



O Traçado Da Luz – Um Estudo Da Sintaxe Em Reportagens Televisivas¹

Andrea Limberto Leite² – mestra em comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo

Propomos uma abordagem voltada à materialidade da imagem assumindo, como hipótese que ela tem uma constituição narrativa. Analisamos o material jornalístico de três grandes redes: CNN, BBC e Globo em busca do que anima o movimento da seqüência imagética. Baseamo-nos nas Ciências da Linguagem, destacando as concepções lacanianas sobre o campo visual. Levamos em conta especialmente o preceito de que o sujeito integra a estrutura do quadro. Processa-se, assim, uma mudança na equação do campo visual (sujeito-quadro): são os objetos que nos olham. Propomos, a partir disso, uma análise sintática que se baseia em: matrizes, o giro sobre espaços vazios e objeto. Essa sintaxe se atualiza como informação luminosa. Determinamos ainda a especificidade dessa informação quanto ao material jornalístico.

Palavras-chave

Telejornalismo, Imagem, Olhar, Sintaxe imagética, Televisão

Introdução

O presente estudo se propõe verificar a existência de relações sintáticas nas imagens de reportagens telejornalísticas. O corpus da pesquisa compõe-se de reportagens exibidas por três redes de televisão: BBC, CNN e Rede Globo – duas redes internacionais e uma local.

Consideramos que a televisão seja composta de três materialidades: a imagem, o som e o texto escrito. A análise será voltada para o material imagético, apesar da dimensão tríplice do objeto por acreditamos que as imagens respondam por regras de ligação (sintáticas) específicas.

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

A premissa maior que orienta o trabalho é a de que as imagens podem constituir uma forma discursiva. Assim sendo, admitimos que sua formação se dá na linguagem, assim como o campo visual onde aparecem. Isso equivale a assumir que, da mesma

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Mestra em Comunicação pela ECA-USP, com a dissertação *O traçado da luz*, de onde deriva este artigo. Graduada em jornalismo na mesma Escola, onde participou de projeto de Iniciação Científica relacionado ao estudo da televisão (*A CNN e a globalização mediática*).



forma que a linguagem é constituinte do humano, o campo visual teria também uma função fundamental nessa constituição. Essa afirmação tem procedência se considerarmos as transformações que ocorreram no modo de pensar a perspectiva depois que questões como sujeito e objeto alteraram-se com a introdução do inconsciente nos estudos sobre o campo visual.

A partir daí, o campo visual foi concebido como linguagem; o olhar, por sua vez, passou a ocupar o lugar do objeto inatingível, o que determina uma nova organização do problema da diferenciação entre visão e olhar. Nesta reorganização do problema, o olhar vem desempenhar uma função essencial, o que nos leva a propor a possibilidade de estudar, através de seu movimento, uma articulação narrativa das imagens.

A análise da articulação da imagem foi realizada inicialmente nos estudos da narrativa e dos processos semióticos. Citamos, nesse sentido, os trabalhos de François Jost³ (1992). Na área que nos interessa, a televisão, observamos uma escassa literatura sobre a questão. Nesse campo, é privilegiada a abordagem sociológica, que trata das condições de inserção social da televisão e do impacto do conteúdo. Raros são os estudos que se ocupam do meio como tal, isto é, mídia ou, repetindo McLuhan, o meio (mídia) é a mensagem. Citamos, por exemplo, o trabalho do qual este é herdeiro, *A CNN e a Globalização Mediática: uma nova hegemonia ou a formação de comunidades imaginárias?*⁴

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

A área de artes plásticas, por sua vez, é rica em estudos que tratam das imagens numa perspectiva crítica sobre sua própria produção, sendo que a teorização em relação ao material artístico é fecundo e assume um papel questionador. Interessa-nos apontar duas linhas de trabalho que privilegiam o estudo sobre a singularidade da obra de arte

³ O autor trabalha com a possibilidade de transportar os preceitos das teorias da enunciação para a análise do ponto de vista no âmbito das imagens. Escreveu *Un monde à notre image – énonciation, cinema, télévision*, publicado pela editora Méridiens Klincksieck.

⁴ Trabalho realizado entre 1996 e 98 na Escola de Comunicações e Artes da USP, não publicado. Analisa os programas *World News* e *Prime Time*, da rede internacional em questão, procurando articular a questão do olhar estrangeiro, do olhar da câmera da rede CNN com sua então recém conquistada posição de oferecer uma cobertura mundial, global.



para além do tratamento temático, ou seja, tentando estabelecer os parâmetros dessa linguagem. Recorremos primeiro às teorias da percepção, a respeito citamos Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis.⁵ Em segundo lugar, destacamos os estudos na área de design gráfico.

O sentido dessa revisão bibliográfica é incluir concepções que levem a desenvolver uma sintaxe do quadro. Isso significa buscar a marca ou a característica dos objetos pelo fato de estarem no quadro. Tal marca estaria presente independentemente de diferenças entre os objetos no nível de gênero (artístico/reportado, desenhado/pintado/filmado); origem (ficcionalizada/baseada na realidade) ou tema (política/humorística/educativa/outros).

Definição do objeto

Reforçamos que ao restringir o objeto à materialidade das imagens temos em vista buscar articulações específicas nesse registro. Esse recorte pretende privilegiar o problema maior para este trabalho: Estudar o enredamento do olhar na tela da televisão e a possibilidade de definir um padrão estrutural que organiza as relações no campo visual.

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

Pressupomos que tal combinação não se dá de forma aleatória, mas procura atrair o olhar do espectador. A sucessão de quadros propõe a ele um caminho desenhado nos quadros da reportagem. Dessa forma, julgamos que a análise da sintaxe das imagens jornalísticas pode nos ensinar sobre as características do campo visual e sobre o modo pelo qual este é organizado na cultura. Acrescentamos que, na cultura ocidental, o jornalismo ocupa um papel relevante na produção de narrativas.

O corpus da pesquisa reúne 17 fitas, completando 25h20min de gravação. Foram gravados apenas os programas jornalísticos com o estilo de noticiário. Na rede CNN

⁵ As teorias da percepção têm base, na maioria dos estudos, na psicologia da gestalt. Arnheim é um autor clássico neste campo, tendo escrito *Arte y percepción Visual – psicología de la visión creadora*. Donis A. Dondis é também uma autora clássica na área da percepção visual, tendo se dedicado a estudar uma certa linguagem da visão. Escreveu *Sintaxe da Linguagem Visual*.



selecionamos o programa World News. Na rede BBC, o programa BBC News. E na rede Globo selecionamos o Jornal Nacional.

Sintaxe

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

No caso da análise das imagens, propomos que será possível observar a presença ou ausência de objetos e a posição ocupada por eles. O movimento sintático é, assim, entendido de duas formas: como o processo de atualização em cada construção sintática (perspectiva sincrônica) e como mudança dessa construção através da passagem de um quadro a outro (perspectiva diacrônica).

Propomos, assim, que os elementos podem ser de mesma ordem, quando ocupam o mesmo lugar lógico na estrutura (mesmo lugar sintático) ou, ainda, de ordens diferentes ao ocuparem um lugar lógico distinto em relação ao elemento que o precedeu. Essas articulações estão sujeitas a um processo de deslizamento no eixo da diacronia, com o movimento histórico; e, na sincronia, com a variação entre as diversas culturas.

Hipóteses

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

A segunda hipótese deste trabalho é entender que a relação entre as imagens de um filme são de ordem sintática. O termo sintaxe é utilizado aqui relacionado à idéia de estrutura. Recuperamos a possibilidade aberta por Saussure de analisar a partir de relações lógicas determinantes de uma combinatória de elementos.

A noção de estrutura foi, na década de 60, um conceito fundante para as teorias que seriam denominadas estruturalistas, compreendendo a lingüística, a antropologia e a psicanálise. Podemos encontrar a noção de estrutura no trabalho do psicanalista Jacques Lacan como relação a uma letra que não cessa de se inscrever.



Com relação à teoria lacaniana, dois aspectos devem ser destacados. O primeiro trata do conceito de cadeia significante, que nos permite esclarecer o conceito de sintaxe. Ainda, o deslocamento da posição do sujeito pela inclusão na estrutura tem efeitos no campo visual.

Baseando-nos nessas considerações apresentamos, assim, a terceira hipótese do trabalho: conceber o campo visual como linguagem. Essa concepção implica em deslocar o olho humano como centro da visão e entendê-lo disperso numa rede.

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

O presente trabalho está dividido em duas partes: uma dedicada à exploração da base teórica e a segunda, à análise.

Base Teórica – constituição do campo visual

Podemos iniciar o trajeto sobre a natureza do campo visual pensando no trabalho de Freud sobre os sonhos. Muitos trabalhos que trataram das imagens, fizeram esse percurso inicial. Podemos citar, por afinidade à nossa proposta, o trabalho de Quinet e Dinara Machado.⁶

Os sonhos têm a propriedade de borrar e combinar os níveis da realidade e da criação ou da fantasia individual. Supomos que os objetos do campo visual sejam constituídos, ao mesmo tempo, desse dado etéreo e do laço com algum elemento da realidade. Aproximamo-nos, por essa particularidade, da mesma abordagem que adotamos para pensar o olhar.

É necessário ressaltar, no entanto, que diferentemente dos sonhos, nos quais é o sujeito inconsciente o autor das conexões, no caso do telejornalismo, precisamos levar em conta que a edição e montagem das imagens dizem respeito também às regras de organização social e cultural do campo visual.

Esboçamos o desenho do campo visual, como entendemos para efeito deste trabalho a partir de dois preceitos: o primeiro deles propõe que o mundo visível é

⁶ QUINET, Antonio. Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2002. e MACHADO, Dinara. Vazio iluminado - o olhar dos olhares. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.



repleto de quadros – como possibilidade de apreensão dos sujeitos videntes; o segundo preceito propõe que o desenho do campo visual é uma combinatória. Ele é formado por pontos, linhas e planos que se combinam, gerando figuras.

Quadro

O quadro é este objeto colocado em posição privilegiada, executado pelo pintor e posicionado de forma a dar-se a ver. Ele é um objeto oferecido ao olhar. Neste trabalho, temos a tela da televisão, a tessitura realizada pela luz e, como moldura, o próprio aparelho de televisão. Cada quadro - divisão da seqüência imagética, o “frame” - de uma reportagem pode ser entendido como um quadro – objeto que apela ao olhar. É essa divisão que permite o processo analítico.

O quadro pode ser entendido como uma função, o que significa que o efeito de atração do olhar que ele produz está organizado numa equação com elementos interdependentes, entre os quais citamos: o desenho/organização gráfica de objetos na tela, o espectador e, ainda, um terceiro elemento – aquele onde o espectador pode depor seu olhar.

Desenvolvimento do campo visual

Com Alberti houve a elaboração de um conjunto de regras para a transmissão da técnica da construção do quadro, uma técnica que ficou conhecida como a *costruzione legitima*. Ela está relacionada a dois preceitos: um deles é o estabelecimento de uma distância suposta entre o observador e o quadro; o segundo, a relação entre as formas e volumes dos objetos do próprio quadro. Lacan atribui à perspectiva o papel de ter sido a primeira organização em que já havia indícios da problematização do posicionamento do sujeito dentro do próprio quadro.

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

No percurso deste trabalho pontuamos ainda a teoria cartesiana, que fundou a possibilidade da ciência moderna. No esquema dióptrico cartesiano, o olho se torna o elemento preponderante no conhecimento sobre o campo visual. Ele é condensado como a fonte de organização desse domínio na medida em que o conhecimento se volta às descobertas sobre as potencialidades do órgão.



Lacan irá diferenciar visão e o que é olhar. Podemos separar esses dois níveis da seguinte forma: a visão relaciona-se com a função de um órgão específico do corpo humano. A proposta de estudo do olhar implica buscar as suas características específicas. Como primeiro exemplo, a atração dos objetos sobre ele, inversamente ao que sucede com a visão: é ela, supostamente, que possui os objetos. Podemos dizer que o objeto, então, nos fotografa. Entra-se em sua área de influência.

Importância da luz e o desenho na tela

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

Esse dado tem íntima relação com o estatuto da tela. Esse objeto tem uma configuração que, para Lacan, é bem específica. O autor a relaciona a uma função de anteparo. Algo que se interpõe, nesse caso, entre quem vê e o que é filmado, mas também entre a matéria visível e aquela momentaneamente invisível (pois que ainda não surgiu na tela).

Na primeira separação que a tela promove, estamos lidando com a impossibilidade de acesso daquele que vê ao ambiente da filmagem, instalado na realidade, onde está a câmera. Propomos uma segunda separação (corte) promovida pela tela: entre o visível e o invisível (excluído da tela). Ela opera um recorte pelo qual consideramos a existência de elementos que se iluminam na tela, oferecidos ao olhar e outros destinados à invisibilidade ou à opacidade. Podemos adotar essa proposta de maneira radical: os objetos não incluídos no domínio da tela não fazem parte do mundo visual. Tais objetos podem ser formas inusitadas ou mesmo ângulos inimaginados (de objetos já inseridos no visível, mas de uma maneira recorrente).

Podemos trabalhar a idéia da tela como uma janela. A janela trabalha no sentido de apagar os limites entre quem vê e o que é visto, num movimento de aproximação. A janela é uma articulação relacionada à transparência. O efeito é o da aproximação.

Há ainda o segundo momento lógico assumido, a moldura. A moldura trabalha para criar um efeito de afastamento, de enquadramento e evidência do recorte realizado.

Circulação da informação luminosa

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

Uma circulação pressupõe a passagem de objetos de um quadro a outro, que passam por uma transformação nesse processo. O mesmo objeto, em dois quadros diferentes será outra coisa, pois depende da relação com outros. Os objetos são atualizados em cada quadro, o que significa que adquirem um valor diferente.

A informação luminosa é aquela que capta a atenção do espectador, por fazer laço com ele. Tal laço está baseado num reconhecimento dos objetos no quadro e também no sentido imputado a eles. Assim, em cada quadro é possível observarem-se elementos marginais, em contrapartida aos privilegiados.

Análise

Nesta segunda parte do trabalho, pretendemos articular as noções evocadas sobre o campo visual e o movimento do olhar, enquanto estudamos as reportagens jornalísticas, concentrando-nos sobre sua edição imagética. Propomos o estudo de duas questões: estudar as características e a organização dos quadros e analisar a circulação da informação luminosa.

Propomos que haja uma relação estreita entre trabalhar a questão do olhar, no campo visual, e estudar seu movimento em imagens de teor jornalístico: 1- a difusão da televisão, que permitiu o estabelecimento de sua tela como um objeto íntimo (está dentro de casa) e, ao mesmo tempo público (reporta sobre o mundo); 2- a noção da recepção imediata, associada às imagens, especialmente de formato jornalístico.

Hierarquia do quadro

Propomos um estudo dos quadros das reportagens a partir de uma divisão em quadrantes. A partir da divisão que assim se estabelece, é possível observar em qual das subdivisões se posiciona um objeto. Esse exercício permite estudar a recorrência

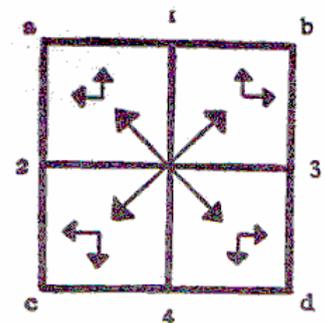


Fig. 81

Tirado de: ...

ou a mudança (repetição ou diferença) das posições dos objetos e, em segundo lugar, analisar se procede a hipótese de que há uma distinção hierárquica entre eles.

A divisão em quadrantes, em que vamos nos basear para esse estudo, tem fundamentação nas artes plásticas. Ela foi trabalhada pelo pintor Wassily Kandinsky em *Point, Line Plan* (1975). Segundo Kandinsky há tensões agindo no plano básico. Essas tensões partem do centro e determinam uma distribuição de peso entre os cantos do quadrado. Notamos que as linhas perpendiculares dividem o plano em quatro quadrados, nos quais as linhas de tensão agem partindo do centro para as extremidades.

Privilégio do centro da tela

Os quadros centralizados têm caráter fundante nas reportagens jornalísticas. Na maioria deles é a figura humana que se mostra. Dessa forma, atribuímos ao centro da tela ser o ponto com menor nível de informação luminosa, já que permite o menor nível de inovação da composição para o olhar. Podemos dizer que assim se estabelece o paradoxo do quadro centralizado, que é ter o objeto na posição que seria de valorização máxima; no entanto, a própria estrutura apaga seu brilho.

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

Estudaremos agora os casos em que o foco de tensão do quadro se descentraliza. O primeiro caso trata-se de quando o foco central de tensão se transforma em dois: um na PE e outro na PD da tela. Identificamos que ele é recorrente nas matérias jornalísticas como forma de evidenciar que se trata de dois grupos distintos (grupos que depois serão apresentados em interação). Reforçamos que a concepção fundamental associada ao quadro da equivalência é a aproximação entre objetos por pares de oposição.

O segundo esquema de polaridades é aquele que determina um quadro dividido entre as porções superior e inferior. Notamos que o quadro dividido entre a PS e PI se caracteriza por uma descompensação em favor da parte superior. Dessa forma, denominá-lo quadro da *reverência*.

O terceiro esquema de polaridades alinha elementos com as diagonais. Um exemplo disso é posicionar uma fila de pessoas de uma extremidade a outra da tela. Dessa forma, o quadro das diagonais, assim como o da reverência, se caracteriza por uma distorção pela qual o elemento em primeiro plano fica aumentado em relação ao que está em segundo plano. Diferentemente do quadro da relevância, os objetos se organizam em série ou conjunto e não se associam através de uma relação de posse ou oposição.



Quadros em movimento

Consideramos que a montagem seja feita através da relação entre quadros antes separados. Tais quadros são justapostos, ou seja, o corte entre eles é mantido. Julgamos que essa separação é essencial para a criação de sentido na arte cinematográfica.

Podemos considerar, assim, que o efeito se dá a partir de uma lógica compreensível ao espectador, à qual ele se integra pois seu olhar está inserido e educado para reconhecer a organização do campo visual em suas hierarquias. Com isso indicamos que a determinação dos movimentos de câmera é também a forma de atribuir valores no campo visual. Julgamos que tal hierarquia aconteça de maneira diferente em relação ao quadro estático e aos quadros em movimento.

No primeiro caso, ela se dava sincronicamente, no mesmo lugar, já na passagem de um quadro a outro ela acontece na diacronia, na relação que se estabelece entre eles. Cabe ressaltar, nesse sentido, que as reportagens trouxeram variação constante, ou seja, sem a repetição do mesmo enquadramento em seguida. Notamos a utilização da passagem do plano geral direto ao detalhe ou, menos comum, do plano médio ao detalhe e, ainda, as ocorrências no sentido inverso, do particular ao geral.

Dessa forma, propomos duas relações a partir do nível de apelo ao olhar do espectador: associamos o enquadramento em plano próximo à função de janela e o plano geral à função de moldura, mencionando que ambas as funções foram conceituada por Lacan. Tais classificações tem em vista situar a posição do sujeito em relação ao quadro e no campo visual e, ao mesmo tempo, relacionar tal posição ao movimento sintático determinado nas reportagens.

Matriz

Iniciaremos nosso trajeto sobre o conceito de matriz dizendo que uma reportagem jornalística causaria uma sensação de estranhamento se não incluísse pelo menos um dos três tipos de quadro que separamos: 1) Plano médio de uma pessoa - presença do elemento humano 2) Plano geral - visão ampla do acontecimento 3) close - apresentação do detalhe. A nossa escolha se baseou em formatos que representassem condensações de momentos de olhar (uma estrutura em formato de quadro que apresenta um circuito para o olho).

A matriz pode ser entendida como a base, a forma para um tipo de artefato. Nessa concepção, ao mesmo tempo que a matriz é a peça originária ela se repete em cada um dos produtos feitos a partir de si. Dessa forma, os três quadros propostos seriam matrizes para a reportagem jornalística.

Assim teríamos três estruturas. No caso do close a área ocupada é aquela em torno do centro da tela. No plano médio, os limites da ocupação do quadro é um quadrado expandido em torno da área central. Por fim, no plano geral os objetos ocupa, até as extremidades do quadro.

As três matrizes que propusemos podem ser entendidas como três maneiras diferentes de compor o ideograma. A matriz do plano geral poderia ser entendida como o ideograma que representa o todo. Assim, quando um quadro traz objetos privilegiados nas extremidades ele indica que está reportando a totalidade daquele espaço.

A matriz do plano médio corresponderia ao ideograma da apresentação. Através do plano médios nos são apresentados personagens (entrevistados, repórteres) e objetos materiais. Por fim, a matriz do plano próximo corresponderia ao ideograma do segredo.



Objeto iluminado

Propomos que há um elemento que motiva a ação criativa sobre a estrutura matricial da reportagem. A tal elemento chamamos objeto iluminado. A organização narrativa da reportagem se encaminha para sua aparição. No quadro em que se revela o



objeto iluminado há um estímulo para que se faça sentido da seqüência de imagens apresentadas até ali. Nesse sentido, é como se tal quadro em close se comportasse como o ponto final de uma frase. A partir dele há um processo de retorno e de tentativa de completar o processo de significação.

Denominamos o objeto privilegiado da reportagem como objeto iluminado considerando que a luz lhe dá destaque. O objeto iluminado ocupa uma posição chamativa no quadro, uma posição que apela ao olhar. Tal posicionamento pode ser entendido com um lugar lógico caracterizado pela idéia de privilégio, de exaltação. A noção de objeto iluminado foi pensada tendo como inspiração o filme *Moça com Brinco de Pérola*.

Espaços vazios

Supomos ainda a existência de um outro elemento na estrutura da reportagem que seja responsável por manter o elo entre os quadros. São os espaços vazios no quadro. Eles permitem a ligação entre os quadros por indicarem, por sua presença, uma antecedência e uma posteridade. Cada quadro se insere na seqüência imagética numa posição que o define. É na ligação com o quadro anterior e com o seguinte que um quadro ganha seu sentido.

Pressupomos por espaços vazios os lugares do quadro não privilegiados, ou seja, não foram colocados neles elementos de atração do olhar. Os espaços não privilegiados da tela mantêm uma relação direta com a determinação dos espaços privilegiados. A função dos espaços vazios é permitir um jogo de transformação de um quadro a outro. Nesta passagem há uma reordenação de elementos. Alguns deles são excluídos, outros recortados de outra maneira. Todos se transformam tendo em vista uma nova hierarquia.

Forma de análise

Foram selecionados 21 trechos de reportagens a serem analisados de acordo com os conceitos expostos. Os trechos serão analisados utilizando o suporte do CD-Rom. Considera-se que tal mídia favorece o trabalho e a apresentação do material imagético. As imagens podem ser reagrupadas, reordenadas, possibilidade que não existiria se tivessem apenas impressas no papel. É possível, ainda, ter acesso ao conjunto dos vídeos. O Cd-Rom contém a análise dos trechos de reportagem, além do acesso aos vídeos completos das reportagens selecionadas.



Conclusão

A análise do corpus nos indica que há um lugar pressuposto para o olhar na estrutura das imagens. Foi possível demonstrar que há um ponto no quadro para onde o olhar é atraído. Tal ponto é o ponto-sujeito. Dizemos que o espectador integra a estrutura do quadro e, nesse sentido, funda a organização do campo visual.

A equação entre sujeito e quadro pôde ser invertida. Admitimos que o espectador é olhado pela televisão.

A partir do quadriculamento da tela verificamos que nossa organização do olhar está baseada na valorização do centro.. Ao mesmo tempo, pudemos observar que o olhar não se fixa nesse ponto, percorrendo outras áreas do quadro. Quanto mais centrada, menor o nível de inovação da composição. A não existência, no corpus, de uma reportagem que repita a valorização do mesmo ponto, quadro após quadro, confirma a necessidade de uma alternância.

Observamos que tal alternância está baseada em regras de combinação. Ao estudo de tais regras denominamos estudo da estrutura sintática. Notamos que em todas as reportagens há um quadro em detalhe, com um objeto destacado em relação aos demais. Trata-se do objeto que denominamos objeto iluminado.

Notamos que o olhar está sempre sendo colocado em movimento no filme e assim consideramos que a imagem fica na tela o tempo suficiente para que os olhos completem o percurso que ela propõe. A distensão do movimento do olhar por vários quadros exige que o percurso seja definido através do conjunto deles, a seqüência.

Notamos que há algo que motiva a passagem de um quadro a outro. O objeto iluminado, como denominamos, é um elemento estrutural que a seqüência da reportagem engendra. O que circula no quadro é a informação luminosa. Propusemos, na contrapartida de um objeto iluminado que enche a tela, a presença também estrutural dos espaços vazios. Notamos que os quadros apresentam composições formadas a partir da valorização de espaços que não haviam sido destacados no quadro exatamente anterior.

Concluimos que dois processos se fazem necessários para a análise sintática das imagens em movimento:

- 1- observar a estrutura dos quadros estáticos: a hierarquia entre quadrantes e a definição das matrizes do material analisado.
- 2- observar a relação lógica da seqüência de quadros: a presença e ausência de elementos, o engendramento do objeto iluminado e o giro sobre áreas não privilegiadas



Sobre a especificidade das imagens jornalísticas, podemos concluir que se caracterizam pela evidência e luminosidade. A questão da iluminação é importante para o jornalismo pois destaca o que vai aparecer como referência. Podemos concluir, ainda, que o estabelecimento do objeto iluminado conflita com a proposta de objetividade jornalística.

Quanto à utilização dos outros tipos de quadro, os planos gerais foram recorrentes na ambientação e referencialidade em relação aos ambientes reportados. Os planos médios foram os mais recorrentes sendo utilizados em entrevistas, na passagem do repórter, na caracterização de personagens e ainda com o apresentador no estúdio. Tais cenas são características da reportagem jornalística. Podemos eleger assim o plano médio como o tipo característico de abordagem do jornalismo sobre o campo visual.

Concluimos que as reportagens organizam um espaço visual simétrico, composto através do conjunto de quadros e das relações estabelecidas entre os objetos a partir de posições ocupadas. Ao, mesmo tempo há dessimetria na composição de cada quadro, necessária para a mudança.

A partir da concepção de que olhar um quadro é inserir-se num sistema de representação que diz respeito a quem olha, a idéia de manipulação ganha uma nova nuance. O corpo humano entra da organização deste campo como um objeto entre outros.

Podemos sugerir um saber depositado na história e, como tal, parte do reservatório do tesouro da língua. Ele vem desde a instauração da perspectiva como uma técnica, é a capacidade de compreender as relações lógicas que se estabelecem quadro a quadro. No entanto, a evidência das imagens como produtos de regras de composição e de conexão ainda está por ser feito. No entanto, a imagem vem sendo considerada com um duplo da realidade ou algo a que se tem o acesso sem mediação. O acesso ao mundo visual através da visão está associado ao momento de janela.

Com a utilização dos conceitos descritos acreditamos ser possível, primeiro, mostrar que há relações entre os elementos de um mesmo quadro e de um quadro a outro; segundo, demonstra a atuação de uma sintaxe através da análise da relação entre as imagens. Esperamos ter contribuído para a possibilidade dos estudos das imagens como linguagem e dessa forma para o estabelecimento de uma relação diferente entre espectador e o quadro, entre o sujeito e a compreensão de sua entrada no mundo visual.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf (1973). *Arte y perepción visual – psicologia de la visión creadora*. Buenos Aires: Editorial Univeristária.



- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- AUMONT, Jacques (1995). *L'oeil interminable*. Paris: Segquier.
- BAUDRY, Jean-Louis (1978). *L'Effet cinema*. Paris: Albatroz.
- BAXANDALL, Michael (1991) *O olhar renascente - pintura e experiência social na Itália Renascentista*. São Paulo: Paz e Terra.
- BENVENISTE, Émile (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo veintiuno. (primeira edição em francês, 1966)
- CHEVALIER, Tracy (2004). *Moça com brinco de pérola*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- DAMISCH, Hubert (1993). *L' Origine de la perspective*. Flammarion. (data original, 1987)
- DESCARTES, Renée (2002). *Princípios da Filosofia*. Rio de Janeiro: UFRJ. (original de 1644)
- DONDIS, D (1991). *A Sintaxe da linguagem visual*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado (coord.) *A CNN e a Globalização mediática, uma nova hegemonia ou a formação de comunidades imaginárias?* Relatório de pesquisa, 1998.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado (1992). *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- FREUD, Sigmund (1972). *A interpretação dos sonhos*. In: Obras psicológicas completas. vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago.
- JAKOBSON, Roman (1971). *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JOST, François (1992). *Un monde a notre image – énonciation, cinéma, télévision*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- KANDINSKY, Wassily (1979). *Point and Line to Plane*. New York: Dover.
- LACAN, Jacques (1966a). *L'objet de la psychanalyse*. Paris: hors Commerce.
- LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques (1998). *Seminário II – os quatro conceitos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (data de publicação original 1964)
- LEONE, Eduardo (1998). *Um laboratório de dramaturgia cinematográfica III – edição não linear e as imagens produzidas por computadores*. Relatório de pesquisa.
- MACHADO, Dinara (1993). *Vazio iluminado – olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Notrya.
- METZ, Christian (1980). *O significante imaginário – psicanálise e cinema*. Lisboa: horizonte.
- QUINET, Antonio (2002). *Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SAUSSURE, Ferdinand de (2003). *Curso de Lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- WERTHEIM Margaret (2001). *Uma história do espaço – de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.