

5

QUE HÁ POR TRÁS DOS SELOS?

5.1

O TERCEIRO SENTIDO

Como perguntar-se o que há por trás da imagem (ou na seqüência...), quando nem sequer se sabe ver o que existe nela ou dentro dela, na medida em que falta o olho do espírito? (Deleuze, 2000:91)

As imagens são muito mais do que elas próprias. Há toda uma rede de significados que pode ser construída a partir delas, dependendo do campo de conhecimento que se empregue para este fim e, principalmente, dependendo de quem irá construir estes significados e quando. Existem vários planos de leitura, que podem ir de uma observação mais superficial até a interpretação de um conteúdo que eventualmente poderia não ser compreendido em um primeiro momento. Neste capítulo, avaliaremos algumas teorias sobre a apreensão de conteúdos, aplicadas à imagem e finalizaremos com a análise de três grupos de selos do *Jornal Nacional*.

O três níveis de leitura das obras de arte

No período anterior à ascensão de Hitler ao poder, havia em Hamburgo um grupo de estudiosos interessados no simbolismo das formas. Deste grupo fazia parte Erwin Panofsky, que posteriormente emigrou para os Estados Unidos.

Em seu artigo de 1939, Panofsky distingue três níveis de interpretação das obras de artes, correspondendo a três níveis de significado: (1) pré-iconográfico, (2) iconográfico e (3) iconológico (2001,50-53). O primeiro destes níveis seria a iconografia descritiva (1), focada nos 'significados naturais' e consistindo na identificação dos objetos (como plantas, prédios, animais, pessoas e ferramentas) e eventos (refeição, batalhas, etc.). Neste nível, chamado de pré-iconográfico há a apreensão através da identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, que nos sugerem representações icônicas. A descrição pré-iconográfica requer uma familiaridade com objetos e eventos, e suas formas expressivas. O segundo nível seria o da análise iconográfica, interessada no 'significado convencional'. Deste modo, um

determinado quadro de um jantar que reúne alguns amigos, é, na verdade, uma pintura da Santa Ceia. No nível iconográfico (2) formulamos conceitos a partir das configurações observadas. O sufixo “grafia” vem do grego *graphein* e significa maneira de escrever ou de representar, relacionando-se a um procedimento descritivo. A iconografia é o conhecimento, descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é o estudo descritivo de um ou de vários aspectos sociais ou culturais de um povo ou grupo social. O universo da análise iconográfica é constituído pelas imagens, fatos e alegorias. A observação neste nível nos permite identificar um gráfico como signifiante de inflação (Fig. 45 a Fig. 53) e um disco telefônico como tendo sido um signifiante do próprio telefone no ano de 1986 (Fig. 40). A observação iconográfica que desenvolvemos até o presente (capítulo 3) nos possibilitou o levantamento de informações ligadas a datas e relações de significação, fornecendo as bases necessárias para a nossa próxima etapa de análise. O terceiro e último nível seria o da interpretação iconológica (3), distinta da iconografia por estar envolvida com o ‘significado intrínseco’, ou os princípios capazes de revelar a atitude básica de uma nação, um período, classe, grupo religioso ou filosófico. Em oposição ao sufixo “grafia”, o sufixo “logia” deriva de *logos*, traduzindo pensamento e razão e portanto interpretação. No Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, onde buscamos o significado de etnografia, encontramos como definição de etnologia o conjunto dos estudos antropológicos que procuram generalizar e sistematizar, por meio de comparação, análise e interpretação, os conhecimentos a respeito dos diferentes povos e suas culturas, obtidos através da etnografia. Assim, a etnografia serve de base para a interpretação realizada através do estudo etnológico. No mesmo dicionário encontramos iconologia como a explicação de imagens ou figuras alegóricas e seus atributos. Assim, consideramos iconologia os estudos interpretativos que procuram generalizar e sistematizar, por meio de comparação, análise e interpretação, os conhecimentos a respeito da imagem. Segundo Panofsky,

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (2001:54).

Deste modo, a interpretação iconológica se relaciona com a maneira pela qual, “sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas e conceitos* específicos” (Panofsky, 2001:65). Panofsky

insiste que as imagens são parte de um conjunto cultural e não podem ser compreendidas sem o conhecimento desta cultura. Desta forma, observa, um nativo do interior da Austrália não seria capaz de identificar um quadro da Santa Ceia; pare ele a imagem comunicaria apenas a idéia de um jantar animado. Alguns ocidentais podem se encontrar nesta mesma situação em relação às imagens religiosas budistas ou hindus. Para encontrar “exatidão” na interpretação das mensagens contidas nas imagens é necessário que haja familiaridade com os códigos culturais. Para Panofsky, em qualquer nível de análise, as nossas identificações e interpretações dependerão do “nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição” (Panofsky, 2001:65).

Segundo Burke (2001:40), o método iconográfico é muitas vezes criticado por ser intuitivo e especulativo. A iconologia, no entanto, é considerada ainda mais especulativa, muitas vezes conduzindo os pesquisadores a encontrarem nas imagens exatamente o que eles já sabiam que se encontrava nelas. Este último autor considera que o enfoque iconográfico muitas vezes se abstém da dimensão social. Para Burke, Panofsky, que era alheio à história social da arte, tinha como objetivo descobrir ‘o’ significado da imagem, sem, no entanto, questionar o sujeito do significado, para quem aquele significado teria sentido. Ele nunca considerou que o artista e o autor da encomenda poderiam não ver a imagem retratada de uma mesma maneira. Panofsky parecia dar pouca importância às paisagens (landscapes) das pinturas nas suas análises de segundos e terceiros níveis, o que mostra que muitas mensagens podem ter sido perdidas. A interpretação das mensagens contidas nas imagens requer um olhar atento aos detalhes, capaz de identificar os significados culturais. (Burke, 2001:39)

Por outro lado, como interpretar as pinturas de Salvador Dali, que procuram expressar associações inconscientes? Esta questão encaminha à crítica ao método de interpretação iconográfica, considerado literário e logocêntrico, no sentido de assumir que imagens ilustram idéias, privilegiando o conteúdo sobre a forma e o humanista que sugeria o tema das obras renascentistas sobre o pintor ou escultor (Burke, 2001:41). Estes postulados tornam-se problemáticos porque, em primeiro lugar, a forma é um componente da mensagem. Em segundo lugar, além de poderem comunicar mensagens, as imagens são capazes de fazer aflorar sentimentos. Ernst Gombrich teria apontado em suas críticas a Panofsky e outros, o perigo da iconologia assumir que as imagens expressam o ‘espírito de uma época’. Não é possível assumir a hegemonia

cultural de um período. Do contrário, historiadores ou pesquisadores da imagem do ano 2500 que utilizassem as evidências encontradas em comerciais de televisão, poderiam ser levados a acreditar que o padrão de vida das pessoas comuns no ano 2000 era consideravelmente maior do que de fato foi. Para utilizar corretamente estas referências, o pesquisador deve estar familiarizado com a convenção televisual de representar as pessoas em casas e com objetos mais dispendiosos do que na prática eles poderiam utilizar (Burke, 2001:97).

A interpretação das imagens não pode prescindir da iconografia, mas Burke sugere que é preciso ir além dela. Os pesquisadores devem procurar praticar a iconologia de uma forma mais sistemática, envolvendo o uso da psicanálise, do estruturalismo e especialmente da teoria da recepção (Burke, 2001:42). A seguir, levantaremos algumas concepções da semiologia e da teoria da recepção, que nos serão úteis para as análises dos três grupos de selos.

O três níveis de sentido na linguagem

A semiologia também aponta um terceiro sentido para a significação. Roland Barthes, ao longo de sua obra, estuda, em diversos momentos, a questão das diferentes mensagens contidas sobre uma imagem. Em um estudo de 1964, intitulado *A Retórica da Imagem*, Barthes afirma que o espectador recebe ao mesmo tempo, em uma única imagem, duas mensagens icônicas: uma não codificada (perceptiva ou literal) e outra codificada (cultural ou simbólica). Esta separação entre as duas mensagens não acontece “de fato”. Ela é, na palavra de Barthes, “operatória”; é útil para a compreensão da impossibilidade de existência de uma imagem literal “em estado puro”. Os caracteres da mensagem não codificada (literal) sempre atuarão impregnando significação à segunda mensagem. O nível literal é o da denotação. Uma imagem utopicamente apenas denotada seria “radicalmente objetiva, isto é, inocente (Barthes, 1990:35). O sentido denotativo é buscado no emprego da linguagem em áreas científicas, como na matemática. Mas a busca por uma pureza denotativa é um mito, uma ficção no imaginário da ciência, e “com frequência ilusória no campo da imagem, lugar do imaginário e das livres associações, que não se beneficia, como a língua, de vários séculos de emprego científico” (Aumont e Marie, 2003:74-75). Os sentidos que são associados à leitura da mensagem compõem a conotação.

Em um ensaio de 1970, onde trabalha sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein, Barthes elabora três níveis de sentido

para a imagem (informativo, simbólico e da *significância*), mas se propõe a tratar apenas dos dois últimos, que chama de *o óbvio* e *o obtuso*, que dão nome ao livro onde estão reunidos este e outros textos (Barthes, 1990:45-61). O primeiro sentido é o nível informativo e tem relação com a imagem conotada. O segundo sentido é o simbólico e se relaciona com a imagem denotada. Para Barthes, ele é intencional porque está de acordo com a intenção do produtor da mensagem – o que ele quis transmitir. É um sentido que “procura” o destinatário, vai ao seu encontro. Barthes atribui-lhe o termo *óbvio*. O terceiro sentido, o que se apresenta como um suplemento fugidivo, é chamado de *sentido obtuso*. O sentido obtuso, o terceiro sentido, traduz algo pouco nítido que se desdobra para fora da cultura, do saber.

Dez anos depois, no período pós-estruturalista⁹, Barthes, em *A Câmara Clara*, retoma a abordagem de um sentido que excede ou contorna a significação. Neste estudo sobre a fotografia, Barthes utiliza dois termos originários do latim: o *punctum* e o *studium*. O último se relaciona a um saber anterior e à cultura. “O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento” (Barthes, 1984:45). O *studium* é uma participação cultural, com associações de cunho político ou histórico.

O *punctum* vem ao nosso encontro, como uma flecha. *Punctum* significa picada, marca feita por um instrumento pontudo; 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, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*” (ibid.: 48). O *studium* está relacionado ao compartilhamento cultural, histórico, etc.; a participação do espectador de imagens e sua interpretação subjetiva são da ordem do *punctum*.

O *studium*, na medida em que não se relaciona com detalhes que geram atração especial, é capaz de gerar o tipo de “foto

⁹ O prefixo *pós* é aqui utilizado com o sentido de após, ou seja, após o período estruturalista entre os anos 1960-1970.

mais difundida do mundo”, que Barthes chama de *fotografia unária*. “A Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a “realidade sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a “unidade” da composição é a primeira regra da retórica vulgar: “O tema, diz um conselho aos fotógrafos amadores, deve ser simples, livre de acessórios inúteis; isso tem um nome: a busca da unidade” (ibid.: 66). Barthes explica que as fotos de reportagem são freqüentemente fotos unárias, o que não significa que elas sejam necessariamente pacíficas: “a foto pode ‘gritar’, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interessome por elas (como me interesse pelo mundo), não gosto delas” (ibid.: 67).

O *punctum* “trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (ibid.:85). Para Barthes, a velocidade das imagens no cinema não permite que se possa acrescentar algo - “não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma.” (ibid.:85-86). De certa forma, a colocação de Barthes corrobora o tipo de análise que realizamos: a partir de imagens gráficas em movimento, veiculadas pela televisão, trabalhamos com quadros parados, o equivalente ao fotograma em cinema. Deste modo, pensamos que foi possível exercitar “o olho do espírito” a procurar os detalhes, que, muitas vezes, não podem ser observados com o telejornal no ar. “Com muita freqüência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*” (ibid.:69). Apontar estes detalhes é uma forma de evidenciar o que particularmente chama a atenção em uma imagem. O que pode ser codificado, como por exemplo, uma postura “bizarra” em uma foto, será sempre um *studium*. O *studium* está sempre codificado, o *punctum* não. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir.” (ibid.:80).

A imagem parada permite esta exposição ao *punctum*, que salta do suporte e nos atinge. Dizer o que uma imagem nos “conta” é *entregar-se*. É abrir cantos do nosso imaginário. “A imagem é sempre um *traço* de alguma coisa (o Real). Ela age sempre sobre nós a partir de nosso *imaginário* e veicula ou implica sempre um *saber* e *códigos* (o Simbólico)” (Dubois, 2003b:5). Mas, como será que se processa esta atuação da

imagem sobre nós? A seguir, apresentaremos considerações sobre a recepção.

A recepção

Estudos que se debruçam sobre produtos gerados pela mídia televisiva sofrem basicamente dois tipos de preconceitos. O primeiro deles considera a televisão dissociada de qualquer relação com arte ou cultura; a televisão é acusada de só exibir banalidades. Em segundo lugar, as mídias de comunicação de massa, mas principalmente a televisão, são apontadas como responsáveis pela violência e outras mazelas que afligem a população. Em nossa opinião, estas duas abordagens se entrelaçam, distorcendo o modo como compreendemos os produtos televisivos e, do mesmo modo, seus objetos gráficos.

A relação entre televisão e cultura sempre gerou mal-entendidos. Como observou Martin-Barbero, “os críticos que encaram a televisão a partir do paradigma da arte – que para eles seria a única coisa que valeria a pena chamar de cultura” acabam batendo na mesma tecla da decadência cultural, como o resultado intrínseco produzido por esta mídia (Martin-Barbero, 2001:309). Benjamin levantou uma questão semelhante a propósito da fotografia; mais importante do que a insistência em se concluir se televisão pode ou não ser considerada cultura é o estabelecimento da própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e seu modo de reprodução (Martin-Barbero, 2001:310). No entanto, a base desta clivagem entre cultura e televisão está na visão ingênua e equivocada de que a televisão é responsável pela degeneração social e que os seus formatos de exibição “refletem” este estado de coisas. A televisão seria a principal culpada pela banalidade reinante. Machado observou que as coisas não se passam de forma muito diferente fora da televisão e que, do mesmo modo que podemos assistir bons e maus filmes e ler ou não livros de qualidade, também a televisão depende da qualidade do seu repertório (Machado, 2000).

Esta problemática está relacionada a considerações sobre o impacto que os meios de comunicação de massa têm sobre a audiência, abordagem que, durante algum tempo, dominou as pesquisas nesta área e que ainda mantém um ranço na área acadêmica e em ambientes leigos. Os primeiros estudos sobre a comunicação de massa se desenvolveram a partir de observações realizadas no período da primeira guerra. Analisando o trabalho de propaganda dos aliados na guerra, Harold Lasswell considerou a propaganda como um mero instrumento, nem mais moral nem mais imoral que “a

manivela da bomba d'água", podendo ser utilizada tanto para bons como para maus fins (Mattelard, 2001:37). A audiência é considerada como uma massa amorfa que obedece cegamente ao esquema estímulo-resposta, segundo o modelo da "agulha-hipodérmica". Esta representação designa o impacto direto e indiferenciado da mídia sobre os indivíduos. A hipótese da agulha-hipodérmica vai ao encontro das teorias da psicologia em voga na época¹⁰. Neste quadro, o receptor era visto como um sujeito que chegava "esvaziado" no seu encontro com a mídia, apto a receber conteúdos que seriam absorvidos imediatamente. Os estudos que se baseavam esta relação foram chamados de "análise dos efeitos" e procuravam calcular as transformações operadas nos conhecimentos, atitudes, emoções e opiniões dos receptores com finalidades práticas. Esta configuração foi se modificando aos poucos e, ainda antes da Segunda Guerra, fatores como de idade, sexo, meio social e experiências passadas começaram a ser considerados como elementos de diferenciação na recepção das mensagens. No entanto, o produto cultural ainda era considerado como estático e acabado e o receptor, um sujeito passivo.

Por volta de 1973, Stuart Hall redige o ensaio seminal *Codificação/Decodificação* e o apresenta em um colóquio que reunia principalmente pesquisas de efeitos na audiência, utilizando modelos positivistas. No artigo, Hall examina o processo de comunicação televisiva segundo quatro momentos distintos: produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução, que correspondem aos momentos de circulação de qualquer produto, sob o ponto de vista da economia clássica. Cada um destes momentos tem suas próprias características e condições de existência. Articulam-se entre si e são necessários ao circuito como um todo, mas nenhum momento consegue garantir inteiramente o próximo. A circulação do produto se realiza sob a forma discursiva. A audiência é ao mesmo tempo receptor e fonte da mensagem, na medida em que, uma vez concluído, o discurso deve ser transformado de novo – "em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos" (Hall, 2003b:388). A mensagem é codificada segundo regras formais da linguagem e do discurso, determinadas por relações de poder institucionais. Os códigos de codificação e decodificação não serão iguais, mas devem apresentar alguma equivalência; do contrário, podem surgir as chamadas "distorções" ou "mal-entendidos". Hall sugere três tipos de posições a partir das

¹⁰ Nesta lista inclui-se a psicologia das massas de Le Bon, o behaviorismo surgido por volta de 1914, as teorias do russo Pavlov sobre o condicionamento e ainda os primeiros estudos da psicologia social, que sustentavam que somente certos impulsos primitivos ou instintos, poderiam explicar os atos dos homens e dos animais, vinculando o comportamento às forças biológicas.

quais a decodificação de um discurso televisivo pode ser construída: (1) dominante ou preferencial, (2) oposicional e (3) negociada. A primeira corresponde aos modos de ver hegemônicos, que aparecem como “naturais”. A segunda decodifica a mensagem a partir de uma visão de mundo contrária, interpretando a mensagem de acordo com seus próprio valores e operando dentro de códigos de oposição. Finalmente, a posição negociada mescla os elementos de adaptação e oposição. A maioria das pessoas realiza leituras negociadas, na maior parte do tempo. Estas posições são hipotéticas e não caracterizam grupos sociológicos. Um mesmo indivíduo ou grupo pode decodificar mensagens de diferentes formas, conforme o momento. A decodificação nunca é homogênea, pode-se “ler de formas diferentes e é isso que é a leitura” (Hall, 2003a:357). Para Hall, não existe um significado fixo único e, conseqüentemente, nunca poderá existir uma leitura fixa, baseada na noção de conjunto de posições “ideais-típicas”. O sentido preferencial da decodificação é diferente do sentido preferencial da codificação; este último é, considerado por Hall, como a tentativa do poder de amarrar a mensagem a um significado específico. Mas, na sua opinião, esta tentativa não produz êxito: “um texto contém o que só posso chamar de significantes *indicativos*, que tentam se imprimir dentro da própria mensagem na qual podem ser decodificados” (Hall, 2003a:372).

Esta concepção se assemelha à colocação de Wolfgang Iser, em relação ao texto literário: existem no texto relações fixas que são como estrelas; as linhas que as unem são variáveis. O leitor encontra algo no texto que é dado, determinado (estrelas), mas as suas interpretações são múltiplas e variáveis (linhas). Ele age como um co-criador do texto, suprindo a porção que não está escrita, mas apenas implícita. Cada leitor preenche as porções não escritas do texto, seus espaços ou áreas de indeterminancia do seu próprio modo (Tompkins,1994). Considera-se, então, que o leitor ou receptor passa a desempenhar um papel ativo. Barbero define este processo como *mediação*. Para ele, o que os meios de comunicação comunicam, transformam-se através das mediações que acontecem nas casas, nas escolas, nas favelas, etc. A mediação altera os sentidos dos produtos culturais de massa. (Martin-Barbero, 2001). Vimos que, em relação aos estudos da comunicação, há um processo no qual o receptor deixa de ser *tabula rasa* para ser *terra incognita*. A questão passa a ser conhecer quem é este receptor, seu estilo de vida, suas necessidade e desejos.

O modelo de codificação/decodificação, desenvolvido por Hall, aponta para uma cadeia comunicativa que não opera de

forma unilateral. Ele mostra que a mensagem é uma estrutura complexa de significados, que o sentido possui várias camadas e a recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente. O próprio autor afirma que este artigo foi escrito no “limiar da mudança barthesiana que partiu da interpretação dos códigos para a noção de textualidade e, depois, para a noção de desejo e de prazer do texto” (Hall, 2003a:379). Estas noções desmontam a idéia de circuito da comunicação (contida no artigo de Hall), colocando a leitura e a produção do sentido lado a lado. Atualmente, reconhece-se que outras questões, como o inconsciente, passaram a atuar sobre a interpretação. O sujeito do modelo de codificação/decodificação atua com muitos códigos interpretativos; é um sujeito descentrado, mas ainda não é um sujeito com um inconsciente “no qual a textualidade envolve a resposta prazerosa ou o consumo prazeroso do texto” (Hall, 2003a:383). Esta visão amplia o entendimento da complexidade do sentido, mas dificulta a pesquisa empírica.

Em vista do que foi colocado, consideramos a impossibilidade de identificar como os espectadores receberam as mensagens contidas nos selos ao longo destes vinte anos. Mesmo um estudo que apenas considerasse a recepção no momento presente de selos que produzidos nos dias de hoje estaria sujeito a muitas críticas. Estabelecer a condição da recepção e do sujeito receptor (sujeito social, cultural, político) e compreender o que estes sentem (se os selos chama a atenção e como, se os incomoda ou se simplesmente lhes passa despercebido) é uma proposta que ultrapassa os limites deste trabalho. Por outro lado, não podemos negar que a seleção de selos da amostra é uma *entrega* das nossas escolhas, assim como a análise e a interpretação que faremos está submetida a nossa subjetividade. Por outro lado, além de relacionar os princípios de análise que foram elaborados ao longo deste texto (principalmente no capítulo 3), procuramos situar o nosso objeto temporalmente num campo onde se cruzam duas linhas. A organização que descreveremos reflete o sistema que utilizamos para organizar visualmente o conjunto da amostra obtida.

Uma é linha vertical ou sincrônica. Nesta linha, estabelecemos a relação do nosso objeto com outras expressões temáticas (o modo como organizamos os estilos) e também sua relação com coisa ou fatos que ocorreram simultaneamente em outros aspectos da história. A outra linha, é horizontal, ou diacrônica; com ela, avaliamos a relação do conteúdo do nosso objeto de análise ao longo do tempo. Como disse Schorske, “o fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural.” (1988:17).

5.2 ANÁLISE DE GRUPOS TEMÁTICOS

Os selos obtidos na presente pesquisa foram agrupados em trinta assuntos (ver págs. 30-31). Destes, selecionamos três grupos temáticos: (2) imposto de renda, (20) bóias-frias, sem-terra, MST e (10) meio ambiente. A escolha deste grupos para uma análise temática foi originada basicamente por dois fatores. Em primeiro lugar, estes temas apresentam uma grande variação na abordagem icônica, ou seja, os elementos utilizados foram alterados ao longo dos anos, produzindo variações estéticas. Estas mudanças gráficas refletem acontecimentos sociais e políticos que procuraremos apresentar de forma breve. Em segundo lugar, a delimitação destes temas se sujeitou à existência de exemplos dos diversos estilos estéticos empregados na produção dos selos. Consideramos que uma análise temática só seria abrangente na medida em que compreendesse variadas abordagens gráficas.

5.2.1 O LEÃO É SEM DENTES?

Encontramos sete selos sobre imposto de renda. Os quatro primeiros selos, dos anos de 1983, 1984, 1986 e 1987, são do estilo *moldura*, sendo que os de 1983 e 1984 são exatamente iguais – assim, na nossa análise, nos referiremos apenas ao que foi exibido em primeiro lugar. Os dois seguintes são do estilo *tela-cheia* (anos 1991 e 1992). O último selo encontrado na amostra sobre este assunto é do ano 2001, que corresponde ao estilo luminoso.

O selo (1) de 1983 (Fig. 70) é composto por um quadrado escuro onde se vê um leão a palavra “imposto de renda”, ambos em tons de amarelo. O selo (2) de 1986 (Fig. 72) apresenta o mesmo fundo preto, mas o primeiro plano é ocupado por uma folha formulário para declaração do imposto e um maço de cédulas de Cr\$10.000,00 (10 mil cruzeiros com a efígie de Rui Barbosa). O selo (3) de 1987 (Fig. 73) pode ser considerado uma variação do anterior porque é composto pelos mesmos elementos (formulário e cédula), podemos identificar nele algumas variações importantes. Em primeiro lugar, o fundo recebe uma cor azulada, rompendo com o preto que acompanhava a temática desde o “selo do leão”, de 1983. Depois mostra-se a capa do formulário, onde pode-se ler “Imposto de Renda”, além de poder-se identificar a marca da Receita Federal. Quanto à cédula, ela abandonou o formato do



Fig. 70. Selo imposto de renda, exibido em 11 de maio de 1983.



Fig. 71. Selo imposto de renda, exibido em 18 de junho de 1984.

maço de notas e passou a se posicionar abaixo do formulário. É uma nota de Cz\$ 500,00 (quinhentos cruzados) com a efigie do compositor Heitor Villa-Lobos. Vê-se apenas o valor facial da nota, a efigie não aparece. O selo (4) de 1991 (Fig. 74) pertence ao estilo *tela-cheia*, que rompeu com a moldura. O azul do fundo da ilustração permanece e na capa do formulário pode-se observar, abaixo do título “Imposto de Renda”, o ano da declaração e o logotipo da Receita Federal. Em lugar de uma, agora são duas cédulas de NCz\$ 500 (500 cruzados novos) com a efigie do cientista Augusto Ruschi, que pode ser vista ao fundo. O selo (5) de 1992 (Fig. 75) é uma simplificação do anterior: vemos apenas a capa do formulário. A curiosidade deste selo é que, embora ele seja do ano de 1992, o formulário apresenta a data 1991. No ano anterior a ano era o mesmo, na exibição e no formulário: 1991. Atualmente, sabemos que a declaração de rendimentos considera o ano que passou, mas não sabemos se era diferente em 1991. Finalmente, o selo (6) de 2001 (76), do estilo luminoso, apresenta uma nova configuração de objetos. O formulário é retirado e substituído por um disquete de computador, que leva uma etiqueta onde a marca da Receita Federal é estampada. Vemos, atrás do disquete, duas cédulas de real, mas de valores diferentes. Lê-se o nome da moeda (real), mas embora consigamos identificar através das cores, que se trata de uma cédula de CR\$ 10 e outra de CR 100, os números não são visíveis; parecem ter sido apagados. Como observamos na definição dos estilos uma tendência pela retirada de uso da informação verbal, supomos que a ausência dos números indicativos de valores tenha sido uma opção pelo favorecimento do visual.

Voltemos agora ao selo (1) “do leão” (Fig. 70 e Fig. 71). O leão, “o rei do animais”, é geralmente associado ao poder, sabedoria e justiça. Estas qualidades, aliadas a um excesso de orgulho e confiança em si mesmo, fazem dele o símbolo do pai, mestre e soberano que, ofuscado pelo próprio poder, transforma-o no tirano que se considera protetor. Assim, as suas acepções simbólicas oscilam entre os pólos do admirável e do insuportável.

O leão foi usado como representação do imposto de renda e nesta utilização encarnava os dois extremos simbólicos. O leão da receita estaria em busca de justiça, ameaçando os devedores, convocando-os, se preciso fosse, pelo uso da força, para que cumprissem as suas obrigações, no caso, tributárias. Os que não tinham nada a temer poderiam ficar tranquilos: o leão também poderia ser manso. Embora, atualmente, a Receita Federal pareça buscar uma dissociação com a simbologia do leão, ela continua presente no carnê-leão, que é o sistema de apuração do pagamento mensal do imposto de



Fig. 72. Selo imposto de renda, exibido em 7 de agosto de 1986.



Fig. 73. Selo imposto de renda, exibido em 8 de setembro de 1987.



Fig. 74. Selo imposto de renda, exibido em 8 de janeiro de 1991.



Fig. 75. Selo imposto de renda, exibido em 18 de fevereiro de 1992.



Fig. 76. Selo imposto de renda, exibido em 27 de novembro de 2001.

renda, e em colocações na mídia: “leão pega 102 na malha fina da CPMF” (*Jornal do Brasil*, 19/07/2001); “Se depender do apetite do leão, os bancos vão pagar mais impostos com a aprovação da reforma tributária” (*Jornal do Brasil*, 06/06/2003); “Leão recolhe R\$ 6 bilhões só em multas a contribuintes ...” (*Revista Época*, 16/04/2003), etc. A conclusão parece óbvia, a figura do leão continua compondo o imaginário do brasileiro. No entanto, dos selos encontrados na nossa amostra, apenas o de 1983 mostra este personagem. O selo seguinte, três anos após, já está centrado nas duas outras características que passaram a ser utilizadas: o dinheiro e o processo de execução da declaração. No selo de 1986 (Fig. 72), a idéia da violência da “mordida” permanece longe da presença do leão; através do fundo preto e do volume do maço de notas. Não sabemos o valor de uma maço de notas de 10 mil cruzeiros e, com a permanente inflação do período, este volume talvez não representasse um montante consistente, no entanto a visualização de uma quantidade grande de cédulas sugere um imposto alto. Vimos que nos demais selos havia um máximo de duas células (Fig. 74 e Fig. 76). Abordaremos, agora, a outra questão: a forma como o contribuinte submete à Receita, a sua declaração. Nos anos 1980, a declaração era preenchida nos formulários que os contribuintes recebiam pelo correio ou retiravam nas agências bancárias. O formulário era preenchido, realizava-se os cálculos, juntava-se os comprovantes corria-se para a fila do banco. Em um momento, ao longo da década seguinte, a receita começou a disponibilizar os programas em disquete, mas ainda emitindo formulários. Depois, quando a internet já estava mais disseminada no país, os programas poderiam ser “baixados” do site da Receita e, depois de devidamente preenchidos, devolvidos. Em 1999, a Receita começou a “complicar” a vida do cidadão que hesitava em adotar o caminho da informática: os bancos deixaram de receber o imposto em formulário – só em disquete. A alternativa para os não informatizados passou a ser entregar a declaração em alguma agência da Receita ou mandar pelo correio. Os formulários também passaram a sair mais tarde, deixando menos tempo para quem entrega em papel. A intenção era forçar o maior número de pessoas a abandonar o formulário para economia de tempo, dinheiro e pessoal da Receita. Isto aparece no nosso último exemplo de selo sobre este tema (Fig. 76); há o disquete, as cédulas sem identificação numérica e um fundo âmbar luminoso – mais leve do que os empregados até então. Estes elementos do último selo parecem flutuar no espaço sobre a bancada do apresentador. Embora, os formulários de 1991 e 1992 (Fig. 74 e Fig. 75), projetassem uma pequena sombra que mostrava que eles estavam soltos no espaço, esta distância (do plano fixo) parecia pequena. No selo de 2001, o disquete e as cédulas parecem em deslocamento. A conclusão que se pode

tirar das observações acima, é que o lugar do imposto no imaginário brasileiro deixou de ser o da figura ameaçadora. O imposto se “naturalizou”, garantiu o seu lugar no calendário dos cidadãos sem precisar de ameaças. Não estamos dizendo que o peso do imposto diminuiu, mas que a sua representação – pelo que observamos nos selos – foi suavizada: o leão foi amansado.

5.2.2

A LUTA PELA TERRA

Procuramos reunir, neste item, selos que tivessem ligação com a temática da terra e que, na sua composição, incluíssem índices da presença do humano. Deste modo, embora tivéssemos encontrado alguns outros selos relacionados à terra (como os selos sobre a seca, por exemplo), estes não foram aqui incluídos porque se referiam apenas ao solo seco e à terra, sem referências ao caráter humano. Assim, identificamos na nossa amostra, seis selos. Os dois primeiros selos, dos anos de 1984 e 1985, são do estilo *moldura*. Os dois seguintes são do estilo *novas formas* (anos 1996 e 1997); como estes últimos são absolutamente iguais, nos referiremos, em nossa análise, a apenas o segundo deles. Os últimos dois selos sobre este assunto são, respectivamente, do ano 2000 e 2001, e correspondem ao estilo luminoso.

O selo (1) de 1984 (Fig. 77) é composto por uma ilustração em alto contraste sobre um fundo *dégradé* do cinza para o marrom, localizada no espaço determinado sobre o cenário. Vemos duas figuras de pé, na cor laranja: uma mulher que, com uma das mãos equilibra um fardo de madeira na cabeça ao mesmo tempo em que segura a mão de uma criança, nua da cintura para cima. Eles parecem estar em meio a um movimento. Atrás destas figuras, lê-se a palavra “nordestinos”. A mulher serve de separador da sílaba “nor” do resto da palavra, gerando um segundo componente verbal: a palavra “destinos”. Esta ilustração foi identificada como o logotipo da campanha “Nordestinos – O Brasil em busca de soluções”, promovida pela TV Globo (Souza, 1984:301). O selo (2) de 1985 (Fig. 79), apresenta semelhanças estéticas com o primeiro. A ilustração também ocupa o retângulo determinado no cenário e tem um fundo em *dégradé*, indo do preto para o amarelo. Vemos a silhueta de um homem usando um boné ou chapéu, encurvado, levando às costas uma enxada, e caminhando. No mesmo tom, amarelado, podemos ler a palavra “bóias” e, abaixo desta, a palavra “frias” em branco. O selo (3) de 1997 (Fig. 82) pertence a um estilo estético diferente, com características de maior realismo. Ele é composto por uma grande faixa com textura de terra, que



Fig. 77. Selo nordestinos, exibido em 23 de junho de 1984.



Fig. 78. Detalhe do selo nordestinos.



Fig. 79. Selo bóias-frias, exibido em 23 de julho de 1985.



Fig. 80. Detalhe do selo bóias-frias.

avança do espaço perspectivo ao fundo da tela em direção ao primeiro plano. Sobre esta faixa de terra, vemos uma pegada deixada por um caminhante. Completam a figura duas faixas em tom avermelhado, em direções opostas; uma do fundo para a frente e a outra, ao contrário. Existem quatro fios de arame farpado esticados, marcando uma divisão. Há uma luz marcante, de fim de tarde, que faz com que os fios de arame projetem sombra na terra e que, também, a própria pegada tenha um lado escurecido projetado pela sombra da terra que lhe está acima. Todos estes elementos ocupam um fundo escuro, que preenche um *dégradé* do preto para o cinza. Os selos (4) de 2000 (Fig. 83) e (5) de 2001 (Fig. 84), apresentam semelhanças de composição, talvez por estarem contidos no mesmo estilo de selo. O selo de 2000 tem um fundo avermelhado. Em primeiro plano, vemos a figura um homem, da cintura para cima, usando um boné com o logo do MST e uma camisa de malha listada. Ele está parado e segura uma foice com uma das mãos. Em volta da sua cabeça há um aro que marca uma coloração diferente, tons de laranja que se distinguem do vermelho do fundo. Esta formação colorida circular sugere o sol. Em um plano mais distante vemos uma porteira fechada e, em primeiríssimo plano, um fio de arame farpado que surge do espaço ao fundo e atravessa o quadro, se sobrepondo à bancada. Há uma luz que projeta a sombra do ancinho no peito do homem. As figuras da composição - homem, ancinho e porteira - têm a parte inferior como que envolta por uma bruma, que lhe impõe um ar fantasmático e também recobre parte do gradil, ao fundo do apresentador. O selo (5) de 2001 é montado sobre um suporte de cor âmbar. Vemos, sobre ele, dois homens que caminham. O da frente, caminha sem camisa com o olhar fixo no horizonte; leva sobre o ombro uma enxada. O outro segura um ancinho e carrega, ainda, uma bolsa. Seu olhar mira o chão. Não há nenhum elemento em segundo plano, mas dois aros circulares diferenciam duas áreas de uma tonalidade amarelada mais forte. Dois fios de arame farpado atravessam a tela, sobrepondo- se ao gradil. A parte inferior de ambos também parece desaparecer sobre a mesma bruma da figura anterior mas, neste acaso, esta é delimitada pelo aro circular. Os selos de 2000 e 2001, apresentam um intenso realismo acentuado pela representação de personagens.

Um pouco de história do Brasil

A organização dos trabalhadores rurais, incluindo assalariados, pequenos proprietários, posseiros, arrendatários e colonos, entre outras denominações, começou a ocorrer na década de 1940, mas ganhou maior força e visibilidade em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. O surgimento desta



Fig. 81. Selo sem-terra , exibido em 17 de junho de 1996.



Fig. 82. Selo sem-terra , exibido em 22 de junho de 1997.



Fig. 83. Selo MST , exibido em 16 de outubro de 2000.



Fig. 84. Selo sem-terra , exibido em 28 de novembro de 2001.



Fig. 85. Detalhe do selo sem-terra.

mobilização é atribuída a dois fatores. Em primeiro lugar, às expulsões dos camponeses em diferentes regiões do país, como consequência, por exemplo, do avanço do plantio de cana-de-açúcar com finalidades industriais sobre os lotes de uso dos camponeses e o processo de urbanização. Em segundo lugar, a coincidência do deslocamento para o campo de militantes de grupo e partidos de esquerda com o objetivo de mobilizar e organizar o campesinato.

No entanto, a reforma agrária só se consolidou enquanto reivindicação em fins dos anos 1950. A região nordeste, marcada pela calamidade endêmica da seca, concentrava o maior número de problemas na região rural: miséria, fome, altos índices de mortalidade e baixos de saúde e educação. O latifúndio foi apontado como o maior vilão desta problemática, e a reforma agrária como condição de mudança. O governo João Goulart investiu na tentativa de realizar uma ampla reforma agrária no país, e ampliou o sentido da categoria trabalhador rural, através da inclusão nesta de produtores autônomos, pequenos proprietários, arrendatários e trabalhadores autônomos. Estas medidas proporcionaram o reconhecimento da figura do trabalhador rural e de um aumento no número dos sindicatos rurais. A grande dificuldade, para a aplicação da reforma, foi encontrada na Constituição que determinava que qualquer desapropriação deveria ser feita mediante indenização prévia em dinheiro. João Goulart desejava aprovar um projeto de reforma constitucional que permitisse o pagamento das desapropriações em títulos da dívida agrária, que seriam pagos suavemente ao longo dos anos. Diante da resistência encontrada para as reformas pretendidas, Goulart passou a pressionar o Congresso através da mobilização popular. Esta orientação levou-o à perda de bases de apoio e favoreceu o empreendimento do projeto golpista, que acabou pondo fim ao seu governo.

O governo militar buscou a desmobilização do campo, através da realização de prisões, perseguições às lideranças e a desocupação pela força de áreas invadidas. Por outro lado, não podendo deixar de reconhecer à urgência de uma interferência no campo que poderia gerar desestabilização social, o governo Castelo Branco criou o Estatuto da Terra, que regia a implementação de uma reforma agrária no país. O objetivo do governo autoritário era, no entanto, mais amplo: dar ênfase ao desenvolvimento agrícola, com a transformação das grandes propriedades em empresas rurais, ao mesmo tempo em que excluía a participação direta dos trabalhadores. Em 1971, foi criado o Pro-Rural (Programa de Assistência ao Trabalhador Rural), que instituiu alguns benefícios, como aposentadoria e serviços de saúde.

Na década de 1970, à luta pela terra aliou-se a imagem dos “bóias-frias” na visão que se passou a ter do meio rural. O termo “bóia-fria” teve sua origem no estado de São Paulo, mas acabou sendo empregado como uma denominação geral que expressava a situação que acontecia em diversas regiões do país. Este grupo era formado por trabalhadores rurais expulsos das propriedades e que acabaram emigrando para a periferia das grandes cidades, indo morar em favelas. Não tinham vínculo empregatício e eram recolhidos pela manhã por caminhões que os transportavam até as plantações. As negociações entre o trabalhador e o empreiteiro, que se encarregava do transporte, ocorriam a cada dia e determinavam o próprio embarque e o valor da diária. A mecanização da agricultura, no Sul e Sudeste, e o aumento da força de trabalho, no Nordeste, foram fatores determinantes para a intensificação das expulsões do campo.

Com os indícios de desgaste do governo militar, algumas ações no campo começaram a tomar forma. A partir de 1979, começaram a ocorrer greves na zona canavieira de Pernambuco, seguidas por outros movimentos grevistas e de protesto em diversos estados. Nesta mesma época, algumas ocupações começaram a ocorrer, resultando em desapropriações. Mas, foi apenas em 1984 que o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra) foi criado, reivindicando a edição de novas leis que favorecessem a luta dos trabalhadores mas, principalmente, acenando com a ocupação de terras improdutivas ou públicas. O seu lema: “Ocupação é a única solução”.

A criação do MST mudou o perfil da questão agrária. Os trabalhadores rurais deixaram de ser vistos como vítimas indefesas dos grileiros e grandes proprietários e passaram a assumir uma postura mais ofensiva, na medida em que produziam os conflitos. Em nenhum momento, o MST buscou alinhamento ao governo vigente, o que favorecia a sua permanência nas áreas ocupadas além de pressionar o governo a assentar os trabalhadores através de desapropriações. Atualmente, o MST vem procurando se afirmar como um movimento popular mais amplo, levando a reforma agrária como uma alternativa para os trabalhadores rurais desempregados. “Não parece ser por acaso que, cada vez mais, o MST é referido como o Movimento dos Sem-Terra, e não como Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra” (Grynszpan, 2002:153).

De volta à trilha gráfica

Uma presença constante em todos os selos, à exceção do selo de 2000 (Fig. 83), foi a da terra, seja através dos seus tons (amarelos e marrons), seja pela própria textura de terra do selo de 1997 (Fig. 82). Encontramos ferramentas (enxada e foice) como índices de trabalho rural (1985 e 2001). A foice do selo de 2000 (Fig. 83) oscila entre a representação do trabalho e da invasão, apoiada pelas evidências do MST (boné com insígnia). Índices fortes de invasão de terras encontram-se nos últimos exemplos (pegada, fios de arame farpado, porteira).

Uma característica curiosa, que nos chamou a atenção na análise deste grupo de selos, está nos índices de movimento, encontrados em todas as imagens à exceção do selo de 2000. Os nordestinos do selo de 1984 (Fig. 77), estão em movimento à procura do seu destino, que se sugere pesado como o fardo que a mulher carrega na cabeça. O bóia-fria do selo de 1985 (Fig. 79), embora viajasse diariamente da cidade para o campo em caminhões que sofriam acidentes freqüentes, tem o seu perfil de caminhante acentuado pelo peso da enxada. A pegada dos selos de 1996 e 1997 (Fig. 81 e Fig. 82), mostram que “alguém” passou por aquela terra e prosseguiu o seu caminho. Finalmente, no selo de 2001 (Fig. 84) vemos os dois trabalhadores rurais caminhando. Se um deles tem um olhar distante para o futuro, o outro olha a terra onde pisa, resignado. Os índices de movimento são sugestivos das migrações dos trabalhadores em busca de melhores condições e das posteriores invasões, como uma posição ativa política.

Os primeiros selos apresentados, de 1984 (Fig. 77 e 78) e 1985 (Fig. 79 e 80), expõem figuras sofridas: a mulher nordestina levando uma criança pela mão e o trabalhador rural encurvado. Nenhuma das duas figuras apresenta qualquer esboço de reação. Neste aspecto, a separação da palavra nordestinos foi um achado, sugerindo a impossibilidade de uma atitude de transformação. O destino destas pessoas estaria traçado. O quadro muda a partir de 1997. Aqui, o homem rural não admite a posição de vítima, ele chega rompendo as cercas de arame farpado, para carimbar na terra a sua presença. Há um tom fúnebre nesta marcha (as sombras, o fundo preto) e também traços de perigo (as faixas avermelhadas). O alerta toma corpo no selo de 2000. Nele, o homem está parado (em alerta?) entre o fio de arame farpado e a porteira fechada. A foice é ferramenta de trabalho, mas também pode ser a arma utilizada para o ataque, a invasão ou para a defesa, no caso de uma expulsão. É interessante analisarmos este selo (Fig. 83) em relação ao selo de 2001 (Fig. 84), na medida em que eles mantêm a mesma composição e até os mesmíssimos fios de

arame farpado. O integrante do MST está parado, marcando o seu espaço; os trabalhadores rurais do selo de 2001 ainda estão à procura do que é seu. Eles não têm vínculo com o ativismo do MST (o boné vermelho, com a insígnia do movimento), talvez estejam de passagem, talvez integrem-se à alguma entidade, mas neste momento são apenas eles mesmos: trabalhadores sem terra. Eles mantêm uma ligação com o bóia-fria (Fig. 79): o ar de sofrimento, com a diferença de que conseguem manter uma leve esperança (o olhar para frente). Mas, não há dúvida de que poderíamos trocar as duas figuras de selos. Se os dois trabalhadores fossem transplantados para o quadro com o título “bóias-frias”, eles passariam a ser *os* bóias-frias. Neste contexto, a informação verbal categoriza a presença do trabalhador. Mas, e se levássemos junto os fios de arame farpado? Neste caso, o tempo seria o nosso balizador. Considerando esta composição no ano de 1985, quando as invasões não eram tão freqüentes e nem tão divulgadas, a presença do arame farpado deixaria de ser signo de invasão para, talvez, representar a propriedade aonde o bóia-fria empresta o seu dia de trabalho.

A conclusão que podemos tirar a partir da análise deste grupo de selos é, em primeiro lugar, a constância da temática da luta pela terra. Também fica evidente a mudança de postura dos trabalhadores rurais e o acirramento destas questões através da realização de invasões sucessivas.

5.2.3

SALVEM AS ÁRVORES, SALVEM AS BALEIAS! SALVEM O PLANETA!

Este item inclui selos que abordam a preservação do meio ambiente. Relacionados a este tema foram encontrados nove selos. Os três primeiros dos anos 1983, 1986 e 1988 correspondem ao estilo *moldura*. Um selo de 1989 e outro de 1992 pertencem ao estilo *tela-cheia*. Os selos de 1998 e 1999 são do estilo *novas formas*. Há um único selo do estilo *luminoso*, de 2001. E também somente um do estilo *contemporâneo*. Neste grupo de selos conseguimos reunir amostras de todos os estilos.

O selo (1) de 1983 (Fig. 86) é composto por um retângulo (delimitado pela moldura) com um leve *dégradé* do amarelo para o laranja. Vemos duas silhuetas de pássaros: um pássaro pousado sobre um galho e um outro distante, ao fundo, distante. Em primeiro plano, em letras brancas, encontra-se a palavra “ecologia”. O selo (2) de 1986 (Fig. 87) também sofre a delimitação da moldura. Nele pode-se ver a parte central de uma folha verde, que foi ampliada. O fundo da ilustração é



Fig. 86. Selo ecologia, exibido em 9 de maio de 1983.



Fig. 87. Selo meio ambiente, exibido em 5 de agosto de 1986.

escuro, e a área da folha mais próxima aos limites da moldura está apagada. Nesta região observa-se uma névoa. O selo (3) de 1988 (Fig. 88), ainda dentro do estilo *moldura*, expõe uma baleia que veio à superfície respirar. Vemos o céu e o mar azuis, mas há uma grande quantidade de nuvens flutuando na extensão da água. Lembram flocos de espuma que costumamos ver em imagens de rios extremamente poluídos, mas podem ser apenas espuma da água. A imagem da baleia tem textura de ilustração impressa em livro ou revista e parece ter sido obtida desta maneira. O selo (4) de 1989 (Fig. 89) apresenta, em tela cheia uma imagem do nosso planeta visto do espaço. Em verdade, vemos apenas $\frac{1}{4}$ do planeta, território que parece ser a América do Norte. O fundo da figura é negro e o planeta está contornado por um fio branco seguido por uma contorno verde, de bordas suaves, confundindo-se com o preto do fundo. A imagem do planeta parece ter sido recortada de algum livro ou revista, tendo recebido os contornos branco e verde posteriormente. A composição do selo (5) do ano de 1992 (Fig. 90) é realizada sobre um fundo *dégradé*, do preto para o azul. Vemos o planeta inteiro, colocado em uma posição em paralelo à cabeça do apresentador. Na imagem, o astro tem um aspecto de metal, inclusive com um brilho metálico na região superior direita da esfera. A área correspondente aos mares é de um tom mais claro do que a que corresponde à terra. Há uma faixa curva, envolvendo o planeta. Ele é levemente transparente e tem uma textura que só torna-se visível no momento em que a faixa se sobrepõe à esfera. No momento em que isto ocorre, podemos ver sobre a faixa os tons de azul, do mar, e verde, da área territorial. A faixa expõe em cores um trecho que vai da Flórida ao sudeste brasileiro e ainda um fragmento da Europa e do norte da África. O selo (6) de 1998 (Fig. 91) é uma evolução do anterior no estilo *novas formas*. Ao fundo, permanece o *dégradé* do preto para o azul. O planeta não tem mais a textura metálica, mas mantém os tons de cinza. Apresenta algumas manchas esbranquiçadas como as que vemos nas fotos tiradas do espaço, de regiões com nuvens. O enquadramento é bem mais fechado deixando expostas apenas as Américas, com grande evidência para o território do nosso país. Nesta figura vemos várias faixas retas que descrevem um movimento perspectivo, vindo do fundo do quadro, por trás da apresentadora, e “saindo” pelo outro lado da tela. Estas faixas “levam” a cor a diversos trechos da América do Norte e do Sul. No selo (7) de 1999, (Fig. 92), o planeta está bem mais “próximo”, na verdade em um enquadramento mais fechado que expõe praticamente apenas o contorno no território brasileiro. Este contorno é assinalado em um tom branco-azulado, fosforescente. O fundo é completamente negro e vemos algumas faixas em tom azul. As faixas mais largas, que levam a cor ao planeta cinza, assumem uma coloração azulada



Fig. 88. Selo baleia, exibido em 24 de outubro de 1988.



Fig. 89. Selo meio ambiente, exibido em 23 de novembro de 1989.



Fig. 90. Selo meio ambiente, exibido em 19 de fevereiro de 1992.



Fig. 91. Selo meio ambiente, exibido em 3 de agosto de 1998.

quando passam sobre a região de espaço. No oitavo selo (8), do ano de 2001 (Fig. 93), podemos ver todo o planeta. O fundo é o azul listado gerado pelo efeito de luz sobre a superfície do cenário, característico do estilo *luminoso*. O planeta é coberto por faixas mais finas do que as encontradas na textura do fundo. As faixas levam a cor ao planeta e, às vezes, ainda lhe acrescentam um rastro colorido. Percebemos que, também neste caso, o planeta era cinza porque uma linha curva, que parte da bancada do apresentador, desenha um semi-círculo, dentro do qual se vislumbra a Terra em tons de cinza. As Américas, mais uma vez, estão em destaque. A esfera parece flutuar no cenário, projetando uma sombra no painel do fundo. Finalmente, o selo (9) de 2002 (Fig. 94). O fundo da figura é completamente negro, o enquadramento (do planeta) é bastante fechado e as faixas que trazem as cores não têm as bordas “afiadas”, como as utilizadas até então. O resultado é que a separação entre as áreas com cor e as de tom acinzentado é mais suave. Em verdade, estas faixas parecem fachos de luz que vêm do fundo do cenário em direção ao lado oposto do quadro, inclusive com partes de branco luminoso, “estourado”. Vemos parte da América do Sul, com o Brasil realçado, e o contorno ocidental da África.

Um pouco sobre a questão ecológica

Em 1987 a Assembléia Geral das Nações Unidas recebeu o relatório da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, que havia sido criada, em 1983, com a missão de reexaminar os principais problemas do meio ambiente e do desenvolvimento em âmbito planetário e formular propostas realistas para solucioná-los. No texto que divulga o trabalho resultante dos encontros ocorridos neste período, observamos a preocupação com o meio ambiente em um sentido mais amplo. “Até recentemente, o planeta era um grande mundo no qual as atividades humanas e seus efeitos estavam nitidamente confinados em nações, setores (energia, agricultura, comércio) e amplas áreas de interesse (ambiental, econômico, social). Esses compartimentos começaram a se diluir” (Comissão, 1991:4). Concluiu-se que as diversas crises – ambientais, sociais e econômicas - consistiam em uma única crise. Observou-se um drástico crescimento populacional e das atividades econômicas à custa de matérias-primas de florestas, solos, mares e vias navegáveis. Riscos de novos poluentes passaram a existir, além do surgimento de novas variedades de formas de vida, capazes de alterar os rumos da evolução.

A preocupação ecológica extrapolou as inquietações em relação ao meio ambiente e tornou-se uma perturbação de



Fig. 92. Selo meio ambiente, exibido em 14 de setembro de 1999.



Fig. 93. Selo meio ambiente, exibido em 1º de dezembro de 2001.



Fig. 94. Selo meio ambiente, exibido em 3 de dezembro de 2002.

ordem econômica. “A ecologia e a economia estão cada vez mais entrelaçadas – em âmbito local, regional, nacional e mundial – numa rede inteiriça de causas e efeitos” (Comissão, 1991:5). Foi a partir dos trabalhos deste organismo criado pelas Nações Unidas que passou a se adotar a expressão “desenvolvimento sustentável”. “O desenvolvimento sustentável não é um estado permanente de harmonia, mas um processo de mudança no qual a exploração dos recursos, a orientação dos investimentos, os rumos do desenvolvimento tecnológico e a mudança institucional estão de acordo com as necessidades atuais e futuras” (Comissão, 1991:10). As recomendações formuladas foram consideradas os principais desafios institucionais para os anos 1990 e os seguintes: “Para que os danos ao meio ambiente possam ser previstos e evitados, é preciso levar em conta não só os aspectos ecológicos das políticas, mas também os aspectos econômicos, comerciais, energéticos, agrícolas e outros. Todos eles devem ser levados em consideração nas mesmas agendas e nas mesmas instituições nacionais e internacionais” (Comissão, 1991:12).

De volta à trilha gráfica

A observação mais evidente em relação ao conjunto de selos relacionados ao tema meio ambiente é a clivagem realizada no momento em que os temas dos selos deixam de retratar acontecimentos locais (a floresta, as baleias) e passam a abranger todo o planeta. Nos três primeiros selos (Fig. 86, Fig. 87 e Fig. 88), a representação de acontecimentos particulares é clara. O pássaro, a folha e a baleia mostram figuras envolvidas em algum acontecimento relacionado à ecologia, embora esta preocupação esteja evidente apenas, e de modo sutil, na folha que perde a definição dos seus contornos. As nuvens na superfície da água onde a baleia se encontra mergulhada podem ser signos de alguma problemática. Mas isto não é claro. As nuvens podem representar poluição, mas também podem ser apenas a espuma da água, em um desenho pouco elaborado. O selo de 1989 (Fig. 89) representa um rompimento com a representação das idéias ambientalistas locais e realça um conceito que representa a preocupação ampla com o meio ambiente, só visível a partir do selo de 1992 (Fig. 90). A pregnância icônica do planeta e da faixa que separa a área degradada da que mantém a natureza, evidencia que houve uma mudança de paradigma, que encontrou uma representação adequada, mantida ao longo dos últimos dez anos. A faixa que, na nossa opinião, representa a consciência ecológica, revela a preocupação com a sobrevivência do planeta, ampliando os pensamentos e discussões que consideram apenas o meio ambiente como o cerne da questão.

A problemática é mais ampla e, como vimos, deve envolver todas as empresas, todos países e cidadãos que habitem esta esfera. O selo (Fig. 92) que dá destaque ao território brasileiro não se afasta das observações acima. Nele o nosso país está apenas em destaque, como se estivesse sendo observado com uma lupa, e não destacado da problemática ecológica do resto do mundo.