (Barthes: 1984,86). As Fig. 36, Fig. 37, Fig. 38 e Fig. 39 apresentam exemplos de utilização de uma área fora-de-campo. As duas primeiras apresentam respectivamente um mapa e uma bandeira que parecem continuar para fora do quadro. O mapa enquadra apenas o trecho onde El Salvador é visível, mas podemos supor uma continuação da América. Na figura Fig. 38 vemos uma bola de vôlei com um rastro de movimento. A imagem sugere que esta bola está apenas passando pelo nosso quadro visual. Captamos o *instante pregnante* deste movimento. A rede e o campo parecem ter continuidade; a primeira pelo lado esquerdo da tela – lado oposto ao apresentador – enquanto o campo parece continuar atrás do apresentador. Do mesmo modo, a Fig. 39 exhibe apenas um detalhe de um automóvel (a roda), sugerindo a sua existência.

Em alguns casos, o enquadramento dos selos tem uma relação direta com o enquadramento dos apresentadores do telejornal. Nos exemplos Fig. 34 e Fig. 35 (Nicarágua) observamos diferenças do enquadramento dos apresentadores. A Fig. 34 tem um enquadramento mais *aberto*, pode-se ver a mesa e mesmo a cintura do apresentador. O selo da Fig. 35 tem um enquadramento bem mais *fechado*. A câmera *corta* a imagem na altura do cotovelo do apresentador e a moldura do lado esquerdo do selo é cortada. O resultado final é que nesta imagem de 1988 (Fig. 35), apresentador e selo parecem maiores e mais próximos do espectador.

4.7

PREGNÂNCIA ICÔNICA

A *lei da pregnância* é considerada uma lei básica da teoria da *gestalt* e trata da percepção das formas, estabelecendo que uma configuração será sempre tão “boa” quanto as condições reinantes permitirem (Koffka apud Machado, 1995:59). Este sentido de valor positivo da forma se relaciona a diversas propriedades como regularidade, equilíbrio visual e simplicidade. A premissa básica é de que “quanto melhor for a organização visual da forma do objeto, em termos de

facilidade de compreensão e rapidez de leitura e interpretação, maior será o seu grau de pregnância” (Gomes Filho, 2002:36).

Este mesmo conceito é encontrado de forma mais ampla nos dicionários de psicologia. No Dicionário de Psicologia da Editora Globo, o termo *pregnância* é definido como “força e portanto, estabilidade e continuidade de uma organização psicológica, que se mostra, entre todas as outras possíveis como que privilegiada” (Wertheunerm, 1923, apud Piéron, 1987).

O que nos chama a atenção nesta última definição é o conceito de continuidade de uma organização dominante dentro de um sistema. É neste sentido que estaremos empregando a concepção de *pregnância* – para ressaltar uma escolha icônica que, por ter se mostrado adequada, continuou sendo utilizada em diversas circunstâncias. Em outras palavras, com o termo *pregnância* pretendemos caracterizar a permanência no emprego de um signo icônico ao longo de diversos momentos históricos. Neste sentido, procuraremos observar como alguns códigos visuais podem permanecer atualizados na transmissão de informações que se inovam esteticamente.

Esta observação nos leva a questionar algumas características de força do signo icônico que privilegiam a sua permanência ao longo do tempo.

A longevidade do código vem determinada pela constância dos seus elementos estruturais de fundo e pelo seu dinamismo interno: pela capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes e, portanto, a autoconsciência da unidade. (Lotman & Uspenskij, apud Guimarães, 2002:92)

Um bom exemplo de *pregnância* icônica pode ser observado nos selos sobre inflação. Os nove exemplos de selos sobre este tema (Fig. 45 a Fig. 53), que foram ao ar entre os anos de 1985 e 2002, apresentam como denominador comum a presença da ilustração de um gráfico como o símbolo mais evidente da inflação. Este gráfico pode ser discreto, como em 1985 (Fig. 45) e 2000 (Fig. 46), ou demonstrar uma inflação assustadora, como em 1988 (Fig. 47) e 1992 (Fig. 48). Uma curiosidade interessante: os selos de 1994 (Fig. 49) e 1995 (Fig. 50) seriam absolutamente iguais, se não fosse pela mudança no desenho das cédulas: a inflação foi mais veloz do que o estilo dos selos.

Outro exemplo interessante mostra a utilização do símbolo da ex-União Soviética em dois momentos. O primeiro momento (Fig. 42) apresenta uma representação da União Soviética



Fig. 40. Selo telefone – exibido em 4 de agosto de 1986.



Fig. 41. Selo celular – exibido em 19 de outubro de 2000.



Fig. 42. Selo União Soviética, exibido em 26 de outubro de 1988.



Fig. 43. Selo fim da União Soviética, exibido em 21 de novembro de 1989.

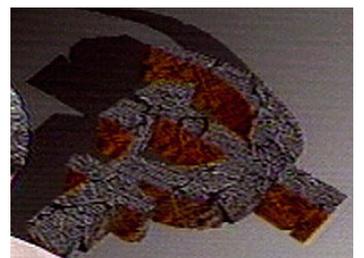


Fig. 44. Detalhe selo fim da União Soviética.



Fig. 45. Selo inflação - exibido em 26 de julho de 1985



Fig. 46. Selo inflação - exibido em 24 de outubro de 1988



Fig. 47. Selo inflação - exibido em 28 de julho de 1988



Fig. 48. Selo inflação - exibido em 21 de fevereiro de 1992



Fig. 49. Selo inflação - exibido em 7 de abril de 1994



Fig. 50. Selo inflação - exibido em 11 de maio de 1995



Fig. 51. Selo inflação - exibido em 5 de agosto de 1998



Fig. 52. Selo inflação - exibido em 19 de outubro de 2000



Fig. 53. Selo inflação - exibido em 6 de dezembro de 2002

através de uma alusão à sua bandeira. As cores do fundo (vermelho) e do símbolo da foice e martelo (amarelo) são as mesmas da bandeira. O segundo selo (Fig. 43) mostra o processo de dissolução, quando a União Soviética deixou de ser um país. Nesta exemplo, o símbolo da foice e martelo é mantido como referente de URSS ou de comunismo. O detalhe é que o símbolo está “rachado”. Foi utilizada uma textura de pedra que traduz o momento de desagregação atravessado pelo país.

Ainda no corpo desta abordagem, cabe-nos avaliar as questões relativas a generalidade ou particularidade encontradas na informação visual. Como observou Twyman (1985:263-265), uma das características principais da linguagem pictórica é que ela não possibilita a expressão de informações generalistas, ao contrário da linguagem verbal. O autor apresenta como exemplo a palavra *relógio* que é uma designação comum a diversos tipos de instrumentos para medir intervalos de tempo. Esta designação cobre todos os tipos de peças, analógicas ou digitais, modelos de corda, a

pilha ou elétricos. Mas, quando nos propomos a representar *relógio* pictorialmente, não podemos deixar de ser específicos. Neste caso, o relógio terá que ser analógico ou digital, antigo ou moderno etc.

Esta questão pode ser ilustrada com exemplos de selos sobre telefone. O selo de 1986, Fig. 40, nos apresenta parte de um disco de telefone, enquanto um outro selo de 2000, Fig. 41, nos mostra um aparelho celular. Se esta última imagem, de apenas três anos atrás, nos mostra um equipamento com ares antiquados para os dias de hoje, o que dizer de um disco de telefone que foi provavelmente a melhor tradução pictórica para o termo *telefone* no ano de 1986 e hoje em lugar de nos remeter a telefones, nos remete a um tempo passado?

4.8 COR

“Em televisão, cor é espetáculo” disse Fábio Perez, editor do *Jornal Nacional* à época da mudança da transmissão de preto e branco para colorido (*in*: Souza, 1984:127). A cor utilizada em televisão pode ser considerada como um elemento de grande potência. No entanto, não podemos deixar de levar em conta que as cores vêm carregadas de simbolismo.

Nas primeiras páginas de *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman apresenta alguns trechos de *Ulisses*, comentando a passagem em que o personagem Stephen Dedalus acompanha a morte da mãe moribunda.

Por que “a maré que sobe”, e essa estranha coloração denominada “verde-muco”(snotgreen)? Porque Stephen, em seus sonhos, via o mar esverdeado “como uma grande e doce mãe” que ele precisava encontrar e olhar [...]. Porque “a curva da baía e do horizonte cercava uma massa líquida de um verde fosco”. Porque, na realidade, “um vaso de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte com a verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados de vômito”. Porque antes de cerrar os olhos, sua mãe havia aberto a boca num acesso de humores verdes (Didi-Huberman 1998:32).

A passagem acima mostra como a cor verde assumiu uma denotação de perda e dor para o personagem, que passou a associá-la com o sofrimento dos últimos dias de vida da sua mãe. Embora este exemplo aponte para uma interpretação subjetiva de uma determinada cor, todas as cores apresentam características simbólicas, diretamente ligadas ao ambiente

cultural onde se encontram inseridas. Tomemos como exemplo o preto. A cor preta pode ser associada à morte, ao luto, às trevas e ao desconhecido. Mas, também pode ser associada a autoridade; veja por exemplo as vestimentas dos magistrados e juizes de futebol. No entanto, na China o luto não é associado ao preto e sim ao branco. Não que o preto não tenha, na China, associação negativa. Na verdade, o que muda é a percepção da morte que naquela cultura é entendida como elevação espiritual (Guimarães, 2002,100).

Guimarães (2002:15), utilizando conceitos da semiótica da cultura afirma que a cor é “*informação atualizada do signo*, ou seja, um objeto produzido por um emissor, recebido e interpretado por um receptor”. Este autor considera que a classificação das cores segundo três parâmetros é praticamente universal, embora a nomenclatura possa variar. Utilizaremos a nomenclatura encontrada em Francisco Varela (apud Guimarães, 55) por corresponder à terminologia utilizada em televisão. Assim, consideramos que a “aparência” da cor varia em três dimensões: croma, saturação e brilho. O croma é a própria cor, “o que determina o que conhecemos por azul, vermelho, amarelo, verde etc.” (idem, 54). A saturação é o grau de pureza da cor. Quanto mais saturada a cor, o croma parecerá mais intenso; contrariamente quanto menos saturada, mais próxima a cor estará de uma gradação de cinza. O brilho corresponde à luminosidade da cor, a variação da atenuação ascendente (clareamento) e descendente (escurecimento).

Não nos aprofundaremos aqui nas variações cromáticas estabelecidas por diversos autores (cores primárias, secundárias etc.). Apresentaremos a seguir, de forma breve, alguns conceitos extraídos do livro *A cor como informação* que nos serão úteis na análise dos selos do *Jornal Nacional*.

Guimarães (2002, 110-112) observou uma variação dos valores cromáticos de acordo com a faixa sociocultural nos jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo este autor, os jornais de linha mais popular, como *Notícias Populares* e *O Dia*, utilizam mais contraste entre as cores, com combinações entre cores complementares e predominância de cores primárias e secundárias chapadas. Por outro lado, os jornais lidos pelas classes socioeconômicas A e B, como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, utilizam combinação mais sóbrias, “com suaves *degradés* em *boxes* e pequenas áreas de fundo”. O autor considera que pessoas de condição socioeconômica mais baixa apresentem preferência por padrões estéticos com mais acentuação cromática em vestimentas e produtos industrializados em

geral. Apresenta também, como exemplo desta preferência, a manipulação da intensidade das cores nos controles do aparelho de televisão, onde as cores são deixadas mais vivas - próximas do padrão cromático dos desenhos animados.

Por outro lado, a interpretação do emprego de uma determinada cor estará sempre sujeita a fatores diversos como relação com outras cores próximas, contexto sociocultural etc. A utilização da cor branca no vestido de noiva, por exemplo, passou a se impor a partir do século XIX. Antes disso, a regra era o uso de vestidos vermelhos. Embora já existisse o conceito da cor branca ligada à pureza e a virgindade, não havia a necessidade de ostentar estas condições na cerimônia (Pastoureau apud Guimarães, 2002:94). A oposição entre as cores é um outro dado que pode expressar sentido. O preto é oposto ao branco na simbologia de trevas e luz, mas ao vermelho ou ao branco na atribuição masculino-feminino. O vermelho é oposto ao branco nas idéias de revolução e contrarrevolução, esquerda e direita e ao verde na proibição e permissão (Guimarães, 2002:94). Um bom exemplo da utilização da oposição entre o vermelho e o verde pode ser observado nas Fig. 46 e Fig. 47. Estes dois selos sobre inflação foram ao ar na mesma semana, em um período de inflação altíssima. No mês de outubro de 1988, o IPCA registrou uma inflação de 25,62%. Neste quadro de inflação galopante, o selo com o gráfico verde em movimento descendente parece não encontrar justificativa. Talvez ele tenha sido exibido como um alento às tentativas sucessivas e fracassadas de planos econômicos milagrosos, alternando-se com o selo do gráfico vermelho mostrando o peso real da inflação. Uma análise minuciosa que envolva o conteúdo verbal da notícia vinculada a estes selos poderia nos levar a uma hipótese conclusiva, embora este processo não se encontre no escopo da presente pesquisa. De qualquer forma, este exemplo nos parece uma demonstração clara da utilização simbólica da cor. No entanto, uma conclusão irá sempre depender da análise em paralelo de outros fatores.

A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia, é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto, é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado contexto cultural. Para conseguir tal invariante, a aplicação da informação cromática deverá estar combinada com outros elementos sógnicos além da própria cor, que possam, no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. Um desses elementos pode ser a presença simultânea da cor simbolicamente oposta (idem, 97-98).

As transmissões televisivas realizadas em cores e o modo como estas transmissões são recebidas nos lares não podem ser simplesmente desconsideradas, na medida em que a recepção dos sinais eletrônicos (independentemente das alterações produzidas no aparelho receptor por interferência direta do espectador) podem favorecer alterações cromáticas. Até a década de 1980, os designers que produziam para televisão tinham que ficar atentos à maneira como os gráficos seriam captados pelos receptores preto e branco, que ainda existiam em grande quantidade. Nos dias de hoje, os aparelhos coloridos já configuram uma maioria. No entanto, permanecem os limites de gradação de cores, de modo que o emprego de tonalidades muito próximas pode não ser captado na recepção. Embora os equipamentos informáticos atualmente utilizados na produção dos selos tenham capacidade para gerar 16 milhões de cores, em termos práticos, esta diferença de valores não pode ser acompanhada no aparelho de televisão doméstico. Tons muito próximos se fundem e os milhões de cores, que pareciam não ter limite, precisam ser empregados com precisão.

Sombras e luzes

A claridade e a escuridão são mais do que a presença e ausência da luz; são duas cores com implicação na sintaxe visual: o branco e o preto. Em outras palavras, os tons de escuro se aproximam do preto, enquanto os tons claros se aproximam do branco. Esta tendência estabelece as respectivas relações simbólicas. Assim, no exemplo do selo que mostra a dissolução da União Soviética (Fig. 43), vemos a projeção de uma sombra que acentua o tom escuro-acinzentado do fundo. Esta referência ao preto reforça o tom grave da situação.

4.9

PRODUÇÃO E TÉCNICA

Uma das mais intensas e importantes discussões sobre a questão do dispositivo consistiu em avaliar a incidência, no valor simbólico desse dispositivo⁶, de fatores técnicos – não apenas porque, durante muito tempo, considerou-se implicitamente que esses fatores técnicos tinham lógica própria, desenvolvimento

⁶ Este autor utiliza o termo *dispositivo*, originado dos estudos sobre cinema na década de 1970, para caracterizar a organização material, ou seja, os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundir-las (Aumont, 1993:135).

autônomo, e que revoluções nos modos de pensar ou de ver podiam provir de revoluções técnicas, mas porque, mais profundamente, essa questão é a mesma dos motores da história, logo longinquamente, a das *causas* dos fenômenos sociais e simbólicos (Aumont, 1993:178).

A preocupação com a técnica na produção de imagens parece ter crescido a partir da maior inserção do computador como produtor de imagens. Neste ponto, recuperaremos uma clivagem utilizada por Aumont (1993:178-179) para distinguir técnica de tecnologia. Técnica compreende a esfera da atividade prática em geral, com a utilização ou não de instrumentos especializados. Tecnologia é definida como o conjunto dos instrumentos materiais e do *know-how* de que se dispõe para determinada ação. O Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa define técnica como “a parte material ou o conjunto de processos de uma arte; maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo”. Este mesmo dicionário define tecnologia como “conjunto de conhecimentos, especialmente princípios científicos, que se aplicam a um determinado ramo de atividade”. Consideraremos assim, a técnica como uma interpretação pessoal, ou de um grupo de pessoas, utilizada na produção material, a partir da tecnologia existente à época. Aumont cria distinções entre (1) o equipamento que se dispõe, (2) a técnica de emprego deste equipamento e (3) o discurso sobre a técnica em geral e as conseqüências que são tiradas em casos particulares (op. cit.).

Atualmente, não seria possível falar do discurso da técnica sem abordar os seus instrumentos, as máquinas. Santaella (1997) nos apresenta um histórico da relação do homem com as máquinas. Segundo a autora, a máquina é uma espécie de ferramenta, na medida em que é um artefato projetado como meio para se realizar um trabalho ou uma tarefa, funcionando como extensão ou prolongamento de habilidades. A autora estabelece três níveis na relação homem-máquina, a partir dos quais se chegam a três tipos de máquinas criadas e utilizadas pelo homem:

Nível muscular-motor: máquinas musculares: ex.: máquina a vapor

Nível sensorio: máquinas sensorias: ex.: câmera fotográfica

Nível cerebral: máquinas cerebrais: ex.: computador

A revolução industrial trouxe-nos a máquina a vapor e, mais tarde, as máquinas alimentadas à eletricidade. As máquinas musculares são servis, tarefeiras, capazes de substituir a força física do homem, substituindo o trabalho do homem naquilo que este tem de puramente físico ou mecânico. Novas

tecnologias foram desenvolvidas, baseadas em teorias científicas, nos entregando telescópio, microscópio e a câmera fotográfica. Estas novas máquinas não objetivavam a substituição das funções físico-musculares. As máquinas sensórias funcionam como extensões ou prolongamentos dos órgãos dos sentidos humanos (olhos, ouvidos), que atuam simulando seu funcionamento. Estas máquinas deram início ao estabelecimento de uma visão literal particular e uma nova percepção da realidade.

Se, depois do advento das máquinas musculares, o mundo começou a ser crescentemente povoado de objetos industrializados, depois do advento dos aparelhos, ele começou a ser crescentemente povoado, hiperpovoado de signos. (Santaella, 1997:37)

Se a máquina a vapor é o marco da revolução industrial, o computador é o marco da revolução eletrônica. As máquinas cerebrais amplificam as habilidades mentais, notadamente as processadoras e as da memória, expandindo o cérebro.

As palavras-chaves das novas tecnologias semióticas são amplificação, extensão, expansão. Contamos hoje com máquinas capazes de expandir não somente os órgãos sensórios, mas também funções realizadas pelo cérebro, a criatividade e o imaginário.

Em um outro trabalho, publicado quatro anos após este que define os três tipos de máquinas utilizadas pelo homem, a autora, junto a Winfried Nöth no livro *Imagem*, estabeleceu três paradigmas da produção da imagem. A utilização do termo “paradigma” foi remetida ao célebre trabalho de Thomas Kuhn – *A estrutura das revoluções científicas* – e seus desdobramentos. O critério utilizado para a classificação das imagens nestes três paradigmas foi, nas palavras dos autores, “materialista, ou seja trata-se antes de tudo, de determinar o modo como as imagens são materialmente produzidas, com que materiais, instrumentos, técnicas, meios e mídias” (Santaella e Nöth, 2001:162). São os seguintes, os paradigmas da imagem: (1) Paradigma pré-fotográfico ou produção artesanal, que dá expressão à visão por meio de habilidades manuais e corporais. (2) Paradigma fotográfico, relacionado aos processos de captação e fixação da imagem. (3) Paradigma pós-fotográfico, no qual as imagens são derivadas de uma matriz numérica e produzidas por técnicas computacionais.

Submeter o veículo televisão à esta classificação poderia ser uma consideração muito simples na medida em que a imagem televisiva pertence ontologicamente ao paradigma fotográfico. Trata-se de uma imagem cuja produção está vinculada



Fig. 54. Selo Líbano - exibido em 13 de maio de 1983.



Fig. 55. Selo festas juninas - exibido em 19 de junho de 1984.



Fig. 56. Selo dólar - exibido em 18 de junho de 1984.

diretamente ao processo de captação eletrônica e transmissão. No entanto, estamos tratando de um produto gráfico, que embora captado e transmitido segundo as técnicas fotográficas eletrônicas, se submete a diferentes e diversas formas de produção. Em outras palavras, as considerações relativas ao paradigma fotográfico consideram a tomada da imagem, embora não abordem a sua produção. Na produção da imagem do selo, a captura pode ser apenas a finalização de um processo. Desta forma, estabeleceremos uma reflexão, baseada nos três paradigmas aplicados à *elaboração* dos selos. Ressaltamos que as operações de produção dos selos são realizadas antes da sua configuração enquanto imagem televisiva, e conseqüentemente antes da sua inserção no telejornal, e posterior transmissão. A análise da técnica, a partir dos três paradigmas da imagem irá proporcionar uma visão histórica da tecnologia utilizada na elaboração dos selos ao longo dos seus vinte anos de existência no *Jornal Nacional*.

O paradigma pré-fotográfico estabelece uma relação direta com o suporte receptor das interferências geradas. Santaella e Nöth (idem, 164) colocam que o resultado desta intervenção sobre o suporte é um objeto único e autêntico. No caso da produção dos selos, a questão da autenticidade não apresenta relevância, na medida em que o produto final do selo é o que pode ser visualizado pelos telespectadores no seu aparelho de televisão. A materialidade desta produção, quando há, pode ser imediatamente descartada após a sua captura eletrônica. Este processo é o que acontecia nas primeiras produções de selos. Assim, a imagem era gerada sobre um suporte em papel, utilizando-se tintas, letras transferíveis e papéis coloridos recortados e colados. O produto material obtido era então colocado na frente da câmera e gravado. Algumas vezes ainda, este produto sofria interferências após a sua *captura* pela câmera de vídeo. Um exemplo desta intervenção, chamada de *superimposição*, consiste em *mixar* uma imagem proveniente de uma determinada fonte (por exemplo, letras transferíveis coladas sobre papel) com uma segunda imagem, de outra origem. Esta técnica era freqüentemente empregada, antes da utilização do computador, para introduzir títulos ou mapas sobre algum fundo, como uma imagem previamente gravada ou um *dégradé*. Para este fim a imagem a ser *superimposta* (o texto, por exemplo) deve ser produzida sobre uma superfície preta, capturado por uma câmera e levada ao *switcher*⁷ para a realização do efeito. As Fig. 54 e Fig. 55

⁷ Mesa de comutação das câmeras, utilizadas em estúdio de televisão, que permite editar um programa ao vivo e realizar alguns efeitos (Machado, 1995:219). Por extensão, utiliza-se o mesmo nome para a cabine onde ficam, durante uma gravação ou transmissão ao vivo, o diretor de TV, a equipe técnica e um diretor editorial.



Fig. 57. Selo leite - exibido em 26 de outubro de 1988.



Fig. 58. Selo economia brasileira - exibido em 5 de agosto de 1986.



Fig. 59. Selo meninos de rua - exibido em 8 de abril de 1994.

apresentam exemplos de utilização de selos produzidos artesanalmente, em suporte não fotográfico. Na Fig. 54 lemos a palavra “Líbano”, provavelmente, obtida com letras transferíveis que sofreram interferência, com o objetivo de denotar a destruição sofrida no país pela guerra. Na figura Fig. 55 vemos um exemplo de superimposição. O texto “festas”, produzido com letras transferíveis, é inserido juntamente com a ilustração das bandeiras de festa junina, sobre uma imagem de fogos, que pode ter sido obtida a partir de uma foto ou de uma imagem gravada em vídeo. Esta imagem de fogos, ao fundo, já corresponde ao paradigma fotográfico.

No paradigma fotográfico, o suporte é um fenômeno químico ou eletromagnético preparado para reagir ao estímulo da luz. Fotografia, cinema e vídeo são frutos de uma “colisão ótica” (Couchot, apud Santaella e Nöth, 2001:165). Neste caso temos a imagem gerada a partir de uma fotografia: um “instantâneo” ou uma imagem congelada. A Fig. 56 é a imagem de um selo de origem artesanal (a palavra dólar), lado a lado com a imagem de uma cédula de dólar, imagem captada por uma câmera, portanto relacionada ao paradigma fotográfico. A Fig. 57. A Fig. 57 corresponde estritamente ao paradigma fotográfico. Trata-se de um selo sobre leite, onde obteve-se a imagem de um momento único do leite sendo derramado.

Finalmente, o paradigma pós-fotográfico nas palavras dos autores: “o suporte das imagens sintéticas não é mais matérico como na produção artesanal, nem físico-químico e maquinico como na morfogênese ótica, mas resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos” (Santaella e Nöth, 2001:165). Podemos também utilizar o termo imagem informática ou informatizada para abordar as imagens que, na consideração dos autores acima, são incluídos no paradigma pós-fotográfico, com a vantagem de não estarmos considerando como parâmetro desta análise as imagens fotográficas. Um exemplo evidente da utilização do paradigma pós-fotográfico é encontrado na Fig. 58. Embora seja possível que se tenha utilizado o computador em selos anteriores a esta data, esta imagem do cifrão com uma enorme extrusão coloca em evidência o meio utilizado para produzi-la. No entanto, é possível que o computador tenha sido utilizado anteriormente para a obtenção de fundos em *dégradé*, ainda que este padrão também possa ter sido produzido no *switcher*. Já a imagem da Fig. 58, com a sua marcante utilização da terceira dimensão não deixa dúvidas quanto à sua origem. É claro que não se pode deixar de considerar o ano de produção desta imagem. No Brasil, principalmente, em meados da década de 1980, uma imagem

de origem eletrônica evidente talvez tivesse, pela própria evidência, um charme particular.

No entanto, não podemos nos furtar a trazer o pensamento de Poissant (1997) sobre as imagens cujo estilo revela a origem eletrônica. É como “um presente que chega com sua etiqueta”, uma enorme sensação de mal-estar. Artistas e designers trabalham com os mesmos *softwares*, que produzem fatalmente efeitos semelhantes. O resultado é um efeito de *déjà-vu*, uma padronização de soluções que acaba revelando a falta de talento do “funcionário”⁸. Segundo Machado,

se é natural, e até mesmo desejável, que uma máquina de lavar roupas repita sempre e invariavelmente a mesma operação técnica, a operação lavar roupas, não se espera a mesma coisa de aparelhos destinados a intervir no imaginário ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem (2001: 41).

Machado conclui que o verdadeiro criador deve ser capaz de subverter continuamente a função da máquina que ele utiliza, recusando a submissão das máquinas semióticas ao projeto industrial, reinventando suas funções e finalidades. Afinal, a utilização pura e simples da tecnologia na produção de imagens não é garantia de bons resultados.

Uma obra mais sofisticada tecnologicamente não é uma obra mais artística. A interatividade numérica não produz forçosamente arte, assim como a extensão da Internet não gera automaticamente a democracia. As tecnologias mudam somente as condições da criação artística... (Couchot, 1997:141).

Aumont tem uma opinião semelhante sobre o uso do paradigma pós-fotográfico na produção de imagens.

Os modelos numéricos são para o artista meios poderosos e limitadores: ele terá que arrancá-los de sua performatividade científica e técnica, interpretá-los e traduzi-los em seu próprio sistema simbólico (Aumont, 1993:135).

Couchot (1997) aponta como alguns artistas mesmo trabalhando com programas comerciais são capazes de

⁸ Segundo Machado (2001), para o filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, funcionário é aquele que se utiliza das máquinas semióticas - máquinas que têm a propriedade de estarem programadas para produzir determinadas imagens de determinada maneira, a partir de certos princípios científicos definidos a priori. Para o funcionário, as máquinas semióticas são caixas pretas cujo funcionamento e mecanismo gerador de imagens lhes escapam totalmente.

dominar o computador, em lugar de se deslocar para o domínio pouco conhecido da informática. Isto, na maioria das vezes, acontece em contextos híbridos, quando se misturam diversos procedimentos. Nestes casos, o computador é utilizado como mais uma ferramenta - poderosa e revolucionária - que vem atender à uma necessidade de expressão. Não é uma máquina de efeitos de onde se pode tirar uma surpresa ou um encanto.

A hibridização dos efeitos aparece como uma solução desejável para favorecer a qualidade estética das imagens que utilizam o computador na sua produção.

É algo evidente lembrar que hoje a arte contemporânea internacional é cada vez mais trabalhada por imagens híbridas, impuras, nas quais indistinção das matérias e dos procedimentos é total, as funções e as finalidades estão misturadas e a circulação das formas se tornou vertiginosa. Não é *meramente* um problema técnico de suporte (combinar imagens pintadas, desenhadas, fotográficas, cinematográficas, videográficas, informáticas, virtuais etc) – o que já têm suas conseqüências. [...] Mas, além ou aquém disso, trata-se *inicialmente* de um problema de postura epistemológica. Diante de uma imagem qualquer (e, aliás, não somente diante: mas também dentro, ao lado, atrás, em cima etc), não se pode hoje considerá-la como um *dado* estabelecido, fixo, como algo transparente. Não se pode mais contemplá-la *inocentemente*, como uma coisa *pura*. A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões (Dubois, 2003b:4).

A questão da hibridização nos leva a colocar que mesmo as divisões por paradigmas estabelecidas por Santaella e Nöth podem não ser tão facilmente distinguíveis. O selo da Fig. 56, que apresenta a nota de dólar, se realizado na data de hoje talvez tivesse que se alinhar apenas ao paradigma pós-fotográfico. A imagem da cédula seria obtida a partir de um scanner que a converteria em imagem informática. Do mesmo modo, o texto seria gerado em um computador. A conclusão final é que a hibridização dos meios que permite que cada artista ou designer desenvolva o seu próprio estilo, retira a possibilidade de compreensão do modo como a imagem foi produzida. Esta tendência tem sido observada em imagens de origens diversas:

“[...] não sabemos mais caracterizar o que vemos: fotografia e/ou infografia, cinema e/ou vídeo, imagem material e/ou imaterial, fixa e/ou móvel, real e/ou virtual, atual e/ou antiga, retomada e/ou inventada etc. Somos incessantemente confrontados com

ambigüidades (estatutárias, pragmáticas ou formais) daquilo que se oferece ao olhar – ambigüidades geradas pelo que chamamos, a partir de Deleuze, de *desterritorialização* das imagens. A criação visual [...] se expressa cada vez mais em e por conjuntos complexos e mestiços, difíceis de se categorizar, nos quais as identidades e as especificidades, que acreditávamos bem estabelecidas (por exemplo, as *oposições* entre pintura, fotografia, cinema, vídeo ou informática), não constituem mais marcas estáveis para a percepção e a compreensão daquilo que se vê” (Dubois, 2003b:5).

4.10. OS SELOS E SEUS ESTILOS

Algumas questões relativas à produção das imagens podem permanecer sem conclusão, mas não há dúvida que as técnicas utilizadas na produção e inserção dos selos no cenário do telejornal abrem um campo de classificação para estas imagens. Como sugerimos no item 3.9, as técnicas podem produzir diferentes estilos. Através das amostras levantadas, observamos cinco estilos gráficos diferentes que correspondem a quatro técnicas de inserção dos selos como cenário. O esquema abaixo (Fig. 60) apresenta as relações entre os estilos visuais e as técnicas de inserção, apontando para uma variação no estilo visual, independente da técnica de inserção utilizada. Chamamos a atenção para que as datas encontradas no esquema abaixo correspondem ao que foi encontrado na amostra levantada na nossa pesquisa. Detalharemos este esquema a seguir.

	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1998	1999	2000	2001	2002	
ESTILO VISUAL	Moldura/aberto			Moldura/+ fechado			Tela cheia					Tela cheia com perspectiva				Luminoso	Atual			
TÉCNICA INSERÇÃO	Chroma-key + Quantel						Chroma-key												key + luz	key + Chrm

Fig. 60. Estilos e técnicas de inserção empregados nos selos.

Primeira fase: selo na moldura (1983-1988)

Utilizamos como critério principal para caracterização do primeiro período dos selos a utilização ostensiva da moldura (Fig. 45, Fig. 46 e Fig. 47). Além disto, o selo divide o seu espaço com um outro Quadro que exhibe um momento da vinheta. Parece que se buscou que o selo fizesse uma entrada suave no cenário. A sua produção tem características artesanais (pré-fotográfico), passando pelo fotográfico (Fig.

57), até exibir as primeiras manifestações da utilização do computador (Fig. 58). Neste primeiro momento, a exibição era proporcionada pelo *Quantel*, equipamento eletrônico fabricado por uma companhia inglesa de mesmo nome, que reduzia a imagem. Esta imagem diminuída era inserida através da técnica de *chroma-key*. O *chroma-key* permite a utilização do espaço demarcado pela cor azul, dentro da moldura para inserir a imagem do selo. A pessoa ou objeto que é colocada sobre o fundo azul para ser recortada deve estar muito bem iluminada, sob o risco de se obter uma imagem do apresentador com contorno azul ou chapada. Outros pequenos cuidados também devem ser tomados em relação às cores da roupa, como, por exemplo, evitar tons que se misturem com o azul ou o reflitam. Esta técnica para inserção dos selos foi utilizada de 1983 a 1988. A timidez dos primeiros momentos de utilização do selo foi, aos poucos, sendo vencida, e o selo foi crescendo no quadro. Este “movimento” do selo nos permite dividir o período técnico de utilização do aparelho Quantel somado ao *chroma-key*, em dois momentos, correspondente a dois estilos visuais. Nos dois momentos o selo está enquadrado por uma moldura-objeto, mas há uma clivagem entre eles no momento em que o enquadramento do apresentador passa a ser mais fechado, o que ocorre a partir de 1986. Nas amostras levantadas até esta data, pode-se ver a bancada do apresentador. O enquadramento é tão aberto que as suas mãos também podem ser vistas. Uma outra característica destes primeiros três anos de utilização dos selos encontra-se na presença constante da linguagem verbal, que nos sugere que ainda não existia uma segurança absoluta na capacidade da imagem gráfica de transmitir a notícia. Havia a presença, não obrigatória, de pequenos movimentos, e eventualmente empregava-se o selo para veicular informações em caracteres (Fig. 61). Posteriormente este tipo de utilização do selo foi abandonada.

Segunda fase: *tela-cheia* (1989-1993)

A segunda fase (Fig. 48) é caracterizada pelo rompimento da moldura e o selo, agora ocupando todo o fundo do quadro, é inserido em *chroma-key* sem ser reduzido. Este estilo técnico relaciona-se aos selos exibidos entre 1989 e 1999, mas relaciona-se a dois diferentes estilos estéticos. Consideramos que o primeiro estilo, que chamamos de *tela cheia*, constitui a segunda fase. Sua principal característica é o rompimento da moldura. A evidência deste fato encontra-se na Fig. 48 que apenas reproduz uma ilustração que já havia sido utilizada anteriormente (Fig. 47), mas dentro da moldura. Esta fase é marcada por uma maior utilização das imagens produzidas em



Fig. 61. Selo loteria esportiva – exibido em 9 de maio de 1983.

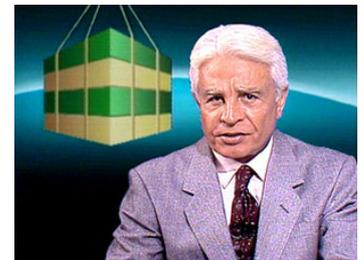


Fig. 62. Selo balança comercial – exibido em 18 de fevereiro de 1992.

computação gráfica. Há também uma busca pela profundidade do quadro, através da utilização de figuras que avançam no espaço, como o próprio gráfico da Fig. 48. A delimitação deste espaço perspéctico é muitas vezes representada pela fixação de um horizonte atrás da figura. Este horizonte pode ser plano (Fig. 36 e Fig. 48) ou curvo (Fig. 62), ou simplesmente não existir (Fig. 63).

Terceira fase: novas formas (1994-1999)

O selo, depois de ter ganho a tela inteira e também a profundidade, passa a ousar na forma de exibição dos elementos gráficos. Neste momento, que dura de 1994 a 1999, passa a se utilizar de faixas coloridas com extremidades de transparência suavizadora. A nossa hipótese é que, por esta época, a presença dos selos no telejornal havia sido incorporada por espectadores e jornalistas. Era possível, então, arriscar ousadas estéticas. Os objetos não precisavam mais estar inteiramente presentes, poderiam ser sugeridos, “enfeitados” e misturados às faixas de cores, característica marcante deste estilo (Fig. 38, Fig. 39, Fig. 48 e Fig. 59). Estes selos foram produzidos com um novo equipamento - Harriet, adquirido por esta época, da empresa Quantel. Trata-se, basicamente, de um computador de composição. Ele permite desenho à mão livre através de uma interface bastante amigável e a criação de formas simples, mas não pode gerar imagens tridimensionais. Estas imagens tinham que ser produzidas em um outro equipamento, normalmente uma plataforma PC, e transferidas para o Harriet. Observe como em alguns destes selos a figura e suas faixas prolongam-se por trás do apresentador, sugerindo uma perspectiva profunda, um espaço quase ilimitado. Por limitações técnicas relacionadas à produção dos selos, não se utilizou o movimento neste estilo.

Quarta fase: luminoso (2000-2001)

Os selos da terceira fase (Fig. 52) marcaram a utilização de uma outra técnica de inserção. As faixas decorativas desapareceram e as figuras apoiam-se diretamente sobre o real (o gradil ao fundo). O selo, ao contrário do que acontecia com a técnica de *chroma-key*, deixou de ser inserido – ele é sobreposto do mesmo modo que se sobrepõem caracteres verbais à imagem televisiva. Nas técnicas descritas anteriormente utilizadas na inserção dos selos, a imagem (do selo) poderia ser emitida a partir de diversos equipamentos, como qualquer aparelho de video-tape. No período do estilo que chamamos de *luminoso*, a imagem do selo deve ser



Fig. 63. Selo congresso – exibido em 5 de dezembro de 1990.



Fig. 64. Selo energia – exibido em 20 de outubro de 2000.



Fig. 65. Selo crise de energia – exibido em 26 de novembro de 2001.



Fig. 66. Selo negócios no futebol - exibido em 26 de novembro de 2001.

transmitida a partir de um equipamento que possa “ler” e utilizar a máscara determinadora do contorno do desenho. A sobreposição torna-se possível porque a imagem submete-se a uma máscara (*key*), que destaca que parte será recortada e sobreposta. Uma outra característica original foi conseguida através da variação luminosa. Na medida em que se abandonou a técnica de *chroma-key*, o fundo em um azul constante não seria mais necessário. O fundo do cenário foi elaborado por um agrupamento de lâminas que criam um leve efeito perspéctico. O resultado estético é uma superfície de linha paralelas. A cor desta superfície seria produzida por um jogo de luzes que apresentavam uma variação cromática determinada em função da ilustração dos selos: âmbar (Fig. 64), azul (Fig. 65), vermelho (Fig. 31) e verde (Fig. 66). Pode-se afirmar que os selos produzidos durante este período só ficavam realmente prontos no momento de sua inserção no ar, na medida em que necessitavam da cor de fundo para estarem completos. Algumas figuras da composição foram sobrepostas ao gradil presente atrás do apresentador ou à bancada. Esta sobreposição entre uma imagem virtual e um fundo real que sofre interferência da primeira (virtual) pode produzir um grande impacto (Fig. 52 e Fig. 18). Além disso, esta técnica não apresentava nenhuma limitação no uso da cor de vestimenta do apresentador. Por outro lado, havia uma diminuição no tamanho disponível para a imagem gráfica. A determinação do tamanho deveria seguir um certo rigor, na medida em que qualquer alteração nas escalas utilizadas nas figuras poderia ocorrer em superposição da imagem gráfica sobre o apresentador (Fig. 68). Este estilo, empregado entre 2000 e 2001, utilizava o movimento das figuras na formação da composição e tinha como característica estética principal um grande realismo.



Fig. 67. Selo Israel – 6 de dezembro de 2002.



Fig. 68. Selo educação, exibido em 29 de novembro de 2001.



Fig. 69. Selo educação, exibido em 5 de dezembro de 2002.

Quinta fase: contemporâneo (2002-)

O último estilo técnico (Fig. 67) apresenta uma mistura das últimas duas técnicas empregadas: a imagem é inserida em *chroma-key*, mas também tem algumas partes sobrepostas de acordo com uma máscara que acompanha a imagem (gráfico). A volta da utilização do *chroma-key* liberou os limites espaciais para a colocação das figuras, trazendo de volta a profundidade, as possibilidades de utilização da perspectiva, sem perda o impacto da sobreposição de objetos sobre o gradil e a bancada (Fig. 69). Este estilo é bastante recente, mas não deixa dúvida quanto às suas possibilidades inovadoras.