

## **Semiótica das locações. Uma leitura do ambiente natural como espaço cenográfico**

João Batista Freitas Cardoso  
IMES, UNISANTA, doutorando PUCSP

Tanto no que se refere a sua topologia, como em suas distintas formas de representação, a cenografia produzida para a televisão é estruturada de diferentes modos. Essas diferentes formas de construção cenográfica podem ser facilmente percebidas quando estabelecemos um paralelo entre certos traços distintivos dos cenários e determinados gêneros televisivos. O presente texto procura observar uma forma específica de produção cenográfica presente no mais importante gênero da televisão brasileira, as locações na narrativa seriada. Para esse exame será feito uso do instrumental fornecido pela semiótica peirceana.

Em *Semiótica Aplicada* (2002), Lúcia Santaella vem propor a adoção de “um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavra e imagem, ou imagem e som, etc.” (ibid.: 06). Pode ainda dar conta, segundo a autora, “de seus processos de referência ou aplicabilidade, assim como dos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos e entendemos as mensagens, enfim, como reagimos a elas” (ibid.). Deste instrumental teórico, “podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia” (ibid.: XIII-XIV), ou ainda, cenografia.

Contudo, antes de iniciarmos a análise semiótica, é preciso delimitarmos o objeto da análise: as locações (ambientes exteriores naturais) utilizadas como cenários externos na narrativa seriada (novelas, seriados ou minisséries). Neste sentido, o primeiro passo será identificar a narrativa seriada entre os distintos gêneros televisivos; em seguida devemos mapear brevemente as formas de cenários utilizados neste gênero específico e identificar seus traços distintivos; só para, a partir daí, podermos identificar com precisão as locações dentro deste universo cenográfico na teledramaturgia.

### **1. A Narrativa Seriada**

Com relação aos gêneros televisivos, segundo Dayan e Katz, em *A História em Directo* (1999), muito pouco trabalho se tem feito sobre as características dos gêneros televisivos, “de como se diferenciam, (...) e como estas mensagens são comunicadas” (ibid.: 18). Apenas a narrativa seriada, em especial a telenovela, mereceu uma 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 televisivos (ver Machado, 2000), a maior quantidade de publicações se encontra justamente no campo da narrativa seriada (Ortiz, 1989; Pallottini, 1998; Furquim, 1999).

Uma das principais características da narrativa seriada são os traços marcantes vindos do cinema, em especial a forma de representação naturalista. “A ficção televisiva (...) se presta melhor a um repertório naturalista e a uma estética dos efeitos do real” (Pavis, 1999: 399). Podemos observar ainda que a narrativa seriada se caracteriza pelo desenrolar em interiores, espaços internos construídos e instalados em estúdios, combinados com cenas externas, que podem ser locações ou cidades cenográficas. Esta

tipologia de conexão entre cenários de interior e exterior são também características do cinema.

No que se refere ao uso de cenas externas, foi apenas a partir da invenção da fotografia que, segundo Gerard Betton (1987), o cinema deu possibilidades a cenografia que o teatro não permitia, o uso de paisagens naturais (locações) como cenários. Em *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, “todos os interiores, a cena inicial da cabine do telegrafista, o assalto ao vagão postal, a pândega violenta no bar, foram filmadas como em um teatro (...). Mas logo que Porter a tirou do estúdio, onde toda a ação podia ser controlada, foi forçado a usar artifícios que focalizavam a cena de ângulos que exigiam que câmara se aproximasse dos atores e que estes entrassem de trás e saíssem em direção à objetiva” (Knight, 1970: 15). Em pouco tempo as câmeras foram soltando as amarras dos estúdios, e cenas rodadas em locações eram combinadas com outras encenadas dentro de estúdios de gravação e, para Georges Sadoul (1950: 115-116), foi justamente esta combinação que levou os cenógrafos a obterem um realismo maior que o do teatro.

Mas é só a partir da segunda metade do século XX, com a invenção do vídeo-tape, que a televisão começa a fazer uso da composição de interiores e externa como no cinema. Renato Ortiz, em *Telenovela: História e Produção* (1989), lembra que com os recursos possibilitados pelos editores eletrônicos e pelas câmeras portáteis, a televisão foi perdendo as amarras nos anos 60, “adquirindo um ritmo mais próximo ao cinema” (ibid.: 123). Patrice Pavis também acredita que com isso a televisão se afastou cada vez mais do modo de produção teatral, aproximando-se do trabalho cinematográfico (ibid.: 397). Logo, não é de se estranhar que esta aproximação vá se dar justamente no gênero televisivo que mantém o mais próximo grau de parentesco com o cinema, a narrativa.

## **2. A Locação.**

Quanto a estrutura do cenário, apesar de em determinadas formas de narrativas seriadas, como a sitcom (Situation Comedy), as cenas externas se resumirem a “vistas panorâmicas inseridas entre uma cena e outra para informar ao público o tipo de local onde os personagens estão, como por exemplo, as fachadas de casas e prédios” (Furquim, ibid.: 11), e também, na maioria das vezes a novela se caracterizar “por ser encerrada, fechada, por se desenrolar em interiores” (Pallottini, ibid.: 96), não podemos ignorar que é grande o uso de cenas externas como elemento de significação neste gênero. Chegando ao ponto da cenografia não hesitar em construir réplicas de ruas, casas e praças, nas chamadas cidades cenográficas. Contudo, apesar da construção de cidades cenográficas, ou ainda, da composição com cenários virtuais (como na novela *Terra Nostra* (2000) da Rede Globo), o recurso ainda mais utilizado para ambientações externas ainda é o uso de locações, ambientes naturais.

Diante disto, as primeiras questões que surgem referem-se justamente ao fato de um mesmo espaço apresentar-se, em determinados momentos, mesmo no vídeo, como paisagem natural, “real”, e em outros, como cenário, “representação”. Como diferenciar o ambiente natural apresentado em uma matéria jornalística daquele utilizado na ficção como elemento cenográfico? O que faz com que uma praia, freqüentada habitualmente por moradores da região e turistas, passe, em um determinado momento, a ser considerada como um cenário?

## **3. O Cenário.**

A questão principal é que o cenário deve comunicar alguma coisa específica. Alguma coisa que esteja imbricada entre as falas do texto. Alguma coisa que todos os outros elementos da cena buscam comunicar.

Existe na encenação uma mensagem específica a ser comunicada, e é justamente esta mensagem que interessa ao espectador. Não a forma como ela se apresenta (no caso do cenário: como um telão de fundo; construído em estúdio; cidade cenográfica; ou ainda uma locação externa), mas o que ela significa. Com isso, é importante que não se confunda a mensagem com a forma com que ela é representada. Roberto Gill Camargo, em seu livro *Função Estética da Luz* (2000), lembra que “uma coisa é representar (‘estar em lugar de’, ‘fazer o papel de’) (...) outra coisa é entender qual é a finalidade de tal representação em contextos mais amplos” (ibid.: 49). Para Décio Pignatari, o significado da mensagem dá-se nesses dois níveis. Processo que conhecemos, em termos mais correntes, como denotação mais conotação. A representação é primeiramente denotativa, indica a que se refere, e em seguida, é conotativa, estabelece relações através de associações de idéias dotando o objeto de significado. No caso das locações, o cenário pode estar denotando o próprio ambiente natural, ou então um outro ambiente qualquer, em outro local, outra época, ou até mesmo uma região inexistente.

A novela *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003), teve grande parte de sua história passada no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. O espectador, mesmo que nunca tenha ido ao Leblon, reconhece na trama da novela este espaço, já que os personagens costumeiramente se referem ao bairro e a praia. Já no caso da novela *Kubanacan*, (Rede Globo, 2003), as praias escolhidas para compor o cenário da novela, que se encontram no litoral brasileiro, denotam uma ilha fictícia no Caribe.

A conotação, por sua vez, pode estar relacionada a um evento natural (pôr-do-sol, dia nublado, chuva, etc.), ou ainda pode se dar na composição de elementos cenográficos introduzidos no espaço natural, podendo assim tornar determinada cena mais alegre, romântica, tensa, melancólica, ou, como acontece na maioria das vezes, sublinhando os traços mais marcantes do personagem, como posição social ou valores morais. A Fazenda *Santa Clara*, do personagem Julião Petróquio em *O Cravo e Rosa* (Rede Globo, 2003), ressaltava, através das condições de sua construção e do estado de seu terreno, o desleixo e simplicidade do personagem. Logo, como coloca Goodman, a conotação passa antes pela denotação, e a denotação, por sua vez, é o núcleo da representação (apud Santaella e Nöth, ibid.: 21).

#### **4. Elemento de Significação.**

Charles S. Peirce (1974: 139) observa com cuidado que, “enquanto o signo denota o Objeto não precisa de especial *inteligência* ou *Razão* da parte de seu Intérprete. Para ler o Signo (...) o que se faz necessário são (...) familiaridade (...) com as convenções dos sistemas de signos”. Contudo, Peirce (ibid.: 140) lembra que, “para conhecer o Objeto, o que é preciso é a experiência prévia desse Objeto Individual”. Na semiótica peirceana, vemos o objeto 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. “Num sentido bem geral, na semiose, o objeto dinâmico equivaleria à realidade”, já o objeto imediato “é o objeto dinâmico tal como está representado num dado signo (ou tal como o signo o apresenta)” (Santaella, 1992: 191-192).

Para finalizar, devemos atentar que uma representação (objeto imediato) denota um objeto existente (dinâmico), e que esta representação, sendo figurativa, pode ainda

ser apresentada dentro de 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 compreensão. Dentro dos limites desta escala, o que temos é uma imitação ou semelhança, seja ela por síntese ou profusão. Santaella e Nöth (ibid.) lembram, através de Schlüter & Hogrebe, que a imitação (mimesis), assim como a semelhança (similaridade), existem como características clássicas da imagem. O fato é que, desde que seja figurativa, qualquer representação, com maior ou menor analogia, é uma mimesis da realidade.

A questão crucial neste momento é que, o cenário externo de locações, no momento em que está na tela da TV, fazendo parte da narrativa da novela, está, como representação, exercendo a função de elemento que denota um objeto e posteriormente acaba por estabelecer uma conotação, contudo, quando estamos presente neste mesmo local, este espaço deixa de ser uma imitação da realidade. O que temos ali é a própria realidade. Neste momento, a praia, rua ou fazenda, perde aquela função conotativa que tinha no momento em que estava na tela. Esta particularidade, desta forma específica de cenário, pode levar a entendimentos errados que correm o risco de fazer com que seja desconsiderada toda a força conotativa desta forma de representação no momento da encenação.

Para não correremos o risco de esvaziarmos todo o valor do cenário externo em uma encenação, é preciso que esteja claro que uma locação, para que seja um cenário, deve sofrer a interferência daqueles que estão produzindo o texto da narrativa: o autor; o diretor geral; o diretor de arte; o cenógrafo. Se a praia tem que estar vazia em um dia nublado, a gravação só ocorrerá em um dia nublado, serão utilizadas lentes e iluminação adequada para a captação da imagem e para fortalecer o clima desejado, a praia será isolada para que ninguém apareça na cena, se necessário serão inseridos elementos cenográficos para compor o espaço. A fazenda escolhida em Pelotas para compor o cenário de *A Casa das Sete Mulheres* (minissérie da Rede Globo, 2002) “foi totalmente repaginada para as gravações. O casarão, que tinha antes paredes brancas e portas e janelas azuis, perdeu toda a pintura para voltar a ser o que era no passado. As paredes foram envelhecidas e o piso interno foi refeito de pedras encaixadas. O pátio ganhou um poço cenográfico e suas colunas, um revestimento de madeira rústica” (In.: jornal O Estado de São Paulo, 16/11/02). As fachadas das casas na Rua do Comércio, em Santos, que serviram como espaço cenográfico para as gravações da minissérie *Um Só Coração* (Rede Globo, 2004), receberam novas cores e placas que identificavam estabelecimentos comerciais da década de 20, época onde ocorria a ação.

Essas interferências não passam apenas por mudanças físicas nas locações adotadas. As próprias tomadas, enquadramentos e movimentos de câmera, edição de imagens, fazem com o que o local seja apresentado de tal forma que contribua para o texto montado. Quando uma determinada praia se encontra na tela da televisão, como cenário de um seriado ou novela, iremos ver apenas aquilo que foi determinado pela direção, e é claro que teremos diferentes significações se neste caso for apresentado o horizonte ou a beira mar. Desta forma, não podemos ignorar que a representação, em especial as locações externas, não é jamais uma cópia inocente da realidade, mas a escolha de um espaço, “reconstruído de uma certa maneira à exposição de um mundo conforme leis de relato baseadas sobre técnicas contemporâneas. Ela dá conta sim de visão particular” (Bardonnèche, 1997: 196).

Em debate realizado em novembro de 2002 no SESC Consolação, *Cenografias: mídias e linguagens*, a cenógrafa Daniela Thomas lembrou que a cenografia, tanto no cinema como na televisão, “solicita do cenógrafo um olhar/conceito extremamente atento, que percorre todas as escalas; estende-se desde a cor do pires sobre a mesa até o

pôr-de-sol ao fundo. Exige também decisões sobre sensações, abstrações, “climas”: a cena é muito quente, fria? Espaçosa, apertada? Qual o conflito? Deve-se pensar no tipo de sensação que está se buscando criar no espectador”.

A partir disto, acredito que podemos passar a considerar ambientes naturais como cenário, apenas a partir do momento em que estes ambientes são selecionados e preparados para compor um espaço cênico. Uma locação específica para uma encenação que necessite de um espaço, um espaço especial.

## 5. A Semiótica das Locações.

Tendo definido locação como uma forma de representação cenográfica, podemos então passar a análise semiótica, contudo, antes de iniciar, parece ser necessário ainda determinar certos cortes no objeto a ser examinado. Buscando primeiramente identificar os principais pontos que fazem com que esta forma de representação apresente-se como elemento de significação no texto da narrativa seriada, iremos observar as locações utilizadas na narrativa seriada televisiva apenas no momento em que estas estão frente ao olhar do telespectador, fragmentadas na malha eletrônica do aparelho de TV, e não em sua natureza.

Em *O Cenário Virtual* (2002), busquei, de forma muito breve, analisar a semiótica do cenário no espetáculo (ibid.: 40-71), resumindo meu exame apenas ao reconhecimento das categorias universais presentes na fenomenologia peirceana (ver Peirce, 1999), em que todos os fenômenos, neste caso os cenários, são apreendidos no momento em que aparecem à percepção e à mente. Tendo observado a forma como os cenários se apresentam ao receptor, pude constatar que o cenário ideal deve transitar em três níveis: levar a sentimentos sem que se perceba sua existência (primeiridade); ser percebido ao entrar em conflito com as coisas que existem no espaço cênico (secundidade); e criar um interpretante, seja lógico ou emocional (terceiridade).

Contudo, é importante ressaltar que, em um espetáculo, estes três níveis só existem em função dos outros códigos da cena. O interpretante é criado em função do conflito estabelecido entre os códigos cenográficos e os códigos verbais, sonoros ou gestuais, pois “um espetáculo é composto por vários elementos organizados e orquestrados de tal forma que o espectador possa apreciá-los no seu conjunto” (Mantovani, 1989: 05). “Na terminologia de Stanislávski, poder-se-ia dizer: ‘Tudo depende do superobjetivo que se atribui à obra’ (...). O cenário cria para isto uma atmosfera, que pode ser tão reflexiva e internamente refratada quanto a encenação pode ser” (Berthold, ibid.: 530), fazendo “parte do espetáculo como uma das falas inseridas nele” (Ratto, 1999: 120).

É claro que o sincretismo da encenação, este acúmulo de linguagens operando juntas (as falas dos atores, seus gestos, as músicas de fundo, os movimentos de câmera, entre outros signos do sistema), é que faz com que este cenário seja capaz de transmitir uma mensagem específica. Segundo Santaella, o que mais caracteriza uma linguagem híbrida, como a televisão, são os sistemas de signos que nascem da mistura entre linguagem verbal e imagem, e deste modo, é compreensível que a maior dificuldade em analisar esse tipo de sistema se encontre em sua polissemia, e é justamente esse hibridismo que “reclama por um tratamento semiótico, uma vez que é na semiótica que podemos encontrar meios para a leitura não só dos diferenciados tipos de signos, mas também dos modos como eles podem se amalgamar” (2000: 113).

Assim como Anna Mantovani (ibid.: 12), que afirma que o cenário só pode ser analisado dentro do contexto específico da montagem, acredito também que seu papel como elemento comunicacional deve limitar-se ao instante da fala, do gesto, da ação, do

espaço. Ao momento singular da apresentação, onde todos os elementos dialogam fazendo com que a interpretação seja comunicável. Contudo, a análise semiótica a seguir, contrapondo-se aos pensamentos acima, se limitará a examinar as locações cenográficas em seu total isolamento. Isto se deve ao fato desta análise ter como objetivo observar esta forma de representação em sua generalidade, sem se deter a um cenário que tenha sido preparado especialmente para fazer parte de uma encenação específica. Seguindo o mesmo trajeto proposto em *Semiótica Aplicada*, a análise irá se limitar a apresentar um itinerário para um estudo semiótico mais preciso dos cenários externos na narrativa seriada televisiva, já que um estudo semiótico de um cenário específico deve respeitar as características concretas deste objeto.

### **5.1 As Locações: Fundamentos.**

Tendo em mente que a semiótica está alicerçada na fenomenologia, havendo desta forma signos de primeiridade (que mantém relação consigo mesmo), secundidade (que mantém relação com objeto) e terceiridade (que mantém relação com interpretante), podemos passar a fazer uso da teoria geral dos signos, presente na gramática especulativa da arquitetura filosófica peirceana, iniciando, como proposto em *Semiótica Aplicada*, pelo fundamento do signo, passando em seguida para a análise do signo com o objeto, para finalmente analisarmos o interpretante.

Em um primeiro nível, tratando do fundamento do signo, o signo é considerado como pura possibilidade qualitativa, quali-signos. “Quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo” (Santaella, 2002: 12). “As mensagens podem ser analisadas em si mesmas, nas suas propriedades internas, quer dizer, nos seus aspectos qualitativos, sensórios, tais como, na linguagem visual, por exemplo, as cores, linhas, formas, volumes, movimentos, dinâmica, etc.” (ibid.: 48).

Em uma locação apresentada na televisão, por se tratar de um ambiente natural, logo figurativo, os elementos visuais básicos (cores, formas, linhas, textura, etc.) capazes de se apresentarem como pura qualidade, são mais facilmente encontrados nos planos fechados, quando a representação ainda não tem condições de denotar um objeto. Como bem lembra Arlindo Machado (1995: 48-50), muitas vezes o primeiro plano comanda o recorte dos quadros na televisão, levando a decomposição do fundo e ao desmembramento do cenário em uma série de detalhes indiciadores de sua totalidade. Frente a esta realidade, “o cenógrafo, por sua vez, deverá assegurar-se de que o cenário permitirá a enquadração adequada, com fundos interessantes para o diretor” (Stasheff, 1978: 86). Esses enquadramentos fechados, tendo como fundo um feixe de luz que atravessa o ambiente ou ainda uma massa disforme de vegetação balançando ao vento, é que potencialmente podem colaborar para que a cena expresse um determinado sentimento ou uma determinada emoção. Nesse nível, o cenário é considerado como um signo de pura possibilidade qualitativa.

“O segundo tipo de olhar que devemos dirigir para os fenômenos é o olhar observacional. Nesse nível, é a nossa capacidade perceptiva que deve entrar em ação (...). Aqui, trata-se de estar atento para a dimensão de sin-signo do fenômeno, para o modo como sua singularidade se delineia no seu aqui e agora” (Santaella, 2000: 31).

Este nível de apresentação do cenário como sin-signo, se dá na maioria das vezes em momentos onde a locação entra em cena, tendo no máximo, dialogando com a imagem, uma melodia e sons incidentais. É comum vermos na abertura do capítulo de diversas novelas uma panorâmica aérea sobre o Rio de Janeiro. A câmera, passeando pelo cenário mostra o Corcovado, Pão de Açúcar, ou a Baía de Guanabara. Neste

momento, o que vemos é tão somente isso: o Rio de Janeiro, suas praias e marcos. Para ser mais preciso: este Rio de Janeiro, neste dia, com esta luz do sol, com essas cores do céu e do mar, nesses ângulos, como surge diante de nossos olhares na tela. É importante lembrar aqui que, sin-signos dão corpo aos quali-signos, logo, este Rio de Janeiro que surge a minha frente, vem impregnado de qualidades.

Assim como os sin-signos dão corpo aos quali-signos, os legi-signos funcionam como princípios-guias para os sin-signos. Recebe o nome de legi-signo na semiótica, algo que tem a propriedade da lei. “Uma lei é uma abstração, mas uma abstração que é operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se molde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram com aquilo que a lei prescreve. (...) assim funcionam todas as convenções” (Santaella, 2002:13). Ora, se ao abrir o capítulo, a imagem apresenta a cidade do Rio de Janeiro, é de se esperar que a próxima cena, seja ela o interior de um apartamento ou escritório (cenário construído em estúdio), esteja se passando nesta cidade, e não em São Paulo ou Salvador. Esta forma de se utilizar uma locação como cenário é que possibilita ao espectador acompanhar a narrativa, identificando o local, período do dia, etc., que fazem parte do contexto da encenação.

É importante que se diga, que estas três propriedades, que habilitam as locações a agirem como signos cenográficos, não são excludentes, pois na maior parte das vezes, operam juntas. A lei incorpora o singular nas suas réplicas. Uma panorâmica da Avenida Paulista antecedendo a cena de um escritório indica que este escritório se encontra nesta localidade, assim como, a cena do interior de uma casa de fazenda, após um grande plano geral dos Pampas Gaúchos, indica que esta casa se encontra nesta região. E finalmente, todo singular é um composto de qualidades. As qualidades existentes na imagem aérea do Rio de Janeiro, provavelmente irão despertar sensações diferentes daquelas que possam surgir diante da imagem da Avenida Paulista ou dos Pampas Gaúchos. “Quali-sin-legi-signos, os três tipos fundamentais de signos, são, na realidade, três aspectos inseparáveis que as coisas exibem, aspectos esses ou propriedades que permitem que elas funcionem como signos. O fundamento do signo, como o próprio nome diz, é o tipo de propriedade que uma coisa tem que pode habilitá-la a funcionar como signo” (Santaella, 2002: 32).

## **5.2 As Locações: Objeto.**

Tendo analisado o fundamento do signo, passemos então para a análise do objeto do signo, ao que ele denota. “Como são três os tipos de propriedades \_ Qualidade, existente ou lei \_, são também três os tipos de relação que o signo pode ter com objeto a que se aplica ou que denota. Se o fundamento é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo” (Santaella, 2002: 14).

Como já foi dito, Peirce estabeleceu uma distinção entre duas formas de objetos, o objeto imediato e o objeto dinâmico. Deste modo, fazendo uso do exemplo anterior, a praia do Leblon, no Rio de Janeiro, é o objeto dinâmico da locação cenográfica utilizada para a novela *Mulheres Apaixonadas*, este cenário, por sua vez, é o objeto imediato. Segundo Santaella, “o melhor caminho para começar a análise da relação objetiva é o do objeto imediato. Afinal, parece não haver outro modo de começar, visto que o objeto dinâmico só se faz presente, mediadamente, via objeto imediato, este interno ao signo” (2002: 34).

Dependendo da natureza do fundamento signo, “também será diferente a natureza do objeto imediato do signo e, conseqüentemente, também será diferente a relação que o signo mantém com o objeto dinâmico” (Santaella, 2002: 16). 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. “Ícones são quali-signos que se reportam aos seus objetos por similaridade” (ibid.: 17). Quando um feixe de luz entra no fundo de uma cena com enquadramento fechado, o objeto imediato, o feixe de luz, pode no máximo, por semelhança, sugerir seu objeto dinâmico, um raio de luz, seja esta luz natural ou artificial. Deste modo, o objeto imediato de um ícone é seu próprio fundamento, a própria qualidade que ele exhibe.

O objeto imediato de um índice, diferente do ícone, tem condições de indicar seu objeto dinâmico. “O objeto imediato do índice é a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial” (ibid.: 19). Tratando-se do uso de locações como espaços cenográficos, 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, o ambiente natural, mantém com este uma relação existencial.

Para finalizar este nível, tendo como fundamento um legi-signo, o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico. Para que locações, utilizadas como cenário, possam atuar de forma simbólica, é necessário que já tenhamos um pré conceito desta região, local ou edificação. A fachada de um casarão ou os barracos de uma favela podem, a partir de convenções culturais, serem utilizados como elementos simbólicos na composição na mensagem. É claro que isto só acontecerá em função do que Peirce chamou de experiência colateral. “Este se refere a intimidade prévia com aquilo que o signo denota” (Santaella, 2002: 22). Segundo Santaella, o objeto dinâmico pertence ao mundo fora do signo. “Por pertencer a um mundo que está fora do signo, o intérprete pode ter experiência colateral com o objeto dinâmico do signo. Pode ter outros modos de acesso, sempre por meio de outros signos ou quase signos, ao contexto, àquele mundo mais vasto que determina o signo e no qual o signo está enraizado” (2001: 47-48).

### **5.3 As Locações: Interpretante.**

Saindo da análise da referencialidade do signo, chegamos finalmente ao exame do interpretante, talvez o nível mais importante para aquele que pense em fazer uso do cenário como elemento de significação na encenação. “O interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial” (Santaella, 2002: 23). “É só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo” (ibid.: 37). Peirce, assim como dividiu o objeto em dois, imediato e dinâmico, dividiu o interpretante em três: imediato, dinâmico e final. O interpretante final, não será aqui tratado, já que não pode ser alcançado, é inatingível (ver Santaella, 2000, 2001 e 2002).

O interpretante imediato reside apenas no nível das possibilidades. “(...) diz respeito ao potencial que o signo tem para produzir certos efeitos” (Santaella, 2002: 38). Tanto no caso do ícone, como do índice ou do símbolo, no uso de ambientes como cenário na televisão, o potencial latente do signo para comunicar será justamente previsto pelos profissionais envolvidos na composição do texto da encenação. Ao definir uma locação, ao fazer interferência neste espaço, escolher cores, selecionar ângulos, movimentos de câmeras, etc. os profissionais responsáveis pelo texto estarão selecionando os melhores elementos para que possam transmitir a mensagem desejada,



para que possam alcançar as sensações previstas. Quando são definidos os elementos que irão compor a cenografia, o que fazemos na realidade é trabalhar com algumas das possibilidades que julgamos que o signo apresenta.

O interpretante dinâmico, por sua vez, é sempre múltiplo e plural. “(...) um mesmo signo pode produzir diversos efeitos em uma mesma mente (...) é sempre múltiplo porque em cada mente interpretadora o signo irá produzir um efeito relativamente distinto” (Santaella, 2001: 48). No momento da percepção, em que um indivíduo encontra-se passivo diante da apresentação do objeto, “cada interpretação singular, por cada intérprete singular, tem algo de irrepetível (o acontecimento que não volta mais)” (ibid., 1992: 196). No caso de um sistema híbrido ainda mais, pois “todo signo (...) es susceptible de lo que llamaremos una operación de ‘resemantización’. Todo signo (...) funciona como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones” (Ubersfeld, 1993: 24).

O cenário, quando se encontra no nível do interpretante dinâmico, irá produzir no telespectador em um primeiro momento uma qualidade de sentimento, em seguida uma força energética ao o impelir a uma ação mental, e finalmente uma cognição, ao colocar-se como elemento de significação na encenação. Tendo alcançado os objetivos, previstos no momento da definição e preparo do espaço para atuar como cenário, estando dialogando com texto e servindo a encenação, o cenário terá cumprido seu papel de elemento comunicacional no texto televisivo. Neste momento, uma rua, praça ou praia, pela qual passamos diariamente, tomado pelas mais distintas emoções e pensamentos, estará, no espaço bidimensional da tela, buscando despertar uma sensação única, estará buscando transmitir uma mensagem específica. O ambiente natural atua, interpreta seu texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMES, Roy. On Vídeo. São Paulo: Summus Editora, 1999.
- BARDONNÈCHE, Dominique De. Espécies de espaços. In: DOMINGUES, DIANA (org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- BETTON, Gérard. Estética do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMARGO, Roberto Gill. Função Estética da Luz. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- CARDOSO, João Batista F. O Cenário Virtual – uma representação tridimensional no espaço televisivo. Dissertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 2002.
- CASETTI, Francesco e CHIO, Federico Di. Análises de la Televisión: Instrumentos, Métodos y Prácticas de Investigación. Barcelona: Paidós, 1999.
- DAYAN, Daniel e KATZ, Elihu. A História em Directo. Coimbra: Minerva, 1999.
- FURQUIM, Fernanda. Sitcoms: definição e história. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.
- KNIGHT, Arthur. Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes. Rio de Janeiro: Ed. Lido, 1970.
- MACHADO, Arlindo. A arte no Vídeo, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. A televisão levada a sério. São Paulo: Senac, 2000.
- MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Ed. Ática, 1989. (Série Princípios).
- ORTIZ, Renato et. al. Telenovela: História e Produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de Televisão. São Paulo: Moderna, 1998.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRCE, C.S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1999.
- \_\_\_\_\_. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Col. Abril Cultural, 1974.
- \_\_\_\_\_. Semiótica e filosofia. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo: Ed. Cultrix, 1981.
- RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- SADOUL, Georges. El cine, su historia e su técnica. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- SANTAELLA, Lúcia. Semiótica Aplicada. São Paulo: Thomson, 2002.

- \_\_\_\_\_. Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. A Teoria Geral dos Signos. São Paulo: Pioneira, 2000.
- \_\_\_\_\_. A percepção: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 2ª ed, 1998.
- \_\_\_\_\_. A assinatura das Coisas. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- STASHEFF, Edward et. al. O Programa de Televisão: Sua Direção e Produção. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.
- UBERSFELD, Anne. Semiotica Teatral. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.