OS SIGNOS VISUAIS E AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM TELEVISIVA: um modelo peirceano de análise instrumental

CARDOSO, João Batista F.
Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP;
Professor nos cursos de Comunicação das Universidades IMES (São Caetano do Sul) e Santa Cecília (Santos).
jbfcardoso@uol.com.br

RESUMO

O presente artigo utiliza como base a teoria semiótica de Charles S. Peirce e a tese desenvolvida por Lúcia Santaella em Matrizes da Linguagem e Pensamento (2001) – que trata dos respectivos modos de relações estabelecidos entre determinados tipos de signos (ícone, índice e símbolo) e as distintas formas de representação dos signos visuais (representativa, não-representativa e figurativa) – para apresentar um percurso metodológico que visa a auxiliar as análises de signos visuais no sistema televisivo. Com isso, acaba por demonstrar como essas teorias podem servir como fundamento para observação de signos de outras naturezas.

Palavras-chave: Semiótica aplicada. Signos televisivos. Signos visuais.

1 INTRODUÇÃO

Comumente, chama-se de semiótica aplicada um campo específico da semiótica que se caracteriza pela utilização de determinadas teorias para estudos empíricos de linguagens específicas. Os conceitos semióticos, nesse sentido, servem de fundamento a métodos ou modelos para análises de objetos concretos.

Ainda que esses estudos tenham se difundido no campo literário, nota-se que, hoje, um grande número de pesquisas de semiótica aplicada – nas distintas correntes semióticas (discursiva, cultural, peirceana etc.) – procura compreender os signos visuais. Entre essas pesquisas, destacam-se aquelas que fixam suas bases na obra de Algirdas Julien Greimas – que estabelece uma relação entre a figuratividade e a dimensão plástica da imagem –, nos estudos de Felix Thürlemann e Jean-Marie Floch – que consolidam a idéia de uma semiótica plástica –, e nos trabalhos de Göran Sonesson e Fernande Saint-Martin, vinculados à Associação Internacional de Semiótica Visual.

O presente texto não tem a pretensão de estabelecer paralelos entre as diferentes correntes semióticas, como forma de identificar modelos que possam ser melhores aproveitados em aplicações específicas. O que interessa é, tão-somente, mostrar como a semiótica de Peirce pode ser utilizada como teoria aplicada na observação de signos visuais em uma forma de representação específica, a imagem televisiva.

Na teoria de Peirce, para Lucia Santaella (2002), encontram-se instrumentais que possibilitam ao pesquisador observar distintos tipos de signos e os modos como eles podem se correlacionar.

> [...] a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não verbal até o limite do quase-signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc. (p. xiv).

Em Semiótica Aplicada (2002), Santaella apresenta um percurso metodológico-analítico que acredita atender às necessidades relativas ao entendimento das diferentes naturezas que as mensagens possam ter – até mesmo as visuais. Orientado por esse percurso, o presente artigo sugere um método de análise para os signos visuais na televisão a partir das relações estabelecidas por Santaella (2001) entre os diferentes tipos de signos e as distintas formas de representação da imagem. Desse modo, visa a contribuir com trabalhos que busquem compreender as especificidades dos signos visuais no sistema televisivo.

2 O EXAME DA REPRESENTAÇÃO SOB A ÓTICA DE PEIRCE

A análise de objetos concretos, sob a ótica peirceana, deve se dar por uma seqüência programada de operações, que compreende a observação dos diferentes tipos de signos, objetos e interpretantes, presentes em três categorias específicas conhecidas como: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Em Matrizes da Linguagem e Pensamento (2001), Santaella sugere um método de análise do objeto, como representação visual, a partir das relações estabelecidas entre os diferentes tipos de signos (ícone, índice e símbolo) e as distintas formas de representação da imagem (representativa, não-representativa e figurativa).

Segundo a autora, pode-se estabelecer três espécies de relações entre o signo e a forma de apresentação do objeto representado:

> (1) "num primeiro nível, em correspondência com o ícone, surgem as Formas não-representativas" (2001, p. 209), formas não-identificáveis, não-definíveis, que na imagem televisiva se apresentam, na maioria das vezes, como um fundo que busca apenas valorizar a figura em cena – utilizamos aqui os conceitos de figura e fundo amplamente difundidos pelas pesquisas da *gestalt* (ARNHEIM, 2005 e DONDIS, 2003);
>
> (2) "no segundo nível, em correspondência com o índice, as Formas figurativas", nas quais existe a denotação – no caso do cenário, por exemplo, se pode reconhecer uma sala de estar, um *foyer*, diferenciar uma enseada de uma gruta etc; (SANTAELLA, 2001, p. 209) e,
>
> (3) "num terceiro nível, em correspondência com o símbolo, as Formas representativas ou simbólicas", quando a imagem passa a estabelecer relações de significado com os outros elementos da cena – com a música, o texto, o contexto etc. Quando há uma situação sincrética que possibilita o entendimento da mensagem. (SANTAELLA, 2001, p.209).

Ainda em Matrizes, Santaella sugere, dessas três relações, nove modalidades de Formas não-representativas, figurativas e representativas (p. 209-210), que acabam, depois, desdobrando-se em outras vinte e sete submodalidades (p. 210-260).

Segundo a autora:

> [...] as modalidades e submodalidades das matrizes da linguagem e pensamento criam condições para a leitura e análise dos processos lógico-semióticos que estão na base de toda e qualquer forma de linguagem, possibilitando ao analista divisar semelhanças e diferenças entre manifestações concretas de linguagem. (SANTAELLA, 2001, p. 380).

No que se refere à relação do signo com seu objeto, segundo Peirce (1974, p. 139-140), o objeto encontra-se em dois níveis, tanto na forma como se apresenta na representação, "sendo, portanto, uma idéia", como em sua existência própria, "desconsiderando qualquer aspecto particular". Ao primeiro, Peirce chamou de objeto imediato, e ao segundo, objeto dinâmico. O objeto imediato é, nesse sentido, a forma como o objeto, através do signo, aparece a uma mente. E o objeto dinâmico, por sua vez, é o objeto em sua mais plena natureza, sendo aquilo que está fora do signo e a que o signo se refere ou se aplica. Fazendo uso de um exemplo concreto, o atentado ao World Trade Center, ocorrido em Nova Iorque no dia 11 de setembro de 2001, foi o objeto dinâmico de uma cena da telenovela Páginas da Vida (TV Globo, 2006). A imagem do evento, por sua vez, no momento em que foi transmitida – quando se articulava com a música, diálogos, contexto, entre outros elementos da cena – apresentava-se como objeto imediato.

Cabe ressaltar que qualquer representação (objeto imediato), quando denota um objeto existente (dinâmico), pode ser apresentada em uma escala que vai da busca do maior realismo, com profusão de detalhes, à síntese do objeto, com uso apenas dos elementos mais importantes para a sua compreensão. Dentro dos limites dessa escala, o que se tem é uma imitação ou semelhança, seja ela por síntese ou profusão (SANTAELLA; NÖTH, 1998). No que se refere à imagem televisiva, ainda que possa existir o predomínio do naturalismo nas representações, como no exemplo citado anteriormente, não podemos desconsiderar o grande número de grafismos e animações utilizadas em vinhetas e materiais publicitários, dentre outros produtos televisivos.

É importante ainda estar atento a certas características da representação imagética, em especial da imagem televisiva. De forma geral, as representações visuais (fotos, desenhos, filmes) encontram-se em superfícies delimitadas, emolduradas (ARNHEIM, 2005, p. 229-230). No caso da imagem televisiva, a representação se encerra nos limites externos da tela do aparelho de televisão. Depois, deve-se levar em

consideração que, no momento da análise, o pesquisador encontra-se em uma relação extensiva com a representação:

> Não se tem tempo de parar sobre uma determinada cena, pois todas elas se movem num ritmo muito rápido; a troca de planos e imagem é ultra-acelerada. Não se pode fixar em detalhes. Só se intencionalmente o realizador do programa quiser que o telespectador os observe. (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13).

Diante dessas características, recomenda-se que objetos desse tipo sejam analisados em duas etapas. Primeiro, o analista deve fixar a cena em pause, mesmo sabendo que essa opção leva à perda do exame da articulação da imagem com os outros elementos que dialogam com ela no texto televisivo (como os movimentos, as falas, as músicas etc.). Em um segundo momento, deve observar a cena como se apresenta na tela, em movimento, em sincretismo com os outros elementos da encenação. O cuidado que se deve tomar, nesse desmembramento do objeto de análise, é o de não ignorar o fato de que se trata de um sistema que, em sua natureza, é configurado por uma mistura de signos presentes nas três matrizes da linguagem (visual, verbal e sonora).

3 A IMAGEM TELEVISIVA COMO OBJETO

Para Santaella, "o melhor caminho para começar a análise da relação objetal é o do objeto imediato. Afinal, parece não haver outro modo de começar, visto que o objeto dinâmico só se faz presente, mediatamente, via objeto imediato" (2002, p. 34). Por isso, diz a autora,

> Falar em objeto dinâmico significa falar do modo como o signo se reporta àquilo que ele intenta representar [...]. Há três modos através dos quais os signos se reportam aos seus objetos dinâmicos: o modo icônico, o indicial e o simbólico. (SANTAELLA, 2002, p. 36).

Sendo assim, nesse momento não se deve esquecer que a relação entre o signo e o objeto diz respeito à capacidade referencial ou não do signo: "A que o signo se refere? A que ele se aplica? O que ele denota? O que ele representa?" (SANTAELLA, 2002, p. 34). Posto isso, passaremos, então, a fazer uso das três formas de relações estabelecidas entre os signos e as formas de representação do objeto, citadas anteriormente.

4 A IMAGEM TELEVISIVA ICÔNICA

Segundo Peirce: "Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. [...] isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente" (2003, p. 46). Contudo, ainda que um signo represente um objeto, ele não terá condições de representar seu objeto em todos os aspectos. Dependendo da natureza do fundamento do signo, diferente será sua relação com o objeto dinâmico e diferente será a natureza do objeto imediato. O objeto imediato de um ícone só pode sugerir seu objeto dinâmico, já que o ícone é um signo que tem como fundamento uma qualidade. "Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui" (PEIRCE, 2003, p. 52).

Tratando especificamente da imagem televisiva, quando um vulto passa no fundo de uma cena com enquadramento fechado, o objeto imediato – o vulto – pode, no máximo, por semelhança, sugerir seu objeto dinâmico – uma pessoa; um carro; um objeto que passa. Desse modo, o objeto imediato de um ícone é seu próprio fundamento, a própria qualidade que ele exibe.

Partindo desse princípio, o analista deve, em seu exame, considerar inicialmente o aspecto qualitativo do signo.

A apreensão do objeto imediato do quali-signo exige do contemplador uma disponibilidade para o poder da sugestão, evocação, associação que a aparência do signo exibe. Sob esse olhar, o objeto imediato coincide com a qualidade de aparência do signo. (SANTAELLA, 2002, p.17).

Vale atentar ainda que, apesar de a analise nesta fase limitar-se apenas aos aspectos qualitativos dos signos, os ícones observados são fatos existenciais: os elementos cenográficos de uma edição específica de um certo telejornal; a indumentária dos atores de um capítulo específico de uma telenovela, etc. Ou seja, sin-signos que funcionam como "réplicas" (legi-signos) de determinados padrões de base (a forma de utilização dos elementos de composição do cenário ou da indumentária em programas com tipologias específicas). Na teoria de Peirce, pode-se observar uma distinção muito nítida entre ícones próprios e sin-signos icônicos (ou hipoícones): "[...] um signo pode ser icônico, isso é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado de hipoícone" (PEIRCE, 2003, p. 64). É desse tipo de signo, especificamente, que tratamos aqui.

Tendo feito essas últimas considerações, pode-se discutir como as relações estabelecidas entre o ícone e as formas não-representativas da imagem televisiva podem servir como instrumental para análise da imagem na televisão.

4.1 O Ícone e as formas não-representativas

No nível das formas não-representativas, pode-se encontrar a qualidade nas seguintes modalidades:

(1) reduzida a si mesma;

(2) como acontecimento singular;

(3) como lei.

Como o presente texto trata de sin-signos e legi-signos que funcionam como ícones, serve às pesquisas desse tipo apenas a qualidade como acontecimento singular (2) e a qualidade como lei (3), já que o primeiro modo ("a qualidade reduzida a si mesma") estabelece a relação do signo com meras qualidades ainda não realizadas.

Com relação à qualidade como acontecimento singular, Santaella descreve como: qualidades que estão encarnadas em objetos singulares, "a marca do gesto". Nesse caso, a primeira preocupação do analista deve ser observar os materiais e instrumentos utilizados na feitura da forma visual, que Santaella classificará como uma submodalidade do acontecimento singular, a saber, "a marca qualitativa do gesto", ou seja, suas impressões de origem. (SANTAELLA, 2001, p. 216)

Os matizes e as texturas obtidas a partir da combinação das cores vermelho, verde e azul (cores primárias no sistema RGB), fazem com que o telespectador perceba uma variedade de gradações cromáticas e diferentes tipos de materialidades nas representações – plasticidade, metalicidade, aspereza, maciez, luminosidade, etc. As distintas marcas qualitativas, nesse caso, se devem a diferentes suportes e a diferentes localizações de ângulos de câmeras, que, mantendo certas características internas das substâncias (sólidas, líquidas ou gasosas), atribuem às cenas certas qualidades. Apenas no caso das vinhetas produzidas por computação gráfica, imagens sintéticas, é que os contrastes qualitativos (tonalidades, texturas, luzes etc.) não se devem diretamente ao emprego de diferentes instrumentos e suportes utilizados em sua confecção.

Quando observar as qualidades matéricas presentes na representação, o analista deve considerar não só as qualidades naturais das substâncias, mas também os diferentes enquadramentos e ângulos de câmera que possibilitam a visualização desses signos icônicos, assim como a iluminação preparada para a captação dessas substâncias. É preciso levar em conta que certas texturas e cores só podem ser obtidas em ângulos e enquadramentos específicos sob determinada iluminação. Essas variáveis que

interferem diretamente nas formas de representação, se enquadram na submodalidade do "gesto em ato" (SANTAELLA, 2001, p. 218-219), que se apresenta como a segunda submodalidade do acontecimento singular.

Para finalizar a análise do objeto na primeira modalidade (do acontecimento singular), é necessário fazer uso de sua última submodalidade: "as leis da física". O analista não deve esquecer que as imagens impressas na tela do televisor só são possíveis devido a determinados fatores que vão das leis óticas que regem a captação de imagens (câmeras, lentes, sistemas de transmissão etc.) à estrutura do aparelho de televisão (as dimensões da tela, a retícula eletrônica etc.). Desse modo, é preciso que se tenha consciência de que o objeto imediato (a imagem que o telespectador assiste) não tem condições de representar todas as qualidades sensíveis do objeto dinâmico (os objetos e pessoas que estão presentes no instante da gravação ou da transmissão). Assim, devem ser considerados os sistemas de captação, transmissão e recepção da imagem observada.

Nesse momento da análise, cabe lembrar que todo elemento visual configura-se em um sistema regido por leis que lhes são intrínsecas. As cores, por exemplo, pelas posições que ocupam no círculo cromático, estruturam-se segundo suas próprias leis. Do mesmo modo, os outros elementos de composição da forma também mantêm determinadas características estruturais em sua base. A compreensão das características de base dos elementos visuais pode se dar a partir da terceira modalidade presente na relação estabelecida entre o ícone e a forma não-representativa. Santaella irá chamar essa modalidade de "a invariância", ou seja, a qualidade como lei, que se subdivide da seguinte forma: "as leis do acaso"; "as réplicas como instâncias da lei"; e "a abstração das leis" (SANTAELLA, 2001, p. 221-226).

Nessas submodalidade, os aspectos físicos dos elementos visuais possibilitarão aos signos manterem, em seu interior, uma mesma significação, capacitando-os, então, a apresentarem-se como réplicas que, quando são do conhecimento dos profissionais envolvidos com a produção do programa, possibilitam a esses um maior controle dos interpretantes que desejam causar.

Concluindo essa fase do percurso analítico, se o ícone pode representar seu objeto, apresentando simplesmente algum grau de semelhança com as qualidades deste, ele depende "do campo associativo por similaridade que os quali-signos despertam na mente de algum intérprete" (SANTAELLA, 2002, p. 36). Nesse sentido, não há precisão na indicação das possíveis referências de ícone; elas acabam sendo, de certo modo, indeterminadas.

5 A IMAGEM TELEVISIVA INDICIAL

A segunda etapa da análise consiste em observar os signos indiciais. “Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto” (PEIRCE, 2003, p. 52). Ou seja, há indexicalidade onde há ligação de fato, dinâmica, entre duas coisas singulares. Diante do índice genuíno[1], a função do intérprete é tão-somente constatar, no signo, as marcas do objeto.

Frente a isso, para examinar essa espécie de signo, o analista deve estar atento as suas marcas existenciais. Nas imagens televisuais, especificamente, há predomínio de indexicalidade do signo, o que faz com que essa etapa da análise seja uma das que exige maior esforço de observação. Tratando-se, por exemplo, do uso de locações como espaços cenográficos – como no caso das redações nos telejornais –, a relação indicial entre o objeto imediato e o objeto dinâmico é total, já que a representação – o cenário –, tendo sido captado do objeto real – a redação –, mantém com esse uma relação existencial.

5.1 O Índice e as formas figurativas

Nesse momento, inicia o processo de denotação, quando o analista pode reconhecer na imagem as formas que a configuram, quando essa assume a posição de figura. Na teoria gestáltica, a figura tem uma forma, contorno, e uma determinada organização estabelecida em função da sua relação com o fundo, que se apresenta amorfo, indefinido.

Como Formas figurativas, o índice pode ser identificado em três modalidades:

(1) como qualidade;
(2) como registro;
(3) como convenção.

Diferente da recomendação feita para a análise do ícone – de se fixar no nível do sin e do legi signos –, a orientação agora é para que o analista inicie seu trabalho pela observação dos aspectos qualitativos da figura. “Trata-se de atentar para aquilo que a figura tem de primeiro, suas qualidades” (SANTAELLA, 2001, p. 228). Contudo, detendo-se apenas na terceira submodalidade proposta por Santaella, “a figura como tipo e estereótipo” (p. 230-231), já que as duas primeiras (“a figura sui generis”; e “as figuras do gesto”), possuem, respectivamente, um baixo grau de referencialidade e uma relação muito estreita com o gesto que a criou (SANTAELLA, 2001, p. 229-231).

Usando como base Gombrich, Santaella estabelece, de forma muito clara, a distinção entre o tipo e o estereótipo na imagem. Um conceito visualmente

representável – o estereótipo – é adaptado e ajustado para dar conta de uma figura singular – o tipo. O estereótipo, dessa forma, é um esquema mental. "Quando certos modos de adaptação de um estereótipo mental em figuras singulares se repetem [...], tem-se o que se pode chamar de estilo [...] que redunda em figuras que adquirem o caráter de tipos" (p. 231). Essas adaptações de determinados estilos farão com que os programas televisivos sejam categorizados em diferentes gêneros e formatos. (SANTAELLA, 2001, p.231)

Da idéia de estereótipo, surge uma série de críticas feitas aos produtos televisivos. O telejornalismo é reduzido, por alguns pesquisadores, à bancada e ao logotipo, assim como a telenovela, ao naturalismo. Contudo, observando a produção televisiva, pode-se constatar que, mesmo com o uso de determinados estereótipos, cada unidade televisiva é uma manifestação singular, e exige do analista uma atenção especial às marcas do objeto, e não uma generalização simplista como é comum se ver.

Determinadas imagens tecnicamente produzidas, em especial as imagens dos sistemas audiovisuais, são registros singulares de objetos existentes e também singulares. Esse aspecto da representação televisiva conduz a análise à segunda modalidade das relações estabelecidas entre o índice e a Forma figurativa, "a figura como registro".

Em cada análise – uma edição específica de um telejornal, um capítulo de uma determinada telenovela, um filme publicitário, etc. –, os signos indiciais devem ser observados como registros singulares e existentes. "A imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço de tempo [...]. Imagem e objeto constituem-se assim um par orgânico, [...] a ligação entre ambos independe de uma interpretação" (SANTAELLA, 2001, p. 231). Esse tipo de relação, entre o signo e o objeto, é caracterizado pela "conexão espacial, temporal, enfim, existencial da figura com aquilo que ela denota [...]. O traçado da figura imita, assemelha-se à forma visível do objeto denotado". Por isso mesmo, por mais contraditório que possa parecer, segundo Santaella, "essas imagens são altamente icônicas" (SANTAELLA, 2001, p. 233). Logo, deve-se sempre tomar o cuidado de considerar que, nesse caso, a iconicidade é posta a serviço de uma função indicial. Santaella irá agrupar essa forma de relação na primeira submodalidade da figura como registro, "o registro imitativo".

Na segunda submodalidade da figura como registro, o "registro físico", a imagem fotográfica apresenta-se como o melhor modelo para essa forma de representação. Considerando a observação da imagem fixa na televisão, etapa sugerida no desenvolvimento de análises desse tipo, pode-se constatar que a imagem videográfica se comporta de forma similar à imagem fotográfica. As leis óticas regidas

pela física fazem com que o objeto possa ser capturado e, quando um frame, em pause, é "congelado" no vídeo, o que se vê é uma fotografia videográfica.

Cada um dos enquadramentos e ângulos de câmeras, captados em uma edição específica de um programa de televisão, apresenta, como a fotografia, diferentes imagens que têm conexão direta com os objetos que representam. As vinhetas gráficas, por sua vez, por se tratarem de formas sintéticas manipuladas, perdem, nesse sentido, seu caráter indicial. A imagem "deixa de ser fotográfica, a da 'Figura como registro físico', para ser a da invariância e abstração das leis, sob o domínio das convenções de representação gráficas" (SANTAELLA, 2001, p. 236-237). Ou seja, da forma como estão configuradas, as ilustrações produzidas em computação gráfica não têm existência própria. Fora da tela videográfica, esse tipo de representação nunca estará da forma como se apresenta ao receptor.

O que o analista deve considerar, então, é que esse tipo específico de representação é produzida a partir de determinadas convenções. Nesse ponto, a análise passa à submodalidade do "registro por convenção". A denotação, nesse caso, refere-se às relações internas do objeto, aos "processos intrínsecos do objeto denotado" (SANTAELLA, 2001, p. 236-237).

Segundo Santaella, dentro dessa submodalidade, aparecem os mapas e diagramas. "Assim como as fotografias, os mapas registram as figuras de acordo com leis causais de projeção ótica". Contudo, como ressalta a autora (fazendo uso de Nöth), o nível indicial do mapa está, antes de tudo, "[...] na função fundamental de um mapa, que é a de servir como indicador de um certo território" (SANTAELLA, 2001, p. 238). Nesse sentido, determinadas vinhetas – que por meio de mapas ou diagramas têm como objetivo auxiliar o telespectador no entendimento de certos dados presentes nas matérias dos telejornais – agem como registros de convenção. Vale ainda ressaltar que, apesar da predominância da visualidade nos mapas e diagramas, não se deve ignorar que há sempre uma certa presença da linguagem verbal. Contudo, Santaella afirma que "mapas e diagramas só não se caracterizam como linguagens híbridas porque esse papel que o verbal neles desempenha é proeminentemente icônico e indicial" (SANTAELLA, 2001, p. 240).

O percurso analítico chega, então, à terceira modalidade do índice como Forma figurativa, a Figura por Convenção. Nesse nível, entram em cena as convenções gráficas. Segundo Santaella:

> quando nos referimos às convenções figurativas, torna-se proeminente o fato de que não se pode simplesmente imitar a forma exterior de um objeto sem ter apreendido como construir tal forma,

> isto é, sem a aquisição de um vocabulário convencional de projeção gráfica ou plástica das imagens. (SANTAELLA, 2001, p. 241).

Ou seja, os profissionais envolvidos na criação e produção dos produtos televisivos devem conhecer as sintaxes específicas de cada campo em que estão atuando – direção de arte, direção de cena, iluminação, cenografia, figurino, computação gráfica, etc. Devem conhecer as especificidades físicas da imagem eletrônica e, ainda mais, as características dos gêneros e os objetivos de comunicações presentes em cada texto.

Santaella indica, como melhor exemplo para essa modalidade a perspectiva que, tendo em vista a qualidade bidimensional da imagem videográfica, é uma das maiores preocupações da cenografia e iluminação.

Com relação à singularização das convenções, o analista deve estar atento ao estilo do programa, já que o estilo costuma determinar o uso de certos elementos visuais. Se um cenário foi concebido para atender às necessidades de um determinado programa, é natural que faça uso de certos elementos de composição (praticáveis, tapadeiras etc.) como outros programas do gênero. Do mesmo modo, se um plano de iluminação é adequado para um certo tipo de espaço cênico, é natural que programas que façam uso de espaços similares utilizem planos semelhantes. Vale lembrar que o analista deve tomar cuidado no momento da observação para não considerar esse caráter do gênero como mero estereótipo – dentro do emprego pejorativo que se dá ao termo, pois o que se espera dos profissionais responsáveis pela definição dos elementos visuais na televisão é algo que se aproxime do que Santaella irá chamar de "a codificação racionalista do espaço": que utilizem, de forma consciente, os recursos e técnicas disponíveis respeitando as especificidades do sistema e dos gêneros.

6 A IMAGEM TELEVISIVA SIMBÓLICA

Para finalizar a análise objetual, a terceira espécie de olhar que se deve dirigir ao signo é aquela que leva em conta seu aspecto simbólico. "Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto" (PEIRCE, 2003, p. 52). Para Santaella, a análise do símbolo "[...]nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc." (2000, p. 35). Nesse caso, as convenções, hábitos ou regras é que irão determinar o interpretante.

6.1 O Símbolo e as formas representativas

Ainda estabelecendo relação com as formas de representação da imagem na televisão, em correspondência ao símbolo temos as Formas representativas: "[...] são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas visíveis, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível" (SANTAELLA, 2001, p. 246).

As figuras se tornam símbolos quando seu significado só pode ser interpretado a partir das convenções culturais. Mesmo mantendo a presença do ícone e do índice, esse tipo de forma acrescenta "um nível suplementar de significação que só pode ser apreendido por aqueles que dominam o sistema de convenções culturais a partir do qual as figuras se ordenam" (SANTAELLA, 2001, p.246).

No que se refere a esse tipo de relação, a representação também se encontra em três modalidades:

(1) por analogia;

(2) por figuração;

(3) por convenção.

Devido a particularidades do sistema já tratadas aqui, recomenda-se, que o analista observe apenas o caráter convencional das imagens simbólicas – a "representação por convenção, o sistema". Nesse nível:

> as forma visuais preenchem sua função representativa prescindindo das relações de similaridade e das relações figurativas, indicativas do objeto. Mesmo que essas relações possam, porventura, existir, não é isso que dá a essas formas o poder de representar. Elas representam seus objetos em função de convenções sistêmicas estabelecidas, de modo que as formas são partes integrantes de um sistema, só podendo significar em função desse sistema. (SANTAELLA, 2001, p. 256).

Utilizando como exemplo a indumentária, para que possa atuar de forma simbólica, é necessário que o público já tenha pré-conceitos sobre determinadas vestimentas e estabeleça relações entre as vestes e os gestos do ator, sua fala, o contexto, etc. O mesmo acontece com a cenografia. Nas narrativas seriadas (novelas, minisséries etc.), por exemplo, uma locação pode atuar de forma simbólica, a partir do momento em que são estabelecidos certos vínculos com o texto da dramaturgia.

Um dos elementos que contém as melhores propriedades para simbolizar um programa é o logotipo. O universo dos logotipos e das marcas, em Matrizes, está presente na segunda submodalidade da representação por convenção, nos Sistemas convencionais indiciais. Para Santaella, "os logotipos e as logomarcas só têm sentido na

medida em que são indicadoras do objeto que representam" (SANTAELLA, 2001, p. 258).

O JN, às costas dos apresentadores, é a mais forte referência visual do Jornal Nacional (TV Globo). Marca do programa desde sua origem, o logotipo do telejornal pode fazer com que muitas pessoas tenham condições de identificar o programa a partir, apenas, das formas da letra "J" e da letra "N". De modo geral, os logotipos dos programas jornalísticos da TV Globo – que são desenhados com o tipo Globo Face, o mesmo utilizado no logotipo da emissora – são facilmente identificáveis.

7 CONCLUSÃO

Em O Cenário Televisivo (2006), tivemos a oportunidade de aplicar a teoria exposta na análise dos elementos cenográficos de determinados programas (novela das oito, Jornal Nacional, Gordo à Go-Go e Castelo Rá-Tim-Bum) veiculados em emissoras com tipologias distintas (generalista – TV Globo, segmentada – MTV, e pública – TV Cultura) e em gêneros televisivos específicos (telenovela, telejornalismo, programa de auditório e programa infantil) – método também utilizado no livro O Signo em movimento. Ao final, constatou-se que a amostra utilizada foi suficiente para comprovar a eficácia do percurso metodológico apresentado anteriormente.

A pesquisa, por sua vez, acaba por reiterar a eficiência da semiótica de Peirce como teoria aplicada e por sugerir outras formas de análises, com outros tipos de signos visuais – ou até mesmo, signos de outras naturezas –, a partir das relações que possam ser estabelecidas entre os distintos tipos de signos e suas respectivas formas de representação.

No entanto, é preciso que o analista esteja atento, pois, nos 27 tipos de relações estabelecidas por Santaella, algumas podem ser mais indicadas para um determinado tipo de análise e outras, para outros tipos. O pesquisador deve, antes de tudo, delimitar seu corpus – os elementos visuais de uma cena de um único programa, um tipo de elemento visual de um programa ou gênero específicos, e assim por diante – e, a partir daí, seguir a ordem natural da tríade peirceana.

ABSTRACT

The present article uses as base the Charles S. Peirce's semiotic theory and the thesis developed for Lúcia Santaella in Matrizes da Linguagem and Pensamento (2001) - that deals with the respective ways of relations established between determined types of signs (icon, index and symbol) and the distinct forms of representation of the visual signs (representative, not-representative and figurative) - to

present a metodological passage that aims at to assist in the analyses of visual signs in the televisive system. With this, this paper demonstrates how these theories can be used as fundament for studying signs of other natures.

Keywords: Applied semiotic. Televisive signs. Visual signs.

RESUMEN

Este texto tiene como base la semiótica de la teoría de Charles S. Peirce y la tesis desarrollada por Lúcia Santaella en las Matrizes da Linguagem e Pensamento (2001) que se acerca de las respectivas maneras de relaciones establecidas entre los tipos de signos (icono, índice y símbolo) y las formas distintas de representación de los signos visuales (representativa, non representativa y figurativa) - de modo a presentar un paso metodológico que tiene como objetivo asistir en las análisis de los signos visuales en el sistema de televisión. Así, se demuestra como estas teorias puedem servir como fundamento para observaciones de los signos de otras naturalezas.

Palabras claves: Semiótica aplicada. Signos televisivos. Signos visuales.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo. 15. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

PEIRCE, C.S. **Escritos** coligidos. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores, v.36).

_____. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

_____. **A Teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Copyright (c) 2007 Autor(es) / Copyright (c) 2007 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

Selo CC-BY-NC com Direito Autoral_2007

[1] Peirce faz uma distinção entre dois tipos de índices, **genuíno** e **degenerado.**