



Documento padrão para submissão de trabalhos ao XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

A Signagem da Escrita no Suporte da Televisão¹

Andrea Olympio de Mello Machado Lopes²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

A proposta deste trabalho é analisar a relação estabelecida entre o signo escrito alfabético e a televisão no processo de signagem, por meio do qual é construída a linguagem televisiva. Ao se apropriar do suporte televisivo, o signo escrito alfabético estabelece uma reação dialógica com ele, própria da semiose do signo e do processo de desenvolvimento de linguagem, em que suporte e signo se imbricam e um interferem na linguagem originária do outro, em busca de uma nova semiose e uma nova significação.

Palavras-chave

Signagem; escrita; televisão.

Corpo do trabalho

[1.1] A signagem do suporte na televisão.

Quando a televisão surgiu, a formatação audiovisual como recurso tecnológico não era uma novidade, pois o cinema já havia se constituído como meio de composição de som e *motion pictures*. A afinidade e proximidade entre a linguagem ou signagem³ televisiva e a cinematográfica ultrapassa a barreira do recurso audiovisual e se faz presente, também, nas técnicas fundamentais utilizadas nesses dois meios, como aponta Décio Pignatari:

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Semiótica da Comunicação.

² Redatora publicitária da PLANO1 Comunicação, com cinco anos de experiência na área, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, formada em Publicidade e Propaganda pelo CEUT (Teresina-PI). Participou da organização do I Encontro Internacional para o Estudo da Semiosfera.

³ Signagem é um termo cunhado por Décio Pignatari (1984) para libertar a linguagem televisiva da nomenclatura lingüística. O autor passa a chamá-la de signagem, uma vez que a linguagem não está, necessariamente, relacionada à língua, mas sim aos signos. Apesar desta diferenciação indicada por Pignatari, signagem e linguagem serão, aqui, utilizados como sinônimos, uma vez que ambos fazem referência a um mesmo processo semiótico.

A televisão absorveu do cinema duas de suas técnicas fundamentais: a *técnica do corte* e a técnica da *câmera contínua* ou câmera na mão (que não precisa necessariamente ser portátil). O corte é o feijão-com-arroz da linguagem cinematográfica ou televisual: corte de uma personagem para outra, corte de uma cena para outra. (1984: 12)

Apesar das semelhanças entre essas duas linguagens, as diferenças básicas de funcionamento entre o cinema e TV transparecem no processo de construção e transmissão da informação. A principal diferença entre o cinema e a televisão coloca em cheque o próprio conceito de suporte: enquanto o suporte da linguagem cinematográfica é facilmente identificado na película do filme, que armazena e registra, quadro a quadro, as imagens e o som que compõem o conteúdo a ser projetado na tela, o mesmo não acontece na televisão, cujas imagens eletroeletrônicas passam por contínuos processos de codificação e decodificação, dificultando a identificação de um suporte específico e determinado.

Assim como a lente da câmera de cinema, a lente da câmera de vídeo também possui uma superfície foto-sensível sobre a qual se forma, em seu interior, a imagem capturada. Entretanto, em vez de gravar essa imagem em uma película, a câmera de vídeo transforma as áreas de luz e sombra da imagem projetada em sinais elétricos (volts). Esse processo forma um fluxo contínuo que cria um circuito eletrônico. Essa informação, recebida pelo aparelho de televisão como um feixe de elétrons, é invertida no interior do televisor e decodificada para que seja novamente transformada em luz e projetada na tela da TV.

Enquanto “*a imagem cinematográfica é montada em cima do fotograma; a da TV é contínua*” (Pignatari, 1984: 16), colocando em questão a materialidade do suporte que, em vez de uma mera base estática e passiva em que o signo é inscrito, se apresenta como uma série de processos semióticos, de captação, codificação, transmissão, decodificação e projeção do signo televisivo. Fica aqui lançada a pergunta, qual é o suporte da televisão? Será a superfície foto-sensível da câmera, que funciona como um receptor da imagem a ser codificada e transformada em impulsos elétricos? Serão os feixes de elétrons, que transportam o signo até o aparelho e a tela, onde podemos visualizá-lo? Será o televisor, o aparelho eletrodoméstico comercializado em lojas de departamentos? Será a tela, a janela vazia de uma caixa ávida por imagens magnéticas? A imagem contínua da TV questiona o conceito estático de suporte, estendendo o conceito oferecido pelo dicionário para a amplidão semiótica da



linguagem, onde suporte não se apresenta necessariamente como um material em que algo se afirma ou assenta, um mero substrato material, mas como um processo contínuo de apreensão, codificação, transporte e armazenamento ou projeção do conteúdo simbólico.

Assim, a escrita alfabética ganhou, na televisão, o valor de imagem, pois para ser apreendida e transmitida ela precisava ser filmada como uma imagem, uma vez que não havia nenhum substrato material em que pudesse ser inscrita para que fosse projetada na tela do televisor. O verbal escrito precisava, então, ser impresso numa superfície qualquer (papel, parede, pedra...) para que pudesse ser filmado e convertido em impulsos elétricos – enviados à TV no feixe contínuo de imagens – projetados na tela.

Tal fato mostra a voz ativa do suporte e seu papel fundamental na construção da linguagem pois, embora a escrita alfabética tenha sido concebida para funcionar como um signo discreto, as características específicas do suporte da televisão e sua signagem conferem a ela o funcionamento de signo não-discreto, indecomponível em unidades menores, uma vez que ele é apreendido como imagem. Dessa maneira, o suporte oferece ao signo novas formas de construir linguagens, novas linguagens, novos funcionamentos, novas possibilidades.

A palavra permite-nos dizer apenas aquilo que se deve dizer, isto é, o que o código lingüístico autoriza. Isto implica em que a *vivência* (a totalidade expressiva de um sujeito) pessoal seja sempre maior do que a palavra. Comunicar-se verdadeiramente é tentar superar as barreiras das incomunicações, as restrições do código, e dar curso livre à vivência. E isto só pode ocorrer num espaço de troca dialética entre as diferentes instâncias do processo lingüístico (...). (Sodré, 1984: 50)

Mas a televisão também é mais do que um meio de comunicação, pois não é só o conteúdo que transmite. Ela é um objeto que pode ser de decoração, com uma tela de plasma, ou pode ser mais objeto do que decoração, com uma tela de tubo de raios catódicos. Ao se apresentar como objeto, a televisão desvela para si um outro suporte, pleno de materialidade e superfícies, e que realiza um outro processo de semiose, gerador de um eletrodoméstico ou um objeto de design.

A televisão é um meio de comunicação, um aparelho eletrodoméstico e uma empresa de entretenimento. Como atesta Sodré, “*A televisão é uma técnica, um eletrodoméstico, em busca de necessidades que a legitimem socialmente.*” (1984: 14),



este é um reflexo de sua origem, pois a TV surgiu diretamente do meio técnico, visto que muitos dos cientistas que contribuíram para o desenvolvimento do aparelho televisor estavam, na realidade, pesquisando o fenômeno de transmissão de correntes elétricas e não o desenvolvimento de um novo meio de comunicação e, menos ainda, um portentoso sistema de signos.

[1.2] O espaço da escrita na escritura da televisão.

A denominação da linguagem televisiva de audiovisual omite a participação de outras linguagens envolvidas na construção do modelo deste meio de comunicação e impõe um questionamento limitador: se a televisão é um meio desenvolvido sobre a base da audição e do verbal oral, que espaço pode encontrar, neste meio, a escrita?

Em primeiro lugar, é preciso deixar bem claro que outras linguagens encontram-se presentes nesse meio: tempo, gesto, espaço e escrita. O gesto se faz presente por meio da linguagem corporal dos personagens televisivos. O espaço aparece na ambientação de cenários e locações que criam lugares. A escrita entra na forma dos chamados «caracteres». E o tempo é um fator predominante na televisão, que se apresenta sob duas formas: valor comercial e linguagem. Sob o primeiro aspecto ele é utilizado como meio de comercialização de espaços na televisão, onde o tempo dos intervalos comerciais são comercializados em um padrão estabelecido, o de 15 segundos. Pode-se comprar um espaço de 15, 30, 45 segundos ou qualquer número que se encaixe dentro desta média aritmética; para outros formatos, como o de 20 e 40 segundos, não há comercialização, pois o tempo também possui uma média-padrão na TV. O tempo, enquanto linguagem, é onde se desenvolve o processo de semiose do signo televisivo, pois tanto o áudio quanto as *motion pictures* da televisão precisam do espaço temporal para se desenvolver e comunicar. Diferente da semiose do texto escrito que se desenvolve por sucessividade, o tempo televisivo é simultâneo, assim como o verbal oral. Portanto, a semiose na televisão se desenvolve por contigüidade: apreendemos um conjunto de informações num bloco simultâneo e, em seguida, recebemos um outro bloco de informações que, através de um processo de aproximação e adjacência, combinamos e ligamos ao anterior.

O tempo da duração funciona como um elemento importante na modelização televisiva: “A TV tem que fazer zap ao zapador antes que ele ou ela faça



zap ao canal” (KERCKHOVE, 1997: 42). O tempo pode prender a atenção do telespectador ou deixá-lo enfadado, pode informar ou ser redundante. Essa necessidade de “fazer zap” a que se refere Derrick de Kerckhove é a dinâmica da TV, onde o telespectador possui a liberdade de escolher o canal e trocá-lo com um “zap” no controle remoto. O receptor não possui envolvimento na produção do conteúdo televisivo, mas tem poder de decisão sobre o que assiste ou não, pois a variedade de canais permite que ele escolha o que mais lhe agrada, de maneira que as emissoras de televisão precisam construir uma programação dinâmica, que prenda a atenção do telespectador e o deixe de antenas ligadas nas informações transmitidas. Para isso, o canal precisa fazer “zap” na informação, antes que o leitor faça “zap” e vá para outro canal, em busca da informação que não obteve no anterior. Essa relação que o telespectador desenvolve com a programação televisiva evidencia a força do espaço do tempo e da simultaneidade da TV, pois ele se recusa a estacionar em um canal que não lhe comunique instantaneamente algo que seja de seu interesse.

O “zap” dá ao receptor a possibilidade de construir sua leitura da televisão. Ele cria seu próprio tempo e ritmo perceptivo, edita o conteúdo que quer receber, de forma que a televisão que duas pessoas diferentes assistem, cada uma em sua casa, não será nunca a mesma, pois o “zapear” delas constrói recortes e leituras diferentes, podendo até convergir em alguns pontos, mas nunca serão exatamente iguais. O controle remoto funciona como uma ilha de edição e dá a cada telespectador a oportunidade de construir sua própria televisão. Cabe aqui uma reflexão sobre o caráter assimétrico da televisão, um meio de comunicação de massa, e a possibilidade que o “zapear” dá ao telespectador de romper com a massa sem romper a assimetria comunicacional do meio.

Entretanto, o efeito do “zap” na construção do conteúdo televisivo faz com que a resposta do telespectador aos estímulos televisivos seja mais instintiva e fisiológica do que racional, uma vez que o cérebro, tão cedo acaba de receber um estímulo, recebe um outro logo em seguida, que precisa relacionar rapidamente ao anterior antes que receba um novo estímulo.

Essa simultaneidade da televisão vai de encontro à sucessividade da escrita e impõe a ela um desafio: como transmitir uma linguagem sucessiva em um meio simultâneo? E a essa questão soma-se uma outra: como utilizar um código que limita a apreensão da informação sem comprometer a grande abrangência do meio de comunicação de massa?

Assim, podemos verificar a presença de duas variáveis que participam do processo de modelização da escrita alfabética na televisão: a delimitação do caráter simultâneo do tempo na TV e a construção de uma massa mais abrangente do que a massa do jornal impresso. O primeiro fator, a delimitação do tempo, irá configurar o texto escrito em pequenos blocos. O texto escrito precisa ser curto (possuir poucos caracteres) para que possa ser lido na tela, que é assistida à distância, e também para não interromper a dinâmica televisiva. Esses blocos pequenos possibilitam que um seja substituído por outro novo num curto espaço de tempo, fazendo “zap” no telespectador antes que ele mude de canal. Assim, o formato em bloco apresenta o texto escrito como uma imagem, no formato simultâneo do tempo televisivo, respeitando a dinâmica desse meio. O tempo linear do texto é quebrado e sua estrutura temporal de causa e consequência passa a dar lugar à relação de contigüidade, própria da televisão, pois a imagem preenche o vazio do verbal escrito, alterando sua percepção. Temos, então, o paradoxo: o texto do caractere televisivo é ao mesmo tempo linear, pois precisa ser lido nessa ordem para que a mensagem nele codificada seja apreendida, e simultâneo, visto que estabelece uma relação de continuidade com as imagens e sons inseridos em seu bloco perceptivo, antes e depois dele.

A grande abrangência da TV também reconfigura a função do signo alfabético, de forma que o caráter seletivo desse código não se imponha como um fator limitador na recepção da informação. Assim, o texto escrito passa a ser usado principalmente na transmissão de informações complementares e no reforço de dados importantes. Um bom exemplo desses dois usos da escrita pode ser observado no *Jornal Nacional*. Em um primeiro momento os caracteres escritos introduzem o nome dos apresentadores e repórteres, sempre acompanhados de sua forma oral (o âncora do telejornal se apresenta e, toda vez que uma outra pessoa for ser introduzida, ele diz seu nome). A informação transmitida pela fala e pela escrita é exatamente a mesma, porém a forma de assimilar o conteúdo de uma e de outra é diferente. A fala torna a informação acessível a todos e a escrita reforça a importância desta informação, ao transmiti-la num formato que facilita sua memorização e ressalta o caráter imagético da televisão. Outro caso em que a escrita é usada com esta mesma finalidade se dá na transmissão de dados numéricos: o apresentador cita os números ou a informação central retirada deles – “queda na bolsa de valores” – e os caracteres apresentam os números por escrito. Neste caso, a escrita é usada tanto para reforçar uma transmissão, como nos casos em que o apresentador fala os números que aparecem em caracteres, quanto para informar



detalhes sobre a notícia, nos casos onde o apresentador fala apenas generalizações a respeito dos números e eles aparecem detalhados em caracteres.

A escrita também é utilizada no *Jornal Nacional* para desempenhar uma função referencial, como nas imagens externas veiculadas pelo jornal sempre acompanhadas de um bloco de caracteres, indicando a fonte que forneceu aquelas imagens à *Rede Globo*, por exemplo, “Imagem cedida pela *Emissora Clube de Televisão*”. Nesse caso, temos a escrita na televisão como uma forma de transmitir informações legais: a lei exige que a emissora indique qual é a fonte de suas imagens quando não são produzidas por ela. Embora essa informação seja obrigatória, ela não é necessária para a compreensão do discurso televisivo. Pelo contrário, informar que as imagens televisionadas foram obtidas através de uma terceira pessoa, o fornecedor, coloca em cheque a veracidade do discurso. O apresentador e a emissora são expropriados do tema, pois noticiam algo que não viram, um evento presenciado por outra pessoa.

Segundo Sodré

A comunicação real (a conversa, o diálogo) atribui tal importância ao elemento verbal, que este termina impondo-se, na tevê, ao visual. O verbal e o visual se repetem exaustivamente no vídeo. Por isso, até agora, a tevê tem estado mais próxima do rádio do que do cinema. É que o compromisso com o real histórico (em termos institucionais, com a informação jornalística) impele a tevê a uma lógica de demonstração, de explicitação, que percorre todas as suas possibilidades expressivas. Ela pode mostrar qualquer coisa, mas tem de explicar, de esclarecer o que mostra. E nesta operação, a palavra, o verbo, impõem seu poder ao elemento visual. (1984: 74)

Essa relação observada por Sodré entre verbal e visual pode ser encontrada também entre o verbal oral e o verbal escrito, como indicado nos exemplos analisados do *Jornal Nacional*.

[1.3] Percepção prolongada.

McLuhan classifica a televisão como um meio frio, em contraposição ao jornal que é considerado por ele um meio quente. Sua classificação ressalta as características principais da TV como sendo: o prolongamento de mais de um sentido do homem, a participação da audiência e transmissão de informações abertas, a serem



completadas pelo receptor. Embora essa análise coloque a televisão e o jornal impresso como meios antagônicos, eles convergem em vários aspectos: grande fluxo de informação, massificação e uso da língua natural.

O prolongamento de mais de um sentido, apontado por McLuhan, se dá por meio das diferentes linguagens presentes neste meio que, ao contrário das linguagens do jornal que convergem para um mesmo sentido, a visão, na televisão a multissensorialidade está na base da composição de sua linguagem, formada sobre os alicerces da audição e da visão. O áudio televisivo desperta a percepção por meio da audição; os gestos e a ambientação do cenário implicam o sentido tátil; a escrita e as imagens são apreendidas pela visão. Desta característica decorrem as fortes reações fisiológicas provocadas pela TV, como foi comprovado em experimento realizado pelos irmãos Steven e Rob Kline que mediu as reações físicas da TV sobre o corpo e do qual Kerckhove participou como cobaia.

Tirei duas importantes conclusões dessa experiência. A primeira foi a de que a televisão fala, em primeiro lugar, ao corpo e não à mente. Disto suspeitava eu há vários anos. A segunda conclusão foi a de que, se o ecrã de vídeo tem um impacto tão direto sobre o meu sistema nervoso e as minhas emoções, e tão pouco efeito sobre a mente, então a maior parte do processamento da informação estava a realizar-se no ecrã. Estas são as hipóteses que eu quero explorar neste estudo sobre a nossa relação com os nossos ecrãs, tão ubíqua, íntima e pouco conhecida: as nossas videomentes. (KERCKHOVE, 1997: 38-39)

A observação acima reforça a premissa mcluhaniana de que a televisão prolonga mais de um sentido do homem. No entanto, se o experimento implicou também uma segunda conclusão, a de que o processamento da informação se dá mais no ecrã do que no cérebro, então ele põe em cheque a teoria de McLuhan que coloca o meio televisivo como sendo um meio participativo para o telespectador. Pois, se o experimento de Kerckhove indica que a informação não é processada pelo receptor, mas pela tela, então não há participação alguma por parte do telespectador, e o “zapear”, nesse caso, passa a ser resposta a um instinto fisiológico, em vez de construção de uma leitura. Fica aqui o confronto desses dois pensamentos: afinal de contas onde é processada a informação do feixe de elétrons, no televisor ou no cérebro?

O fato de a comunicação por meio da TV prolongar vários sentidos ao mesmo tempo implica um grande poder de atrair a total atenção do receptor e envolvê-lo por completo no ambiente televisivo. Enquanto assiste à tela, ele não pode falar,

desviar o olhar ou a audição, caso contrário perderá alguma parte da informação transmitida pelo meio. Para apreender a informação em sua completude, o receptor precisa estar atento a todos os sinais emitidos pela tela, pois uma simples palavra falada, como “obrigado”, pode significar muitas coisas, o que faz da imagem, entonação e expressão facial elementos importantes para a interpretação da mensagem, que constituem o meio ambiente no qual está inserida a palavra. Podemos constatar, então, que o verbal, na TV, constrói sua significação não apenas por meio das palavras, mas também através da linguagem não verbal que o cerca.

No filme publicitário da *TIM* “Interrupção”, a atriz Mariana Ximenez anuncia o serviço de crédito especial da *TIM* e explica que a *TIM* lança o *Crédito Especial*, para quem tem pré-pago GSM: “*Sabe quando você está no meio de uma ligação e de repente seus créditos aca...*” A fala da atriz é interrompida por um sinal sonoro que indica que uma ligação telefônica acabou de cair enquanto a tela fica preta. O sinal sonoro continua enquanto um texto é escrito na tela em caracteres brancos: “*Aí, você liga *222 do seu celular e a TIM adianta 3 reais em créditos para você continuar falando até a próxima recarga.*”

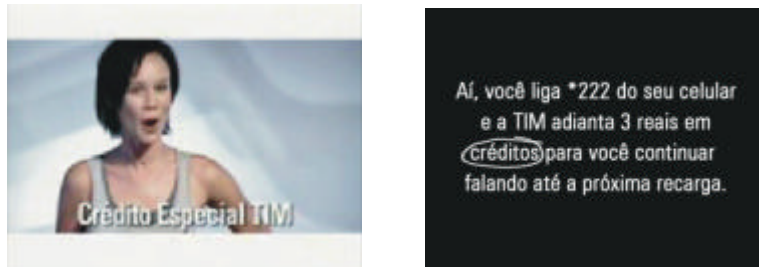


Figura 8: Filme Comercial "Interrupção" criado pela Lew Lara para a *TIM*.⁴

O uso da escrita para transmitir a informação principal do serviço oferecido reforça o meio que o consumidor irá utilizar para ter acesso ao serviço: a escrita, pois ele precisará digitar os números em seu celular. Ao mesmo tempo, o recurso dos caracteres permite que o áudio transmita o som de ligação cortada, que é pouco comum na televisão e desperta a atenção do telespectador, pois embora ele conheça o som não está acostumado a ouvi-lo sendo emitido por sua televisão.

Em relação a esta explosão de sentidos provocada pela tecnologia elétrica constituinte da televisão, McLuhan coloca que ela “*parece favorecer a palavra falada, inclusiva e participacional, e não a palavra escrita especializada*” (1997: 100-101). De

⁴ Imagem retirada do site www.portaldapropaganda.com.br acessado 10/06/2006.

fato a presença do signo alfabético é limitada por fatores que já foram citados neste capítulo, mas o simples fato de se fazer presente ressalta seu caráter participativo na mídia televisiva, que o insere num novo contexto e apresenta-nos uma nova forma de percebê-lo. A escrita aparece na TV em caracteres que surgem na tela e depois desaparecem, impondo-nos uma limitação de tempo para sua leitura. O contexto de imagens no qual ela se encontra inserida, de *motion pictures*, reforça sua presença visual que, no novo ambiente, encontra limitações de tamanho, tipo gráfico e cor, uma vez que o caractere é uma imagem sobreposta a uma outra imagem de fundo, ainda que seja apenas uma cor. Por isso, os elementos constituintes do signo que comprometem sua leitura precisam ser evitados, para que não se transformem em ruído durante a transmissão da informação. Por exemplo, tamanhos tipográficos muito pequenos ou muito grandes podem atrapalhar a leitura da tela, que é realizada à distância; tipologias muito rebuscadas, como a manuscrita, comprometem a percepção e distinção das letras, pois o tempo de leitura precisa ser reduzido ao máximo; e a cor do caractere precisa ser trabalhada de acordo com as cores presentes na imagem de fundo pois, como o tempo é curto e a linguagem é fluida, é preciso que haja contraste entre elas para que a leitura fique mais fácil e rápida. Podemos observar estes aspectos no filme publicitário da *TIM*, cujos caracteres são todos grafados em branco, uma cor neutra e de fácil leitura, e com um tipo gráfico sem serifa, que permite um processo de leitura mais rápido.

Na televisão, a percepção e a leitura do signo escrito alfabético ocorrem simultaneamente à leitura de todas as outras linguagens presentes neste meio, apresentando-se não apenas no mesmo suporte, mas em camadas que se sobrepõem uma às outras: enquanto lê o caractere o telespectador ouve o áudio da TV, assiste às imagens em movimento e interpreta a linguagem tátil presente nelas, pois a escrita é mediada pela sinalização da televisão. Nas palavras de Pignatari:

(...) a imagem televisual resulta de um chuveirinho de elétrons projetados num anteparo ou óculos do olho, que é o *screen* do cinescópio; a imagem está se formando e sumindo em microssegundos: é a cor-luz, realmente; a eletricidade colorida. Junte-se a retícula a esse faiscar eletrônico e teremos a taticidade da imagem televisual, tele-hapticovisual: cócegas de elétrons coloridos no olho. É isso o que McLuhan quer dizer – sem explicitar claramente – quando fala do mosaico tátil da televisão. (1984: 16)

[1.4] A oralidade da escrita.

A transmissão da informação na televisão se dá principalmente por meio das *motion pictures* e do áudio, deste fato decorre a denominação que recebe de meio audiovisual. Essa forma de transmissão desenvolve um caminho de retorno, rumo à antiga sociedade tribal e à oralização, e resgata percepções que foram aos poucos deixadas de lado durante a explosão da galáxia de Gutenberg. A leitura desenvolveu uma cultura do isolamento, e um muro de Berlim foi construído entre as pessoas que tinham acesso ao código e as que eram ignorantes a respeito de suas normas e interpretação; o processo de semiose da informação ocorria na solidão da mente e na leitura individual que cada pessoa realizava da mídia. A televisão proporcionou um ponto de ruptura com a cultura letrada e retomou o oral como forma de transmissão da informação, expandiu o alcance da comunicação de massa, formatando uma massa ainda mais homogênea do que a configurada pelo jornal.

A presença marcante da oralidade na televisão e a relação que ela estabelece com a escrita podem ser fortemente percebidas na telenovela, que praticamente não faz uso da escrita sob a forma de caracteres. Excluindo-se as vinhetas de abertura e fechamento, os únicos usos da escrita são para transmitir informações que não podem ser percebidas por meio das *motion pictures*, sempre cumprindo um papel referencial, como por exemplo indicando o tempo na narrativa em caracteres do tipo “seis meses depois...” Ou então na identificação de lugares, transmitindo informações relativas ao local da cena que não podem ser obtidas por meio das *motion pictures*, mas são importantes para situar o telespectador no espaço específico em que está ocorrendo o drama. Um bom exemplo do uso que a telenovela faz da escrita neste caso específico foi a novela *América*, cuja trama se desenrolava em quatro ambientes diferentes – interior do Brasil, Rio de Janeiro, México e Estados Unidos – e em que a percepção destes diferentes ambientes nem sempre se dava por meio do cenário. Para garantir a distinção dos diferentes ambientes, a telenovela indicava com caracteres no início da cena o nome do lugar.

Uma relação direta entre verbal oral e verbal escrito pode ser percebida na presença das legendas no *Jornal Nacional*, e a forma como esse programa articula a escrita de forma a evitar uma limitação no acesso da massa à informação. O telejornal apresenta dois casos específicos para a tradução de falas: tradução de falas proferidas em uma outra língua; tradução de falas que foram distorcidas sonoramente a fim de evitar que a voz seja reconhecida, protegendo a identidade da pessoa, ou falas que

possuem ruído na transmissão, como gravações de conversas telefônicas. No primeiro caso, quando a fala ocorre em uma outra língua natural que não a do telespectador, é impossível que o áudio seja compreendido pelo receptor sem que haja um processo de tradução, assim, para possibilitar a transmissão da informação, o *Jornal Nacional* realiza uma tradução simultânea do áudio: à medida em que o texto é proferido na outra língua, um locutor em *off* fala o texto na língua natural do telespectador, para que este compreenda o que está sendo dito. Neste caso, o processo de tradução se dá por meio do verbal oral, a fim de garantir que o maior número possível de pessoas tenha acesso à informação. Já os textos onde a fala possui ruídos e distorção, mas ainda pode ser compreendida pelo receptor, são traduzidos por meio de legendas escritas; dessa forma a emissora evita adicionar ainda mais ruídos ao áudio e não compromete a transmissão da informação às massas, uma vez que o verbal oral, mesmo com ruído, é compreensível. A legenda escrita apenas reforça a mensagem e facilita a compreensão dela sem, no entanto, implicar qualquer comprometimento do número de pessoas atingidas por ela.

A presença da escrita na novela das oito é bastante limitada em comparação ao *Jornal Nacional* e ao filme comercial da *TIM*, indicando que cada mídia modeliza a escrita alfabética de uma forma diferente dentro da televisão. A telenovela, por ser uma forma de entretenimento, não pode limitar o acesso à diversão através do uso de um código específico que não é dominado por toda a massa, disso decorre sua forte oralização e pouco uso da escrita. Uma coisa é certa, mesmo com as modificações e limitações impostas pela televisão e pelo sistema modelizante que ela apresenta, a escrita possui um papel a ser desempenhado no ecrã. E mesmo quando é utilizada para transmitir dados complementares, exerce uma função que nenhuma outra linguagem pode desempenhar no meio ambiente televisivo.

[1.5] Alfabetização pela imagem.

O primeiro contato que o telespectador tem com a escrita em qualquer programa televisivo é na vinheta de abertura, que traz escrito o nome do programa que está começando. Ela é uma forma de dizer ao receptor “preste atenção, o programa vai já começar” e anunciar o início de eventos específicos da programação televisiva. O nome do programa foge das regras de leitura impostas pela televisão e busca nas

características gráfico-espaciais uma forma de criar sua identidade: tipografia, cores e efeitos visuais. Por meio da construção de sua identidade visual esta escrita adquire contornos não-discretos e, por isso, sua leitura deixa de ser restrita ao grupo daqueles que dominam o código alfabético.

Ao assistir no ecrã o programa *Sob Nova Direção* ou *A Grande Família* o receptor se depara com um contexto específico no qual os nomes estão inseridos: animação, luz, cores, fonte, canal e meio de comunicação. O texto escrito passa a ser lido através dos elementos não-discretos que o compõem, fazendo com que até mesmo um analfabeto consiga identificar a significação do desenho e da imagem do nome do programa, pois para isso ele não precisa ler as letras isoladamente e depois agrupá-las de forma a construir sentido; o significado do símbolo (uma vez que ele passou a funcionar como signo não-discreto) está em seu todo, não nas partes. Mas, se tirarmos o nome “A Grande Família” e “Sob Nova Direção” do contexto em que estão inseridos, sua identificação fica comprometida, pois os elementos que agregavam a ele características não-discretas e possibilitavam uma leitura diferenciada, que não exige o conhecimento das regras do código, são justamente os que foram retirados.



Figura 9: Abertura dos programas *A Grande Família* e *Sob Nova Direção* exibidos pela emissora *Globo* de televisão.⁵

⁵ Imagem retirada do site www.globo.com acessado 20/06/2006



Assim a televisão apresenta uma nova cartilha para a alfabetização, a imagem. A leitura não mais se processa na sucessividade das letras, mas na simultaneidade de todos os elementos que compõem o quadro da vinheta de abertura: o contorno das letras, as cores, o tipo gráfico, o cenário, a animação, movimentação dos elementos na tela e projeção deles no ecrã. O meio de comunicação de massa altera o processo de semiose da escrita e a transforma num signo não-discreto para que seja possível alfabetizar a massa sem que precise ensinar as regras do código, assim ela passa a receber as informações que são transmitidas através da escrita. A televisão se apresenta, então, como uma forma de alfabetização não-verbal, confirmando o pensamento de Sodré que afirma: “*Não existe a tão propalada incompatibilidade de estrutura entre a «civiliza o da imagem» e a da escrita*” (1984: 17).

A respeito da rela o dial gia desenvolvida entre a escrita e a televisão, Pignatari anuncia:

Enganam-se, porém, aqueles que crêem que a televisão se opõe antagonicamente   cultura da palavra escrita. Num primeiro momento – que é o que estamos atravessando – o vídeo parece deixar todo mundo tartamudo, sem fala e sem qualquer capacidade de expressão verbal. Num segundo momento, o rádio e a televisão, que são formas comunicacionais de cultura em massa e formas de “alfabetiza o” não-verbal em massa, v o resgatar a palavra escrita, mas num outro nível de consciência das próprias massas. (1984: 102)

Assim, muito mais importante do que delimitar fronteiras e travar guerras entre as diferentes linguagens pela conquista de territórios nos diferentes suportes de que se apropriam, é preciso escutar o diálogo travado entre elas no mundo dos signos, para buscar o caminho que leva à compreensão dos fen menos culturais e ao entendimento de como a escrita alfabética se comporta na semiosfera e como se desenvolve o processo de semiose do signo ao se materializar no suporte para cumprir sua finalidade primeira: significar.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. (Trad. Maria Lúcia Machado) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1997.

BUCCI, Eug nio, e KEHL, Maria Rita, **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.



KERCKHOVE, Derrick de. **A Pele da Cultura. Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Eletrônica.** (Trad. Luís Soares e Catarina Carvalho) Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

LOTMAN, Iuri M.. **La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y Del Texto.** (Trad. Desiderio Navarro) Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri M.. **La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, Del Texto, de la Conducta y Del Espacio.** (Trad. Desiderio Navarro) Madrid: Cátedra, 1998.

LOTMAN, I. **La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.** (Trad. Desiderio Navarro) Madrid: Cátedra, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 4ª ed., 2005.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica. A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura.** Cotia: Ateliê, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg.** (Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira) São Paulo: Cia Editora Nacional, 1977.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem** (Trad. Décio Pignatari) São Paulo: Cultrix, 14ª ed., 2005a.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed., 1968.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão.** São Paulo: Brasiliense, 2ª ed. 1984.

PIGNATARI, Décio. **Letras Artes Mídia.** São Paulo: Editora Globo, 1995.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala. Função e linguagem da televisão no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 6ª ed. 1984.

Referências em Mídia Digital

Globo. Disponível em <www.globo.com> acessado em 17/06/2006 e 20/06/2006.

Portal da Propaganda. Disponível em <www.portaldapropaganda.com.br> acessado em 10/06/2006.