

POR UMA SEMIÓTICA DOS SIGNOS TELEVISUAIS

João Batista Cardoso

Diretor de Arte; Cenógrafo; professor nos cursos de Publicidade e Artes no IMES e UNISANTA; mestre (PUC/SP); doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC/SP).

RESUMO

O objetivo do presente artigo, mais que apresentar um método de análise do texto televisual a partir do instrumental semiótico, como sugere o título acima, é reclamar por maior dedicação do meio acadêmico a pesquisas voltadas para o entendimento da estrutura sintática da principal fonte de informação e entretenimento da sociedade contemporânea. Não há como negar que um dos maiores problemas neste campo, no momento, se deve ao fato de a maioria das publicações existentes não tratar do processo de construção do texto televisual.

Palavras-chave: televisão, texto, linguagem.

ABSTRACT

The objective of the present article, more than to present a method of analysis of the text on television starting from the semiotic instrumental, as the title suggests above, it is of complaining for a larger dedication of the academic environment to the research gone back to the understanding of the syntactic structure of the main source of information and entertainment of the contemporary society. There is not as denying that one of the largest problems in this field, in the moment, is due to the fact of most of the existent publications not to treat of the process of construction of the text on television.

Keywords: television, text, language.

“Talvez não haja mais a possibilidade de pensar o Brasil sem pensar a TV” (Bucci, 2000, p. 8). No ano de 2000, ano de comemoração do cinquentenário da televisão no Brasil, o jornalista Eugênio Bucci, organizador do livro comemorativo *A TV aos 50 anos*, proclama sem hesitação: “A face brasileira é uma face televisiva” (ibid.).

Movidos talvez pelo mesmo ímpeto gerado pela data, jornais, periódicos variados, revistas científicas, e até mesmo algumas publicações voltadas especificamente para o tema, dedicaram milhares de páginas ao meio, procurando, se não passar em revista o papel da televisão em nosso país, pelo menos documentar sua recente história, ou então minimamente homenagear a mais popular mídia brasileira.

Neste momento, assim como Bucci, outros autores atribuíram à televisão um papel fundamental na formação da identidade brasileira: “a televisão, com meio século de presença entre nós, compartilha com a escola e a família o processo educacional, tendo-se tornado um importante agente de formação” (Baccega, 2000, p. 95). Baccega acredita que “o mundo no qual e com o qual vivemos é hoje, predominantemente, esse que é trazido até o horizonte da nossa percepção, até o universo de nosso conhecimento, pelos meios de comunicação, com destaque para a televisão” (ibid, p. 97).

É importante que se tome cuidado para não considerar este valor, atribuído por Baccega e Bucci à televisão, como um simples deslumbramento, como tantos outros presenciados no período, motivados tão somente pelo momento de festividade. Ao contrário disso, devemos observar essas colocações com a máxima seriedade.

Muniz Sodré lembra, em *Antropologia do Espelho*, que a televisão

hoje “apresenta-se como um fluxo de um cotidiano quase real” (Sodré, 2002, p. 59). “Encontramos ante um dispositivo de enunciação estruturado em torno de um espelho, que se desenvolve em um jogo de espelhamentos: o enunciador é o espelho de um constructo (o espectador estatístico deduzido pelo audímetro), e, por sua vez, o enunciatário é o espelho desse espelho” (Requena apud Sodré, 2002, p. 56). Sendo assim, a televisão “convida permanentemente o telespectador a identificar a ‘realidade’ com aquilo que ele vê, e o telespectador se sente confortável por ter acesso tão direto, tão imediato ao mundo ‘real’” (Arbex apud Baccega, ibid, p. 103). Dessa forma, podemos com toda tranquilidade afirmar que a televisão no Brasil “fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros” (Bucci apud Baccega, ibid, p. 103), ou, conforme já foi dito, “a face brasileira é uma face televisiva” (ibid.).

Contudo, mesmo diante das declarações acima apresentadas, e apesar de seu cinquentenário, podemos observar que, em alguns campos específicos, a televisão não vem recebendo a merecida atenção do meio acadêmico e do mercado editorial. Essa situação, por sua vez, acaba dando margem ao surgimento de discursos, algumas vezes, um pouco exagerados, como o de Roberto Moreira em *Vendo a televisão a partir do cinema*: “A TV brasileira não existe como objeto de pesquisa” (ibid., 2000, p. 51).

Não podemos ignorar que, apesar do tom dramático e um pouco radical, se realmente olharmos os estudos desenvolvidos para outros meios, assim como para outros campos da comunicação, poderemos constatar o descaso com que se trata a televisão ainda hoje.

Moreira lembra que, seguido por uma avalanche de estudos do gênero, “o primeiro livro de história do cinema foi publicado em 1959 por Alex Viary (*Introdução ao cinema brasileiro*)” (ibid, p. 50). O autor ainda acrescenta: “Não se trata de questionar os méritos artísticos do cinema brasileiro e a importância das pesquisas realizadas, mas sim de perguntar-se por que não foram dedicados à TV os mesmos esforços e recursos. Responder a esta pergunta implica reconhecer que a televisão para o intelectual é um meio de massas, pouco nobre, ignorante, bastardo e a serviço do poder. O prestígio da TV é muito menor que o do cinema. Enquanto este é feito para a elite e pela elite, a TV é o pão e circo dos 90% da população sem acesso à cultura. Esta cisão entre o espaço social ocupado pelo intelectual e aquele ocupado pela TV é determinante na produção teórica, na historiografia e na formulação de políticas para o setor” (ibid.).

Da mesma forma que Moreira, Mauro Salles acaba, na defesa de um maior uso da televisão como objeto de pesquisa, estabelecendo também um paralelo entre a TV e outras mídias contemporâneas: “Sem desmerecer a contribuição do rádio e da imprensa, é possível afirmar, sem medo de erro, que a televisão é a mídia brasileira mais importante” (Salles, 1988, p. 18). Salles também acredita que “o vídeo transformou a face do país, modificou os hábitos diários do povo, revolucionou a política, impôs profundas alterações na cultura, estabeleceu parâmetros de comportamento, afetou a fala e inovou a língua dos brasileiros” (ibid.), e, mais do que isso, “a televisão se transformou na principal fonte de informação e notícia para as mais amplas camadas de espectadores de todos os níveis, todas as idades, todas as classes, de todos os

rincões deste país” (ibid.). Fazendo coro à declaração de Moreira, Salles também acredita que, diante da televisão, “participam tanto os privilegiados da classe média e dos segmentos mais afortunados da população quanto os pobres, os humildes, os analfabetos, os marginais de toda sorte” (ibid.).

Devemos notar que, apesar de termos hoje um maior número de grupos de estudos em congressos nacionais e internacionais que se dedicam a observar o impacto do texto televisual no enunciatário, Roy Armes (1999) lembra que “os primeiros estudos sobre televisão tendiam a ignorar as implicações do fato de a televisão ser habitualmente assistida em situações de família” (ibid, p. 152). Para Armes, “a questão básica originalmente confrontada pelos sociólogos (o tamanho das audiências e os efeitos da programação) presumia tacitamente que assistir televisão era uma atividade semelhante a assistir a um filme” (ibid.). Ao contrário disso, o que Armes considera da maior importância é que assistir à televisão “não é uma atividade individual e, sim, uma experiência social. Até mesmo o elemento de escolha pessoal é abafado. Para muita gente uma noite de TV representa uma série de ‘negociações e acordos’ com outros membros da família” (ibid, p. 153). Trabalhando em cima de pesquisa realizada por David Morley (1986), Armes defende a tese de que o ato de assistir à televisão envolve uma série de atividades paralelas, afazeres domésticos, que compõem nossa construção de uma imagem familiar. Diferente dos primeiros pesquisadores que se preocupam com os efeitos que a ficção televisual pode ter na “realidade” do espectador, Morley demonstra que “na verdade, a relação é mais complexa. Os telespectadores têm plena cons-

ciência de que a novela, por exemplo, não é a vida real. mas, ao mesmo tempo, são capazes de usar situações que ocorrem na narrativa dramática como meio de focalizar e ilustrar assuntos relevantes em sua própria vida” (ibid.).

No que se refere ao papel da televisão na formação da identidade de uma comunidade, no trabalho de Morley, Armes também encontra alguns sinais deste processo: “Para alguns indivíduos e famílias, assistir televisão é pretexto para conversar (...). Para outros, é oportunidade de alheamento, com determinado programa servindo de pretexto para evitar conversar. (...) para famílias que vivem em lares pouco espaçosos a televisão pode delimitar o espaço doméstico (...). Ela ajuda a definir o horário doméstico (as refeições, hora de dormir, e assim por diante), mas também pode servir como recompensa ou castigo para os jovens. O simples fato de desligar o aparelho pode ter um significado muito mais amplo, indicando a importância de determinada visita ou ressaltando a seriedade de um evento familiar (uma situação de luto, por exemplo)” (ibid, p. 154). Para Morley, o espectador, na relação com a televisão, não é um agente passivo, mas, ao contrário disso, “a televisão é usada de forma muito ativa no contexto doméstico” (ibid.). Pode-se até mesmo dizer que “nossa televisão já marcou o estilo de uma geração” (Salles, ibid, p. 19), ou seja, definitivamente, hoje “a face brasileira é uma face televisiva” (ibid.).

Como um membro da família, a televisão acaba não se limitando a ser uma simples mídia de lazer e de diversão, mas, como coloca Ramonet, é também agora um meio de informação. “No momento atual, é ela que dá o tom, que determina a importância das notícias, que fixa os temas da atualidade.

Ainda há pouco tempo, o telejornal (TJ) da noite era organizado à base das informações que apareciam, no mesmo dia, na imprensa escrita. O TJ imitava, copiava a imprensa escrita. Nele se encontrava a mesma classificação de informação, a mesma arquitetura, a mesma hierarquia. Agora, é o inverso: é a televisão que dita a norma” (Ramonet, 1999, p. 26). Podemos verificar isso aqui no Brasil todas as noites, quando ouvimos, na Rede Globo de Televisão, a jornalista Ana Paula Padrão anunciar o final do Jornal da Globo com a seguinte mensagem: “agora as notícias que veremos nos principais jornais amanhã”.

Apesar do reconhecimento da importância da televisão em nosso tempo, Ignácio Ramonet, em *A tirania da comunicação*, como o próprio título sugere, sai ao ataque da mídia quando critica a manipulação da informação pelo jornalismo televisual. Na realidade, grande parte das pesquisas desenvolvidas no campo da comunicação, com foco na televisão, tem um caráter crítico no sentido de apontar as falhas do sistema e o mau uso pelas grandes corporações.

Entre os discursos críticos ao material televisual, encontramos constantemente a referência ao meio como indústria: “A televisão é uma indústria e, em seu ritmo de produção, a possibilidade de inovação é rara (...). O novo não vai aparecer na televisão exatamente por seu caráter conservador e estrutural. A inovação como ruptura não existe na televisão, porque ela tem um papel de manutenção, de reforço da ideologia vigente” (Priolli, 1988, p. 153). Arlindo Machado, em *A televisão levada a sério* (2000), lembra que “para muitos, a televisão, muito mais que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégias produtivas as mesmas prerrogativas da produção em sé-

rie que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística” (Machado, 2000, p. 86). Esse tipo de pensamento podemos verificar claramente no texto de Sodré (ibid.): “O modelo econômico de produção correspondente à televisão massiva é definido por Garnham como ‘fordista’, o que equivale a dizer um sistema de produção serializada, homogeneizante e caracterizado pela rígida divisão do trabalho (...). O modelo ‘pós-fordista’ (...) baseia-se na flexibilidade do sistema produtivo, desde os processos de trabalho até os padrões de consumo. Este modelo (...) tem como vetor a *segmentação* tanto da produção de programas como da audiência” (ibid, p. 79).

Machado complementa a tese lembrando que “a necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. (...) o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo de a programação televisual como um todo constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, (...) exige velocidade e racionalização da produção” (ibid, p. 86).

O segundo e talvez maior alvo de críticas a este sistema encontra-se na forma como parte da programação, em especial as transmissões

ao vivo, se apresenta ao público. Em estudo realizado, tendo como foco principal de observação a cobertura jornalística gerada pela Guerra do Golfo, Jean Baudrillard afirma: “a uma velocidade determinada, a da informação, as coisas perdem seu sentido” (Baudrillard, apud Machado, ibid, p. 127). Tese esta, entre outras, que Machado irá contestar: “Pierre Bourdier, em seu desastroso livro sobre a televisão, vem a afirmar, por sua vez, que a televisão não favorece o pensamento, porque ela é construída sob o signo da urgência, da velocidade e da simultaneidade do tempo presente (...). Para Bourdier, a velocidade é o contrário do pensamento” (ibid); “Para Virillo, a televisão é nociva, entre outras coisas, porque, operando fundamentalmente ao vivo, ela não permite recuo algum, nenhuma distância crítica e, por conseqüência, nenhuma reflexão” (ibid.). Concordando com Machado, se associarmos o “ao vivo”, a simultaneidade do tempo presente, à pouca reflexão, então consideraremos outras formas de expressão, como o rádio, ou até mesmo as diversas formas de Teatro Popular, como sistemas que também não se prestam a nenhuma reflexão, sistemas que não favorecem o pensamento.

Para Machado, em vez disso, “ao longo de seus mais de cinquenta anos de história, a televisão deu mostras de ser um sistema expressivo suficientemente amplo e denso para dar forma a trabalhos complexos e também abriu espaço para a intervenção de mentalidades pouco convencionais” (ibid, p. 10). Sodré também acredita que a TV “não é ‘coisa una’, mas um medium em evolução” (ibid, p. 79).

Talvez o grande problema de falta de reconhecimento da importância da televisão na formação de uma imagem contemporânea esteja no fato de algumas publicações, entre

as poucas existentes, não tratarem com seriedade o processo de construção do texto televisual. Alguns lançamentos, em especial aqueles que vieram na onda do cinquentenário, como *O circo eletrônico* (2001) ou o *Dicionário da TV Globo* (2002), entre outros, se limitam a homenagear autores, produtores, programas, emissoras, ou melhor dizendo, uma única emissora.

Um segundo “grupo” de publicações, com maior cuidado científico, busca analisar a produção televisual a partir de seus gêneros. Contudo, como bem coloca Dayan e Katz, em *A história em directo* (1999), muito pouco trabalho ainda se tem feito sobre as características dos gêneros televisuais (notícias, documentários, desportos, ação, aventura, western, séries, telenovelas, variedades, concursos, *talk shows*, desenhos animados e outros), “de como se diferenciam, (...) e como estas mensagens são comunicadas” (ibid, p. 18). Apenas a narrativa seriada, em especial a telenovela, mereceu maior atenção dos pesquisadores da área (Herzog, 1941; Arnheim, 1944; Warner, 1962; Katzman, 1972; Modleski, 1982; Cassata, 1983; Cantor e Pingree, 1983; e Allem, 1985). Mesmo no Brasil podemos observar que, em meio ao reduzido número de publicações voltadas para a linguagem dos gêneros televisuais (Machado, 2000), a maior quantidade de publicações se encontra justamente no campo da narrativa.

Um último “grupo” de trabalhos neste campo acaba funcionando como uma série de manuais, limitando-se simplesmente a descrever processos técnicos de produção. Em *On câmera*, livro que se propõe a ser “o curso de produção de filme e vídeo da BBC”, considerada por alguns como a melhor televisão do mundo, o autor Harris Watts alerta o leitor para

a seguinte situação: “A maioria dos manuais de ‘como fazer TV’ começam com um texto curto sobre a importância das idéias na fase de produção (...) a verdade é que a TV Cambalacho trabalha muito bem sem idéias – em vez disso, seus produtores usam fórmulas para seus programas” (Watts, 1990, p. 19). Apesar de considerar que “todas as fórmulas originam-se de boas idéias, senão elas não teriam virado fórmulas” (ibid.), o autor adverte que “a longo prazo as fórmulas têm um elemento intrínseco de fracasso, uma espécie de elemento biodegradável que garante finalmente seu desgaste. A longo prazo, as fórmulas tornam-se cansativas, previsíveis e chatas. Você sabe que isso acontece quando é capaz de prever mais de 50% do programa, antes de assisti-lo” (ibid.).

Deste modo, Watts recomenda: “A maneira de evitar este triste final é renovar sua fórmula, sempre à procura de alternativas para aperfeiçoá-la. Nos países com longa tradição em TV, você se surpreenderá com programas que mesmo com fórmulas de grande sucesso (como os noticiosos) modificaram-se com o passar dos anos, como resultado de novas idéias introduzidas, a fim de manter popular e viva uma fórmula antiga e indispensável.” (ibid, p. 20). Para Watts, “se você não tem uma fórmula, você precisa de uma idéia”, e a melhor forma de se fecundar novas idéias é primeiramente determinar os reais objetivos da programação. Atualmente Watts acredita que o material televisual se presta a dois objetivos: (1) entreter; (2) informar.

Se no senso comum não há dúvida sobre o uso da televisão como meio de entretenimento, este caráter informacional, apontado por Watts, parece ser consenso por grande parte dos pesquisadores.

“Ter explorado tanto uma invenção científica tão importante somente com o propósito e o objetivo de entretenimento teria sido uma prostituição de seu potencial e um insulto ao caráter e à inteligência das pessoas” (Reith, cit. Briggs apud Armes, 1999, p. 49).

Diante de tudo o que foi colocado, e tendo em vista que, segundo Baccega, “pesquisas em todo mundo indicam que as pessoas ficam expostas em média de três a quatro horas diárias à televisão” (Baccega, ibid, p. 100), acrescentando-se a isso o fato de que “a TV atrai duas vezes mais público do que todos os meios impressos” (Bucci, ibid, p. 9-10), não há como não reclamar por maior dedicação do meio acadêmico a pesquisas voltadas para o entendimento da linguagem dos principais gêneros e, paralelo a isso, a observação dos elementos de composição do texto televisual na especificidade de cada gênero.

Roberto Moreira (2000) aponta um caminho nesta direção, quando sugere, dentro de sua proposta de como deveria ser uma análise em televisão, que “Os programas precisam ser analisados com minúcias, buscando suas articulações internas, suas estratégias de significação” (Moreira, ibid, p. 51).

Dentro dessa articulação interna, temos os elementos de composição do material televisual (o texto, a direção, a iluminação, o cenário, o figurino, a sonoplastia, a coreografia, os grafismos, os efeitos, etc.), cada um com especificidade característica do gênero. A observação do estado atual da produção do material televisual se mostra da maior urgência pois, apesar de transparecer, para alguns, como coloca Vera Lopes, em *A lei da selva* (2000), que “a televisão brasileira atingiu um padrão de excelência técnica em seus cinquenta

anos de existência que a coloca entre as primeiras do mundo” (Lopes, 2000. p. 167), não podemos ignorar que, quando falamos em “padrão de excelência técnica”, estamos na realidade falando do popular “Padrão Globo de Qualidade”, implantado por José Bonifácio Sobrinho, o Boni, na Rede Globo de Televisão (Moreira, ibid, p. 55). Contudo, em primeiro lugar não podemos esquecer que, como bem lembra o jornalista Artur da Távola, “o que uma emissora como a Rede Globo denomina ‘Padrão de Qualidade’, por exemplo, não é, propriamente, o patamar de qualidade artística do produto, programa; é o padrão de qualidade da produção” (Távola, 1988, p. 141), e em segundo lugar, este “padrão” acaba sendo copiado por outras emissoras, até mesmo afiliadas regionais, que não contam com os mesmos recursos técnicos, financeiros ou de pessoal, e acabam por produzir uma caricatura grotesca da “Vênus”.

Um estudo sério deveria buscar a estética da televisão em suas peculiaridades. Para isso, acredito que possamos iniciar nossos trabalhos ouvindo aqueles que construíram nosso objeto de observação: “A estética na televisão tem suas peculiaridades e ela tem de ser respeitada nisso (...). A linguagem, a estética da televisão, se obriga a uma comunicação mais forte e mais direta (...). Às vezes um simples *close*, um som, uma expressão do ator, a cor do céu, são elementos de sedução dentro do processo” (Avancini, 1988, p. 160). Nas palavras do diretor Walter Avancini, podemos perceber que, para entender o processo de produção do texto televisual, é preciso primeiro entender o olhar do público frente ao espelho, “deve-se respeitar o fato de que a televisão é um veículo manipulável pelo telespectador” (ibid, p. 161), já que esta é sua própria face.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMES, R. **On vídeo**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.

AVANCINI, W. Estética da televisão. In: MACEDO, C.; FALCÃO, A.; ALMEIDA e Cândido, J. M. de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BACCEGA, M.A. Comunicação/Educação: aproximações. In: BUCCI, E. (org). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUCCI, E. Antropofagia patriarcal. In: BUCCI, E. (org). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DAYAN, D.; KATZ, E. **A história em directo**: os acontecimentos mediáticos na televisão. Coimbra: Minerva, 1999.

LOPES, V. de O. N. A lei da selva. In: BUCCI, E. (org). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MOREIRA, R. Vendo a televisão a partir do cinema. In: BUCCI, E. (org). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

PRIOLLI, G. Crítica de televisão. In: MACEDO, C.; FALCÃO, A.; ALMEIDA e Cândido, J. M. de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMONET, I. **A tirania da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SALLES, M. A televisão no Brasil e no mundo. In: MACEDO, C.; FALCÃO, A.; ALMEIDA e Cândido, J. M. de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TÁVOLA, A. da. Televisão e sociedade. In: MACEDO, C.; FALCÃO, A.; ALMEIDA e Cândido, J. M. de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WATTS, H. **On camera**: o curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1990.