

# TRIADES

1

Transversalidade | Design | Linguagens

# Matrizes de linguagem e pensamento como análise da identidade televisiva

Raquel Ponte | Lucy Niemeyer

1

## RESUMO

*Este artigo visa apresentar as matrizes de linguagem e pensamento de Lucia Santaella como ferramenta para análise da identidade televisiva de um canal de televisão, meio este que possui uma linguagem híbrida por excelência.*

## Palavras-chave:

*Peirce. Semiótica. Matrizes de linguagem e de pensamento. Lucia Santaella.*

## Matrixes of Language and Thought as a Broadcast Design 's Analysis

## ABSTRACT

*Urban space is the main scenario for visual communication, it gives meaning to itself, as it is an ambient for consumption of goods and amusement, public and private adds. Although it's a need to create communication systems for localization, the the city is also the stage of overflow, glut of texts, wich instead of led, make no talk.*

## Keywords:

*Peirce; Semiotics; Matrixes of Language and Thought; Lucia Santaella*

## 1. Introdução

Compreende-se identidade televisiva como as vinhetas interprogramas dos canais de televisão, também nomeadas vinhetas on-air. Como sistematizou Denise Vianna Mizuguti (2002), elas têm funções informativa, ao situar o telespectador na grade oferecida (“a seguir”, “você está assistindo”, “voltamos já” etc.), operacional, possibilitando os acertos de tempo na programação pelas suas inserções, e estética, a que preferencialmente chamaremos de função semiótica, visto que suas características materiais transmitem significados, não se restringindo apenas a um aspecto ornamental. A essas funções, podemos acrescentar que as vinhetas interprogramas possuem um caráter organizador, estabelecendo início e fim dos blocos, criando uma narrativa.

Refletir sobre a função semiótica mostra-se fundamental para os campos do design, do marketing e da comunicação, uma vez que é por meio da identidade televisiva que a emissora veicula seus conceitos de marca, estabelecendo uma relação com seu público-alvo. Ela atua como um cartão de visita do canal de televisão, diferenciando-o dos demais concorrentes e criando um contexto para a apresentação de seus programas. Diferentemente da identidade visual, engloba, além dos signos visuais e verbais, os sonoros, por estar inserida em um meio composto por tempo intrínseco (SANTAELLA & NÖTH, 2005).

*[...] as complexidades que se apresentam para a leitura da infografia devem-se ao fato de que a chave semiótica da computação gráfica não está só na imagem, mas nas ligações indissolúveis da imagem computacional com a forma de engendramento que é constitutiva da sintaxe sonora. A rigor, a questão do tempo como passagem, sucessividade, evanescência, não pertence à lógica da visualidade, mas sim à lógica da narrativa, que é eminentemente verbal e muito mais especialmente à lógica da música, que se constitui no território onde o tempo reina soberano. (SANTAELLA & NÖTH, 2005, p. 89)*

Assim, buscamos neste artigo sintetizar os conceitos das matrizes de linguagem e pensamento (sonora, visual e verbal) de Lucia Santaella, com a certeza de ser este referencial teórico fundamental ao se empreender uma análise da identidade

televisiva. Primeiramente, será exposta a Fenomenologia de Charles Sanders Peirce, que serviu de ponto de partida para a estruturação das matrizes de Santaella.

## 2. Peirce e as categorias fenomenológicas

A busca por categorias universais que expliquem a multiplicidade dos fenômenos do mundo é antiga na história do homem e remonta às origens da filosofia. Peirce, que era matemático, filósofo, químico, biólogo, astrônomo, entre outras atividades, não se contentava com as respostas a que tinham chegado os demais filósofos anteriores e ele, como por exemplo Aristóteles, Kant e Hegel, e, por isso, cultivava uma grande ambição de chegar a uma categorização que explicasse a diversidade dos fenômenos experienciados.

A ciência que visa entender como os fenômenos aparecem à mente é a Fenomenologia ou Faneroscopia (de faneron = fenômeno), uma ciência das aparências, ligada à experiência. Por fenômeno, Peirce entendia “o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (PEIRCE apud IBRI, 1992, p. 5). Logo, compreende-se faneron como qualquer fenômeno físico (chuva, crescimento das plantas etc.) ou psíquico (sonho, idéia etc.).

Peirce concluiu que toda a variedade dos fenômenos podia ser reduzida a três categorias gerais: primeiridade (firstness), secundidade (secondness) e terceiridade (thirdness). A princípio, isto lhe causou estranheza, pois parecia uma redução desmedida haver apenas três categorias onipresentes em todo e qualquer faneron. Durante décadas, ele pesquisou o assunto, buscando colocar à prova sua classificação. Porém, com o tempo, pela análise de diversas áreas do conhecimento, das quais (é importante frisar) ele tinha domínio, foi ficando cada vez mais evidente que essas eram as categorias universais em processos mentais (fenômenos psíquicos) e em toda a natureza (fenômenos físicos). Na classificação das inferências, por exemplo, que compõem sua lógica crítica (segue mais à frente

a classificação das ciências, segundo Peirce), ele associou a abdução à primeiridade, a indução à secundidade e a dedução à terceiridade.

A primeiridade ou mônada está ligada à idéia de um primeiro que não está em relação a nenhum outro fenômeno. É do âmbito da qualidade, imediaticidade, potencialidade, acaso, indeterminação, espontaneidade, originalidade, frescor, sentimento. É pré-reflexivo e pré-ativo.

A secundidade ou díada é um segundo que se apresenta, se contrapõe a um primeiro e, por isso, se relaciona com as noções de ação e reação, alteridade, conflito, existência, singularidade, oposição, negação, fato.

Já a terceiridade ou tríade é quando um primeiro se relaciona com um segundo, gerando um terceiro. As idéias relacionadas a esta categoria são abstração, generalidade, continuidade, aprendizagem, evolução, lei, crescimento, futuro, representação.

Essa categorização, extremamente abstrata e genérica, apresenta-se e materializa-se de formas diferentes, de acordo com o fenômeno estudado. Por isso foram discriminadas diversas características afins às categorias, com o intuito de facilitar a sua compreensão, mas é importante frisar que, fundamentalmente, elas se apóiam na idéia de 1, 2 e 3.

Importante ressaltar que, na concepção de Peirce, não há prioridade de uma categoria em detrimento de outra. As três coexistem nos fenômenos e cada uma pode, em determinado momento, estar mais presente que as demais. Outra informação relevante é que a secundidade pressupõe a primeiridade; e a terceiridade, a secundidade e a primeiridade, tal qual uma escada em que um degrau se faz necessário para que se atinja o próximo. Assim, só existe um segundo no momento em que ele é confrontado com um primeiro. Só existe um terceiro quando um primeiro e um segundo se relacionam para gerá-lo.

### 3. As matrizes de linguagem e pensamento

Baseada nas categorias fenomenológicas de Peirce e em sua semiótica, Lucia Santaella propôs uma divisão tripartite das matrizes de linguagem e pensamento. Ela concluiu que, se não há pensamento sem signos (segundo Peirce), este deve seguir a mesma lógica organizativa.

A denominação por ela proposta decorre do fato de a autora relacionar de forma indissociável a linguagem e o pensamento. “Qualquer coisa que esteja à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécies, a reações ou a sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento” (SANTAELLA, 2005, p. 55). Fica patente, nessa frase, a apropriação por parte da semioticista da noção do signo ampliada por Peirce, para quem não existe apenas a relação triádica genuína, mas também os quase-signos e signos degenerados, que podem significar alguma coisa para um intérprete em um determinado momento. Logo os signos estão intrinsecamente ligados ao pensamento, sendo imprescindíveis para que este ocorra. Do mesmo modo, mostra-se impossível uma linguagem independente da semiose. A linguagem, porém, diferentemente do pensamento que habita apenas o mundo interior, manifesta-se, exteriorizando-se e materializando-se nas criações humanas. Vale destacar que Santaella escolheu o termo matriz por entendê-lo como lugar onde algo se gera ou se cria, uma vez que ela pretendia classificar as linguagens e pensamentos originais, mais essenciais, de onde todas as outras linguagens se originam. Assim como as categorias de Peirce buscavam dar conta de explicar a multiplicidade dos fenômenos, as matrizes objetivam explicitar a origem das múltiplas linguagens existentes, denominadas como híbridas, por serem uma mescla das três matrizes primordiais.

Outro dado importante a se destacar é que a semiótica peirceana pressupõe a percepção quando define o interpretante como um dos elementos constituintes da tríade. A semiose só ocorre quando há uma mente interpretadora, que finaliza o processo determinado por um objeto. Desta maneira, a

classificação das matrizes de linguagem e pensamento baseia-se na percepção humana.

Santaella elegeu três linguagens como as matrizes para todas as demais existentes: a sonora, a visual e a verbal. A primeira decorre do sentido da audição; a segunda, da visão; e a terceira, da faculdade de verbalização própria do homem. A autora afirma que apenas a visão e audição, como sentidos da percepção humana, criam linguagens, diferentemente do tato, do paladar e do olfato. Para ser entendida como linguagem, ela deve ter os seguintes atributos: organização hierárquica e sistematicidade (deve conter legi-signos), metalinguagem (deve ser auto-referente) e recursividade (deve ser passível de registro, mesmo que apenas da memória). Este último atributo mostra que apenas podemos lembrar, revivenciando a sensação, do sonoro e do visual. Podemos nos recordar de um quadro ou da execução de uma música, mas não conseguimos sentir novamente o sabor de uma maçã ou o aroma de uma rosa, imaginando seu gosto ou cheiro. O tato seria o que mais se aproxima de uma quase-linguagem, porém podemos entender que “os processos perceptivos que não fazem linguagens, porque são mais moventes, sutis e viscerais, encontram moradas transitórias nas linguagens do som, da visão e do verbal” (SANTAELLA, 2005, p. 78).

Cada uma das três linguagens refere-se a uma das categorias fenomenológicas de Peirce. A sonora realiza a primeiridade, por ser qualidade pura, fugacidade. A visual, a secundidade, por haver uma presentificação, uma singularidade existente. A verbal, a terceiridade, por ser o reino das abstrações e estar amparada na convencionalidade.

Assim como a semiótica peirceana tem uma concepção abstrata de signo, que pode ser aplicada a qualquer forma pela qual ele se apresente, seja verbal, visual, sonora, olfativa, gustativa ou tátil, Santaella propõe que entendamos cada uma dessas matrizes em suas especificidades próprias, sem tentar compreender determinada linguagem segundo as características de outra. Diferentemente de algumas linhas de pensamento que elegeram a linguagem verbal como

referencial para as demais, Santaella estabelece o que é próprio de cada matriz: na sonora, a sintaxe (combinação dos elementos a fim de formar unidades mais complexas); na visual, a forma (aspecto exterior dos corpos materiais); e, na verbal, o discurso (organização da seqüencialidade discursiva). Seguindo a proposição de Peirce de que cada categoria pressupõe a anterior, a autora mostra que a forma incorpora a sintaxe, assim como o discurso presume a forma e a sintaxe.

Em cada uma dessas matrizes há dominância de um tipo de signo, baseada nas tricotomias que Peirce apresentou. Seguindo a Tabela 1, podemos ver claramente como isto ocorre, conforme as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. A matriz sonora tem dominância do quali-signo icônico remático, enquanto a visual, do sin-signo indicial dícete, e a verbal, do legi-signo simbólico argumental.

Mas como mostra Santaella, há uma variedade de nuances mesmo nas linguagens de uma mesma matriz. As dominâncias são abstrações teóricas que possibilitam a compreensão do conteúdo das matrizes. Mas, na prática, são poucas as linguagens que se limitam apenas à dominância específica de sua matriz. Para explicar tal diversidade das linguagens, a autora subdivide cada matriz novamente em três subgrupos. Cada numeração, que segue abaixo, se refere a uma categoria fenomenológica:

<b>1. Matriz sonora</b>
1.1 As sintaxes do acaso
1.2 As sintaxes dos corpos sonoros
1.3 As sintaxes das convenções musicais
<b>2. Matriz visual</b>
2.1 Formas não-representativas
2.2 Formas figurativas
2.3 Formas representativas
<b>3. Matriz verbal</b>
3.1 Descrição
3.2 Narração
3.3 Dissertação

► Tabela 1: Primeira subdivisão das matrizes de linguagem e de pensamento



Seguindo essa numeração, podemos verificar que cada nuance é explicada por uma categoria dentro de uma categoria. Assim, tomando a matriz visual como exemplo, podemos ver que a diferença das formas não-representativas (ou abstratas) para as demais é que as não-representativas encontram-se no nível da primeiridade, enquanto as figurativas acham-se na secundidade e as representativas apresentam-se na terceiridade. Porém, todas mantêm-se dentro de uma matriz com dominância da secundidade, e, por isso, todas configuram-se como imagens. Esta mesma lógica está presente na divisão das matrizes sonora e verbal, como se verá adiante. Santaella ainda subdivide cada uma dessas subdivisões em outras três partes, que se subdividem ainda em mais três partes.

Para fim da análise semiótica das vinhetas de um canal de televisão, sugere-se utilizar a primeira divisão apresentada na Tabela 2, por ser mais sintética e dar conta do objeto estudado.

### 3.1 Matriz sonora

A matriz sonora compreende todo e qualquer tipo de som. Tem como eixo fundamental a sintaxe (syn = junto/com, taxis = arranjo), pois combina sons, alturas, durações etc. para formar elementos mais complexos. Apresenta dominância do quali-signo icônico remático, nível da primeiridade, por tratar do próprio representâmen em si e por apresentar atributos como fugacidade, evanescência e indeterminação. Como já foi explicitado na tricotomia da relação do representâmen com seu objeto, o ícone se caracteriza pela ênfase no primeiro elemento lógico da tríade, apresentando baixa referencialidade ao objeto. Assim é o som: qualidade pura, imediata, de grande poder evocador.

Em sua divisão tripartite, as sintaxes do acaso (1.1) evocam a primeiridade na primeiridade. A ênfase está na espontaneidade e na indeterminação na composição.

*No momento em que a linguagem musical rompe as molduras dos sistemas pré-estabelecidos (sic) de leis e regras que prescrevem o ato de compor, essa linguagem fica mais flagrantemente exposta às irrupções*

*do acaso. Isso se acentua sobremaneira a partir do alargamento desmesurado dos materiais sonoros, resultante do advento de tecnologias sonoras, especialmente da síntese numérica que, permitindo a produção de efeitos sonoros de todas as ordens, transformou a composição musical em atos de escolhas numa miríade de possíveis. (SANTAELLA, 2005, p. 121)*

Este acaso pode dar-se de forma livre, inesperada e sem nenhuma determinação; pode ser buscado, quando se fazem experimentos estético-musicais, a fim de que, deliberadamente, o acaso se dê, como objetivava o músico experimental John Cage (1912-1992); ou pode ser programado, como ocorre com as músicas geradas por processos randômicos imputados em um computador.

Importante frisar que muito do campo ligado à primeiridade na sonoridade pôde ser trabalhado com o desenvolvimento tecnológico do século XX, que permitiu a gravação dos sons, possibilitando a libertação da escrita musical convencional, que até então era a única forma de captura, registro e reprodução da fugacidade dos sons.

A secundidade da matriz sonora – a sintaxe dos corpos sonoros (1.2) – também se beneficiou desses avanços. As limitações da notação musical levaram a uma concepção da música como um sistema composto por um pequeno número de elementos, uma vez que nem todos os parâmetros podiam ser representados. As alturas e as durações dos sons, por exemplo, participavam da escrita, enquanto o timbre não era representado, restringindo os sons aos instrumentos musicais já conhecidos. Na realidade, até aquilo que era notado sofria limitações na representação: a determinação das notas e de seus intervalos (tom e meio-tom) é uma idealização, que, na prática, não acontece. Isso reafirma a idéia de que um signo pode representar apenas parcialmente o objeto representado.

O design dos instrumentos adequou-se à escrita musical, privilegiando a altura em detrimento do timbre. Assim, o timbre não era uma função musical, mas uma consequência do universo finito dos instrumentos. A possibilidade de gravação dos sons, o desenvolvimento do conhecimento de sua natureza física e o advento do computador como meio de trabalhar a

sonoridade – todas conquistas do século XX – contribuíram para o alargamento do território da música ocidental, que pôde se libertar da convencionalidade e das limitações do sistema tonal que imperava havia séculos. O ruído foi incorporado como elemento musical e começou-se a experimentar todos e quaisquer objetos capazes de emitir sons, com alturas reconhecíveis ou não, nomeados de corpos sonoros. Como diz Wishart (apud SANTAELLA, 2005, p. 137), o som “não é um exemplo de uma classe de altura ou de um tipo de instrumento. É um objeto único com suas propriedades particulares que podem ser reveladas, estendidas e transformadas pelo processo de composição sonora”. Pelo fato de os corpos sonoros poderem agora ser fixados e trabalhados plasticamente (manipulados semi-artesanalmente ou digitalmente), evidenciando assim sua forma, eles compreendem a secundidade na primeiridade.

Já as sintaxes das convenções musicais (1.3) se inserem no universo da terceiridade da primeiridade. Elas se expressam nos diversos sistemas musicais criados pelo homem (sem restringir esta subdivisão, assim como as duas primeiras, apenas à cultura ocidental). Seus componentes fundamentais são o ritmo (combinações das variações de durações e acentos), a melodia (organização horizontal das alturas ou sucessão de sons que variam em altura e duração) e a harmonia (organização vertical das alturas ou combinação simultânea de notas). Interessante notar que pode haver ritmo puro, mas não melodia sem ritmo. Da mesma forma, a harmonia pressupõe ritmo e melodia. Assim, qualquer sonoridade que evidenciar um caráter mais convencional estará inserida nesta terceira subdivisão da matriz sonora.

### 3.2 Matriz visual

A segunda matriz de linguagem e pensamento abrange as formas visuais fixas, isto é, as imagens que não possuem tempo intrínseco, pois o tempo se inscreve na matriz sonora, enquanto o espaço na matriz visual. Deste modo, as imagens em movimento seriam uma linguagem híbrida, aliando visualidade a sonoridade. Santaella explicita, também seguindo

este raciocínio, que as esculturas pertencem a essa matriz quando têm um caráter eminentemente visual, não apelando para o sentido tátil. Já os objetos utilitários tridimensionais, por se adequarem ao uso humano, colocando muita ênfase na ergonomia, não participam desse grupo.

Essa segunda matriz, ligada à categoria de secundidade, apresenta dominância do sin-signo indicial dícete, o que, a princípio, pode soar estranho, visto que a imagem muitas vezes foi associada ao signo icônico. Porém Santaella argumenta que a característica do ícone é a grande ênfase no representamen e que a semelhança demonstra uma fusão entre o objeto e o primeiro elemento lógico da tríade. O índice, de outro lado, refere-se a ou aponta para o objeto, destacando-o, seja por uma conexão física (constituindo-se um índice genuíno), seja apenas como referência (sendo um índice degenerado). As formas visuais fixas, em sua grande maioria, fazem este movimento de indicar seu objeto e por isso se caracterizam como índices. Vale lembrar que, seguindo a lógica das categorias que presumem sempre as anteriores, “todo índice tem um ícone embutido” (SANTAELLA, 2005, p. 199).

A primeira subdivisão – formas não-representativas (2.1) – corresponde justamente às imagens que têm fragilidade referencial – as abstratas –, pois carecem de qualquer referência a um objeto exterior. Isto significa que elas se aproximam das características da primeiridade nas formas visuais fixas, destacando a qualidade em si mesma: cores, tons, formas, dimensões, contornos, brilhos, texturas etc. A baixa referencialidade faz com que tais imagens tenham um alto poder de sugestão.

Essas formas não-representativas podem dar ênfase a suas qualidades pictóricas, o que ocorre, por exemplo, nas pinturas de Wassily Kandinsky (1866-1944), que, aliás, fazia grande analogia entre abstracionismo e música; podem destacar as marcas dos instrumentos utilizados e os gestos do seu criador, como os quadros do americano Jackson Pollock (1912-1956); ou ainda, de forma mais cerebral, enfatizar elementos geométricos dispostos racionalmente, como era o

método de trabalho de Piet Mondrian (1872-1944).

Enquanto a primeira divisão, por estar associada à categoria de primeiridade, aproxima as formas visuais ao universo sonoro, por sua baixa referencialidade e alto poder evocador, a segunda subdivisão, as formas figurativas (2.2) melhor se enquadram na dominância da matriz visual – sin-signo indicial dícente – por serem secundidade da secundidade. Estão aí incluídas as imagens que apenas fazem uma referência ao objeto, tais como as pinturas e esculturas mais realistas (índices degenerados); as que têm uma conexão existencial com ele, como a fotografia, a radiografia ou a holografia, por exemplo (índices genuínos); ou ainda imagens cuja ênfase está na codificação utilizada em sua criação, como as pinturas renascentistas, pautadas na perspectiva.

Na última subdivisão, as formas representativas (2.3), também chamadas de simbólicas, evocam a terceiridade. Imagens que necessitem de um conhecimento prévio de um código para sua interpretação constituem esse grupo. São exemplos os alfabetos, os símbolos matemáticos, musicais, químicos, entre outros. Como explicita Santaella,

*[...] nas formas representativas, o foco de dominância desloca-se para a relação signo-interpretante, ou seja [...] funcionam como signo porque serão assim interpretadas, pois referem-se ao objeto que denotam em virtude de uma lei ou hábito ou convenção que operam no sentido de fazer com que essas formas sejam interpretadas como se referindo àquele objeto. (SANTAELLA, 2005, p. 248)*

### 3.3 Matriz verbal

A terceira e última matriz, no âmbito da terceiridade, corresponde à linguagem verbal escrita, uma vez que a oral incorpora elementos da sonoridade e do gestual, sendo assim considerada híbrida por Santaella.

Destacam-se como principais características do signo lingüístico a arbitrariedade e a convencionalidade. É uma lei que o fará ser interpretado como se referindo a um determinado objeto, que, nesta matriz, se caracteriza por ser uma idéia, um

elemento abstrato.

A matriz verbal tem como eixo fundamental o discurso e apresenta dominância do legi-signo simbólico argumental, pois “o discurso verbal [...] está sempre dirigido para os efeitos interpretativos que é capaz de produzir em processos comunicativos” (SANTAELLA, 2005, p. 117). Se, para Peirce, toda linguagem é dialógica, todo discurso fala sobre algo de modo compartilhado por falante e ouvinte, sendo assim uma representação.

Santaella considerou a descrição, a narração e a dissertação como os grandes princípios organizadores do discurso. A descrição (3.1) corresponde à primeira subdivisão da matriz verbal que, por apreender e apresentar as qualidades das coisas, pessoas, ambientes e situações, se enquadra na primeiridade da terceiridade. Já a narração (3.2) se inscreve na secundidade da terceiridade por traduzir ações, eventos e conflitos entre dois elementos (normalmente protagonista e antagonista) que se desenrolam e impulsionam a história. A dissertação (3.3), por sua vez, caracteriza-se pela terceiridade, por sua apresentação de argumentos e passagem de premissas para uma conclusão. Esta última subdivisão encontra-se no âmbito do intelecto, das abstrações racionais. Como todo discurso nasce do raciocínio, podemos concluir que os três tipos de inferência propostos por Peirce – abdução, indução e dedução – acham-se no cerne do discurso dissertativo.

Tendo concluído a exposição das três matrizes de linguagem e pensamento propostos por Santaella, podemos perceber como toda secundidade pressupõe uma primeiridade, e toda terceiridade as duas categorias anteriores, sejam elas as próprias matrizes, sejam suas subdivisões. Outro dado importante a frisar é que quanto mais tendemos para o universo da primeiridade, maior poder evocador, pois há menos convencionalidade. Quanto mais caminhamos para a terceiridade, por outro lado, menores são as possibilidades interpretativas, pois vigora um código que se deve compreender a fim de delimitar a determinar o objeto a que o signo se refere.

1 Matriz Sonora			2 Matriz Visual			3 Matriz Verbal		
1.1 Puro jogo do acaso	1.2 Sintaxe dos corpos sonoros	1.3 Sintaxes das convenções musicais	2.1 Formas não-representativas	2.2 Formas figurativas	2.3 Formas representativas	3.1 Descrição	3.2 Narração	3.3 Dissertação

Menos convencional  
 Menos preciso  
 Menos previsível  
 Alto poder evocativo

Mais convencional  
 Mais preciso  
 Mais previsível  
 Menores possibilidades interpretativas

► Tabela 2: Matrizes da linguagem e do pensamento

### 3.4 Linguagens híbridas

Assim como no cotidiano encontramos comumente signos em que há misturas entre as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade – sendo raro o signo genuíno com uma delimitação clara de uma única categoria –, também as linguagens híbridas são predominantes em detrimento das linguagens puramente sonoras, visuais e verbais. Segundo Santaella, isto decorre do fato de que “as matrizes da linguagem e pensamento estão alicerçadas nos processos perceptivos, o que significa que uma dinâmica similar à dos sentidos [da sinestesia] é desempenhada nas interações e sobreposições das linguagens” (SANTAELLA, 2005, p. 78).

Para a autora, a multiplicidade das linguagens híbridas existentes nasce, portanto, da combinação das três matrizes de linguagem e pensamento e de suas subdivisões, da mesma forma pela qual a diversidade dos fenômenos se pauta em não mais que três categorias fenomenológicas, como observou Peirce. Mesmo as linguagens de uma só matriz que não pertencem à sua dominância, isto é, as subdivisões 1.2, 1.3, 2.1, 2.3, 3.1 e 3.2 (excluindo as dominâncias de 1.1, 2.2 e 3.3) já se configuram como linguagens híbridas, uma vez que fogem à tendência geral do grande grupo.

Além dessas linguagens híbridas já citadas, existem aquelas que mesclam submodalidades de uma mesma matriz, ou aquelas que misturam duas matrizes (sonora-visual, sonora-verbal, visual-verbal), ou que combinam até as três (sonora-visual-verbal), como, por exemplo, o cinema, o vídeo e a televisão.

Santaella diz que

*[...] entre os canais semióticos múltiplos acima mencionados, a televisão é, sem dúvida, aquele que leva a multiplicidade ao limite de suas possibilidades. Antes de tudo, porque a televisão, por sua própria constituição, é capaz de absorver para dentro de si quaisquer outras linguagens: rádio, teatro, cinema, apresentação musical, shows, publicidade, esportes, jornalismo. Certamente, ao serem absorvidas dentro da linguagem específica que é a televisão, essas linguagens passam por transformações, por vezes, bastante radicais. Isso, entretanto, não modifica a natureza da linguagem da televisão em si que é, justamente, feita dessas absorções e misturas, em uma sintaxe que lhe é muito particular. (SANTAELLA, 2005, p. 388)*

#### **4. Conclusão**

Vista a multiplicidade de linguagens que a televisão antropofagicamente incorpora, necessita-se de uma metodologia de análise do objeto televisivo que compreenda tal especificidade. Para essa empreitada, as matrizes de linguagem e de pensamento de Lucia Santaella contribuem por operar com os três tipos de signo constituintes da identidade televisiva: o sonoro, o visual e o verbal. A fim de compreender nas mensagens transmitidas pelas vinhetas interprogramas os processos semióticos que elas operam, é fundamental discriminar cada matriz de linguagem e pensamento que elas convocam e descrevê-las separadamente, com o intuito de analisar como os signos sonoros, visuais, verbais se combinam, a fim de gerar um interpretante mais eficiente para seu público.

A análise de um objeto ainda pouco estudado como a identidade televisiva, que vem gradativamente ganhando importância no design por ser um promissor campo de atuação multidisciplinar em um mercado em crescimento, como ocorre no setor televisivo brasileiro, ampliará a percepção de que a função do designer é central como gerador dessa semiose. Por outro lado, contribuirá para se fazer uma reflexão sobre as tantas significações a que diariamente somos expostos por um meio de comunicação que se faz onipresente em nossas vidas.



A semiótica peirceana, inspiradora das matrizes de linguagem e pensamento de Santaella, melhor se adapta a analisar este meio híbrido por excelência em um contexto pós-moderno (HARVEY, 2007) de fluidez, evanescência e provisoriedade.

Não há mina mais rica de sugestões para se pensar as hipercomplexas problemáticas de pós-modernidade do que a filosofia da linguagem e filosofia da ciência de Peirce. Trabalhando com conceitos, tais como o de falibilismo, indeterminação, vagueza, incerteza, sem perder o rigor, ele nos deixou um verdadeiro manancial para enfrentarmos os desafios da pós-modernidade, sem prejuízos para a ética e sob o domínio da estética. (SANTAELLA, 1996, p. 103)

## Referências bibliográficas

CHAVES, N. La imagen corporativa: teoria y metodologia de la identificación institucional. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1990.

CHION, M. Audio-bision: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

HARVEY, D. A condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

IBRI, I. A. Kósmos Noêtos. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.

KOTLER, P.; KELLER, K. L. Administração de marketing. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

LAMBIE-NAIRN, M. Brand identity for television. London: Phaidon, 1997.

MERRITT, D. Television graphics: from pencil to pixel. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1987.

MIZUGUTI, D.V. Videodesign na era digital: o formato visual das vinhetas de televisão. São Paulo, 2002, 107 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Universidade Paulista (UNIP).

NIEMEYER, L. Elementos de semiótica aplicados ao design. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

PEÓN, M. L. Sistemas de identidade visual. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

RÀFOLS, R. & COLOMER, A. Diseño audiovisual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

RODRÍGUEZ, Á. A dimensão sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SANTAELLA, L. Cultura das mídias. São Paulo: Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

\_\_\_\_\_. Matrizes da linguagem do pensamento: sonora, visual, verbal. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. & NÖTH, W. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.