



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE JORNALISMO**

**AMANDA PAIVA DA SILVA
IVO PANTOJA MEDEIROS**

**TELEVISÃO E INFÂNCIA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA
PROGRAMAÇÃO INFANTIL**

**MACAPÁ-AP
2018**

**AMANDA PAIVA DA SILVA
IVO PANTOJA MEDEIROS**

**TELEVISÃO E INFÂNCIA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA
PROGRAMAÇÃO INFANTIL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito final para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo, da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP.

Área de concentração: Comunicação e mídias audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Wagner dos Santos Costa.

**MACAPÁ-AP
2018**

**AMANDA PAIVA DA SILVA
IVO PANTOJA MEDEIROS**

**TELEVISÃO E INFÂNCIA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA
PROGRAMAÇÃO INFANTIL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito final para a obtenção do título de
bacharel em Jornalismo, da Universidade Federal
do Amapá – UNIFAP.

Aprovado em 30/01/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Wagner dos Santos Costa (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Isabel Regina Augusto

Prof. Dr. Rosivaldo Gomes

AGRADECIMENTOS

A Deus, razão de todas as coisas, que nos guiou, deu sabedoria e conhecimento para que chegássemos até aqui.

Aos nossos pais, Adriana Pantoja e Otniel Medeiros; Maria de Nazaré Lira de Paiva e Claudiomar Rosa da Silva por todo investimento em nossa educação.

Aos nossos avós, Raimunda Pantoja e José Paulo Pantoja, Celeste Garcia Medeiros e Severino Gurgel (*in memorian*); Maria Lira e José Paiva, Pedro Barbosa e Natércia Rosa (*in memorian*).

Ao nosso orientador Prof. Dr. Rafael Wagner dos Santos Costa, por todas as orientações e sugestões ao longo de sete meses.

Aos nossos irmãos caçulas, imprescindíveis na construção inicial deste trabalho, Caio Zamoá, Maria Antônia e Yan Pantoja, nossa fonte principal de inspiração.

A todos, que direta ou indiretamente, nos ajudaram nesta jornada.

“As coisas tangíveis tornam-se insensíveis à palma da mão. Mas as coisas findas, muito mais que lindas, essas ficarão.”

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

O propósito deste trabalho é discutir de que forma a Semiótica, teoria proposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914) contribui para pensar a programação televisiva infantil. Busca-se, sobretudo, refletir sobre o enredo de três programas infantis (Clarêncio, o Otimista, Carinha de Anjo e Esquadrão Bizarro) a partir do estudo de caso comparativo, utilizando o conhecimento sógnico peirceano, sua relação entre a história e as classificações triádicas. Para tanto, se fez necessário trazer um panorama geral da Semiótica, bem como seu surgimento, fundamentos e aplicações. Para a análise das relações semióticas que nos propomos a desenvolver neste trabalho, optamos por trabalhar com fotogramas dos programas escolhidos. Nesse sentido, os fotogramas que permeiam as análises que se seguirão foram definidos por pensarmos estes como instrumentos que melhor corporificam e evidenciam as relações semióticas que ora propomos neste trabalho de conclusão.

Palavras-chave: Semiótica. Signo. Televisão. Programação Infantil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Perdido no Supermercado.....	39
Figura 2 – Perdido no Supermercado.....	40
Figura 3 – A masmorra da diversão.....	42
Figura 4 – Tia Perucas, capítulo 18.....	43
Figura 5 – Tia Perucas, capítulo 20.....	43
Figura 6 – Haydee Escobar, capítulo 21.....	43
Figura 7 – Momento em que Tereza aparece no sonho de Dulce, capítulo 13.....	45
Figura 8 – Sala de Matemática, episódio “Minha Metade”.....	48
Figura 9 – Mistério no Solar Geometria.....	49

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – As Tricotomias do Signo.....	19
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. PANORAMA GERAL DA SEMIÓTICA.....	14
2.1 AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS.....	14
2.2 A CONSTITUIÇÃO DO SIGNO.....	17
2.3 AS TRICOTOMIAS DO SIGNO.....	18
2.3.1 Do Signo com seu Representamen (com ele próprio).....	19
2.3.2 Do Signo com seu Objeto.....	21
2.3.3 Do Signo com seu Interpretante.....	24
3. A TELEVISÃO NA SOCIEDADE.....	25
3.1 SÍNTESE DE UMA HISTÓRIA DA TV.....	25
3.1.1 No Brasil.....	26
3.2 A LINGUAGEM TELEVISIVA E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	27
3.3 AGENDA SETTING OU AGENDAMENTO.....	30
3.4 A TELEVISÃO INFANTIL.....	33
3.5 PROGRAMAS INFANTIS.....	34
3.5.1 Clarêncio, o Otimista.....	35
3.5.2 Carinha de Anjo – Versão Brasileira.....	35
3.5.3 Esquadrão Bizarro.....	36
4. ANÁLISE SEMIÓTICA NA PROGRAMAÇÃO INFANTIL.....	38
4.1 CLARÊNCIO, O OTIMISTA.....	39
4.2 CARINHA DE ANJO - VERSÃO BRASILEIRA.....	42
4.3 ESQUADRÃO BIZARRO.....	47
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54
7. ANEXOS.....	56

1. INTRODUÇÃO

Durante o curso de Jornalismo foi possível se deparar com disciplinas que aguçam a mente, a curiosidade, o cognitivo e a vontade de debater sobre determinados assuntos em específico. Nesse percurso de quatro anos, muitas ideias surgiram sobre qual seria o melhor tema a ser tratado em um trabalho de conclusão. Por isso, levou-se em conta a afinidade com essas matérias que, ao longo desse período, puderam justificar tais interesses.

Sendo assim, a Semiótica foi uma delas, bem como as Teorias da Comunicação, as quais abarcam o mundo com uma grandeza de explicações, que seria improvável não as unir em um trabalho só, ou melhor, não caberia separá-las neste momento. Por essa razão, a intenção real é permear essas áreas que ora se fundem e ora se apartam. Dando, entretanto, maior significância, como objeto de estudo, à Semiótica, pela descoberta da profundidade enigmática dos signos.

Neste trabalho são tratados, portanto, ângulos de ciências naturalmente distintas: uma que se dá à contemplação do universo e seus significados, característica crucial que culminou para a iniciativa de escrever esta monografia. Também outras que permitem a existência de um olhar mais crítico em torno daquilo que permeia à sociedade, tendo mais articulação argumentativa no que diz respeito ao conteúdo televisivo, que é o que será tratado nos próximos capítulos teóricos desta monografia.

Outra explicação, que, dada à circunstância, se faz necessária, é a opção por atrações de natureza infantil. A escolha se deu por meio do interesse de verificar o teor daquilo que é transmitido. Além disso, partiu-se de uma observação da grade televisiva, sua influência no dia-a-dia das crianças, gerando reflexos em seus comportamentos. Notou-se, também, uma variedade de possibilidades de acesso aos conteúdos da TV, seja ela fechada ou aberta, que contribuem para essa ingerência comportamental.

O início de tudo se dá com Charles Sanders Peirce (1839-1914), que foi um estudioso das ciências, perpassou caminhos entre a Filosofia, gerando como fruto a Fenomenologia, desaguando sobre a Metafísica e as Ciências Normativas, esta última subdividida entre a Estética, a Ética e, em especial, a Lógica ou Semiótica, a qual foi responsável pela propagação de seu nome em meio a tantas outras teorias.

Na Lógica, isto é, na Semiótica, Peirce deixou um legado sobre a existência dos signos. Ele esteve disposto, na maior parte de sua vida, a se aprofundar no descobrimento de uma ciência que caracteriza tudo aquilo que rodeia o homem e que pouco se questiona sobre sua origem ou função.

Neste sentido, passou a estudar os mistérios sgnicos, sendo o signo a significao de algo. Pela égide da Semiótica, também  possível pensá-la como a ciência da linguagem, por isso os signos podem estar por toda a parte, uma vez que  possível analisá-los através do pensamento e da língua.

O pensamento e a língua são únicos de cada um, sendo assim, a codificação e decodificação sgnica é singular, dependendo do acervo individual de quem observa. Um signo, dificilmente, representar a mesma coisa para duas pessoas diferentes, já que esse processo de apreensão é totalmente pessoal, e vai depender daquilo é que Peirce (1975) denomina "experiência colateral".

Neste trabalho, a semiótica foi escolhida como um dos pontos de partida pelo seu caráter avaliativo e contemplativo dos fenmenos. Assim como a teoria da Indústria Cultural que, de forma complementar, serviu como base argumentativa para um melhor entendimento do objetivo pretendido. A teoria peirceana, em seu conteúdo, se propõe a elucidar os estudos, até então, realizados. A intenção é trazer à tona as ideias peirceanas com aplicação na contemporaneidade, já que Peirce sempre esteve à frente de seu tempo.

O mundo infantil é algo que intriga pela forma como tudo é produzido, sendo assim, coube a esta análise tentar entender como se d o processo por trs de uma programação televisiva, isto é, não cabe, de certa forma, analisar os bastidores, mas sim a mensagem pretendida por cada produto veiculado às crianças.

Nessa sequência, optou-se pela escolha de estudar trs programas infantis: um desenho, uma telenovela e uma série, intitulados de "Clarêncio, o Otimista", "Carinha de Anjo" e "Esquadrão Bizarro", respectivamente.

A proximidade com crianças foi preponderante para a decisão de se arriscar nesse universo, apesar de não propor ou desenvolver qualquer análise comportamental. Perceber o quanto que elas estão envolvidas diretamente com a televisão e o modo como elas buscam meios alternativos para assistir àquilo que é transmitido, é algo que provoca curiosidade. Portanto, tornou-se crucial para observar semioticamente, como fonte principal, e sob o ponto de vista do agendamento, teoria secundária.

Nessa perspectiva, além de Charles Peirce, autor de maior embasamento deste TCC, utilizou-se, também, aqueles que tiveram a sapiência de estudá-lo e se aprofundar em seus ensinamentos, como Lúcia Santaella (2002;2012) e Coelho Netto (2010) que, em suas obras, traduziram com perspicácia a herança deixada por Peirce  sociedade.

Sendo a Semiótica o ponto difusor crítico dos programas infantis, foi necessário, entretanto, enaltecer a técnica de produção dos conteúdos televisivos, abarcando o processo histórico que traz ao público o que se conhece hoje como produto cultural. Por isso, foi válido retomar ao surgimento da televisão no Brasil e no mundo, e sua influência social, bem como, às teorias de Indústria Cultural e Agenda Setting.

A Indústria Cultural, como o próprio nome sugere, nasce como apreciação, ao passo em que busca explicar filosoficamente a massificação de gostos, ao ponto de transformá-lo em cultura, ou melhor, é a industrialização das necessidades humanas, seja no lazer, nas artes, na música, etc.

A televisão, na atualidade, se apropria disto para desempenhar seu verdadeiro papel, de unificar conceitos, preceitos, preferências e gerar um debate, muitas vezes vazio, daquilo que é transmitido. Néstor García Canclini, em suas obras como *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* (1990) e *Consumidores e Cidadãos* (1995) considera isso como hibridação, que culmina em fusões, conflitos e contradições ao considerar cruzamentos entre culturas.

A TV tem sido responsável pela eclosão de pensamentos comuns, mas também, por ser uma tecnologia em constante manutenção, está no risco de agregar ou segregar relações. Quer dizer, ao mesmo tempo em que aproxima, por uma possível necessidade do discurso, afasta, por distanciar os relacionamentos físicos em detrimento dos virtuais.

De todo modo, quando há essa aproximação previamente pensada por cada magnata da comunicação, gera-se um agendamento social. Esse agendamento pode ser pensado sob vários pontos de vista, não à toa, foi determinante para a execução desta monografia. Notou-se, por exemplo, que os programas infantis aqui escolhidos, têm agendado a rotina de algumas pessoas, entre crianças e adultos.

Jesús Martín Barbero (1997) já explicara esse feito, ao justificar que os meios de comunicação de massa são como um verdadeiro espaço comum, disponível a todos. O autor fala na formação de multidões ao se referir à civilização industrial, fazendo alusão ao comportamento superficial frente à televisão. Barbero (1997, p. 47) conceituaria tal fato como a existência de uma “alma coletiva da massa”.

Quanto à estruturação, este trabalho se subdivide em três capítulos teóricos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro aborda o surgimento da Semiótica e seus desdobramentos, tais como, as categorias fenomenológicas; a constituição do signo e, por último, as tricotomias do signo.

As categorias fenomenológicas ajudam a interpretar, entender e apreender os acontecimentos, são elas: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. A primeiridade é o sensível, sem que haja necessidade de uma interpretação imediata. Quando isso ocorre, passa-se para a secundidade, que é uma análise superficial de certos aspectos, enquanto que a terceiridade é uma avaliação lógica e finalística daquilo que, de fato, é, conforme será mostrado de maneira detalhada no decorrer do trabalho.

No que tange as tricotomias do signo, será explicado separadamente as divisões correspondentes a este tema, ou seja, as tricotomias do signo com seu representamen (quali-signo, sin-signo e legi-signo); do signo com seu objeto (ícone, índice e símbolo), as quais têm mais ênfase no trabalho aqui desenvolvido, e do signo com seu interpretante (rema, dicente e argumento).

Já o segundo capítulo, perpassa por uma revisão de teorias correspondentes à televisão de modo a correlacioná-las com a sociedade, buscando estabelecer uma relação com a abordagem teórica pretendida a partir de uma retomada sobre o seu aparecimento tanto no Brasil, quanto em um contexto mundial. Além de ilustrar questões acerca da televisão sob o ponto de vista infantil, explicitando sobre os modos atuais de acesso à programação televisiva, como por exemplo, a TV de maneira convencional e as mídias alternativas, que nada mais são do que serviços oriundos da internet e plataformas de streaming.

Há, ainda, neste segundo capítulo, um enfoque expressivo a respeito das Teorias da Comunicação e sua ligação com a TV e, por fim, a apresentação dos programas escolhidos: o desenho “Clarêncio, o Otimista”, a telenovela “Carinha de Anjo” e a série “Esquadrão Bizarro”. Expõe-se um pouco do enredo, da proposta pretendida por cada atração, dos personagens, etc.

No terceiro capítulo são feitas análises das programações em questão por meio de ensaios. Optou-se por analisar semioticamente os programas, através de seus fotogramas, trazendo, sobretudo, os aspectos icônicos existentes em Clarêncio, as matérias indiciais que envolvem Carinha de Anjo e o simbolismo por trás das imagens de Esquadrão Bizarro.

Após a explicação da teoria peirceana e a apresentação dos programas em análise, nota-se, na metade deste último capítulo, a presença das categorias fenomenológicas, proposta por Peirce, em cada programa infantil escolhido pelos acadêmicos, o que contribui para um maior esclarecimento diante de suas distinções.

Alfim, nas considerações finais, destacou-se os pontos altos desta monografia, relatando futuras aplicações sociais e acadêmicas, para um melhor proveito dos

questionamentos aqui levantados, apontando também as dificuldades obtidas durante a elaboração deste trabalho de conclusão de curso.

2. PANORAMA GERAL DA SEMIÓTICA

Neste primeiro capítulo teórico serão abordados os principais pontos acerca do surgimento desta ciência sígnica, perpassando por um contexto histórico que engloba os importantes teóricos e obras que influenciaram a filosofia de Charles Sanders Peirce na criação da Semiótica. Além deste, busca-se esclarecer ao caro leitor, a importância da definição de signo e suas respectivas tricotomias, as quais facilitam a análise do conteúdo televisivo em relação a seu representamen, seu objeto e, por fim, seu interpretante.

2.1 As Categorias Fenomenológicas

Considerado o pai da semiótica, Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e cientista norte-americano que dedicou boa parte de sua vida à ciência dos signos, a Semiótica. Além, é claro, de deixar um vasto acervo de obras de exclusiva importância à Filosofia. Apesar da afirmação de alguns autores de que a semiótica tenha nascido por volta do século XVII com o filósofo Jhon Locke (1632-1704), foram os estudos de Pierce que deram uma colaboração mais evidente à Semiótica como uma ciência lógica. “Lógica era apenas um outro nome para a Semiótica, e vice-versa” (COELHO NETTO, 2010, p.54).

Peirce foi um cientista que dialogou durante a vida inteira com as teorias de Immanuel Kant. Aos 16 anos já havia aprendido a *Crítica da Razão Pura* por completa. Embora sua base teórica tenha sido kantiana, seus estudos se aproximaram mesmo com as doutrinas de Georg Friedrich Hegel. Com Hegel, Peirce “manteve relações contraditórias. Desprezava seu idealismo absoluto ao mesmo tempo que o considerava ‘o mais grandioso dentre todos os filósofos que já existiram’”. (SANTAELLA, 2012, p.43)

É equivocado pensar, no entanto, que Peirce, de alguma maneira, se apropriou dos conhecimentos hegelianos, uma vez que toda a sua base conceitual teórica sempre esteve em Kant, só anos mais tarde que descobriu similaridade com os métodos propostos por Hegel. Peirce reconhece, ainda, a semelhança geral de ambos os estudos, mas é falso vislumbrar o seu estudo sob o ponto de vista de uma mera modificação a partir daqueles trabalhados por Hegel.

Foi só depois de ter elaborado sua própria doutrina das categorias é que Peirce veio a se dar conta de suas semelhanças genéticas com os estágios hegelianos, o que, para ele, só servia como mais uma comprovação de que suas categorias estavam no caminho certo. (SANTAELLA, 2012, p.43)

Totalmente adepto da Lógica e das coisas lógicas, Peirce fundamenta a existência de sua Fenomenologia em meados de 1902, quando se faz necessário, também, transformá-la,

sobretudo, em ciência. Para ele, seria, então, a Fenomenologia, a primeira das ciências da Filosofia, subdividindo-se em duas outras partes, as Ciências Normativas (Estética, Ética, Lógica ou Semiótica) e a Metafísica.

A classificação de Peirce parte de um pressuposto hierárquico das ciências, ao passo em que provoca que toda a Filosofia seja estruturada a partir de uma ciência da aparência, isto é, daquilo que toma formato para toda consciência e se constitui como experiência, seja no mundo imaginário ou no real.

À essa ciência, Charles Peirce também chama de Faneroscopia, sendo o fenômeno, *faneron*, a qual procurou diferenciar nominalmente de outras Fenomenologias clássicas da Filosofia para ficar a salvo de possíveis raptos. Peirce afirma que “...por faneron entendo o total coletivo de tudo o que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde ou não a qualquer coisa real”. (*apud* IBRI, 1992, p.68).

A Fenomenologia toma como objeto as experiências humanas internas e externas. Deste modo, se faz necessário pensar sobre qual o entendimento de Peirce acerca do conceito de experiência. Para o autor, “experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver”, podendo essa experiência ser entendida, até mesmo, como o curso da vida.

De tal forma, a investigação fenomenológica tem início a partir das vivências do homem, e ela se dá sob a égide de três faculdades primordiais: a primeira, seria a capacidade de ver, isento de interpretação, definida como *primeiridade*. A segunda, seria a capacidade de atenção em aspectos específicos de um dado fenômeno, definida como *secundidade*. A terceira, seria a aplicação do pensamento lógico, presente da Matemática, de forma a aplicar os aspectos da secundidade de forma geral: a *terceiridade*.

A segunda faculdade de que devemos munir-nos é uma discriminação resoluta que se fixa como um *bulldog* sobre um aspecto específico que estejamos estudando, seguindo-o até onde ele possa se ocultar e detectando-o sob todos os seus disfarces. A terceira faculdade de que necessitamos é o poder generalizador do matemático, que produz a fórmula abstrata, que compreende a essência mesma da característica sob exame, purificada de todos os acessórios estranhos e irrelevantes. (PEIRCE *apud* IBRI, 1992, p. 68).

A primeira categoria fenomenológica, *primeiridade*, nos remete a capacidade de pré-reflexão, a espontaneidade do “eu”, o aspecto qualitativo do pensamento. A primeiridade é desprovida de uma análise, o que nos deixa com a sensação de ingenuidade, já que, o sentimental está presente de forma imediata em determinado signo. A percepção e a intuição são termos bem comuns nesta primeira categoria signíca, por exemplo, ao olhar para o céu, o intérprete se remete naturalmente à cor azul. Isso significa que o azul do céu é a primeiridade, a cor é apenas uma qualidade deste símbolo.

Porém, a partir do momento em que esta sensação deixa de ser exclusivamente intuitiva, o indivíduo passa, portanto, a dar uma existência ao signo, faz com que ele tome forma e formato. Essa construção é criada a partir de uma interpretação existente na mente do observador para com aquilo que está sendo observado. Pois, só a partir delas, que o signo terá uma significação de fato. A esse fenômeno, damos o nome de secundidade. Segundo Coelho Netto (2010) esta segunda categoria do signo está diretamente relacionada com o índice.

[...] Fumaça é signo indicial de fogo, o campo molhado é índice de que choveu, uma seta colocada no cruzamento é índice do caminho a seguir; são índices, ainda, um pronome demonstrativo, uma impressão digital, um número ordinal. (COELHO NETTO, 2010, p. 58)

A última categoria faneroscópica, denominada por terceiridade diz respeito à dimensão real para qual o signo foi criado, isto é, sua finalidade. Nesse processo, ao invés de somente uma interpretação, proposta pela secundidade, há também a representação, gerada por meio de reflexões. Isso é criado através do repertório que se encontra no inconsciente de quem observa, por isso ratifica-se a ideia das experiências humanas, internas e externas. Há, agora, a apreensão e codificação nos detalhes.

A semiótica pode ser entendida como o estudo dos signos. Trata-se, também, da ciência da linguagem. Dessa forma, ela estuda, analisa e interpreta o mundo a partir das significações da língua e do pensamento. Peirce sugere que o signo “é tudo aquilo que, sob um aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido” (*apud* NÖTH, 2003, p. 65).

Dessa forma, os signos podem ser codificados e decodificados de diferentes maneiras, pois isso depende da interpretação individual de cada um, depende da forma como uma pessoa observa um signo e o que vem à mente dela no exato momento da observação. Para isso, criam-se significados, a partir de um conceito particular do que se tem sobre determinado objeto. “O homem denota qualquer objeto de sua atenção num momento dado. Conota o que conhece ou sente sobre o objeto e é também a encarnação desta forma ou espécie inteligível” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 61).

Diante da análise de um signo visual, percebe-se o quanto é importante entender o processo de construção de uma imagem, um signo. Ao visualizar uma mensagem visual já pronta, e logo em seguida, começar a desconstruir a imagem para entender cada um de seus elementos, esse processo nos faz perceber a importância de educar nosso olhar para perceber e compreender os sentidos e significados ali contidos. Isso porque o conjunto de imagens e dos sentidos escolhidos numa determinada mensagem constrói um significado específico (SILVA, 2011, p. 86).

Na televisão, tal questão passa a fazer ainda mais sentido, já que estamos sujeitos a nos deparar com inúmeras significações ou signos e ter que interpretá-los. Um conteúdo televisivo é especialmente construído a partir da escolha seleta de palavras e imagens, buscando levar ao telespectador uma mensagem que será vendida. E ela só será vendida, se o processo de produção for executado com excelência. Isto é, o conteúdo que chega ao público já possui uma função específica, sem dar aberturas para possíveis entendimentos fora daquilo que já foi previamente pensado. É quando a mensagem cumpre com o seu verdadeiro papel.

Com as crianças, e com tudo aquilo que é produzido para elas, não é diferente, já se sabe com quem se está lidando. Sabe-se sobre as capacidades mental e intelectual de cada uma delas e de que maneira as mensagens devem ser produzidas para atingir seu direcionamento. Os jogos de palavras que mostram interação e participação, as imagens que as fazem se sentir integrantes e ter a necessidade de um possível consumo, representam, na semiótica, toda a profundidade enigmática dos signos.

2.2 A Constituição do Signo

Como matemático e lógico norte-americano, Peirce revolucionou o campo da linguística e potencializou as noções que, até então, se tinha em relação ao que se entendia por signo. Não só mostrou que signo era apenas uma representação de algo, mas sim um entendimento repleto de valorações, significações e divisões.

“Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante.” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2012, p. 90).

A interpretação é uma atividade contínua e jamais isolada, isto é, para se compreender, traduzir ou analisar um pensamento, gera-se, em consequência, outro pensamento, em um ciclo infinito. Isso porque, um signo, por si só, não tem significação se não estiver, ao mesmo tempo, atrelado a outro que o interprete. Seja ele no seu processo de interpretação ou o seu interpretante.

A mente, ao trabalhar para decodificar os estímulos que, segundo Peirce, podem ser tanto internos quanto externos, funciona como parte integrante desse signo ou como um novo signo. No entanto, nem todos os signos são inerentes ao poder de codificação da mente humana, com o decorrer da evolução da ciência isso foi comprovado.

Hoje, quase cem anos transcorridos, essa insistência de Peirce em generalizar a noção de signo a ponto de não ter de referi-la à mente humana não mais soa como formalismo excêntrico, mas soa mais como antecipação, visto que, com o advento da Cibernética, tal necessidade se patenteou histórica e concretamente. Para falarmos dos processos de comunicação entre máquinas, não temos necessariamente de nos referir às peculiaridades da consciência humana. Isso, para não mencionarmos as descobertas da Biologia que estenderam a noção de signo (linguagem e informação) para o campo das configurações celulares (SANTAELLA, 2012, p.87-88).

Se faz necessário, antes de tudo, compreender que o signo é a arte da representação. Ou seja, o signo é algo que busca representar uma outra coisa: o seu objeto. Isto porque ele não é o objeto propriamente dito, o signo é essa coisa representada. “Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto” (SANTAELLA, 2012, p.90).

2.3 As Tricotomias do Signo

Embora Peirce tenha contribuído para o surgimento de várias tricotomias e classes de signos, tornando maior ainda a complexidade desta ciência sígnica, no presente trabalho serão analisadas as principais tricotomias dos signos, partindo de uma relação triádica: signo, objeto e interpretante.

Peirce (1975), em seus estudos, se dedicou a criar mecanismos que facilitassem uma melhor interpretação do mundo e de seus mais variados eventos, e isso vai desde à vida, em seu sentido literal, pensado sob o sentido da reprodução, da genética, dos genes, do cruzamento das espécies, até os campos da evolução, da fisiologia, abarcando os caminhos da física. Tudo isso aconteceu a partir do ponto de vista da Semiótica. Quando ele conseguiu aplicar a lógica dos signos a tudo aquilo que o cercava, viu que sua teoria era válida.

Nessa perspectiva, o que se pode frisar é que os signos estão em toda parte, sob as mais diversas óticas e pontos de vista, afinal, o mistério da Semiótica está no fato de ela ser única para cada pessoa. Ela se apresenta e se representa de múltiplos modos e, embora existam regras e conveniências, um significado ou uma significação nunca será o mesmo para todas as pessoas. São universos infinitos e singulares em um só.

Partindo desse princípio, é possível pensar as divisões triádicas de Peirce, ou simplesmente, as tricotomias do signo. Dentre elas: 1^a – A relação do signo com seu representamen (consigo mesmo); 2^a – A relação do signo com seu objeto; 3^a – A relação do signo com seu interpretante.

Quadro 1: As Tricotomias do Signo

Divisão dos Signos			
Categoria	O signo em relação a si mesmo	O signo em relação ao objeto	O signo em relação ao interpretante
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Rema
Secundidade	Sinsigno	Índice	Dicissigno
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Argumento

Fonte: COELHO NETTO (2010)

A primeira tricotomia traz referências do signo com seu representamen, isto é, a que classifica em: quali-signo, sin-signo e legi-signo. A segunda tricotomia referencia a partir do ícone, índice e símbolo. Enquanto que a terceira tricotomia faz alusão ao rema, dicente e argumento.

É possível pensar essas categorias e essas subdivisões através da Fenomenologia de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade, pois ao mesmo tempo em que elas se separam, para uma melhor compreensão, no contexto argumentativo-explicativo, no contexto interpretativo elas só podem ser vislumbradas juntas.

2.3.1 Do signo com seu representamen (com ele próprio)

Peirce se aprofundou nas especificidades para dar fruto ao que hoje é considerada a sua primeira tricotomia. Embora, como princípio, costuma-se estudar a segunda tricotomia, busca-se aqui seguir cronologicamente as classificações, conforme estudado por ele.

A primeira tricotomia, analisada minuciosamente pelo filósofo, trata-se da divisão dos signos em relação a ele mesmo, isto é, com o seu *representamen*, e são elas: *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*. Como o próprio nome já sugere, o primeiro termo se refere a qualidade, sentimentos e possibilidades. O *quali-signo* nada mais é do que a percepção diante da mera qualidade sígnica, que acontece pela mente do indivíduo de forma imediata. Para exemplificar, autores bem como os estudados aqui, entre eles Santaella (2012) e Coelho Netto (2010), entendem a cor como a qualidade do próprio signo, o que Peirce denomina de pré-signo, visto que, esta impressão inicial ainda não se singularizou de fato.

Lembremos: Se algo acontece como pura qualidade, esse algo é primeiro. É claro que uma qualidade não pode aparecer e, portanto, não pode funcionar como signo sem estar encarnada em algum objeto. Contudo, o quali-signo diz respeito tão só e apenas à pura qualidade. Por exemplo: uma tela inteira de cinema que, durante alguns instantes, não é senão uma cor vermelha forte e luminosa. (SANTAELLA, 2012, p. 98)

Fazendo correspondência com a secundidade, um *sin-signo* trata-se de eventos existentes, tomados como signos, como bem escreve Coelho Netto (2010), seria algo que faça parte da realidade do indivíduo, como por exemplo, um simples guarda-chuva. Em geral, um *sin-signo* só acontece de fato se existir, anteriormente, a qualidade, isto é, um *quali-signo*. É como se um *sin-signo* fosse um conjunto do *quali*.

O *sin* inicial de *sinsigno* indica que se trata de uma coisa ou evento singular, no sentido de ‘uma única vez’. Observa Pierce que um *sinsigno* só pode existir através de qualidade, razão pela qual ele envolve um ou vários *qualissignos*” (COELHO NETTO, 2010, p. 61).

Por fim e não menos importante, o *legi-signo* torna regra para todos os interpretantes. Não se refere a uma coisa que já existe, mas sim algo que foi determinado pelo homem, bem como uma convenção ou lei. Retomemos ao primeiro exemplo do *quali-signo*. A cor nos remete às mais diversas interpretações, de acordo com cada singularidade do interpretante, e pode fazer referência a qualquer tipo de situação, dependendo do acervo imaginário do indivíduo. Mas, por exemplo, é impossível olhar para a cor vermelha e não lembrar das placas de trânsito, como uma significação de proibido, já que, se tornou lei para todos na sociedade, como uma forma de obediência. A cor vermelha é um signo que se tornou uma lei, um *legi-signo*.

Do mesmo modo que um *sin-signo* não existe sem um *quali-signo*, um *legi-signo* inicial também só acontece se antes o signo tomar formato de *sin* inicial.

Em suma, o *quali-signo* pode ser entendido, primeiramente, como uma aparência ou qualidade do signo. Um exemplo disso é a impressão causada por certas cores, muitas vezes únicas nas mentes das pessoas. Contudo, uma aparência ou qualidade não existem sozinhas, precisam estar materializadas em algum objeto, é a partir disso que o *sin-signo* passa a estabelecer sentido. Ainda tomando o exemplo das cores: se uma dada cor, por si só, não é capaz de gerar mais do que apenas aparência, ao se materializar em um quadro (objeto), neste caso em forma de pintura ou obra de arte, produzirá muito mais efeito *sígnico* do que se estivesse sendo vista de maneira isolada.

Esse processo de aceitação e decodificação do que é vislumbrado da natureza é único e singular, no entanto, no decorrer do processo civilizatório foram criados códigos e leis universais que se adequassem a todos ou a maioria, é nesse sentido que é possível entender o *legi-signo*. O *legi-signo* pode ser vislumbrado como convenção, algo geral, regra, normas estabelecidas socialmente e culturalmente. Seguindo o exemplo da aplicação das cores, como

na ideia de que o preto transmite luto e que deve ser usado em momentos fúnebres, para expressar a tristeza, a dor da alma, a angústia.

2.3.2 Do signo com seu objeto

A segunda tricotomia se estabelece a partir das ideias oriundas de *ícone*, *índice* e *símbolo*, bem como a aplicação dessas teorias na relação do signo com o seu objeto. Seguindo a lógica apresentada, o ícone representaria, agora, exatamente o que significou o quali-signo na primeira tricotomia e assim sucessivamente.

Nesta categoria, a significação está diretamente relacionada a um objeto mesmo que, ele exista ou não. É o caso do *ícone*, que pode representar qualidades, sensações, sentimentos, aparências. Então, não necessita de um objeto físico para que uma pessoa seja passível de assimilar tais características, pode apenas partir dos estímulos internos, de uma hipótese, do pensamento, o que não negaria a conjectura icônica.

E por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não se representam, não podem funcionar com signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação (SANTAELLA, 2012, p. 99.)

Talvez a “magia” do ícone esteja no seu caráter contemplativo que, muitas vezes, não seja inerente aos adultos, mas somente às crianças, com seus olhares curiosos sobre o desconhecido. As crianças, na fase inicial da vida, são capazes de se prender em detalhes e em observações, sejam elas táteis, sonoras, visuais, que escapam aos mais velhos, justamente por estes estarem acostumados com o que veem.

Os ícones são sugestivos, levam à mente humana comparações, lembranças de algo visto, ouvido, experimentado, provado, sentido, tocado. Basta apenas que se tenha uma experiência outra para que a memória venha à tona. E caso essa experiência seja primeira, o mistério da teoria icônica se encarregará de guardar aquela sensação por muito tempo, para que haja futuras assimilações do que um dia foi vivido.

A infância guarda segredos, todos já se perderam no tempo olhando para o céu, observando as nuvens e seus formatos. Segundo Santaella (2012), a arte de se deter na contemplação das nuvens fazendo comparações com formas de animais, objetos, monstros, seres humanos ou deuses imaginários, corresponde exatamente ao significado de ícone. Pois, tais formatos não representam, de fato, as imagens, fazem apenas uma sugestão à existência delas. No todo, são possibilidades criadas pelo imaginário da mente humana, que tão somente parecem.

Sendo assim, tem-se a noção também do *índice*, que, diferentemente do ícone, necessita de um objeto no plano real para estabelecer a ideia de significação. O índice só pode existir se estiver completamente associado a um vínculo existencial do seu objeto. E como o próprio nome já sugere, nesta subcategoria dentro da segunda tricotomia, avaliam-se indícios e suas possibilidades de interpretação.

Se o *sin-signo* falava de singularidade, materialidade, é possível pensar o índice da mesma forma, já que sua natureza *sígnica* está diretamente associada a algo concreto e material. Santaella (2012) aponta que tudo o que existe é índice ou pode funcionar como tal, basta que seja verificada a relação do índice com o objeto do qual ele faz parte e com o qual ele está existencialmente conectado.

Isso, em termos amplos e vastos. Concretizando, porém, em termos particulares, o índice, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica outra coisa com a qual ele está factualmente ligado. Há, entre ambos, uma conexão de fato. Assim, o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu, porque se movimenta, gira na direção do sol. A posição do sol no céu, por seu turno, indica a hora do dia. Aquela florzinha rosa forte, chamada “onze horas”, que só se abre às 11 horas, ao se abrir, indica que são 11 horas. (SANTAELLA, 2012, p. 103).

Baseado nisso, há a noção de que os signos estão por toda parte e os indícios de sua presença são muitos. Quando se trata da teoria indicial, o ponto de partida para o entendimento é a pré-existência de um objeto e de um fazer humano, visto que, o índice só existirá se houver uma referência. No geral, o índice é fruto de algo que deixa marcas, como rastros, pegadas, resíduos, fumaça, remanências.

O modo de agir e de produzir do ser humano é tomado por sinais indiciais, seja de maneira explícita ou implícita, pois o resultado de suas ações sempre deixará vestígios de como aquilo foi produzido, desde um simples ato de atear fogo em folhas secas ou à complexa construção de uma obra arquitetônica bem planejada. No caso do fogo nas folhas, tanto a fumaça quanto as cinzas, no final, representariam o índice da ação humana. Enquanto que no fazer da obra arquitetônica, pode-se pensar nos meios materiais, na força produtiva utilizada para construir. Ou seja, são sinais, marcas, vestígios da conexão com o objeto e com o homem.

No entanto, para que esse processo estabeleça sentido para as pessoas e para que o índice exerça seu papel de signo, é necessário que alguém o interprete, isto é, uma mente interpretadora. Somente alguém capaz de fazer a junção entre as etapas de produção e o produto final, ao passo em que consegue visualizá-las separadamente, conseguirá compreender as irradiações do índice, uma vez que ele é dual, nunca sozinho, sempre ligado a outra coisa, que é o que dá significado a sua existência.

Nesta linha, pensa-se sobre o poder individual e libertário da mente. Desse modo, todos teriam a escolha de codificar e decodificar os signos da natureza de maneira própria, mas no decorrer da vida em sociedade criou-se padrões de interpretação e conveniências culturais para uma convivência mais harmônica.

Igualmente ao *legi-signo*, o *símbolo*, está sob a mesma ótica. O símbolo pode ser entendido como uma representação de uma lei geral, de regras comuns, convencional ou semiconvencional. “Extraí seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto” (SANTAELLA, 2012, p.104).

Fazendo uma correspondência à terceira categoria dos signos proposta por Peirce, o símbolo possui uma ligação direta ao campo da razão e do pensamento. Assim como na terceiridade e no *legi-signo*, este signo tem natureza arbitrária, já que, sua complexidade é maior do que o ícone ou o índice, principalmente porque não há uma relação com a coisa representada.

Para Coelho Netto (2010), o símbolo é uma espécie de signo que é marcado pela combinação de percepções da mente interpretadora, essas, aliás, produzidas por regras ou normas que já estão estabelecidas, isto é, as próprias convenções sociais inseridas culturalmente na sociedade. As palavras de um determinado idioma ou mesmo a bandeira de um país são os exemplos mais claros para se entender a importância do símbolo enquanto um objeto convencional. O interpretante depende, exclusivamente, desse aspecto de convenção ou acordo para identificar o objeto através do símbolo.

Ainda sob o ponto de vista semântico, isto é, a relação do signo com seu objeto, da mesma forma como um *sin-signo* existe em decorrência de um ou mais *quali-signos*, no símbolo também é possível ser encontrado alguma familiaridade com um ou mais índices. Há uma espécie de intermediação entre o signo e o objeto. Essa relação presente entre os dois está justamente na ideia da mente interpretadora de que se tem um aspecto arbitrário, uma lei, conhecida por Peirce como “interpretante lógico”.

Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O Índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O Símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (PEIRCE, 2005, p. 73)

2.3.3 Do signo com seu interpretante

A terceira tricotomia e última estudada neste trabalho diz respeito a classificação do signo em relação ao seu interpretante, ou seja, tudo aquilo que é criado na mente de quem vê o signo. Partindo dos fundamentos das categorias dos signos, a terceira tricotomia está classificada em *rema*, enquanto primeiridade, *dicissigno* ou *dicente*, em secundidade e por fim, o *argumento* na sua terceiridade.

O rema nada mais é do que um signo, em que todas as possibilidades que aquele signo representa pode ser (ou não) averiguado. Como bem sugere Coelho Netto (2010), uma palavra isolada, desprovida de um enunciado ou um contexto pode ser considerada como rema. Na mente de uma criança, a interpretação do rema é mais evidente, já que, seu processo de aprendizagem ainda está em desenvolvimento.

Já no dici-signo, conhecido também por dicente, esse enunciado ou sentença está presente, sob a ótica do interpretante, de modo factual. Agora trata-se do signo de forma real. No caso, a palavra já não se encontra mais isoladamente e sua verificação da verdade é possível. Se no rema, a palavra *televisão* está sem um contexto, é impossível que o intérprete possa analisar, porém se o termo passa a ser *A televisão está quebrada*, então, pois, a possibilidade de investigação torna-se mais viável. Embora o dicente possua um conjunto de remas em sua descrição, ele pode ser averiguado, diferentemente do rema. Ele é um signo que possui sua existência real, uma ocorrência de fato.

Por último, tem-se a importância do argumento que assim como o legi-signo e o símbolo, detém de significações mais racionais, por serem signos de lei. Na mente do interpretante, o argumento faz parte do conjunto de normas que podem ser comprovadas. Trata-se, portanto, de um enunciado mais completo. Retomando o mesmo exemplo, é como se existisse uma maneira de justificar que *A televisão está quebrada, porque apresenta falhas nos canais*.

3. A TELEVISÃO NA SOCIEDADE

Durante o decorrer deste segundo capítulo teórico será feita uma aproximação entre o meio de comunicação estudado, isto é, a televisão, e o objeto escolhido pelos acadêmicos. Para isso, se fez necessário antes de tudo, traçar uma breve cronologia da história da TV, no Brasil e no mundo, além das características de sua linguagem e o suporte de demais teorias, bem como a indústria cultural e agenda setting, que complementam a Semiótica. Por fim, o leitor conhecerá os três programas infantis em análise, seus enredos, horários de exibição e ano de lançamentos.

3.1 Síntese de uma história da TV

As descobertas na década de 1920 são marcantes para o surgimento da televisão no mundo. Diversos cientistas se propuseram a estudar e contribuir de alguma forma para a criação do eletrônico. A dificuldade estava em tentar fazer a junção das ondas sonoras, algo já pertencente ao rádio, com uma imagem que, ao mesmo tempo em que transmitisse som, se movimentasse.

O grande feito da primeira televisão só aconteceu em janeiro de 1928, na cidade de Nova Iorque, pelas mãos do sueco Ernst F. W. Alexanderson, então engenheiro da General Electric (GE). Outra tentativa que antecedeu esta, foi em 1926, com o escocês John Logie Baird, sendo falha, no entanto, obtendo como resultado apenas uma imagem muito desfocada de uma cabeça humana.

Após a descoberta de Ernst Alexanderson, a primeira transmissão de toda a história da televisão ocorreu somente para três casas. Tempos depois, a General Electric ganhou mais experiência com o novo sistema, os elementos básicos de um aparelho de TV passaram a ser implantados e as veiculações passaram a ser frequentes.

As televisões se resumiam a aparelhos de rádios com um disco giratório mecânico que se limitava a produzir uma imagem, em preto e branco, do tamanho de um selo postal. A primeira transmissão com uma definição de alta qualidade só surgiu em 1935, na Alemanha, no intuito de veicular as Olimpíadas de Berlim.

Em 1939, a National Broadcasting Company (NBC) foi a pioneira em transmissões em massa nos Estados Unidos, passando a alcançar aproximadamente 400 televisores em Nova Iorque. Foi no cenário da Segunda Guerra Mundial e Pós-Guerra que o mundo vivenciou a grande popularidade da televisão, devido aos grandes avanços tecnológicos e econômicos deste período. Neste sentido, em 1954, os Estados Unidos surgem com uma proposta de

televisores com imagens coloridas, com uma agradável tecnologia que não exigia modificações nos aparelhos antigos, que só exibiam imagens em preto e branco.

3.1.1 No Brasil

De acordo com Leal (2009), no Brasil, a televisão brasileira começou sem muita identidade própria, fazendo uso das características radiofônicas, já que muitos dos profissionais que passaram a trabalhar com TV eram aqueles que outrora trabalharam no rádio. Os programas de televisão eram, de certa forma, todos uma adaptação do que foram para o rádio, só que, desta vez, com imagens. Tal fato distanciou a TV brasileira da norte-americana, já que esta última apoiou seu desenvolvimento na indústria cinematográfica, marca registrada dos Estados Unidos.

Não muito distante das heranças radiofônicas, a televisão passou a produzir, logo após a sua inauguração, o telejornalismo. Foi ao ar pela primeira vez, em 1952, com a figura do importante patrocinador, o telejornal intitulado “O Repórter Esso”.

A partir de tais experiências, a TV brasileira cria bases sólidas, momento no qual outros programas e emissoras são criadas. Ela passa a ter atributos próprios, afastando-se do rádio. Esse processo de transição se dá pela ajuda do videoteipe (VT), que gerou chances de maiores audiências ao possibilitar a obtenção de uma maior quantidade de anúncios publicitários e, conseqüentemente, de mais lucro para as emissoras.

Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 50 a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de idéias e de venda de produtos e serviços que é hoje (JAMBEIRO, 2001, p. 51)

Sem dúvidas, um dos principais impulsores do desenvolvimento da TV no Brasil foi a Ditadura Militar. Ditadura esta que, de todo modo, incentivou as empresas de comunicação brasileiras, bem como seus meios de comunicação. Propiciou o crescimento de órgãos relacionados ao Estado que estavam diretamente ligados desde a produção cultural até as leis que eram criadas para a sociedade.

Sendo assim, utilizou-se do seu poder para congelar os valores dos serviços de telecomunicação, isentar taxas de importação para compras de equipamentos, facilitar a construção de uma estrutura nacional toda voltada para as telecomunicações em redes e fazer

uma política de crédito facilitado. Isto é, eram verdadeiros mecanismo disfarçados para atrair a população para o único objetivo: disseminar os valores da ditadura.

O “*boom* da televisão” aconteceu posterior a esses eventos, com a abertura de mercado, com as políticas de estado voltadas para o consumo da população. No ano de 1968, era possível comprar um televisor em até 36 vezes com uma taxa de juros inexpressiva, devido aos investimentos estrangeiros e privados.

Após a inauguração da primeira transmissão televisiva, nos anos 1950, a quantidade de televisores aumentou em grande escala e rapidez. Segundo Mattos (1990), a utilização dos aparelhos no Brasil foi de 200, em 1950, para quase dois milhões durante o golpe militar de 1964. Nos anos 1980, o número já passava dos 15 milhões, atingindo seu auge com 30 milhões, no início de 1990.

3.2 A Linguagem Televisiva e a Indústria Cultural

Com a evolução dos aparelhos em todo o território nacional, a TV foi se popularizando cada vez mais entre as classes, tornando-se assim como um verdadeiro meio de comunicação de massa, fazendo parte, ativamente, da vida dos brasileiros. A massificação deste meio fez com que sua leitura de imagens mudasse, a fim de conquistar maior audiência, investimentos e principalmente o lucro.

Foi nesse contexto que a televisão brasileira converteu seu conteúdo artístico em apelações, grotescos, interpretações rasas e programações que visavam somente o entretenimento da sociedade. Essa nova forma temática passou então a estar incluída dentro do que se entende por indústria cultural. O meio de comunicação televisivo deixou de possuir um caráter elitista para englobar toda uma cultura de massa.

De acordo com o dicionário Aurélio (3ª edição eletrônica), a palavra televisão é a união da expressão grega *tele* (distante, longe) com o termo latim *visione* (visão) e, tem como principal significado “tecnologia de telecomunicação que permite a transmissão instantânea de imagem e som, gerados ao vivo ou gravados em videoteipe, mediante ondas eletromagnéticas ou transmissão a cabo”.

O fenómeno televisivo incorpora igualmente uma *dimensão técnica e tecnológica* especialmente relevante, tanto na produção como na emissão e na recepção[...] Num outro plano, a possibilidade de difundir em simultâneo emissões regulares para um vasto conjunto de países ou mesmo à escala planetária envolve não apenas uma mudança radical em relação a sistemas de comunicação de base nacional, como também cria uma situação nova no plano cultural (PINTO, 2000, p.46).

Ainda que este trabalho apresente uma abordagem semiótica da TV, em todos esses anos percebe-se que o “fenômeno” da indústria cultural permeia a televisão brasileira. Ao se estudar o tema Indústria Cultural se faz necessário, antes de qualquer coisa, citar a Escola de Frankfurt. A Escola de Frankfurt foi um movimento de pensadores filósofos alemães fundado em 1924, inspirado na decepção dessa corrente com a Revolução Bolchevique. Vale ressaltar que em um contexto pós Primeira Guerra – que fora motivada pela corrida imperialista das grandes potências – o mundo vivia um colapso do capitalismo, o que acabava por abrir espaço para novas linhas de pensamento contrárias a esse sistema, até hoje vigente.

A Escola de Frankfurt foi fundada, sobretudo, por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse, com a proposta de romper com o então pensamento majoritário na política, na arte, na história e no consumo, tendo, porém, como principal foco, a cultura. Propunha a interseção entre as teorias de Marx e Freud. Tratava-se de estudiosos e intelectuais alemães que tinham pensamentos em comum e decidiram pesquisar mais a fundo sobre o comportamento social baseado na relação da Indústria Cultural e Cultura de Massa.

Os frankfurtianos trataram de um leque de assuntos que compreendia desde os processos civilizadores modernos e o destino do ser humano na era da técnica até a política, a arte, a música, a literatura e a vida cotidiana. Dentro desses temas e de forma original é que vieram a descobrir a crescente importância dos fenômenos de mídia e cultura de mercado na formação do modo de vida contemporâneo (RÜDIGER, 2001, p.132).

Os criadores da Escola já não mais queriam seguir a mesma linha de pensamento de outros antigos filósofos clássicos, do contrário, se contrapunham a isso, e buscavam instigar a criticidade acerca dos aspectos que permeiam a vida em sociedade. Para isso utilizaram o caminho cultural como embasamento, ainda sim abarcando o mundo político, histórico e, principalmente, o consumista.

Foi nesse sentido que, de acordo com a Teoria Crítica, eles chamaram atenção para a extraordinária importância da mídia na vida das pessoas, em especial no que diz respeito ao processo fomentador e perpetuador de cultura de mercado responsável pelo modo de vida na contemporaneidade.

Adorno e Horkheimer foram os responsáveis por difundir a ideia de Indústria Cultural, a qual defendia um novo conceito para a cultura e a massificação da cultura. Desta vez, vinculada aos preceitos de um processo cultural totalmente voltado para a massa, que se resumia apenas no uso da racionalidade técnica para projetar e arquitetar a dominação ideológica social a partir da industrialização das necessidades cotidianas, como a política, as artes, a literatura e a música.

Através da construção dessa visão, dois intelectuais assumem papel preponderante dentro do estudo de Indústria Cultural: Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Ambos revelam certa repulsa à cultura burguesa, mas assumem um gosto pelas novas formas de arte tecnológicas por acreditarem que o modo de vida dentro das cidades estava dando abertura para uma nova forma de mundo e de horizonte cultural para a humanidade.

As novidades dentro do campo das tecnologias da comunicação juntamente com o desenrolar da reprodutibilidade técnica promoveram uma verdadeira transformação na maneira de se “consumir” arte e na forma como tudo era produzido. Tal fato pode ser percebido, primeiramente, a partir de análises soviéticas feitas com o rádio, às artes gráficas e com o cinema, o que acabou por gerar a impressão de que, os privilégios culturais que antes pertenciam somente à burguesia, estavam prestes a ter seu fim, enquanto que os meios de produção passariam a pertencer às massas.

Para ambos, o capitalismo criara sem querer as condições para uma democratização da cultura, ao tornar os bens culturais objeto de produção industrial. A socialização dos meios de consumo estava virtualmente completada com a distribuição em massa de discos, filmes e impressos. As experiências estéticas assim postas em circulação sem dúvida eram pobres, devido à exploração desses meios pelo capital. Em última instância, os pensadores confiavam porém que, por isso mesmo, as massas fossem ainda mais longe em seu processo de conscientização e, ao fazer a revolução, pudessem passar a dirigir os meios de produção desses bens de acordo com a sua vontade e seu projeto de sociedade (RÜDIGER, 2001, p.135).

Em termos gerais, a Indústria Cultural tornou-se uma ferramenta de massificação de opinião, homogeneizando gostos e produzindo incansavelmente a necessidade de se consumir cada vez mais. Ela tem sua construção, a princípio, na coisificação do homem, ao torná-lo mero objeto do que consome. Levando em consideração ainda que o verdadeiro intuito não é difundir conhecimento ou deixar as pessoas mais críticas, mas sim alienar a partir da venda de produtos e ideias uniformes que não dão margem a outro tipo de pensamento, visto que, o que está acima de tudo, e é considerado o único objetivo dessa forma de vida, é o lucro em parâmetros hegemônicos.

Neste sentido, é necessário pensar de que forma esta teoria tem influência sob as programações infantis também. Se a Indústria Cultural tem massificado gostos, as crianças não estão imunes a este efeito, tampouco os programas destinados a elas.

O fenômeno televisivo, em sua máxima inteligência, jamais deixaria de fora esta categoria que tanto representa socialmente, por isso tem investido de forma pesada em conteúdos de cunho infantil, para abarcar, igualmente, este universo, que, de maneira ou outra, acaba abrangendo tanto crianças como adultos, por estes serem seus tutores.

É uma estratégia perspicaz, pois sabe-se da memória, do poder de atenção, de convencimento e da facilidade de acesso a este público, possibilitando e garantindo um consumo certo, tendo como consequência um envolvimento de um nicho muito maior de pessoas, o que é extremamente válido e proveitoso.

3.3 Agenda Setting ou Agendamento

A comunicação é um processo que permeia toda a trajetória do homem. No Paleolítico, mesmo quando ainda não se tinha o domínio da fala, havia mecanismos para se comunicar, para registrar as atividades diárias, as pinturas rupestres são verdadeiros exemplos.

Nesse sentido, é necessário vislumbrar que não somente uma teoria ou uma hipótese será capaz de abarcar todo o universo da Comunicação e suas infinitas demandas. Longe disso. Até os dias de hoje, é possível listar as várias teorias que já surgiram para tentar explicar um pouco desse processo tão vasto e dinâmico, mas que sozinhas, isoladas, não dão conta, pois uma permeia o caminho da outra, e ao passo em que elas se conflitam em alguns momentos, também se completam em outros.

Partindo desse pressuposto, o presente trabalho tem como base fundamental a Teoria da Semiótica, no entanto, é impossível descartar e não mencionar, quando se fala de televisão e suas influências na sociedade, teorias como Indústria Cultural, que já fora apresentada e, agora, a hipótese do Agendamento, que serve como complementariedade argumentativa e teórica.

No final dos anos de 1960 e em 1970 começaram a aparecer estudos, nos Estados Unidos, do que hoje se denomina de *communication research*. Esses estudos se contrapunham, nos seus moldes, àqueles que se desenvolveram a partir de 1920, pois não previam teorias fechadas, mas sim pesquisas em equipe, com diferentes pesquisadores que pudessem contribuir. Estes, sobretudo, “buscavam o cruzamento das diferentes teorias e, muito especialmente, de múltiplas disciplinas, a fim de compreender o mais amplamente possível a abrangência do processo comunicacional” (HOHLFELDT, 2011, p. 188).

A hipótese de Agenda Setting ou simplesmente Agendamento, surgiu no fim de 1960 com essa ideia de uma criação conjunta, pelos professores Maxwell E. McCombs e Donald L. Shaw. Esta hipótese baseia-se na concepção de que os meios de comunicação agendam as discussões sociais. Barros Filhos (2001, p. 169) conceitua como sendo “a hipótese segundo a qual a mídia, pela seleção, disposição e incidência de suas notícias, vem determinar os temas sobre os quais o público falará e discutirá”.

Neste momento, ressalta-se a diferença entre *teoria* e *hipótese*, e o porquê de se referir ao Agendamento como hipótese. Em suma, porque quando se pensa em teoria, logo vem à mente algo pronto e acabado, irrefutável. Enquanto que a hipótese, é um verdadeiro processo de descoberta, de aprendizados, aberto a novos pensamentos e eventuais experiências. O conceito de erro é muito mais direcionado às teorias, do que às hipóteses, uma vez que estas, utilizam dos “erros” para aprimorar seus conhecimentos e suas perspectivas teóricas. Uma falha, por assim dizer, não anula todo um estudo, ao invés disso, o complementa.

Segundo Antonio Hohlfeldt (2011), a hipótese de Agenda Setting permeia três principais caminhos, dentre os quais: o fluxo contínuo de informação; influência dos meios de comunicação sobre o receptor a médio e longo prazo; influência dos meios de comunicação, a médio e longo prazo, sobre o que pensar e falar.

No que tange o fluxo contínuo de informação, a ideia é de que se vive em um mundo globalizado, conectado, repleto de conteúdo a todo instante. Todavia, nem sempre o receptor sabe como lidar com essa enxurrada de informação, por isso muitas delas sequer passam pelo processo de codificação e decodificação, levando ao que o autor chama de entropia.

Esse fenômeno, chamado por Hohlfeldt de avalanche informacional, foi denominado de “efeito de enciclopédia” por McCombs. Isto, quando de interesse, é provocado pela mídia, pois leva o público a falar, comentar, discutir em seu dia-a-dia aquilo que é posto como relevante. Não à toa, muitos meios de comunicação, depois de levarem à público um assunto, divulgam aos menos uma nota diariamente para aumentar ou suprir a curiosidade da sociedade com relação ao que está sendo falado.

Este fluxo contínuo informacional gera o que McCombs denominará de *efeito de enciclopédia* que pode ser inclusive concretamente provocado pela mídia, sempre que isso interesse, através de procedimentos técnicos como o chamado *box* que revistas e jornais muitas vezes estampam junto a uma grande reportagem, visando *atualizar* o leitor em torno de determinado fato. Na maioria dos casos, contudo, consciente ou inconscientemente, guardamos de maneira imperceptível em nossa memória uma série de informações de que, repentinamente, lançamos mão (HOHLFELDT, 2011, p. 190).

Sobre a influência dos meios de comunicação no receptor a médio e longo prazo é possível dizer que esta hipótese contrapõe àquelas que antes pressupunham uma influência a curto prazo. Isto é, é a partir da apreensão do conteúdo dos meios de comunicação por períodos mais longos que se pode observar os efeitos provocados.

Sendo assim, os meios de comunicação são capazes, também, a médio e longo prazos, de impor assuntos, temas, gerar debates no cotidiano das pessoas por meio da facilidade de propagação de conteúdo. “Ou seja, dependendo dos assuntos que venham a ser abordados –

agendados – pela mídia, o público termina, a médio e longo prazos, por incluí-los igualmente e suas preocupações” (HOHLFELDT, 2011, p.191). Para além disso, têm a habilidade de estabelecer pensamentos, pontos de vista, ideologias, modos de vida, comportamentos, entre outros.

Para o receptor, é impossível acompanhar todos os acontecimentos de perto, principalmente, em uma sociedade globalizada. Esse pressuposto surgiu com as sociedades anônimas, bem como com a sua urbanização, a partir da necessidade da cobertura dos fatos. Nesse sentido, nascem os meios de comunicação de massa, com o objetivo de mediar o fato com a população.

Portanto, dependendo da mídia, sofremos sua influência, não a curto, mas a médio e longo prazos, não nos impondo determinados conceitos, mas incluindo em nossas preocupações certos temas que, de outro modo, não chegariam a nosso conhecimento e, muito menos, tornar-se-iam temas de nossa agenda. (HOHLFELDT, 2011, p. 193)

Ao mesmo tempo, a agenda do receptor influencia na agenda da mídia, na medida em que os meios de comunicação se aproveitam de um fato social para pautar a agenda do público. Além disso, utiliza-se o estímulo-resposta nas reações das pessoas a partir da divulgação de um conteúdo.

O agendamento também acontece entre as mídias, é o chamado interagendamento, em que um veículo de comunicação é pautado e agendado por outro. Ele acaba se tornando dominante entre os outros meios, e os demais ficam, conseqüentemente, dependentes do meio que agendou a informação. “Estabelece-se, desta maneira, uma espécie de *suíte sui generis*, em que um tipo de mídia vai agendando o outro” (HOHLFELDT, 2011, p.198).

O agendamento somente ocorrerá de maneira eficiente quando houver um alto nível de percepção de relevância para o tema e, ao mesmo tempo, um grau de incerteza relativamente alto em relação ao domínio do mesmo, levando o receptor a buscar informar-se com maior intensidade a respeito daquele assunto. (HOHLFELDT, 2011, p. 199)

Necessário se faz ressaltar de que forma este agendamento se dá no público infantil. Em uma análise pormenorizada, é possível perceber que os programas infantis têm agendado, entre rotina, dia-a-dia, comportamento, consumo, etc, a vida das crianças.

Em uma observação de campo, por exemplo, observou-se que as atrações televisivas comandam desde o horário de acordar, para assistir à algum desenho, até às horas das refeições e, também, de dormir, pois só se alimentam e dormem ao término de uma programação específica.

Para além disso, voluntário ou involuntariamente, passam a controlar a rotina dos adultos, que se adaptam aos horários dos programas, tanto por fazerem parte do público alvo, quanto para acompanhar aquilo que está sendo assistido.

Por fim, percebe-se, ainda, a geração de uma possível necessidade de consumo de objetos que dizem respeito ao que está sendo veiculado, tais como brinquedos, roupas, calçados, acessórios. Este fenômeno faz alusão ao agendamento proposto, perpassando pelo simples ato de assistir à televisão, até ao exercício do capitalismo, com a compra final.

3.4 A Televisão Infantil

Desde que a televisão chegou ao Brasil, nos anos de 1950, transformou-se o modo de relação entre as pessoas, isto é, seus próprios hábitos culturais. Com a criança, não é diferente. O meio de comunicação televisivo provoca até hoje mudanças sociais, especialmente no que diz respeito ao agendamento na rotina do público infantil.

Cronologicamente, as temáticas infantis na televisão surgiram um ano após a primeira difusão televisiva, com a primeira versão do seriado Sítio do Pica-Pau Amarelo, veiculada pela extinta Rede Tupi, no ano de 1951.

Hoje a programação televisiva varia muito entre as crianças, isso vai desde os seriados, passando pelos desenhos animados, novelas e até as publicidades. O conteúdo é grandioso e o público corresponde à essa extensão, mesmo quando a veiculação não é destinada diretamente às crianças, mas que suas influências são certas.

De acordo com uma pesquisa realizada em 2014 pelo Ibope¹ em 15 regiões metropolitanas do Brasil, o consumo infantil está diretamente ligado à mídia televisiva. O tempo médio que a criança brasileira de 4 a 11 anos assiste TV por dia é de 5 horas. A maior média do mundo. Nesse sentido, as propagandas de TV representam 73% da influência das crianças na hora de comprar um produto. Outro dado que chama atenção é a influência dos personagens e famosos, que representam preocupantes 50%.

O público infantil tem representado soberania nas escolhas dentro de casa, isto é, em 80% dos casos os pais admitiram que há participação dos filhos na decisão de compra. Desses 80%, 38% influenciam fortemente e 42% influenciam pouco. Em outra pesquisa, realizada em 2011 para a produção do documentário “Criança, a Alma do Negócio”, coordenada pelo Instituto Alana, em um grupo de 100 crianças, foi constatado que 80% delas preferem ir ao shopping do que ao parquinho. Os dados são da diretora do filme, Estela Renner. E quando o

¹Pesquisa disponível no site: <http://criancaeconsumo.org.br/noticias/tempo-diario-de-criancas-e-adolescentes-em-frente-a-tv-aumenta-em-10-anos/>. Acesso em: 16 de dezembro de 2016.

questo é alimentação, essas mesmas crianças estão propensas a escolher alimentos que possuam brinquedos como forma de brinde.

Um dos mais recentes documentos que têm contribuído para a regulamentação do conteúdo programático destinado às crianças é a Resolução 163/2014. Publicada no Diário Oficial da União no dia 4 de abril de 2014, ela prevê, conforme o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), abusivo o apontamento de publicidade e de comunicação mercadológica à criança (pessoa de até 12 anos de idade).

A partir da Resolução, fica terminantemente proibida a abordagem à criança através de anúncios impressos, comerciais televisivos, spots de rádio, banners e sites, embalagens, promoções, merchandising, ações em shows e apresentações, e nos pontos de venda. O texto fala, também, sobre a abusividade de publicidades e comunicação mercadológica dentro de creches, escolas de educação infantil e fundamental, englobando ainda, uniformes escolares e materiais didáticos.

Para o Conanda (Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente), órgão principal do Sistema de Garantia dos Direitos da Criança e do Adolescente, a publicidade infantil vai de encontro ao que está previsto na Constituição Federal, no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Código de Defesa do Consumidor (CDC).

Ainda assim, sob o ponto de vista legal, a publicidade infantil no Brasil não é considerada crime, embora precise de autorização judicial para a veiculação desses tipos de conteúdo. Sem licença, o autor da informação propagada pode estar sujeito indenização civil ou multas administrativas.

3.5 Programas Infantis

Como já apresentado, as teorias de Indústria Cultural e Agenda Setting muito dizem respeito ao que se sabe hoje sobre as crianças. Estas, em suma, desenvolveram teses para explicar o comportamento humano frente à televisão, mas não deixam de estar aplicadas diretamente com o público infantil. Em especial, por este ser um alvo de fácil domínio e de certa manipulação, principalmente pelo poder influenciador que a TV possui perante à sociedade.

“[...] crianças e jovens podem se reconhecer na imagem audiovisual a partir da representação social de outras crianças e jovens, no entanto, isto faz gerar muitas vezes parâmetros de massificação de gostos, desejos e consumos [...]” (MACHADO, 2013). E quando envolvem desenhos animados, crianças sendo protagonistas de telenovelas ou seriados, a atenção se multiplica, já que há um certo tipo de identificação na programação.

Como sustentação do trabalho, três programações destinadas ao público infantil serão analisadas com base na Semiótica aplicada.

3.5.1 Clarêncio, o Otimista

Clarêncio, o Otimista é um desenho animado norte-americano presenciado, exclusivamente, em canais de TV fechada. Sua estreia no Brasil aconteceu em agosto de 2014, pelo canal Cartoon Network, a animação possui horário de transmissão livre, podendo ser assistido nos mais variados horários do dia. O desenho chega ao final de sua exibição ao completar três temporadas, com mais de 80 episódios produzidos.

Como o próprio nome já sugere, os episódios retratam a vida do menino Clarêncio, uma criança de 10 anos de bem com a vida, alegre e com uma imaginação rica. Ele possui dois melhores amigos, que juntos buscam as maiores aventuras que a fase infantil proporciona. Jeff é considerado o “amigo nerd” e com misofobia (medo da contaminação de germes e sujeira); e o Sumô, menino imprevisível, mas tão aventureiro quanto Clarêncio.

Na escola “Aberdale Elementary”, mais personagens se destacam na vida do pequeno Clarêncio. Um deles é Belson, um menino rico e mal-humorado que sempre usa o sarcasmo para conversar com os demais colegas. Embora ele tenha a fama de arrogante, no fundo tem um carinho muito grande pelo protagonista da série.

Em casa, ele convive com sua mãe, Mari, na vila de Aberdale, junto com o seu noivo, o Chad, apelidado carinhosamente por Clarêncio de “Chadão”. O garoto, que não possui os padrões estereotipados pela sociedade, é gordinho e com apenas dois dentes à mostra, veste uma camisa verde chamativa com mangas roxas, além do short e tênis azuis.

Ele tem no olhar a inocência de uma criança e a euforia para viver cada momento como se fosse único, desde as brincadeiras com papéis, chicletes, festas de pijama e “lutas” em cama elástica. Para Clarêncio, não existe aquele cotidiano entediante, cada dia é um novo instante para se viver algo diferente e com um belo sorriso que vai de orelha a orelha.

3.5.2 Carinha de Anjo (Versão brasileira)

Na TV aberta, as novelas se destacam no canal SBT. Diferentemente da animação, Carinha de Anjo é uma produção brasileira, embora seja inspirada em telenovelas mexicanas. A telenovela de cunho infantil e de comédia romântica é exibida pelo horário da noite, 20h30, todos os dias da semana, exceto aos sábados e domingos. Sua estreia aconteceu em novembro de 2016.

Carinha de Anjo se passa na cidade fictícia de “Doce Horizonte” e conta a história de uma garotinha de 5 anos chamada Dulce Maria, uma criança órfã que perdeu a mãe, Tereza Lários, quando tinha 3 anos. O pai, Gustavo Lários, traumatizado com a morte da esposa, deixou a filha no internato “Colégio Doce Horizonte”. A trama inicia, de fato, quando o pai, arrependido de ter deixado a filha, decide voltar da Europa para se reaproximar de Dulce.

Nos finais de semana, Dulce vai para a casa de seu pai. Certo dia, quando ela estava se arrumando para conhece-lo, os olhos de Gustavo se cruzaram com os da Irmã Cecília, uma noviça que sempre teve muito cuidado e carinho à Dulce na ausência dele. Porém, todo o amor à primeira vista entre Cecília e Gustavo, também tinha alguns obstáculos. Além de Cecília ter escolhido seguir a vocação religiosa, Gustavo tinha uma namorada, Nicole Escobar, uma mulher interesseira que só buscava o status social e econômico.

Adriana Figueiredo, Lúcia Junqueira, Valentina e Duda são melhores amigas de Dulce e sempre estão unidas, prontas para protegê-la do mal que Bárbara Smith e Frida Bastos causam, suas maiores inimigas. Dulce Maria é uma menina que pratica bondade e está sempre preparada para ajudar o próximo, especialmente suas amigas, mesmo que isso envolva as maiores confusões e aventuras na sua vida.

3.5.3 Esquadrão Bizarro

Fugindo das tramas de telenovelas e desenhos animados, Esquadrão Bizarro, encontrado em mídias alternativas, e no canal Globo da TV fechada, mostra a esperteza que só as crianças têm em descobrir as coisas.

O seriado é exibido todos os dias da semana e nos três turnos, de segunda a sexta, com três episódios pela manhã, dois pela tarde e quatro no início da noite. Já no sábado, o canal Globo exibe somente pela manhã e no domingo apenas a tarde. Ao mesmo tempo, também pode ser assistido em qualquer horário já que está presente em outros formatos de mídias, bem como o serviço de streaming Netflix e a plataforma Youtube.

Fruto de uma produção canadense e americana, Esquadrão Bizarro possui vários protagonistas infantis, entre eles está a agente Olívia, uma garota de 12 anos, que tem o maior medo de torta de queijo, embora nunca conte a real história por trás disso. Determinada a investigar qualquer coisa que a intriga, agente Olívia conta sempre com a ajuda de seu parceiro de trabalho, o agente Otto, de 10 anos, esperto, mas que tem muito medo de galinhas atiradoras de laser.

Esquadrão Bizarro também possui um vilão, o personagem secundário Toddy Bizarro, um antigo agente e parceiro da agente Olívia. Toddy deixou a equipe para trás por achar os casos muito fáceis de serem resolvidos, então decidiu seguir o mau caminho.

Como toda e qualquer organização, não podia faltar a presença de uma “chefe”, por isso Esquadrão Bizarro conta com a participação da Senhorita O, (Ms. O), uma menina aparentemente brava, mas objetiva e decidida para qualquer tipo de missão. Uma curiosidade sobre o seriado é a obrigação de todos os nomes dos agentes começarem com a letra O.

Os três, junto com o agente cientista Oscar, de 11 anos, garoto prodígio capaz de realizar inúmeras invenções, trabalham para a companhia Esquadrão Bizarro, uma instituição de cunho investigativo composta exclusivamente por crianças. Assim como ocorre na realidade, os detetives mirins, pela curiosidade aflorada, pesquisam e investigam qualquer fato que os é esquisito, e como o nome do seriado diz, bizarro.

4. ANÁLISE SEMIÓTICA NA PROGRAMAÇÃO INFANTIL

Como fora discutido, a televisão, com seu vasto conteúdo tem um poder social imensurável. Ela tem a capacidade de englobar vários universos de uma maneira inteligente, usando de seus artifícios de imagem, linguagem, som, para manipular, unificar e massificar, já que tem o domínio da informação, por isso a importância da apresentação de teorias tais como Indústria Cultural e Agenda Setting, que trazem esse debate à tona.

Sendo assim, este terceiro e último capítulo teórico tem por objetivo esclarecer ao leitor a relação entre as teorias já apresentadas nos capítulos anteriores, para melhor entender o que há por trás dessa produção que é tanto capaz de homogeneizar opiniões, quanto de gerar discussões.

Para isso, é necessário compreender esses fenômenos a partir da Semiótica, fazendo relação com os três programas infantis escolhidos para análise: Clarêncio, o Otimista, Carinha de Anjo e Esquadrão Bizarro, respectivamente, explicando de que modo cada signo se dispõe dentro da programação e como eles são compreendidos sob o olhar do intérprete, no que diz respeito à classificação sógnica proposta por Peirce (1975).

Santaella (2002) afirma que as bases da Semiótica estão firmadas nos preceitos fenomenológicos, logo, existem signos que ela chama de genuínos, isto é, aqueles de terciridade, mas há também os “quase-signos”, que não são signos de lei, pois correspondem à primeiridade e secundidade, classificações consideradas de percepções sensíveis.

Vem daí por que Peirce levou a noção de signo tão longe, que ele mesmo não precisa ter a natureza plena de uma linguagem (palavras, desenhos, diagramas, fotos etc.), mas pode ser uma mera ação ou reação (por exemplo, correr para pegar um ônibus ou abrir uma janela etc.) O signo pode ainda ser uma mera emoção ou qualquer sentimento ainda mais indefinido do que uma emoção, por exemplo, a qualidade vaga de sentir ternura, desejo, raiva etc (SANTAELLA, 2002, p. 10).

Sendo o signo essa variável de opções, dentro da programação televisa ele se manifesta de diferentes maneiras a depender do conteúdo veiculado. “É por isso que qualquer coisa pode ser analisada semioticamente, desde um suspiro, uma música, um teorema, uma partitura, um livro, publicidades impressas ou televisas [...]” (SANTAELLA, 2002, p.11). No caso dos programas escolhidos para a análise: Clarêncio, o Otimista, Carinha de Anjo e Esquadrão Bizarro, percebe-se a predominância de uma categoria de signos em específico, em detrimento da outra.

4.1 Clarêncio, o Otimista

Clarêncio, o Otimista é um desenho animado em que a ingenuidade é perceptível na imaginação das crianças, especialmente do protagonista. O aspecto de quali-signo, isto é, a *qualidade de sentimentos*, como bem propõe Peirce, é predominante tanto no enredo do desenho quanto nos sons, uso de cores e na movimentação rápida das imagens.

Prova disso é a música oficial de abertura do desenho que inicia com sons intensos e a letra “Não importa o que disser, vou fazer o que eu quiser!”, logo nos remetendo a ideia de que a espontaneidade e o tempo presente são as principais narrativas da animação.

No episódio “Perdido no Supermercado” (Figura 1), a mãe de Clarêncio, Mari, pede ao filho para que ele procure um leite desnatado. No meio do caminho, o garoto encontra uma casca de banana no chão, com muita euforia e brilho nos olhos, Clarêncio logo grita “Uma casca de banana! Uma casca de banana!” e corre para escorregar em cima dela para cair no chão. Independente da existência deste signo, correr e cair, utilizando-se da intuição e pré-reflexão foi a primeira interpretação e o agir do garoto, destacando assim a primeira categoria fenomenológica, a *primeiridade*.

Assim, a experiência de primeiridade aparece por um lado *interior*, como contemplação, como puro qualisigno, como um *continuum* no qual se indiferenciam *sujeito e objeto*. De sua vez, pela sua face exterior, esta experiência viabiliza-se quando um olhar, esforçando-se por despir-se de conceitos e de memória, puder perceber tudo aquilo que é *singular* no mundo, aquilo que propriamente não pode integrar classes, não partilha predicados comuns com possíveis objetos que pretensamente se lhe assemelham e que, por todas estas razões, é assim *primeiro*. (IBRI, 2008, p.232).

Da mesma forma que um quali-signo tem relação com um pré-signo, o ícone, característica fundamental da segunda tricotomia, também abarca a primeiridade. Ele é uma representação do objeto em questão, nos faz lembrar algo, porém não necessariamente é o próprio, mas sim a coisa representada.

Figura 1: Perdido no supermercado



Fonte: CLARÊNCIO (2014)

Mari possui uma mania muito grande em tickets de promoção, cupons que servem para ganhar descontos nos estabelecimentos de compras. No mesmo episódio em análise (Figura 2), Clarêncio e Sumô, na missão de entregar o leite desnatado à Mari, acabam chocando um carrinho de supermercado no outro, fazendo com que todos os cupons voem e sejam perdidos.

Frustrada, a mãe de Clarêncio acaba se obrigando a deixar todas as compras do mês na loja do mercado. O garoto, ao perceber a tristeza de Mari, decide recuperar os tickets, mas Sumô questiona o motivo de pegá-los de volta. Clarêncio, também sem saber, responde “Eu não sei para que eles servem, eu acho que são usados como dinheiro, eu só sei que a minha mãe precisa deles e a gente tem que recuperar”.

A cena específica do episódio retoma questão do ícone como um signo representativo do objeto. Ou seja, as imagens dos cupons apresentam traços semelhantes às cédulas do dinheiro, com as mesmas dimensões, formatos, símbolos e numerações. O que apenas difere da cédula em si são as cores, os cupons são coloridos e com cores quentes, diferente do dólar que tem o verde como cor principal nos desenhos animados.

Essa “semelhança” da primeiridade que não é, mas que está ligada intrinsecamente como o que é (que existe na secundidade), é fundamental para a compreensão do conceito de Ícone – que também não é em si, mas se assemelha a um objeto-outro que representa. (MARTINS, 2015, p. 239).

Figura 2: Perdido no Supermercado



Fonte: CLARÊNCIO (2014)

Para que essa semelhança ocorra de fato, é preciso analisar minuciosamente as características que são pessoais do objeto ali representado. Nas palavras de próprio Peirce

(1975, p.101), a referência icônica decorrente de um objeto acontece somente “por força de caracteres próprio e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo”.

O plano “close-up”, como é conhecido na linguagem cinematográfica, é evidente na animação, uma vez que, as cenas, de características mais aproximadas, provocam cenários mais focados nos rostos dos personagens e nos objetos. O plano fechado facilita a compreensão das expressões e sentimentos que o enredo transmite ao telespectador, nos mostrando à característica principal da primeiridade proposta por Pierce.

Em “A Masmorra da Diversão” (Figura 3), cena do primeiro episódio da primeira temporada, em que Jeff, em tom curto e grosso, pede à Clarêncio para que ninguém, em hipótese alguma, toque em seu pacote de batata fritas enquanto vai ao banheiro, remete a uma interpretação de que o garoto está levando a sério o pedido ao amigo, embora Clarêncio não perceba. Ao longo da fala de Jeff, a câmera vai se aproximando, causando ângulos mais fechados que possam captar os detalhes nas expressões faciais do menino. Percebe-se, neste caso, a predominância do plano “close-up”.

Se imaginarmos uma cena, em uma telenovela qualquer, com enquadramento de câmera em plano próximo, poderemos observar que, quando a representação ao fundo não tem condições de denotar um objeto qualquer, as cores, formas, texturas, que surgem na tela, apresentam-se, tão-somente, com puras qualidades (CARDOSO, 2008, p.45).

Enquanto as peculiaridades do quali-signo se destacam nas expressões de Jeff, os traços icônicos tomam conta ao fundo do cenário, bem como a representação do pacote de batata frita na parede, com as clássicas cores: vermelho e amarelo; o banheiro com a placa sinalizando que ali é o toalete masculino; e os diversos tipos de hambúrgueres e seus respectivos preços presentes nas telas digitais.

Figura 3: A masmorra da diversão



Fonte: CLARÊNCIO (2014)

4.2 Carinha de Anjo – versão brasileira

Carinha de Anjo é uma telenovela que mostra muito do universo infantil, por isso se apropria dessa identidade e de seu público para fazer uso das ferramentas sógnicas. O enredo, a música, os personagens, os vestuários corporificam a impressão de secundidade do telespectador.

A ideia proposta pelo sin-signo, do existir, em que “sin” que dizer singular, ganha materialidade com o apresentar da novela. A própria protagonista, Dulce Maria, filha de Tereza Lários (já falecida) e Gustavo Lários, é um exemplo disso. Ela é chamada de carinha de anjo e apresenta traços da figura de como se imagina que seja um anjo, como olhos azuis, pele clara, cabelos loiros.

No caso do cenário, temos a secundidade no momento em que este se impõe, se exhibe, dividindo espaço o com o ator, fazendo-se presente. O cenário, apresentando-se como um existente, passa a denotar um objeto. O risco, nesse momento, é o cenário crescer a ponto de sobrepor-se aos outros elementos do espetáculo. Sua função, ao contrário disso deve ser a de funcionar como elemento de evolução do ator e do texto. (CARDOSO, 2008, p. 45-46).

A tia de Dulce, Estefânia Lários, mais conhecida como Tia Perucas (Figura 4), é uma personagem peculiar. Ela se veste de acordo com o seu humor e, como o próprio apelido já sugere, utiliza perucas coloridas no lugar dos cabelos, sempre combinando a cor da peruca com a cor das roupas e acessórios. Se Estefânia está feliz, ela usará cores vivas, alegres, vibrantes. Do contrário, usará cores neutras, fechadas.

Figura 4: Tia Perucas, capítulos 18.



Fonte: CARINHA (2016)

Figura 5: Tia Perucas, capítulo 20.



Fonte: CARINHA (2016)

Em seguida, percebe-se a presença ameaçadora de Nicole Escobar, namorada de Gustavo. Nicole é uma jovem modelo ambiciosa e egocêntrica, possui os verdadeiros traços indiciais que lembram uma madrasta má, tanto no que compete a sua aparência visual, quanto aos trejeitos e falas.

Para além da personagem de Nicole, há a mãe dela, Haydee Escobar (Figura 6). Uma mulher sem escrúpulos, que ensinou tudo o que sabe à filha. Se comparada, ela lembra a inesquecível malvada Cruela de 101 Dálmatas, pois faz uso mechas brancas nos cabelos que fazem alusão à vilã.

Figura 6: Haydee Escobar, capítulo 21.



Fonte: CARINHA (2016)

A telenovela, embora seja de versão brasileira, é uma regravação de “Carita de Ángel”, versão feita no México (2000), pela Televisa. Logo, traz consigo toda a dramaturgia das tramas mexicanas, carregada de melodrama, personagens muito bons em contraponto com outros muito ruins, o que aponta para a questão indicial.

As obras mexicanas, em geral, são famosas por apresentarem certo exagero em suas histórias e muitas utopias. Com Carinha de Anjo não é diferente. Típico das novelas latinas, o ponto alto da narrativa é o desenrolar em torno da mocinha, que é órfã e acaba se apaixonando por um milionário, o que, na maioria das vezes, torna o amor proibido. Nesse caso, ainda pode se observar a existência da religião como empecilho, outra característica clichê das telenovelas produzidas no México.

A escolha do papel representado pelas crianças também é seleta, ao passo em que se opta por crianças travessas, serelepes, que aprontam muitas confusões, mas que conquistam o coração dos adultos. Por vezes, os têm como cúmplices em suas aventuras.

No caso dos vilões, estes são sempre muito maldosos, em especial, as mulheres. Elas são ambiciosas, alucinadas e fascinadas por dinheiro, por isso querem casar com o mocinho rico para recuperar a situação financeira da família. Assim, essas vilãs atormentam a vida da mocinha do início ao fim da trama e de quem mais ousar lhes atrapalhar o caminho. Neste sentido, considera-se demasia de emoções, sentimentos, paixões, armações, o que tornam as narrativas muito sensíveis.

Por isso, Carinha de Anjo traz à tona todo o conhecido enredo de uma história baseada nos contos de fadas, em que sempre existem maldades e perversidades contra benfeitorias. Nessa acepção, ressalta-se a narrativa que segue em torno da personagem de Irmã Cecília,

uma jovem noviça que, até o aparecimento do pai de Dulce, tinha total certeza de sua vocação religiosa, mas que depois se apaixona por Gustavo e leva a crer que somente ela seria uma boa mãe para a menina.

Os comportamentos de Cecília mudam ao longo da novela. No início, ela só se via como aquela que cuidava e protegia Dulce pelo trauma que a criança havia sentido com a morte da mãe e o sumiço do pai. No entanto, com o decorrer do tempo, a noviça já se comporta de maneira invasiva aos interesses da família Lários, dando opiniões daquilo que não lhe diz respeito, agindo para além da sua mera ocupação dentro do internato de freiras. Ela assume os problemas de Dulce como se fossem seus de uma forma muito materna e, por diversas vezes, é chamada atenção pela Madre Superiora.

Outro ponto percebido por meio da secundidade e também de características indiciais, diz respeito aos sonhos que Dulce Maria tem com a mãe toda noite. O sonho, nada mais é do que um signo daquilo que aconteceu, neste caso, o objeto. Isto é, sonhar torna-se um signo na medida em que se apresenta e representa como o acontecimento de fato. O acontecimento, então, seria o objeto, o que mais uma vez aponta para o índice, pois o signo indicial só existe por força ou existência do seu objeto.

No capítulo 13, em que Dulce Maria foge de casa, isto pode ser bem observado. Durante uma noite chuvosa, ela sai sozinha pela cidade de Doce Horizonte, com a promessa de que nunca mais voltaria. No meio de sua caminhada, encontra um homem bom, que se dispõe a aquecê-la e dar abrigo em sua humilde casa. A menina, ao pegar no sono, descobre que Pascoal saiu para contar sobre seu paradeiro a sua família, e foge mais uma vez.

Depois de muito andar, ela percebe que está cansada e procura abrigo, é quando acaba adormecendo de novo. Nesse momento, Dulce sonha com a casinha de bonecas que ela e a mãe sempre brincam, mas desta vez ela está escura e deserta. Ao entrar na casinha, se depara com a figura de um ser monstruoso, que afirma ter fugido de casa quando ainda era pequeno. Porém, seus pais o esqueceram e ele passou a viver na rua para sempre. Assustada, a menina grita pela mãe, o monstro desaparece e Tereza surge (Figura 7) alertando sobre uma possível preocupação de todos com a ausência da filha, advertindo pela sua atitude e a aconselha a voltar para os braços de seu pai.

Figura 7: Momento em que Tereza aparece no sonho de Dulce, capítulo 13.



Fonte: CARINHA (2016)

Através deste capítulo, é possível vislumbrar traços indiciais sob vários aspectos. Em primeiro modo, pensa-se a personagem de Tereza, que embora não esteja mais viva, é revivida por Dulce da mais doce forma. A mãe é amiga, o anjo protetor e o sonho de todas as noites. Ela espera ansiosa o anoitecer para que possa sonhar com a mãe e contar sobre o seu dia.

Analisando mais a fundo, Tereza só existe nos sonhos e lembranças da filha, sendo um exemplo claro de um índice por meio da experiência de um acontecimento real, como já pontuado anteriormente. Deste modo, a casinha de bonecas, criada só na fantasia, e os sonhos assumem a posição de sin-signo ao passo em que se complementam indicialmente. De tal forma, que se não fosse a necessidade de sonhar com a mãe, a existência de um lugar de encontro para elas e a vontade de contar sobre as aventuras do dia-a-dia, que nada mais são do que os objetos do signo, nada disso haveria.

A partir de uma análise segunda, no que tange os critérios do sin-signo, a novela, em seu contexto, propõe a pureza, a inocência e a ingenuidade das crianças. Elas, de maneira muito humana, estão sempre dispostas a se ajudar, independentemente da circunstância. Um exemplo foi quando Gustavo levou um golpe econômico em sua empresa e quase faliu. Dulce, sabendo da situação, contou aos amigos Zé Felipe e Emílio, que logo se propuseram a ampará-la.

Emílio Almeida é um menino travesso e cheio de ideias, filho da síndica do prédio em que a família Lários mora. Enquanto que Zé Felipe Oliveira é um menino pobre, filho do caseiro e de uma das professoras do internato de freiras, então, por não possuir recursos financeiros para ajudar a amiga, ele dá a ideia de vender os bichos do colégio. Emílio, por sua

vez, além de quebrar seu cofrinho e entregar todo o dinheiro à Dulce, ainda tenta vender seus brinquedos velhos.

Nesta situação, reforça-se a ideia do comportamento e dos sentimentos como base sógnica a partir do ponto de vista do índice, que abre caminhos para determinadas atitudes pela existência de anseios, emoções e paixões criadas no universo infantil. O agir em benefício do outro é muito mais próprio às crianças, do que, provavelmente, aos adultos, principalmente pela dimensão do cuidado, criatividade e ingenuidade na resolução dos conflitos.

Na novela, tais características são pertencentes também a alguns adultos. Dulce Maria mesmo reafirma esse conceito ao dizer que Franciely, a cozinheira de sua casa, e Irmã Fabiana, outra noviça do internato de freiras, são crianças de coração em corpo de pessoas crescidas, justamente por apresentarem uma bondade e uma conduta singular.

4.3 Esquadrão Bizarro

Esquadrão Bizarro é uma série infantil de caráter educativo e inteligente, instiga a investigação baseada nos conceitos da lógica, da matemática e, por consequência, remete ao que Peirce já previra com a Semiótica. Nesse sentido, a predominância de cunho terceiro, legi-signo, são evidências simbólicas que reafirmam a ideia de terceiridade.

O que é uma 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 o que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve. Se não fosse pela lei, as ocorrências seriam brutas e cegas (SANTAELLA, 2002, p. 13).

A história se passa a partir da existência de uma agência secreta de investigação, denominada “Esquadrão Bizarro”, em que seus agentes trabalham para desvendar os mistérios diários. Agente Olívia e Agente Otto são os personagens principais e trabalham para a Srta. O, chefe da organização.

O cenário, as histórias e o desfecho de cada episódio corroboram para uma análise mais aguçada a partir do ponto de vista do simbolismo. Isso porque as estratégias do enredo são completamente inteligentes e perspicazes, não estando disponíveis, de certa forma, em uma impressão primeira ou segunda, mas somente em terceira, daquilo que é pelo que é, de fato, próprio do signo simbólico.

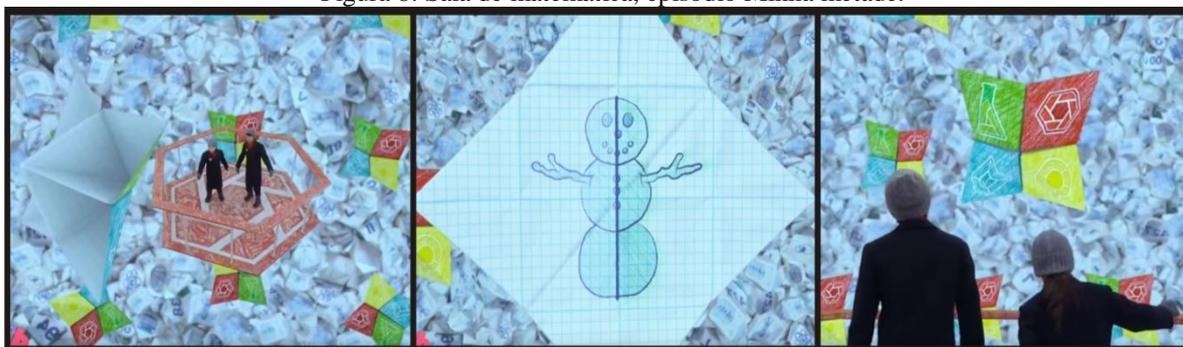
Cada episódio, em particular, como o próprio nome do seriado já representa, traz consigo alguma “bizarria” em que cabe aos agentes solucioná-la, mas, para isso eles contam

normalmente com a ajuda do cientista Oscar, que sempre está um passo à frente dos problemas e já apresenta possíveis soluções.

Olívia e Otto trabalham nos casos juntos, captam as informações juntos, então o que escapa a um, não fica esquecido para o outro. Quando eles já possuem dados suficientes sobre cada enigma, dirigem-se à sala da matemática, um local completamente isolado do mundo, em que eles podem se concentrar sobre tudo que captaram e chegar a uma conclusão.

A sala da matemática é perfeitamente pensada (Figura 8), possui origamis do tipo “quanto queres” espalhados pelo espaço vazio. Esses origamis são coloridos com as cores primárias: verde, vermelho, azul e amarelo, e em cada um deles estão desenhados tubos de ensaio e figuras geométricas. Um desses origamis é personificado na “Matematilda”, um origami falante que auxilia os agentes nas missões. No meio da sala, fica flutuando um pentágono em forma de “ringue” em que os agentes ficam para visualizarem as informações obtidas.

Figura 8: Sala de matemática, episódio Minha metade.



Fonte: ESQUADRÃO (2014)

Os origamis, como uma máquina, se encarregam de juntar todos os dados e, ao comando dos agentes, separa só aquilo que foi pedido. Assim, eles têm a possibilidade de analisar cada situação separadamente, encontrar o problema e desvendar o mistério.

No episódio “Mistério no Solar Geometria”, os agentes Olívia e Otto, focados na missão, se utilizam dos conhecimentos lógicos da geometria básica para solucionar o caso. A “Operação Triângulos”, como é conhecida na estória, está baseada nas figuras geométricas, entre elas estão o retângulo, quadrado, triângulo e pentágono.

Cada figura, ao longo do episódio, corresponde a um professor (Figura 9), juntos os agentes ensinam as principais características de cada geometria específica. O retângulo, como sendo todo desenho contendo quatro lados, dois lados iguais (bases) e outros dois também

correspondentes (altura); o quadrado como a figura com quatro lados iguais; o triângulo, àquele com dois lados iguais (isósceles) e o pentágono, polígono que possui cinco lados.

Assim, o episódio trata de racionalidades, ou seja, conhecimentos que estão baseados na lógica. Diferentemente da primeiridade, que compreende o sensível do interpretador, a terceira categoria dos signos requer uma observação mais determinada e normatizada, como é o caso do episódio que ensina ao telespectador mirim os assuntos matemáticos através da Geometria.

Figura 9: Mistério no Solar Geometria



Fonte: ESQUADRÃO (2014)

Em outro caso, no episódio “Teste de Som”, a banda *SoundCheck*, que está no seu auge, lança uma música intitulada de “Tirou Quatro”, logo após isso, tudo começa a sumir em número quatro. No primeiro mistério, o motorista estava dirigindo ao som da música, quando de repente sumiram os 4 pneus de sua van. No segundo incidente, uma cozinheira fazia doces, quando sumiram 4 de suas 12 rosquinhas.

Otto e Olívia pensam ter a ver com a Sue Círculo, a vilã dos círculos, pela forma circular e redonda das coisas que sumiram, e se encaminham para a casa dela. Lá descobrem que a obsessão por círculos acabou e que agora ela só pensa em triângulos. Neste mesmo momento, ao cantar a letra da música que diz “você tirou um, você tirou um, você tirou um, você tirou um coração e assim foram quatro”, somem 4 cadeiras triangulares da mesa.

Os agentes se encaminham para a Sala da Matemática para juntar as pistas e encontrar um padrão, é quando chegam à conclusão de que tudo está desaparecendo em quatro: 4 pneus,

4 rosquinhas e 4 cadeiras, e isso só acontece ao cantar a letra que diz “você tirou um” durante quatro vezes. A saída, então, é regravar e mudar a canção para ao invés de tirar um, adicionar um, assim tudo voltaria ao normal.

O problema é que, desse modo, quatro coisas foram acrescentadas também àquilo que já existia. Srta O., para achar uma solução definitiva, resolve fazer um remix da música que tira e acrescenta um ao mesmo tempo.

O aspecto simbólico é vislumbrado de forma a se entender as regras e convenções por trás do mistério existente no episódio. Agente Olívia e Otto conseguiram perceber os princípios comuns entre cada sumiço e, quando isolados, ficou esclarecido a influência da música e do número quatro em cada caso. Assim, a comprovação e a justificativa, próprias do signo simbólico, foi tida na resolução do caso. Havia um motivo concreto para o desaparecimento dos objetos e uma maneira de se explicar tal eventualidade.

Em síntese, não se trata de uma análise simples, principalmente se pensada a partir do ponto de vista da primeiridade ou da secundidade, que fogem cada vez mais no apresentar da série, ressaltando a significação do simbolismo em cada contexto. Isto é, são episódios que mostram histórias inteligentes, que mexem com o cognitivo e o intelectual, se afastando de sentimentos ou de meras impressões, por isso reforça-se o legi-signo como predominante neste programa infantil.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A influência da tricotomia dos signos, oriunda da teoria peirceana, foi notável nos três programas aqui detalhados, principalmente no último capítulo de análise. Como foi possível perceber, as características exclusivas de cada categoria dos signos é o que diferencia um programa infantil do outro, havendo certa predominância de alguma em contraponto com as outras.

Por isso, enquanto “Clarêncio, o Otimista” perpassa pela simplicidade e espontaneidade do protagonista, os capítulos de “Carinha de Anjo” nos sugerem um aspecto mais indicial, bem como os sonhos de Dulce, como lembranças de sua falecida mãe. E, por fim, já no entendimento de legi-signo, “Esquadrão Bizarro” utiliza-se do fundamento lógico recorrente na intelectualidade dos agentes Olívia e Otto.

Apesar deste trabalho ter tido como base a teoria de Peirce e ter sido trabalhada de forma árdua, ele poderia, ainda, ser mais detalhado e aprofundado, em especial no que diz respeito as relações entre as três categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade), isto é, no sentido de que uma pudesse complementar a outra. Pois, embora tenha se observado uma categoria do signo em maior evidência em cada programa, não necessariamente nega a possibilidade de existência de outras categorias, que menor se sobressaem, o que pode ser feito em um trabalho mais aprofundado.

Utilizando J. B. Cardoso (2008), com sua análise semiótica dos cenários televisivos, constatou-se uma acentuada diferença existente entre as três programações, entre elas estão as fortes cores presentes em “Clarêncio, o Otimista”, dando um aspecto de primeiridade, isto é, uma primeira impressão, desprovida de interpretação; o imaginário e o existir, características primordiais na telenovela “Carinha de Anjo”, direcionam para uma segunda leitura, ou seja, a secundidade; e, finalmente, o uso da lógica e a matemática presentes nos episódios do seriado “Esquadrão Bizarro”, abarcando, portanto, o âmbito da terceiridade, àquela em que a representação do signo está diretamente relacionada com o intelecto do interpretante.

Isto porque, em “Clarêncio, o Otimista”, o que se destaca são as especificidades da primeira categoria, porém, ainda, em alguns episódios foi possível constatar certas características indiciais, apesar de poucas, passando, portanto, para uma segunda interpretação. Assim como foi possível inferir em “Esquadrão Bizarro”, em um episódio no qual a Senhorita O fica fora de si para simplesmente se divertir como qualquer outra criança, deixando, em certo aspecto, de lado a terceiridade, para caminhar em direção à primeiridade.

Destarte, este trabalho de conclusão de curso tem por finalidade contribuir para o acervo de uma das maiores ciências já criadas: a Semiótica. Poucos teóricos possuem o entusiasmo de se debruçar sob o inúmero acervo material que Peirce deixou. Para além disso, há, ainda, uma carência na compreensão da semiótica e, conseqüentemente, poucas análises escritas.

O presente texto não é destinado somente aos futuros graduados das ciências da comunicação, mas qualquer leitor que esteja disposto a entender uma das principais obras de Charles Sanders Peirce, ou seja, a grandiosidade diante do signo, e, também, observar com outros olhos as programações destinadas para as crianças.

Este trabalho, partindo de seu objetivo analítico, embora não o tenha feito, pode servir para gerar uma reflexão sobre os conteúdos televisivos como um todo, despertando o interesse em outras pessoas de realizar essa proposta. O universo vasto sob a televisão permite diversas análises a partir dos mais variados pontos de vista, cada um de forma inovadora.

Aqui somente foram contemplados três programas infantis, o que não nega a possibilidade da perpetuação dessa ideia, ao ponto, de um dia, se chegar, à verdadeira intenção que rodeia cada atração televisiva. É possível, portanto, a continuação mais minuciosa deste trabalho, para, quem sabe, defesas de cursos stricto sensu.

Contudo, outros caminhos podem ser delineados a partir do ideal, da necessidade e curiosidade de cada graduando. A televisão, embora já tenha sido incansavelmente estudada, não deixa de ser um território novo todos os dias, pois tem acompanhado o desenvolvimento da sociedade da maneira mais inteligente e perspicaz.

Se por um lado, com a modernização das tecnologias, a TV poderia ficar de fora desse processo, por outro, ela tem se mostrado capaz de acompanhar transformações, ao passo que se reinventa e se reinsere em novas plataformas de acesso, tais como a internet e os serviços de streaming. Em suma, a televisão se apresenta como atemporal e sempre à frente do seu tempo.

Outro ponto que deveria ser mais explorado na construção do trabalho seria a associação das três tricotomias (o signo em relação a ele mesmo, ao objeto e ao interpretante), divididas em dez classes por Peirce. Nessa perspectiva, não pudemos aprofundar essas ideias, uma vez que, de acordo com o teórico, estes signos, quando combinados, resultam em uma nova divisão.

Só seria possível, então, para uma análise semiótica para além do exposto, um estudo maior, voltado exclusivamente na observação das características dos signos, os quais podem

cruzar entre si, entrelaçando-se e gerando uma variedade de novas categorias sígnicas que fogem aos olhos humanos despercebidos.

Por exemplo, um signo, de características da secundidade, ao mesmo tempo em que abarcaria a experiência de um sin-signo, também traria consigo alguma especificidade icônica. Isso significa que os signos podem ser, segundo Peirce (1932, p. 99), “de naturezas diferentes ou serem da mesma natureza ou duas delas participarem de uma natureza”.

Ainda assim, o presente trabalho servirá de suporte para justamente ajudar não só na compreensão da Semiótica, mas nas produções das teses de especializações, bem como doravante, com possíveis mestrado e doutorado, que exigem uma observação bem mais profunda e pormenorizada.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na Comunicação: da informação ao receptor**. São Paulo: Moderna, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.

_____. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, USCS – Universidade de São Caetano do Sul, 2008.

CARINHA, de Anjo. Direção: Ricardo Montoanelli, João Batista, Mário Moraes, Roberto Menezes e Vanessa Arruda. Roteiro: Iris Abravanel, Leonor Corrêa e Natalia Piserni. Brasil: SBT, 2016. 294 capítulos até dia 04 de Janeiro de 2018.

CLARÊNCIO, o Otimista. Direção: Skyler Page. Roteiro: Skyler Page. Produção: Bob Boyle, Brian A. Miller, Curtis Lelash, Jennifer Pelphrey, Keith Mack, Rob Sorcher, Skyler Page e Yvette Kaplan. Estados Unidos: Cartoon Network, 2014. 3 temporadas (11-15 min.)

COELHO NETTO, João Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo, ed. Perspectiva, 7.ed., 2010.

ESQUADRÃO, Bizarro. Direção: Adam Peltzman e Timothy McKeon. Produção: Matthew J.R. Bishop e Georgina Lopez. Estados Unidos e Canadá: PBS Kids, TVO Kids, 2014. 2 temporadas (65 episódios).

HOHLFELDT, Antonio. Hipóteses Contemporâneas de Pesquisa em Comunicação. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

IBRI, Ivo Assad. **A vital importância da primeiridade na filosofia de Peirce**. *Cognitio Revista de Filosofia*, São Paulo, nº 3, nov. 2002, p. 46-52. Acesso em: 19 de Outubro de 2017.

_____. **KósmosNoetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992. (Coleção estudos; v. 130)

_____. **O significado de primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce**. *Cognitio Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 223-234, jul./dez. 2008. Acesso em: 21 de outubro de 2017.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil**. VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídia Alternativa e Alternativas Midiáticas. Fortaleza – CE, 2009.

MACHADO, Renata. **Infâncias e televisão**: percepção das crianças sobre os desenhos animados. 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Wellington Anselmo. **Semiótica de Charles Peirce: O ícone e a primeiridade**. Revista Contemplação, 2015 (12), p.237-250. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira**: 40 anos de história – 1950/1990. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda, 1990.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: De Platão a Pierce. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

_____. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Netto, 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINTO, Júlio. **Semiótica e Informação**. Perspec. Ci. Inf., Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 87-92, jan./jun. 1996.

RUDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio.; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2012.

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

SILVA, Sandro Takeshi Munakata da. **Teorias da Comunicação nos Estudos de Relações Públicas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2011.

7. ANEXOS

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE CLARÊNCIO, O OTIMISTA

Título Original: Clarêncio, o Otimista

Ano de Produção: 2014

Lançamento: 04 de agosto de 2014 (Brasil)

Duração: 561 minutos

Direção: Skyler Page

Roteiro: Skyler Page

Produção: Bob Boyle (I), Brian A. Miller, Curtis Lelash, Jennifer Pelphrey, Keith Mack (II), Rob Sorcher, Skyler Page, Yvette Kaplan

Elenco: Skyler Page (Clarence), Cynthia Williams (Casher), Daniel DiMaggio (Brady) (voz), Emily Eiden (Sample Lady / Cashier Girl / Tina), Eric Edelstein (Chad), Grace Kaufman (Chelsea), Katie Crown (Mary), Kirk Thornton (Buckey O'Neil), Nika Futterman (Kid), Sean Giambrone (Jeff), Tom Kenny (Sumo).

ANEXO B – CARINHA DE ANJO (VERSÃO BRASILEIRA)

Título original: “Carita de Ángel”, de Kary Fajer

Ano de produção: 2016

Lançamento: 21 de novembro de 2016

Duração: 271 capítulos (até 4 de dezembro de 2017)

Direção: Ricardo Montoanelli (geral), João Batista, Mário Moraes, Roberto Menezes e Vanessa Arruda.

Roteiro: Iris Abravanel, Leonor Corrêa e Natalia Piserni

Fotografia: Élvio Guedes

Figurino: Cristiane Cândido e Jeane Figueiredo

Elenco: Lorena Queiroz (Dulce Maria), Bia Arantes (Irmã Cecília), Carlo Porto (Gustavo), Lucero Hogaza (Tereza), Alcemar Vieira (Padre Gabriel Lários), Ângela Dip (Rosana), Blota Filho (Silvestre), Camilla Camargo (Diana), Camilo Belvilacqua (Pascoal), Clarice Niskier (Haydee Escobar), Cristina Mutarelli (Solange), Dani Gondim, Dudu Pelizzari (Flávio Escobar), Eddie Coelho (Inácio, pai de Zeca), Eliana Guttman (Madre Superiora), Elisa Brites (Verônica), Fellipe Castro, Gabriel Miller (Emílio), Helena Luz (Lúcia), Jean Paulo Campos (Zeca), José Rubens Cháchá (Delegado Peixoto), Karin Hils (Irmã Fabiana), Larissa Dias (Irmã Luzia), Leonardo Oliveira (Zé Felipe), Maísa Silva (Jujú Almeida), Mariana Santos (Adriana), Priscila Sol (Estefânia), Renata Randel (Bárbara), Siena Belle (Frida), Thiago Mendonça (Vítor).

ANEXO C – FICHA TÉCNICA DE ESQUADRÃO BIZARRO

Título Original: Esquadrão Bizarro

Ano de Produção: 2014

Lançamento: 2015 (Brasil)

Duração: 12-15 minutos cada episódio; 65 episódios

Direção: Adam Peltzman e Timothy McKeon

Produção: Matthew J.R Bishop e Georgina Lopez

Elenco: Dalila Bela (Olívia), Filip Geljo (Otto), Millie Davis (Srta. O), Sean Michael Kyer (Oscar), Anna Cathcart (Olympia), Isaac Kragten (Otis), Olivia Presti (Oona), Peyton Kennedy (Dr. O.), Jaeden J. Noel (Obfusco), Elijah Sandiford (Ocean), Julia Lalonde (Octávia), Madeleine Barbeau (Oksana), Eshaan Buadwal (Olaf), Michela Luci (Orquídea), Brendan Heard (Oren), Christian Distefano (Owen).