Método de análise semiótica na perspectiva do design

Cilene E. Cardoso, **cilenestol@gmail.com** – Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Design e Exp. Gráfica, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Joyson Pacheco, **joyson@mecanica.ufrgs.br** – Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Engenharia Mecânica, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Resumo

Este artigo faz parte de uma investigação mais ampla sobre processos de significação no design em um contexto de ensino-aprendizagem em cursos de graduação em Design. O artigo apresenta um estudo sobre a análise semiótica na perspectiva do design. Ele propõe um método de análise semiótica fundamentado, por um lado, na teoria semiótica de Charles William Morris (1946, 1976), em particular nas dimensões sintática, semântica e pragmática, e, por outro, na teoria hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (2015), em específico no círculo hermenêutico. Como recurso de demonstração de aplicação do método, apresenta-se também uma análise semiótica da imagem fotográfica Snowy, da série Fallen Princesses, produzida por Dina Goldstein (2016). O método procura examinar o objeto de análise a partir de uma perspectiva da significação. Isso compreende abordar o objeto de análise sob o seu aspecto semiótico, isto é, o modo como ele suscita, provoca significados (interpretações). Com isso, objetiva-se contribuir para a capacitação de designers, especialmente no desenvolvimento da habilidade de compreender os processos de significação a partir do entendimento da "ação de signos" no processo de design e da habilidade de analisar signos, qualificando suas capacidades perceptivas, o que se compreende como base para quem tem como propósito a produção de signos.

Palavras-chave**: **Método, Análise, Design, Signo, Sintática, Semântica, Pragmática, Círculo Hermenêutico.

Template for papers of design & technology journal

Abstract

This article is part of a broader research, and development, on the processes of significance in design in a context of teaching-learning in undergraduate courses in Design. The article presents a study on semiotic analysis from the perspective of design. It proposes a semiotic analysis method based, on one hand, on Charles William Morris' theory of semiotics (1946, 1976), in particular the syntactic, semantic and pragmatic dimensions, and on the other hand, on the hermeneutics theory of Hans-Georg Gadamer (2015), specifically the hermeneutical circle. As a resource of the demonstration of the method application, a semiotic analysis of Snowy photographic image, Fallen Princesses, is presented, produced by Dina Goldstein (2016). The method seeks to examine the object of analysis from a perspective of meaning. This involves addressing the object of analysis under the semiotic aspect, in other words, the way it raises, causes, meanings (interpretations). Therefore, it aims to contribute to the training of designers, especially in the development of the ability to understand the processes of significance from the understanding of the "sign action" in design process and the ability to analyze the signs, qualifying their perceptual capabilities, which is the base for whom the objective is the production of sign.

Keywords: Method, Analysis, Design, Sign, Syntactic, Semantic, Pragmatic, Hermeneutical Circle.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo é parte integrante de uma investigação mais ampla, em nível de doutorado, sobre os processos de significação no design em um contexto de ensino-aprendizagem em cursos de graduação em Design, conforme Cardoso (2017). O artigo apresenta um estudo sobre análise semiótica na perspectiva do design. Ele propõe um método de análise semiótica fundamentado, por um lado, na teoria semiótica de Charles William Morris (1946, 1976), em particular nas dimensões sintática, semântica e pragmática, e, por outro, na teoria hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (2015), em específico no círculo hermenêutico. Como recurso de demonstração de aplicação do método, apresenta-se também uma análise semiótica da imagem fotográfica *Snowy*, da série *Fallen Princesses,* produzida por Dina Goldstein (2016). O método procura examinar o objeto de análise a partir de uma perspectiva da significação. Isso compreende abordar o objeto de análise sob o seu aspecto semiótico, isto é, o modo como ele suscita, provoca significados (interpretações).

A semiótica apresenta subsídios fundamentais tanto para a análise quanto para a produção de signos no design. No entanto, há críticas às suas tentativas de aplicação nessa área. Parte dessa crítica se fundamenta em aspectos como a complexa terminologia e a densidade textual, que se ampliam diante das diferentes linhas teóricas da semiótica e do seu caráter tendencialmente abstrato-teórico. É frequente a publicação de artigos sobre aplicações de análises semióticas que parecem mais levantar dúvidas do que auxiliar designers em suas habilidades analíticas.

Por isso procurou-se estabelecer aqui um método prático de análise semiótica, de fácil adaptação a diferentes objetos de análise, que enfatize a noção de "ação de signos" e que seja aplicável tanto em análises complexas e formais quanto em análises simples e espontâneas. Durante a apresentação do referencial teórico exposto na seção 2 deste artigo, pode-se ainda perceber os aspectos textuais mencionados na crítica. No entanto, no decorrer da apresentação do método proposto e da análise da imagem *Snowy*, esses aspectos estão, senão eliminados, ao menos significativamente minimizados.



Figura 1: Imagem Fotográfica *Snowy* da série *Fallen Princesses*, produzida por Dina Goldstein (2016).

Delimitou-se a imagem *Snowy*, apresentada na Figura 1, como objeto de análise em função de uma necessidade pedagógica relacionada à pesquisa que engloba este trabalho (Cardoso, 2017). O contexto pedagógico compreendeu duas turmas de cursos de graduação em Design. A primeira, com alunos do Visual e do Produto integrados, e a segunda, com alunos do Visual e da Moda integrados. A análise da imagem *Snowy* foi construída para servir de referência para os alunos desenvolverem suas próprias análises. Assim, com base na análise da imagem *Snowy*, os alunos desenvolveram análises de diferentes objetos, por eles selecionados, validando o funcionamento e a eficácia do método de análise aqui proposto.

Nesse contexto, a opção pela fotografia *Snowy* deu-se principalmente para suprir as distintas demandas dos alunos do Visual, do Produto e da Moda. Procurou-se eleger um objeto de análise que fosse bidimensional (para suprir a demanda do Visual), mas que ao mesmo tempo tivesse diferentes produtos tridimensionais representados. Deste modo estar-se-ia levando em consideração a análise de objetos com três dimensões, mesmo a partir da fotografia com duas dimensões, proporcionando aos alunos do Produto e da Moda uma referência mais próxima da sua realidade.

Além disso, quando se está procurando desenvolver, como docente, as habilidades analíticas de graduandos em Design, objetiva-se que o aluno amplie sua noção de análise, i.e., que ele saiba transpor o modelo analítico aplicado em uma imagem ou produto para um fenômeno qualquer cotidiano da sua vida profissional (ou talvez mesmo fora dela). Nesse sentido, a imagem *Snowy*, por trazer uma situação familiar específica, auxilia o docente em sua tarefa de direcionar e ampliar a capacidade perceptiva do aluno, que passa a analisar tudo o que está em seu entorno de um modo espontâneo. Ao longo deste artigo, pretende-se expor, também, algumas das experiências analíticas realizadas com esses alunos.

Baseado no acima exposto sobre a imagem *Snowy*, entende-se que todo processo analítico pressupõe a delimitação de um objeto a ser analisado e que um objeto de análise não é necessariamente um objeto visual; ele pode ser um objeto sensorial; além disso o objeto de análise não precisa ser exclusivamente um objeto de design; ele pode ser as expressões faciais de um usuário diante de determinado produto, o comportamento de um cliente em uma reunião de projeto, assim como também pode ser um ponto de venda, um cenário, um *briefing*, etc.

Além da delimitação, toda análise pressupõe um objetivo. Segundo Joly (2008), "uma boa análise se define primeiramente pelos seus objetivos". Para a autora, "uma análise sempre está a serviço de um projeto" (JOLY, 2008, p. 50). Com este estudo e com a análise da imagem *Snowy*, objetiva-se contribuir para a capacitação de designers, especialmente no desenvolvimento das seguintes habilidades:

a) compreender os processos de significação a partir do entendimento da "ação de signos" no processo de design;

b) analisar signos, qualificando suas capacidades perceptivas, o que se compreende como base para quem tem como propósito a produção de signos.

Na sequência, apresenta-se, na seção 2, a fundamentação teórica deste estudo; na seção 3, o método de análise semiótica proposto, exemplificado com a análise específica da imagem *Snowy*; e, por fim, as conclusões.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, está descrita a pesquisa bibliográfica realizada para fundamentar teoricamente este estudo, que compreende a teoria semiótica de Morris (1946, 1976), apresentada na seção 2.1, e o círculo hermenêutico, apresentado na seção 2.2.

2.1 Teoria Semiótica de Charles Morris

Morris (1901-1979) foi um psicólogo, filósofo, semioticista (em uma perspectiva behaviorista) e estudioso da obra de Charles Sander Peirce (1839-1914) – lógico, matemático e também filósofo, considerado fundador da Semiótica Americana, também conhecida por Semiótica Peirceana, que foi desenvolvida nos EUA no final do século XIX e início do XX.

Morris foi um dos semioticistas do século XX que mais influenciou o design. É dele a reconhecida divisão triádica da semiótica nas dimensões sintática, semântica e pragmática.

As três dimensões indicadas por Morris (1946, 1976) foram adaptadas ao design e áreas afins, como a comunicação, em vários estudos que se seguiram. Dentre eles, os de Maser (1975), Nadin (1990), Monö (1997), Quarante (1992), Gomes Filho (2006) e Lima e Rocha (2007). Neste artigo, as dimensões de Morris (1946, 1976) – sintática, semântica e pragmática – são transpostas ao design com algumas diferenças em relação aos estudos referidos, principalmente no que se refere ao modo como a teoria de Morris pode contribuir com o designer em seu processo analítico ao longo de um projeto.

Morris estabeleceu um modelo que procura representar os processos de significação em seres vivos fundamentado no modelo de Peirce. Compreender como um processo de significação funciona e quais são os componentes que o constituem significa procurar ter consciência de como o ser humano produz significação (interpretação) e de como ele percebe o sentido de todo e qualquer fenômeno. A compreensão do funcionamento de um processo de significação pressupõe o entendimento do que significa o signo – a unidade principal da semiótica. A partir do signo, é construída toda a base epistemológica da semiótica, i.e., todos os seus fundamentos, teorias e pesquisas, mesmo aquelas que não o enfatizam.

Existem diferentes definições de signo, neste estudo ele é considerado como sendo "uma coisa que representa uma outra coisa [...]. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele" (SANTAELLA, 2007, p. 58). Além disso, "algo é um signo somente porque ele é interpretado como um signo de algo por algum intérprete" (MORRIS, 1976, p. 14).

Para Morris, o signo é constituído por três componentes que se inter-relacionam: veículo, *designatum* e interpretante (MORRIS, 1976, p. 14).

1) **Veículo:** aquilo que veicula uma informação além dele mesmo;

2) ***Designatum*** (ou referente)**:** aquilo a que o veículo se refere; e

3) **Interpretante:** o efeito do veículo sobre um intérprete (a interpretação).

Para Peirce (2015), o signo também mantém uma relação entre três componentes: o *representamen* (componente perceptível do signo), o objeto (componente do signo que é representado pelo *representamen*) e o interpretante (componente do signo que ocorre como efeito na mente de um intérprete). Morris (1946, 1976) seguiu o modelo de Peirce, mas alterou a terminologia de dois componentes, o *representamen* para veículo e o objeto para *designatum*.

Quando se tem esses três componentes concomitantemente, tem-se um signo, conforme representado na Figura 2. E quando algo está funcionando como signo, tem-se um processo de significação, isto é, a "ação do signo", ao que Peirce denominou Semiose (PEIRCE, 2015).

Pode-se perceber que o processo de semiose ocorre quando um veículo (o componente perceptível do signo) veicula, representa, evoca, indica, suscita, sugere, denota, conota "algo além" da sua própria expressão para alguém. Esse "algo além" é o *designatum*. Ele está sempre oculto, subjacente ao veículo, ele é representado, evocado, indicado, sugerido pelo veículo. Essa é a característica fundamental de um signo: ter um componente perceptível que tem o potencial de veicular "algo além" de si mesmo, para um intérprete.



Figura 2: Os três Componentes do Signo de Morris. Diagrama baseado em Morris (1976), desenvolvido pelos autores.

O processo de semiose, quando ocorre em uma situação prática, dá-se de modo instantâneo, rápido. Assim, por exemplo, um intérprete recebe de alguém, por mensagem digital, um "coração vermelho" (veículo), que tem potencial para significar, conotar "amor" (*designatum*). No momento do recebimento, na mente desse intérprete podem ocorrer diferentes efeitos (interpretantes), a depender do tipo de relação entre os dois indivíduos envolvidos e o contexto circunstancial do envio da mensagem. Efeitos hipotéticos como, por exemplo, "ele me ama", "ele é amoroso", "ele é inconveniente", "ele já se arrependeu", "ele quer voltar" ou "eu também o amo" podem ocorrer.

Nesse exemplo elementar, a ação do signo deu-se no exato instante em que o signo "coração vermelho" foi percebido pelo intérprete. Até agora, para facilitar a compreensão do estudo, considerou-se o signo apenas como uma unidade composta por três componentes. No entanto, na prática, tem-se uma rede de signos que agem uns em relação aos outros; uns constituindo outros. Para demonstrar-se como essa rede de signos pode funcionar, retoma-se o exemplo anterior.

Nele, considerou-se o "coração vermelho" como um signo, no entanto esse signo, por ser composto de forma e cor específicas, é constituído por dois signos: "forma de coração" e "cor vermelha". A "forma de coração", sem a "cor vermelha", continua com o potencial de indicar "amor". Assim como a "cor vermelha", independente da "forma de coração", pode conotar "paixão", "intensidade". Um modo descomplicado de compreender como essas duas características (qualidades) são signos é comutá-las. Por exemplo, se a "forma de coração" for alterada para a de um "quadrado", mantém-se o "amor"? E se a "cor vermelha" do coração for comutada para "branco", mantém-se a "paixão"? Assim, percebe-se que o menor elemento perceptível pode veicular "algo além" da sua própria expressão, sendo um signo, que age com outros, para constituir outro signo – agora composto.

Demonstrada uma possível rede de signos, pode-se observar, no exemplo supramencionado, que o termo signo foi usado como sinônimo de veículo (componente perceptível), o que não procede, pois o veículo é apenas um dos componentes do signo. No entanto, segundo Umberto Eco (1990, p. 26), esse tipo de situação dissertativa, na qual utiliza-se o termo signo no lugar do componente perceptível do signo, é muito comum em textos semióticos.

Neste estudo, em todas as circunstâncias em que se estiver utilizando o termo signo no lugar do componente perceptível do signo, ter-se-á a intenção de ressaltar que esse componente perceptível (o veículo) se refere a algo, além dele mesmo, para alguém.

Até agora foram apresentados exemplos visuais; no entanto, o componente perceptível do signo, conforme sua constituição, pode ser percebido com um ou vários dos

sentidos - pode-se "vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo" (JOLY, 2008, p. 32).

Com base no modelo de semiose dos três componentes (veículo, *designatum* e interpretante), Morris obteve as três dimensões: sintática, semântica e pragmática (MORRIS, 1976, p. 17). O diagrama apresentado na Figura 3 demonstra a relação dos três componentes do signo com as três dimensões – sintática, semântica e pragmática – estabelecidas por Morris.



Figura 3: Relação dos três componentes do signo com as três dimensões sintática, semântica e pragmática estabelecida por Morris. Diagrama baseado em Morris (1976), desenvolvido pelos autores.

A partir do diagrama pode-se observar que a dimensão sintática circunscreve apenas o veículo do signo; que a dimensão semântica delimita o veículo e o *designatum* relacionando esses dois componentes do signo; e que a dimensão pragmática compreende os três componentes do signo estabelecendo uma relação entre eles.

É comum no design o uso das três dimensões dissociadas, equivocadamente, do processo de semiose – i.e., da ação dos signos – com os seus três componentes. Neste estudo busca-se ressaltar essa associação.

Nas seções seguintes estão expostas as três dimensões, sintática, semântica e pragmática, em suas singularidades. Vale ressaltar que as três dimensões estão adaptadas para o design; isso significa que se priorizou a perspectiva do design em detrimento do rigor epistemológico, visto que os estudos de Morris circunscreviam a filosofia, a psicologia e a semiótica com um entendimento behaviorista, que não incorporava as transposições necessárias aqui apresentadas.

2.1.1 Dimensão Sintática

A dimensão sintática concentra-se na esfera do veículo do signo, conforme indicado no diagrama apresentado na Figura 3.

Segundo Morris, essa dimensão trata da relação dos signos entre si (MORRIS, 1976, p. 17). Em outras palavras, para Morris, a dimensão sintática ocupa-se da relação, do arranjo, da disposição entre os elementos perceptíveis do signo. Aqui cabe lembrar, conforme o exemplo do "coração vermelho", que signos são constituídos por outros signos que se relacionam entre si.

O termo "sintática" (adjetivo) e o termo "sintaxe" (substantivo) derivam, respectivamente, do grego (*syntaktikós, syntaxis*). Ambos significam ordem, disposição, arranjo.

Ao denominar essa dimensão do signo de sintaxe, Morris manifesta sua perspectiva behaviorista, que tem o comportamento dos seres vivos como objeto de estudo. Diferentemente do design, essa visão não concebe novas estruturas, ela observa o que já existe e tenta formular suas teorias a partir daí. Possivelmente por isso Morris compreendeu essa dimensão como aquela que se dedica ao estudo da relação, da ordem, da disposição, do arranjo, da combinação entre as diferentes partes perceptíveis e já existentes dos seres vivos que ele observava como signos.

Para o design, que intenta apropriar-se dessa teoria para não só analisar signos, mas, sobretudo, posteriormente, projetar signos, não seria adequado limitar a dimensão sintática apenas ao estudo da relação, da ordem, da disposição entre os elementos perceptíveis. Seria necessário expandir essa dimensão ao cuidado também das qualidades inerentes desses elementos perceptíveis, como, por exemplo: cor, forma, textura, etc.

Embora Morris em algumas partes de sua obra até mencione os "campos dos signos estéticos", ele não explicita com nitidez se a dimensão sintática deveria estender-se ao estudo das mínimas características perceptíveis dos signos, além das suas relações (MORRIS, 1976, p. 131).

Na linguística, a dimensão sintática é estudada como um componente da gramática, que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, ao lado da fonologia, da morfologia, da semântica e da pragmática. Aqui, como se pode perceber, o arranjo entre os elementos é o que caracteriza a sintaxe. No entanto, mesmo na linguística, os pesquisadores "não estão de acordo quanto aos componentes da gramática. Alguns separam a morfologia da sintaxe, colocando-as em níveis distintos, enquanto outros preferem englobá-las num só nível, a morfossintaxe" (CABRAL, 1985, p. 15). Outros linguistas apontam para as sobreposições frequentes entre sintaxe e morfologia, e recusam-se a distingui-las (LOPES, 1981, p. 150).

Posner (1985b, apud NÖTH, 2005, p. 188), também em uma perspectiva da linguística, ao interpretar Morris, amplifica o domínio da dimensão sintática para além do estudo das relações entre os signos. Para o autor, essa dimensão estuda também os aspectos formais da linguagem, i.e., a estrutura semiótica geral do signo (linguístico). Assim, a dimensão sintática compreenderia a sintaxe (o arranjo), a morfologia (a forma) e até a fonologia (o som).

Eco (1990) reforça essa visão ampliada. Para ele, a dimensão sintática se estende ao "estudo da estrutura interna" dos elementos perceptíveis do signo (ECO, 1990, p. 27).

Embora o termo "sintaxe" dado por Morris para denominar essa dimensão aponte para o arranjo entre os signos e não para suas qualidades inerentes, o fato é que ele a considerou como a dimensão que circunscreve o veículo dos signos; desse modo seria incongruente não considerar as qualidades dos elementos perceptíveis nesta dimensão. Assim, neste trabalho reconhece-se que o termo "sintaxe" aplicado no modelo de Morris pode parecer inadequado, no entanto, optou-se por mantê-lo, esclarecendo-se a ampliação do sentido associado a ele.

Portanto, neste estudo considera-se a dimensão sintática dos signos como aquela que trata de todas as características/qualidades perceptíveis dos elementos (os visuais, os sonoros, os táteis, os olfativos, os gustativos) que constituem o signo e como esses elementos estão arranjados, dispostos entre si. São esses elementos perceptíveis que podem veicular conteúdos na dimensão semântica.

Além de todos os diferentes elementos sensoriais mencionados e seus arranjos, nessa dimensão, considera-se, inclusive, o movimento desses elementos perceptíveis – que auxilia como estímulo de experiências sinestésicas.

Assim, analisar os elementos perceptíveis de um objeto

de design, por exemplo, significa examinar todos os elementos que constituem a aparência desse objeto e como esses elementos estão organizados, ordenados uns em relação aos outros.

No caso de um produto de design visual, por exemplo, na dimensão sintática observa-se a linguagem visual que o constitui: linha, traço, contorno, forma (orgânica, abstrata, simples, complexa, minimalista, detalhada), figura, fundo, plano, volume, espessura, textura, cor (matiz, saturação, luminosidade), transparência, brilho, opacidade, luz, sombra, material, proporção, escala, dimensão, perspectiva, profundidade, arranjo, simetria, assimetria, regularidade, modulação, padronização, repetição, semelhança, difusão, sobreposição, justaposição, rotação, distorção, contraste, configuração, conexão, cruzamento, agrupamento, alinhamento, acabamento, harmonia, equilíbrio, continuidade etc.

Para facilitar a fluência do método de análise proposto na seção 3, optou-se por utilizar a expressão "elementos sintáticos" (por similitude com a dimensão sintática) ao referir-se aos elementos perceptíveis do signo - ao invés de "veículo", conforme Morris.

No design, a visão é o sentido mais explorado, no entanto o fundamento aqui utilizado é aplicável a todos os sentidos com suas devidas especificidades. Assim, ao analisar-se a dimensão sintática, considera-se tudo o que se vê, se ouve, se toca, se cheira e se saboreia, de modo objetivo, sem levar em conta o que esses elementos sintáticos têm potencial de representar, evocar, suscitar, indicar (dimensão semântica). Também não se considera o efeito que esses elementos têm na mente de um intérprete (dimensão pragmática).

A seguir apresenta-se a dimensão semântica do signo.

2.1.2 Dimensão Semântica

Para Morris, a dimensão semântica trata da relação do veículo do signo com seu *designatum* (MORRIS, 1976, p. 38). Em outras palavras, a dimensão semântica trata da relação dos elementos sintáticos do signo com aquilo que esses elementos têm potencial para representar, evocar, suscitar, indicar, denotar, conotar semanticamente em uma determinada cultura e contexto.

Semântica é um termo que deriva do grego (*sēmantikós*, *sêma*, signo) e é adotado atualmente para referir-se à teoria do significado tanto na linguística quanto na lógica. Morris, ao denominar de semântica a dimensão do signo que trata da relação entre os seus dois primeiros componentes, atribui a essa dimensão semântica o estudo do significado. Possivelmente, ao ter esse entendimento, Morris não estava considerando esse significado como um efeito de interpretação na mente de um intérprete (domínio da dimensão pragmática). O mais provável é que sua intenção foi considerar, na dimensão semântica, os significados que são consensuais em uma determinada cultura, que independem do sujeito A, B ou C, e que, posteriormente, são efetivados ou não, na mente de um intérprete específico (na pragmática).

Morris preferiu, inclusive, não utilizar o termo "significado", porque, para ele, em alguns casos, o significado ora se manifesta na dimensão semântica, ora na pragmática (MORRIS, 1976, p. 69). Tal ideia, de certo modo, converge com a hipótese que foi acima exposta quanto ao pensamento de Morris.

Assim, o significado da dimensão semântica caracteriza-se por ser consensual (i.e. abrange uma coletividade de pessoas – várias culturas consideram um "coração vermelho digital" com potencial para significar "amor"), diferenciando-se, portanto, do significado da dimensão pragmática, que se refere ao efeito que ocorre na mente de um intérprete específico ao observar alguma coisa.

Essa compreensão de significados consensuais na dimensão semântica é amplamente proficiente para o design, no sentido de que o designer, ao projetar, objetiva desenvolver produtos com alto potencial de significação. Logo, ele busca conceber elementos sintáticos que tenham capacidade de evocar significados que ele pressupõe ocorrerem na mente de determinados intérpretes/usuários. Desse modo, na dimensão semântica, o designer trabalha com significados hipotéticos, ou seja, que são apenas hipóteses prováveis de serem depois confirmadas, ou não, na dimensão pragmática. O designer, ao projetar, presume os significados consensuais, i.e., que são compartilhados, concordados, aceitos por uma determinada cultura ou público-alvo. Pesquisas de marketing (ou pesquisas pragmáticas antecipatórias) podem minimizar as incertezas da dimensão semântica.

Do mesmo modo que na dimensão sintática, para facilitar a fluência do método de análise proposto na seção 3, optou-se por alterar a nomenclatura. Decidiu-se utilizar a expressão "unidades semânticas" (por similitude com a dimensão semântica) ao referir-se aos significados evocados pelos elementos sintáticos do signo, ao invés de "*designatum*", conforme Morris.

Assim, a dimensão semântica trata da relação entre os elementos sintáticos do signo com as unidades semânticas que esses elementos têm potencial para denotar, conotar, suscitar, representar, indicar, evocar em determinada cultura, ou em um determinado grupo, ou público-alvo. Nessa dimensão, ressalta-se o aspecto "potencial" dos elementos sintáticos em veicular determinadas unidades semânticas, porque é somente na dimensão pragmática que esse potencial irá, ou não, se efetivar como um efeito na mente de um intérprete específico, complementando assim, o processo de significação.

2.1.3 Dimensão Pragmática

A pragmática, a última das dimensões, refere-se à "ciência da relação dos signos com os seus intérpretes". Para Morris, os intérpretes são todos os organismos vivos, e essa dimensão trata "dos aspectos bióticos da semiose, isto é, de todos os fenômenos psicológicos, biológicos e sociológicos que ocorrem no funcionamento dos signos" (MORRIS, 1976, p. 50).

Segundo Morris, "alguma coisa só é um signo porque é interpretada como um signo de algo por algum intérprete" (MORRIS, 1976, p. 14). Isso indica que um signo pode ter uma dimensão sintática e uma dimensão semântica desenvolvidas, mas ele só será um signo se assim estiver para um intérprete. É na prática de interação do intérprete com o signo que se dará o processo de semiose (de significação).

A dimensão pragmática engloba a dimensão sintática e a semântica do signo, em uma prática com o intérprete/usuário. No diagrama apresentado na Figura 3, pode-se perceber que essa dimensão compreende todo o processo de semiose.

Quando um intérprete está diante de um determinado signo, todos os seus aspectos biológicos, psicológicos, ideológicos e socioculturais atuam em conjunto nesse processo de significação, mesmo que ele não tenha consciência dessas interferências. Além disso, o conhecimento acumulado e as experiências vividas ao longo da vida constituem seu *background* (repertório, experiência colateral), que é acionado durante o processo de significação (interpretação) para auxiliá-lo a compreender o significado daquele signo. A psicologia cognitiva e a neurociência têm contribuído para a compreensão desses processos humanos em vários estudos, além da semiótica, conforme expostos por: Anderson (2004), Sternberg (2000), Hoffman (2000), Damásio (2004, 2011).

O contexto em que um signo está agindo é amplamente

relevante na dimensão pragmática. Segundo Krippendorff (2006), "contextos limitam o número de significados" (KRIPPENDORFF, 2006, p.59). Ele expõe dois exemplos: "um sinal de trânsito em uma rua pode organizar o tráfego; já o mesmo sinal de trânsito na parede de um *loft* de estudante pode servir como uma decoração. Um martelo na mão de um artesão é uma ferramenta construtiva; ao lado de uma pessoa morta pode significar a arma do crime" (KRIPPENDORFF, 2006, p. 59).

Em um processo de design, pode-se considerar a dimensão pragmática como aquela que estuda as interpretações de diferentes indivíduos em relação a determinados signos, em situações e circunstâncias práticas de vida, de contato, de uso com esses signos. De acordo com Joly (2008), isso permite "reexaminar em detalhe as possibilidades de interpretação mais fundamentadas e mais coletivas, sem com isso dar conta", evidentemente, "da totalidade ou da variedade das interpretações individuais" (JOLY, 2008, p. 113). Durante a apresentação do método de análise proposto na seção 3, esclarece-se a relevância desta dimensão no projeto.

Além das três dimensões do signo apresentadas por Morris (1946, 1976), o modelo de análise proposto neste estudo considera a circularidade metódica do círculo hermenêutico apresentado a seguir.

2.2 Círculo Hermenêutico

O círculo hermenêutico, também conhecido como o círculo da compreensão, é um método interpretativo que considera o todo e as partes de determinado objeto de análise, em um processo circular. Ele é proposto por teóricos da hermenêutica, uma das principais correntes filosóficas da contemporaneidade, e que se ocupa com a teoria e a prática da compreensão e interpretação de manifestações de linguagens verbais e não verbais.

A Figura 4 representa esse processo circular de compreensão no qual um objeto específico pode ser analisado, primeiramente em seu aspecto total, depois em suas partes ou detalhes, e, novamente, em sua integralidade.

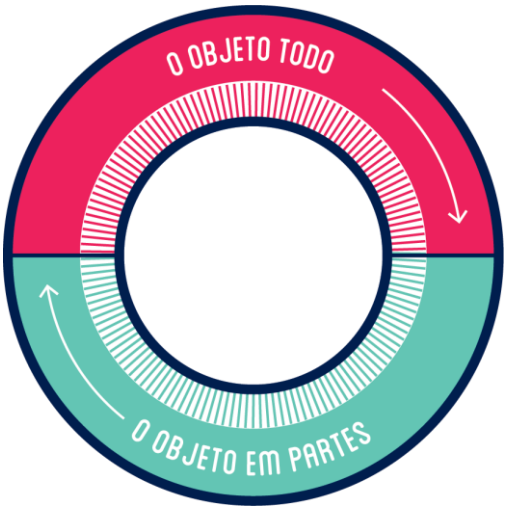


Figura 4: Círculo Hermenêutico. Diagrama desenvolvido pelos autores.

Esse entendimento de circularidade interpretativa advém das tentativas de estabelecer-se a leitura de um texto como um todo, recorrendo-se para isso a leituras das expressões parciais do mesmo. Como, no entanto, trata-se de lidar "com significado e com atribuição de sentido, em que as expressões fazem ou não sentido apenas em relação a outras, a leitura das expressões parciais depende da leitura das outras e, em última análise, da leitura do todo" (TAYLOR, 1985, p. 18).

Gadamer (2015) é o filósofo responsável em grande parte pela difusão do movimento hermenêutico na filosofia contemporânea. Ele amplia a perspectiva do círculo hermenêutico para além da perspectiva tradicional, que se limita à tese da relação que se estabelece entre as partes e o todo.

Para Gadamer, o intérprete lê o texto com expectativas, com opiniões preconcebidas, com preconceitos, mesmo que inconscientes. A compreensão do objeto é sempre determinada pelo movimento antecipatório da pré-compreensão (GADAMER, 2015, p. 388). Ele descreve o processo de compreensão como um processo de projeção, no qual uma pessoa que procura compreender um texto está sempre projetando. Assim que algum significado inicial aparece no texto, ela projeta um significado para o texto como um todo. O significado inicial só aparece porque a pessoa lê o texto com expectativas particulares em relação a um determinado significado. O estabelecimento dessa projeção, que é continuamente revisada de acordo com o que aparece ao se penetrar no significado, é a compreensão do texto (GADAMER, 2015, p. 356).

Ao deparar-se com a dificuldade do relativismo hermenêutico, Gadamer (2015) propõe a coerência entre as leituras do todo e das partes como um modo de se minimizar os problemas relativos à arbitrariedade interpretativa, entendendo que a projeção de preconceitos inadequados impossibilita uma compreensão congruente. Para ele, a concordância de todos os detalhes com o todo é o critério para a correção da compreensão. A ausência de tal concordância significa a inadequação da compreensão (GADAMER, 2015).

A seguir apresenta-se o método de análise semiótica proposto, o qual procura associar a teoria de Morris (1946, 1976) com o círculo hermenêutico aqui exposto.

3. MÉTODO DE ANÁLISE SEMIÓTICA

Quando se tenta transpor o processo de semiose (a ação de signo) da semiótica geral para um método de análise prático a ser aplicado no design, é necessário considerar-se alguns aspectos.

O processo de semiose, quando ocorre em uma situação prática, processa-se de modo instantâneo, i.e., um intérprete percebe algo (sintaxe) que tem o potencial de veicular "algo a mais" (semântica), e um efeito se dá em sua mente rapidamente (pragmática). Esse tipo de processo simula o que ocorre, na prática, com usuários diante de objetos de design.

Ao contrário disso, o processo de análise aqui apresentado, embora se fundamente no processo de semiose, não ocorre de modo imediato; aqui, um analista (o designer) percebe um objeto e o descreve com precisão e paciência, observando todas as características perceptíveis desse objeto de modo a relatar a sua dimensão sintática. Depois disso, o analista procura identificar o que essas características sintáticas têm de potencial para suscitar, representar, evocar, de modo a supor (admitindo como provável) a dimensão semântica desse objeto. Essas associações estabelecidas pelo analista são realizadas a partir da apropriação de seu próprio *background* e de pesquisas auxiliares que contemplem aspectos especialmente culturais do contexto em que o objeto está integrado. Somente após a elaboração das correlações entre os elementos sintáticos e unidades semânticas do objeto, o analista passa a preocupar-se com o modo de verificar os possíveis efeitos que esse objeto pode, na prática, gerar na mente de diferentes intérpretes, de modo a investigar

a dimensão pragmática do objeto analisado. Feitas essas considerações, passa-se à apresentação do método.

O método de análise aqui proposto, apresentado no Quadro 1, é composto de oito etapas subsequentes. Ele contempla, por um lado, como já mencionado, as três dimensões do signo (sintática, semântica e pragmática), a partir de Morris (1946, 1976), e, por outro, o círculo hermenêutico (todo, partes e todo), a partir de Gadamer (2015). As três dimensões, sintática, semântica e pragmática, estão distribuídas sequencialmente na horizontal, conforme a direção dada pelas setas, e, do mesmo modo, na vertical, está a proposta de leitura sequencial do círculo hermenêutico.

No corpo do Quadro 1 existem números ordinais que indicam a sequência das etapas do método a serem executadas para o desenvolvimento de análise. Pode-se observar que as etapas consistem em cruzamentos entre as três dimensões do signo e o círculo hermenêutico. Conforme indicado na Quadro 1, alterou-se a terminologia indicada pelo círculo hermenêutico de "todo-partes-todo" para "geral-detalhes-geral".

As oito etapas são apenas uma referência estrutural. Conforme o objeto de análise ou a circunstância de projeto, adaptações, necessariamente, devem ser realizadas. Um método de análise semiótica não deve ser rígido.

Quadro 1: Estrutura do método de análise semiótica desenvolvida pelos autores



O designer deve saber alterar o método conforme a necessidade apresentada pela situação específica. Ter acesso a análises de diferentes objetos com a mesma estrutura analítica contribui para o desenvolvimento da habilidade de saber adaptar o método à circunstância de projeto. "Não existe método absoluto para a análise, mas opções a serem feitas ou inventadas em função dos objetivos" de análise (JOLY, 2008, p. 50).

Apresentada a estrutura integral do método, aborda-se, na sequência, as oito etapas em particular, já aplicadas, especificamente, à análise da imagem fotográfica *Snowy*, da série *Fallen Princesses*, produzida por Dina Goldstein (2016) – apresentada na Figura 1. Ao longo de cada etapa são expostas considerações gerais aplicáveis a qualquer objeto de análise, e elas são interligadas com a análise da imagem *Snowy*. Assim, por um lado, exemplifica-se a estrutura analítica, e, por outro, demonstra-se o seu potencial de uso para outros objetos de análise.

A seguir, tem-se as oito etapas da análise da imagem *Snowy,* que intenta, apenas como um de seus objetivos, servir de referência de estrutura analítica para análises posteriores.

3.1 Sintática Geral – 1ª Etapa

O processo analítico da imagem *Snowy* iniciou-se com a construção de uma análise sintática geral. Nesta etapa objetivou-se descrever a imagem de modo geral, isto é, buscou-se identificar os elementos sintáticos (perceptíveis) mais importantes que constituem a imagem (a mulher, o homem e as quatro crianças) e descrever a organização desses elementos uns em relação aos outros no espaço (a mulher em pé com três crianças em primeiro plano, o homem sentado assistindo tevê e bebendo cerveja em segundo plano, e a quarta criança ao fundo brincando, todos em uma sala residencial).

Também se realizou uma pesquisa para entender o contexto em que a imagem normalmente é exposta, por exemplo, em um quadro, em um museu. Buscou-se descrever o todo de modo sucinto, sem ater-se aos detalhes, nem ao que essa sintaxe geral tem potencial de veicular semanticamente. O texto analítico está apresentado na coluna esquerda do Quadro 2, e nele pode-se observar a objetividade descritiva, própria de uma análise sintática.

Quadro 2: Análise geral – sintática e semântica, desenvolvida pelos autores

Sintática Geral	Semântica Geral
Trata-se de imagem, exposta em um quadro em um determinado museu, que retrata uma sala residencial, onde estão presentes uma mulher vestida de Branca de Neve (Disney), um homem vestido de príncipe e quatro crianças (de 1 a 3 anos de idade). O homem está sentado (em segundo plano), assistindo tevê e tomando uma cerveja, enquanto a mulher (em primeiro plano) está em pé com dois filhos no colo (um em cada braço), a terceira filha agarra-se à saia da mulher e a olha atentamente, e o quarto filho (em terceiro plano) brinca com brinquedos no chão de carpete.	O fato de a imagem estar em um quadro em um museu indica que a imagem é uma obra de arte, é a expressão de uma determinada artista (fotógrafa) que pretende expor um determinado conteúdo. Este conteúdo está diretamente associado à história da Branca de Neve produzido pela Walt Disney Produções. Essa história é um conto de fadas que funciona como idealização às adolescentes que passam a desejar um príncipe encantado e viver com ele um casamento feliz para sempre. Todavia, essa fantasia está muito longe do mundo real. O quadro ironiza a distância entre a idealização do casamento perfeito e feliz da ficção em relação à realidade cotidiana do trabalho e dos valores de uma determinada cultura: o marido trabalha fora como empregado, ao passo que a mulher é a operária da casa; o marido, ao chegar a casa depois do trabalho, pensa que tem o direito ao lazer e descanso, enquanto a mulher, exausta, cuida dos quatro filhos.

Assim, na sintaxe geral é fundamental descrever a configuração do objeto, i.e., a posição dos elementos constituintes uns em relação aos outros, o que auxilia na organização ordinal da análise detalhada. Outro aspecto relevante, como já mencionado, é o contexto em que este objeto está inserido, ele auxilia a análise semântica, pois delimita os significados que podem ser suscitados pelo objeto.

A construção paralela em quadros das análises sintática e semântica é indispensável, tanto nas análises gerais quanto nas detalhadas. Esse paralelismo contribui para o desenvolvimento da consciência das correlações estabelecidas entre as duas dimensões dos signos (sintática e semântica).

Após a breve descrição do que se percebe objetivamente do objeto de análise, segue-se a análise semântica geral.

3.2 Semântica Geral – 2ª Etapa

Nesta etapa procurou-se examinar o que a sintaxe geral da imagem poderia suscitar, representar, indicar. Buscou-se descrever o conteúdo implícito, subjacente, proposto pela sintaxe, ou seja, tentou-se compreender o que poderia representar, de um modo geral, a Branca de Neve cuidando de quatro filhos enquanto o seu esposo assistia TV e bebia uma cerveja.

Estabeleceram-se associações, apropriando-se de um *background* que reconhecia a história da Branca de Neve da Disney e, a partir dele, construíram-se relações, apenas globais, que estão descritas na coluna direita do Quadro 2, em paralelo à análise sintática geral.

A principal função da semântica geral é nortear a coerência da análise semântica detalhada; ela indica o sentido que cada detalhe pode ter para se manter a congruência com o todo. Finalizada a semântica geral, passa-se para a terceira etapa, a sintática detalhada.

3.3 Sintática Detalhada – 3ª Etapa

Para facilitar a organização da sintática detalhada, dividiu-se a imagem *Snowy* em partes, como apresentado na Figura 5. Essas partes podem ser identificadas (por cores, por nomes, por legendas) e ordenadas umas em relação às outras. Nesta situação específica, optou-se por dividir a imagem em núcleos sintáticos distintos: o ambiente arquitetônico e os móveis – amarelo; o pacote de batatas fritas e o cachorro – azul; o príncipe assistindo TV – vermelho; a Branca de Neve e os três filhos em primeiro plano – verde; e a quarta criança, ao fundo, brincando – laranja.

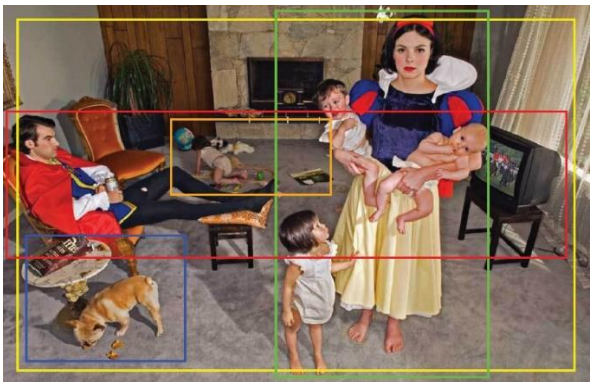


Figura 5: Divisão do Objeto de Análise em Partes. Imagem *Snowy* de Dina Goldstein (2016) com interferência dos autores.

Após a divisão da imagem em partes, preparou-se um quadro com duas colunas (conforme Quadro 3) para proceder às análises detalhadas da imagem *Snowy*. No limite do lado esquerdo do quadro, incorporou-se as cores referentes à divisão da imagem em partes, o que auxiliou a ordenar os detalhes, de modo a deixar a análise compreensível para a leitura, mesmo para aqueles que desconhecem a estrutura aqui estudada.

Então, iniciou-se a análise sintática detalhada, procurando descrever tudo o que é perceptível na imagem, sem preocupar-se com a dimensão semântica que esses elementos poderiam veicular, mas concentrando-se em rastrear (escanear) perceptivamente cada detalhe da imagem.

A leitura da análise sintática detalhada da imagem *Snowy* fornece clareza do que significa na prática esse rastreamento. Além disso, ela amplia a acuidade perceptiva, dá ao sujeito leitor a apropriação consciente da realidade física que ele observa na imagem. Quando o sujeito se desloca de uma posição de leitor para a de analista de um objeto qualquer, essa perspicácia perceptiva se desenvolve ainda mais.

A análise sintática detalhada da imagem *Snowy* não está descrita em sua integralidade e sequência de detalhes neste artigo (assim como a semântica detalhada) em função do espaço que isso exigiria. A análise está disponibilizada no seguinte endereço de web, onde pode ser observada na íntegra: https://www.dropbox.com/s/jw318xbct9ivgle/An%C3%A1lise%20Semi%C3%B3tica%20da%20Imagem%20Snowy%20de%20Dina%20Goldstein.pdf?dl=0.

Na coluna à esquerda do Quadro 3 estão expostos fragmentos (não sequenciados) da análise sintática detalhada da imagem *Snowy*.

Nesta etapa, buscaram-se informações sobre todos os elementos desconhecidos da imagem, por exemplo, que salgadinho é aquele sobre a mesa redonda? Que bebida é aquela que o príncipe bebe? Ambas as embalagens não são distribuídas no Brasil. Informações como a provável década de fabricação da TV ou a raça do cachorro podem serma detalhes relevantes para a análise.

Os detalhes observados e descritos nesta etapa foram relacionados entre si somente em situações pontuais. Esse cruzamento foi realizado em um momento subsequente e específico para interseção. Somente após o término integral da análise sintática detalhada, passou-se para o desenvolvimento da semântica detalhada, mantendo-se o paralelismo entre as duas.

3.4 Semântica Detalhada – 4ª Etapa

Nesta etapa objetivou-se perceber o que cada detalhe sintático da imagem *Snowy* poderia ter potencial para representar, evocar, associar, denotar, conotar, indicar, sugerir, veicular semanticamente, procurando-se manter a coerência lógica com a semântica geral. Nessa etapa, foi fundamental procurar-se registrar sucintamente todas as associações estabelecidas entre as dimensões sintática e semântica da imagem *Snowy*.

Em função da construção de correlação entre as duas dimensões, no que se refere aos detalhes, possivelmente esta etapa do método seja a mais complexa e mais exaustiva de se realizar. A cada detalhe sintático associaram-se significados que o analista supõe ser consenso entre pessoas de uma determinada cultura. No Quadro 3 (coluna direita), tem-se uma amostra do tipo de correlações estabelecidas entre as dimensões sintática e semântica da imagem *Snowy*.

Para o desenvolvimento de associações consistentes entre as duas dimensões dos signos que constituem a imagem *Snowy*, recorreu-se a algumas orientações que se estendem a qualquer objeto de análise. A seguir, apresentam-se essas orientações.

Quando se está realizando, em um processo analítico, de modo consciente, as primeiras correlações entre sintaxe e semântica, é comum ficar-se inseguro, pois essa não é uma

prática frequente.

Então, a primeira orientação para a construção de associações plausíveis compreende o uso da intuição seguida pelo pensamento lógico. Mas em que consiste, na prática, o uso da intuição? Trata-se de tentar associar sintaxe e semântica sem pensar muito. Trata-se de observar o detalhe percebido e tentar expressar rapidamente o que ele está revelando.

Somente após a construção e o registro da associação a partir da intuição, provoca-se o pensamento lógico, questionando-se sobre o motivo de associar-se determinado elemento sintático com uma determinada unidade semântica; qual a causa da relação estabelecida; por que se elaborou essa correlação.

O analista incipiente, ao buscar um pensamento lógico, i.e., com uma organização coerente, racional e estruturada, procura avaliar objetivamente as associações de modo a que elas façam sentido. Ele passa a pensar criticamente sobre aquilo que realizou intuitivamente. É neste estágio que, de modo espontâneo, a partir da experiência que está vivenciando, ele começa a se questionar sobre a natureza de determinadas correlações entre sintaxe e semântica produzidas por ele.

Então esse analista, diante de algum detalhe sintático, começa a perceber que já viu algo semelhante antes e que uma pesquisa auxiliar pode ajudá-lo a confirmar essa informação. Por exemplo, ele nota que a mulher da imagem *Snowy* se parece por similitude com uma princesa da Disney, mas ele não sabe bem ainda se é a Branca de Neve ou a Cinderela; então ele afere, a partir da pesquisa de apoio, e registra a associação com segurança. Ele observa que a tevê de tubo catódico a que o príncipe está assistindo assemelha-se com algumas que ele já viu em filmes da década de 1980 (ou início dos anos 1990). Então novamente ele confirma a semelhança com pesquisa auxiliar e registra a correlação com convicção. Desse modo, ele compreende que muitas das associações que ele já realizava antes do estudo, embora inconscientes, baseavam-se na similitude do elemento sintático observado com algo percebido anteriormente, que ficou registrado em seu background.

Quadro 3: Análise sintática e semântica detalhadas desenvolvidas pelos autores

Sintática Detalhada	Semântica Detalhada
A imagem foi construída fotograficamente (plano geral e proporção 2x3).	O fato de ser uma fotografia indica uma situação do mundo real/físico/existente, em oposição ao mundo da ficção criado pela Walt Disney Produções, que utiliza o desenho como linguagem visual. O plano geral indica a intenção da fotógrafa de evidenciar a Branca de Neve no espaço/contexto/ambiente em que se encontra. A proporção 2x3 indica a preferência pelo enquadramento horizontal, que favorece a demonstração desse contexto.
O espaço arquitetônico é uma sala residencial de base retangular, de tamanho médio, onde estão o homem, a mulher e as quatro crianças. Na imagem aparecem apenas três paredes; junto à quarta, que se supõe existir mais para trás, está a artista que fotografou a cena.	Sala residencial é um lugar onde as pessoas que moram na casa se encontram para desfrutar de momentos de lazer, descanso, entretenimento e bem-estar. As seis pessoas da imagem parecem constituir uma família que ali reside. A dimensão mediana da sala pode sugerir que a família é, no máximo, de classe média, aspecto que também é ressaltado por outros elementos, como os móveis.
A parede da esquerda da sala é branca com textura lisa, percebe-se apenas parte de uma moldura de um quadro. A moldura é de madeira larga, dourada e trabalhada em alto relevo.	A parede branca pode estar associada ao neutro. Já o quadro com moldura dourada e com relevo decorado sugere nobreza, tanto pelo dourado do ouro, quanto pela forma rebuscada de moldura esculpida em madeira, encontrada apenas em casas de pessoas com maior poder aquisitivo. No contexto da cena, esse elemento pode ter o potencial de evocar a realeza do casal no conto da Disney.
Em cima da mesinha de topo circular há um pacote aberto de batatas fritas. Parte desse alimento está sobre a mesa (fora do pacote) e parte sobre o chão (no carpete cinza). Existe também um cachorro de porte pequeno/médio que está comendo as batatas fritas do chão, perto da mesa.	Comida é algo necessário, mesmo quando gorduroso e calórico, como é o caso da batata frita. Se o "necessário" está sendo desperdiçado, pode-se associar a situação a "descuido", "desleixo". A falta de cuidado já aparece com o fato de que o pacote está aberto, e que, por isso, em breve, as batatas deixarão de estar crocantes; esse descuido agrava-se com a comida em cima da mesa (deixada ao ar) e, mais ainda, também deixada cair ao chão (lugar onde as pessoas pisam ao chegar de áreas externas à casa, muitas vezes com os sapatos ou pés sujos). A embalagem de batatas fritas é um indício de localização temporal da imagem analisada, pois se parece com uma embalagem atual da marca Kettle. O fato de o cachorro estar comendo a batata frita do chão pode indicar que ele está com fome, e porque alguém não lhe deu comida - outro indício da ausência de serviçais e/ou de mais descuido. Também pode indicar que a casa está sem controle, sem limites de quem pode e/ou deve o quê. Reconhecer a raça do cachorro e suas principais características pode qualificar a análise, pois outras associações podem ser realizadas.
No centro da sala há uma mesinha de madeira pintada de preto, com sua superfície construída por planos. Ela é mais baixa do que o assento das duas poltronas. Seu topo é retangular, possui quatro pés paralelos entre si. Em cima de seu topo há uma almofada laranja, porém em um tecido diferente do tecido da poltrona: ele parece ser mais brilhante (por exemplo, um cetim), é estampado com flores em um laranja mais claro do que o do fundo.	Em oposição à mesa redonda de mármore, essa mesa não conota "nobreza", pelo contrário, parece conotar simplicidade. O fato de ser mais baixa do que o assento das duas poltronas nobres e estar à frente delas sugere que possa ser utilizada para suportar as pernas enquanto se está sentado em uma das poltronas, passando uma sensação de descanso. Nesse sentido, a almofada está adequada, pois, assim como o estofado das poltronas nobres, a almofada, por sua maciez, ajuda a acolher as pernas e os pés cansados. O tecido brilhante e laranja da almofada pode sugerir uma certa intenção de combinar com as poltronas nobres.
Na mão direita do príncipe há uma cerveja em lata.	A lata de cerveja em uma das mãos do príncipe pode indicar desfrute, deleite. Além disso, a cerveja pode sugerir que o pacote de batatinhas tenha sido aberto por ele, por contiguidade (beber/comer). A embalagem da cerveja, assim como a embalagem da batata frita, são os elementos que mais indicam o momento atual da produção da imagem analisada, revelando um descompasso de tempo com a época de fabricação da TV.

Durante a construção da análise, o analista incipiente começa a observar que existem outros tipos de associações,

além dessas que ocorrem por similitude. O analista percebe, com base na sua própria experiência, que ele costuma associar determinadas sintaxes a determinadas unidades semânticas porque existe entre elas uma lei física de causa e efeito. Por exemplo, ele sabe que o cachorro come as batatas porque possivelmente está com fome; que a planta no fundo da sala está murcha porque não foi regada; que a batata frita no carpete é algo anti-higiênico porque se trata um material orgânico que irá gerar micro-organismos indesejáveis. Assim, naturalmente, ele passa a ter consciência de que leis físicas são integradas ao seu *background* ao longo dos seus anos de experiência e que elas interferem consideravelmente na elaboração de inferências associativas entre as dimensões sintática e semântica dos signos.

Além disso, de modo descomplicado, o analista incipiente passa a perceber também que, em outras situações, ele associa determinadas sintaxes a determinadas unidades semânticas porque existe entre elas uma convenção social definida, instaurada por uma determinada cultura, ou por um determinado formador de opinião, ou por um determinado trabalho de *branding* etc. Assim, por exemplo, ele entende que é injusto a mulher cuidar dos quatro filhos enquanto o homem desfruta da tevê, das batatas fritas e da cerveja, porque ele vive em uma cultura que, por um acordo social, definiu-se essa circunstância como injusta. Mas, possivelmente, em outra cultura, essa situação seja natural, costumeira e não cause nenhum desconforto ou associação com desigualdade entre gêneros.

Esse pensamento lógico, precedido pela intuição e que considera a tendência do ser humano de estabelecer associações por semelhança e por reconhecimento a leis físicas e culturais que agem no homem a partir de suas experiências, quando trabalhado de modo espontâneo e natural, induzindo o desenvolvimento do olhar crítico, pode ampliar a consciência do analista incipiente diante dos fenômenos que circunscrevem o seu objeto de análise.

Nesse sentido, a teoria de Peirce (2015), em particular a classificação dos signos (ícone = semelhança; índice = situação factual; e símbolo = convenção social), pode contribuir consideravelmente - embora não seja apresentada neste artigo de modo formal, porque se acredita que é na prática experiencial que o ser humano desenvolve seu interesse pelo conhecimento teórico, e não o contrário.

A segunda orientação que pode contribuir para o estabelecimento de correlações consistentes entre as dimensões sintática e semântica consiste no princípio de oposição. Saussure (2006, p. 133), Eco (2014, p. 62); Barthes (2012, p. 92) e Joly (2008, p.51) ressaltam a relevância das oposições no estudo da semântica. Este princípio auxilia no desenvolvimento do pensamento lógico referente à primeira orientação.

Eco destaca que uma unidade semântica – vista como unidade cultural – existe "tão-somente enquanto é definida numa outra que se lhe opõe. Somente a relação entre os vários elementos de um sistema de unidades culturais é que subtrai a cada um dos termos aquilo que é trazido dos outros" (ECO, 2014, p. 62).

Para esclarecer esse princípio, apontar-se-ão algumas oposições que foram realizadas durante o estabelecimento de associações entre a dimensão sintática e a semântica da imagem *Snowy*. Por exemplo:

a) referiu-se a imagem *Snowy* como uma imagem fotográfica que, em oposição às imagens da Disney que são desenhos, retrata mais diretamente o mundo real/físico/existente que as outras;

b) caracterizou-se o tecido das poltronas como sendo aveludado, em oposição a tecidos em geral; esse tecido pode reforçar o aspecto aristocrático das poltronas, por tratar-se de um tipo que passa por um processo de fabricação mais complexo, o que eleva seu preço e distinção em relação aos demais;

c) destacou-se, também, o mármore da mesinha redonda como um material que, em oposição ao granito, normalmente, é mais raro e, por isso mesmo, mais caro; possui textura visual mais delicada e suave do que a textura visual do granito, que comumente é mais grosseira e crespa; além disso, o mármore é menos duro e mais frágil/delicado do que o granito, não sendo indicado para áreas externas. Todas essas características do mármore, juntas ao fato de estar polido, num formato de círculo perfeito, com arremate boleado nas extremidades, podem também conotar refinamento, nobreza.

Esses são exemplos simples de oposição que auxiliam no destaque das características de determinadas sintaxes em relação a outras, e, por conseguinte, na evidência de suas correspondentes unidades semânticas.

Essa relação de oposição também pode ocorrer em circunstâncias complexas, por exemplo, quando se pensa na Branca de Neve sobrecarregada, cansada, exausta, sem tempo, desiludida da imagem *Snowy*. Possivelmente, realizou-se uma associação, por oposição, com a Branca de Neve da Disney e seu final feliz com o príncipe. Essa relação de oposição entre algo que se percebe e algo que já existe dentro do analista em seu *background* se dá de modo tão imediato que, em muitos casos, a associação ocorre de modo inconsciente. Por isso a relevância de se destacar esse princípio de oposição.

Em uma situação hipotética de uma pessoa que não conhece a história da Branca de Neve da Disney e vive em uma cultura em que as pessoas têm um baixo poder aquisitivo e as mulheres costumam cuidar de seus vários filhos, possivelmente essa pessoa não associaria a Branca de Neve da imagem *Snowy* com cansaço, exaustão, muito menos com desilusão.

Depois de apropriar-se de uma intuição seguida de um pensamento lógico e compreender a relevância do princípio de oposição, o analista está apto a construir associações plausíveis, coerentes. Caso ainda tenha dúvidas, ele pode discutir com pessoas próximas, buscando compreender o consenso cultural (os significados compartilhados) dentro das suas subjetividades. Essa interação com outras pessoas, nessa etapa, é informal, razão pela qual não tem o mesmo valor da pesquisa pragmática referente à sexta etapa. Aqui, apenas investigam-se as possíveis associações estabelecidas em relação aos detalhes. Em relação à imagem *Snowy*, perguntou-se, por exemplo, se determinada pessoa associava a postura do príncipe a relaxamento ou a indiferença; se a face da princesa, em particular, tinha potencial para indicar cansaço; ou se a sala parecia uma sala residencial de uma casa de classe média.

Para finalizar essa extensa etapa, cabe ainda salientar sua função pedagógica. O processo de escrita e desenvolvimento da análise semântica detalhada, em seu aspecto extenuante, principalmente no que se refere ao estabelecimento de correlações entre sintaxe e semântica, destaca uma questão fundamental, especialmente entre alunos de graduação em design quando estão realizando suas primeiras análises: qual a relevância de dedicar-se tanto tempo e trabalho a uma tarefa tão exaustiva?

Alguns pontos podem ser considerados. O processo, por exemplo, por ser extenso e laborioso, proporciona, em primeiro lugar, o claro entendimento sobre a presença das duas dimensões do signo na prática, uma explícita/perceptível (a sintática) e a outra implícita/imperceptível (a semântica); e em segundo lugar, uma proximidade, uma familiaridade com elas. Essa experiência prática é que faz com que o aluno adquira consciência de que o mínimo detalhe sintático pode gerar ou alterar totalmente uma semântica. Somente a partir de múltiplas experiências como analítico de signos, o aluno passa a ter domínio, fluência em relação às correlações estabelecidas entre sintaxe e semântica.

Além disso, ele começa a perceber, com consciência, como os signos agem uns em relação aos outros, como uns interferem na ação de outros. Assim, a habilidade de

correlacionar as duas dimensões vai sendo desenvolvida ao longo da prática. Quando o aluno entende o processo de correlação, ele compreende também que quanto mais ele qualifica seu *background*, mais fácil e eficaz será o seu processo de estabelecer associações.

Na sequência evolutiva de aprendizagem, a habilidade de analisar signos pode ainda qualificar a capacidade do aluno de desenvolver signos, ou seja, produzir sintaxes com alto potencial semântico. Por todas as ponderações realizadas nesta etapa de detalhamento semântico é que se percebe que uma das funções primordiais da análise é a função pedagógica, tanto de alunos quanto de um analista experiente.

Finalizada a etapa de estabelecimento de associações entre os detalhes sintáticos com as suas correspondentes unidades semânticas, segue-se para a síntese das análises detalhadas, retomando-se a totalidade da imagem *Snowy,* conforme indicado no círculo hermenêutico.

3.5 Síntese Sintática e Semântica – 5ª Etapa

Esta etapa teve por objetivo sintetizar e cruzar os detalhes analisados nas dimensões sintática e semântica, retomando-se o todo da imagem *Snowy*, a partir dos seus detalhes. Esse cruzamento foi realizado com o auxílio de dois recursos, um painel (conforme Figura 6) e um quadro (conforme Quadro 4), ambos sintéticos porque objetivam sintetizar e organizar sinoticamente as unidades sintáticas e semânticas observadas durante as análises detalhadas.

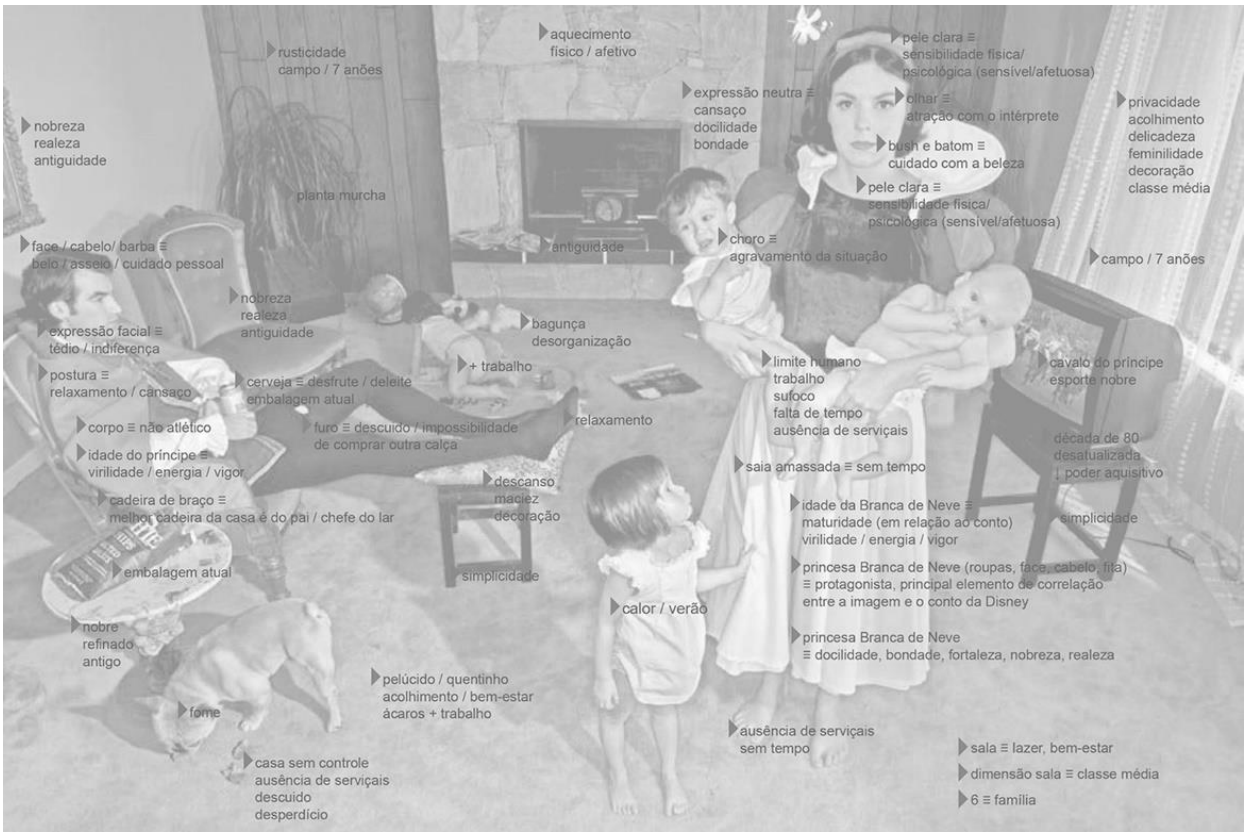


Figura 6: Painel de síntese – sintática e semântica detalhadas. Imagem Snowy de Dina Goldstein (2016) com interferência dos autores.

Quando se tem um prazo restrito para execução de uma análise detalhada como a da etapa anterior, pode-se desenvolver apenas esses dois recursos para considerar-se os detalhes em uma análise. No entanto, a exclusão do quadro detalhado reduz significativamente a função pedagógica da análise.

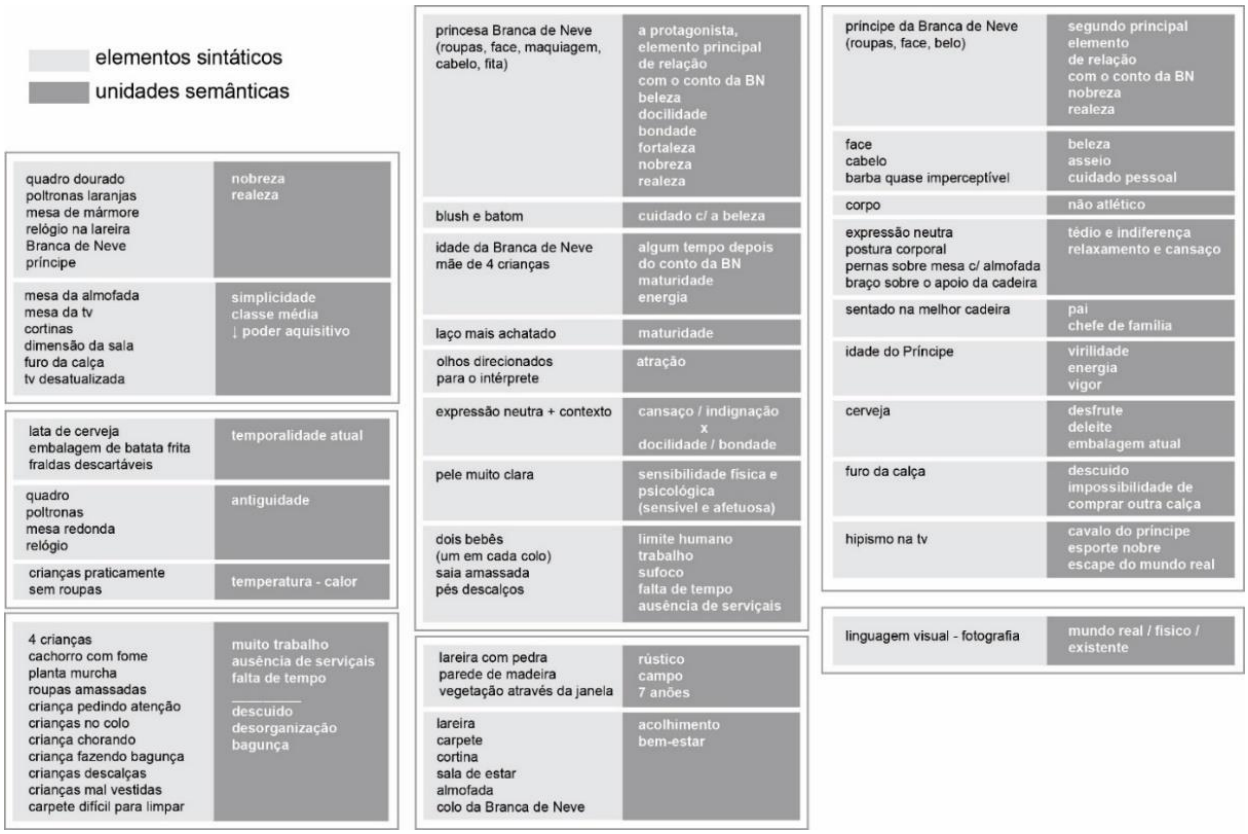
O primeiro a ser desenvolvido é o painel de síntese (Figura 6). Para desenvolvê-lo, utilizou-se uma imagem em preto e branco sem contraste e, próximo de cada unidade sintática da imagem, introduziu-se uma palavra ou expressão que representasse a unidade semântica correspondente.

No caso da imagem *Snowy*, o texto da semântica detalhada foi utilizado como base para construção do painel (Figura 6). Procurou-se transferir todas as unidades semânticas registradas no texto para a imagem. Nos detalhes sintáticos muito pequenos, como, por exemplo, o *blush* e o batom da Branca de Neve, sugere-se a utilização do símbolo de equivalência (≡) para apontar a correlação "*blush* e batom ≡ cuidados com a beleza", conforme se pode perceber na Figura 6. Em situações nas quais o objeto de análise é tridimensional, sugere-se a utilização de imagens em diferentes perspectivas, uma ao lado da outra, para a construção do painel.

A partir do painel, retornou-se ao todo da imagem *Snowy*, buscando-se identificar quais unidades sintáticas concorrem em conjunto para a construção de uma determinada unidade semântica. Por exemplo, o quadro dourado na parede, as poltronas laranjas, a mesa redonda de mármore e o relógio na lareira são unidades sintáticas que sugerem a mesma unidade semântica: realeza da Branca de Neve na condição de princesa. A partir de identificações como essa, organizou-se o quadro de síntese (Quadro 4). Ele tem o objetivo de demonstrar visualmente esses agrupamentos.

Essa compilação por agrupamento revela as principais unidades semânticas subjacentes à imagem. Com base no quadro, consegue-se visualizar com maior perspicuidade os resultados das análises gerais e detalhadas. Além disso, o Quadro 4 tem por função indicar quais as unidades semânticas que têm maior relevância e quais devem ser verificadas na pesquisa pragmática. Na etapa seguinte do método retoma-se esse auxílio do Quadro 4.

Quadro 4: Quadro de síntese – sintática e semântica detalhadas desenvolvido pelos autores



3.6 Pesquisa Pragmática – 6ª Etapa

Em um processo de significação, a pragmática é a dimensão do signo em que se considera o efeito da sintaxe, que veicula unidades semânticas na mente de um intérprete, com um *background* específico, em um determinado contexto. Do mesmo modo, em uma análise semiótica, a pragmática é a dimensão em que se pretende pesquisar, em uma perspectiva da significação, como determinados intérpretes/usuários percebem e interpretam o objeto investigado pelo analista. Com isso, intenta-se expandir a visão sobre o objeto de análise e validar na prática, i.e., junto ao intérprete/usuário, se as associações entre sintaxe e semântica estabelecidas anteriormente pelo analista são verificadas ou não. Em outras palavras, é nesta dimensão que se investiga a efetiva "ação dos signos", em suas três dimensões (sintática, semântica e pragmática).

Ao compreender a perspectiva do intérprete/usuário diante do objeto na sua vida prática, o analista pode ampliar as possibilidades de correlações estabelecidas até então e, sobretudo, pode, com essa ampliação, alterar conscientemente a sintaxe do objeto de tal modo que o qualifique em seu potencial semântico, caso esse analista esteja envolvido com a concepção do objeto de análise.

Embora este método proponha uma análise em que se considera primeiramente o objeto como um todo, depois suas partes, e novamente o todo, deve-se ressaltar que esse não é o percurso perceptivo de um intérprete/usuário diante de um objeto. A teoria da *Gestalt* ainda hoje fornece subsídios para compreender a relação indivíduo-objeto no campo da percepção.

Os *gestaltistas* afirmavam que um indivíduo, ao observar coisas do mundo, percebe, em um primeiro instante, o seu todo. A seguir, pode dividir esse todo em partes. Porém, cada parte será sempre parte daquele todo que lhe deu início e não um elemento constituinte isolado (ENGELMANN, 2002, p. 1).

Os *gestaltistas* não queriam dizer com isso que um determinado elemento constituinte (uma parte), se alterado, não teria força para modificar o todo, mas eles queriam evidenciar as forças internas que agem no todo, fazendo com que aquele elemento constituinte não seja percebido pelo intérprete/usuário com suas características reais. Por exemplo, na Figura 7(a) a diagonal cinza da esquerda parece ser maior do que a diagonal cinza da direita. No entanto, elas são idênticas, estão apenas espelhadas uma em relação à outra, e os demais elementos que constituem o todo interferem no modo como elas são observadas, i.e., elas não são percebidas conforme suas características reais, demonstrando a presença de forças internas de configuração. Na Figura 7(b), os demais elementos foram suprimidos e as duas diagonais podem ser percebidas como iguais.



Figura 7: Exemplo de Forças Internas de Configuração. Produzido pelos autores.

Destaca-se esse aspecto sobre a percepção do intérprete/usuário porque é comum entre alunos, durante a pesquisa pragmática, querer questionar intérpretes/usuários sobre os detalhes sintáticos dos objetos analisados não considerando o objeto em seu todo. Além de os indivíduos em geral não perceberem, em um primeiro momento, os detalhes, aqueles que, por exemplo, não têm experiência com a linguagem visual – em relação às forças internas de configuração – dificilmente contribuirão com observações consistentes, adequadas. Isso exige do analista a atenção para filtrar essas manifestações dos intérpretes/usuários, tentando compreender o que eles querem efetivamente dizer com o que estão aparentemente dizendo. Assim, quando se estiver verificando a opinião de um intérprete/usuário, a prioridade é

considerar-se o todo do objeto de análise.

No entanto, para se verificar, junto a um intérprete/usuário, o que um elemento sintático específico (um detalhe) pode estar evocando semanticamente, recorre-se a um recurso denominado prova de comutação – muito utilizado pela linguística e pela semiótica estruturalista –, integrado ao princípio da oposição, exposto na seção 3.4. Esse recurso verifica o detalhe, mas considera o objeto globalmente, como indicado anteriormente.

A prova de comutação, segundo Barthes (2009), consiste em fazer um detalhe sintático de um objeto variar artificialmente em sua dimensão sintática e observar se essa variação introduz alguma mudança na sua dimensão semântica (BARTHES, 2009, p. 43). Em outras palavras, utilizando-se da terminologia adotada pela semiótica estruturalista, Barthes expõe que a "prova de comutação consiste em introduzir artificialmente uma mudança no plano da expressão (significantes) e em observar se essa mudança acarreta uma modificação correlativa no plano do conteúdo (significados)" (BARTHES, 2012, p. 82).

Depois de efetuada a comutação, coloca-se esse objeto alterado, em oposição, ao objeto de análise original para verificar-se a permanência ou não de determinada(s) unidade(s) semântica(s). A prova de comutação foi utilizada em duas questões da pesquisa pragmática da imagem *Snowy* para exemplificar esse recurso.

Retornando-se à imagem *Snowy*, desenvolveu-se, nesta etapa, um plano de pesquisa pragmática. Observando-se a imagem *Snowy* e o Quadro 4, optou-se por formular três questões que foram aplicadas a sessenta alunos, que serviram de intérpretes voluntários.

Na primeira questão, procurou-se investigar a interpretação geral dos intérpretes em relação à imagem *Snowy*. Considerou-se essa questão relevante porque esse objeto de análise, em específico, possui características sintáticas que se prestam a interpretações abertas e discursivas, inclusive por sua conexão com a história da Branca de Neve da Disney. No caso de outros objetos, diferentemente da imagem *Snowy*, como, por exemplo, um logotipo, um frasco de perfume ou uma batedeira, dificilmente um intérprete conseguiria discorrer um texto interpretativo, demandando-se questões mais específicas como as outras duas, a seguir expostas. Assim, nesta primeira questão pragmática obteve-se sessenta interpretações da imagem *Snowy*, que estão sintetizadas na próxima etapa do método, juntamente com os resultados das demais perguntas.

Na segunda e na terceira questão, utilizou-se, como recurso, a prova de comutação anteriormente mencionada. Desenvolveram-se questões objetivas referentes a determinadas unidades semânticas expostas no Quadro 4. Na segunda questão, por exemplo, percebe-se que as unidades semânticas "nobreza", "realeza", "antiguidade" e "rusticidade da casa" pareciam reforçar a conexão da Branca de Neve da imagem *Snowy* com a Branca de Neve da Disney, o que poderia interferir na interpretação da imagem por um intérprete. Assim, optou-se por verificar essa hipótese.

Então, produziu-se a imagem, apresentada na Figura 8 (b), em que os elementos sintáticos que tinham potencial para representar as quatro unidades semânticas mencionadas foram comutados por outros. Colocou-se a Branca de Neve com os três filhos e seu príncipe em uma sala contemporânea e dispôs-se essa imagem comutada (b) em oposição à imagem *Snowy* (a), solicitando-se que os participantes respondessem em qual das duas imagens - (a) ou (b) - eles consideravam que o potencial de relação com a história da Branca de Neve era maior. Os resultados estão expostos na próxima etapa do método.



Figura 8: Oposição de imagem original e comutada. Imagem editada pelos autores a partir de Dina Goldstein (2016) e Fotolia Banco de Imagens (2016).

A terceira e última questão também foi formulada com base no Quadro 4. A unidade semântica "mundo real/físico/existente", gerada a partir do aspecto fotográfico da imagem *Snowy,* parecia reforçar a oposição temática entre a vida real de operária do lar (fotografia) e a vida irreal de princesa da ficção (desenho). Logo, para se verificar essa suposição, desenvolveu-se uma outra imagem, apresentada na Figura 9 (b), em que se buscou manter os principais elementos e arranjos sintáticos, comutando-se a linguagem visual, de fotografia para desenho (*cartoon*).

Dispôs-se a imagem comutada (b) em oposição à imagem *Snowy* (a) e perguntou-se aos intérpretes quanto eles consideravam que a imagem (b) interferia na sua interpretação sobre a oposição temática: mundo da realidade vs. mundo da ficção. Foram dadas três opções de respostas, que estão junto aos resultados da pesquisa apresentados na próxima etapa do método.

Diferentes provas de comutação poderiam ter sido desenvolvidas para a pesquisa pragmática da imagem *Snowy*, principalmente se elas tivessem sido realizadas pela própria Dina Goldstein, que dispunha do cenário e das personagens, podendo comutá-los com maior facilidade. Essas pesquisas com provas de comutação integradas à consciência crítica sobre as dimensões sintática e semântica dos signos que agem na imagem *Snowy*, podem fornecer ao analista (designer) um alto poder de retroagir no seu próprio processo de concepção, de modo preciso e estratégico, alterando a sintaxe do objeto até que ela tenha o potencial ideal de geração semântica, na

mente de um intérprete.



Figura 9: Oposição de imagem original e comutada. Imagem desenvolvida pelo artista Marcio Oliveira exclusivamente para este estudo.

Para finalizar esta etapa, cabe ressaltar ainda dois aspectos do processo da pragmática. A primeira ressalva diz respeito à formulação das questões da pesquisa pragmática. Elas devem ser desenvolvidas, necessariamente, com base no Quadro 4, onde estão dispostas as possíveis correlações estabelecidas entre sintaxe e semântica do objeto de análise elaboradas pelo analista. O Quadro 4 serve de norteador do que deve ser verificado na pesquisa pragmática, o que garante coerência e clareza ao trabalho de análise.

O último aspecto a ser ressaltado refere-se à prova de comutação. Apoiando-se nos exemplos das duas últimas questões, pode-se perceber que os detalhes sintáticos comutados não foram, e não devem ser, abordados nas perguntas, pois o objetivo não é que o intérprete olhe atentamente para o detalhe sintático, mas que ele, observando as duas imagens em oposição (original e comutada), de modo global – como faria normalmente –, demonstre qual imagem tem maior potencial de representar determinada(s) unidade(s) semântica(s) avaliada(s).

A seguir estão apresentados os resultados e as inferências que dizem respeito à pesquisa pragmática.

3.7 Síntese Pragmática – 7ª Etapa

Realizado o levantamento de dados da pesquisa pragmática junto aos diferentes intérpretes, nesta etapa os resultados são ordenados e procura-se estabelecer uma síntese da dimensão pragmática que permita verificar se as correlações estabelecidas até então entre a dimensão sintática e a semântica pelo analista (designer) são confirmadas/validadas ou não. Verificam-se, também, aspectos que possam ter sido ampliados pelos intérpretes/usuários.

Conforme as informações dadas na etapa anterior, sessenta alunos de design participaram da pesquisa pragmática da imagem *Snowy* como intérpretes, e três questões foram aplicadas.

Na questão 1, os 60 participantes foram convidados a interpretar a imagem *Snowy*. Eles discorreram acerca de suas interpretações. Os resultados foram analisados e sintetizados no Quadro 5.

Quadro 5: Resultados da pesquisa pragmática – Questão 01. Quadro desenvolvido pelos autores

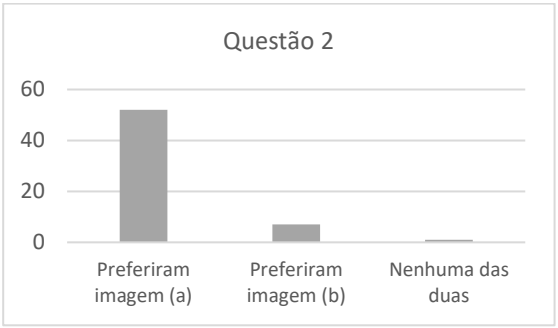
Participantes	Associações estabelecidas pelos 60 intérpretes
35	Relacionaram a imagem *Snowy* com a história da Branca de Neve.
20	Não relacionaram a imagem *Snowy* com a história da Branca de Neve, mas com contos infantis.
5	Não relacionaram a imagem *Snowy* com a história da Branca de Neve ou com contos infantis.
16	Mencionaram a oposição realidade vs. ficção.
27	Apontaram para o descompasso entre a vida de princesa de contos de fadas e a vida complexa/árdua da mulher real.
5	Apontaram para as expectativas românticas de adolescentes geradas pelos contos infantis.
3	Apontaram para a crítica aos contos de fadas por influenciarem meninas a acreditarem que o alcance da felicidade eterna se encontra na concretização de um casamento com um "príncipe encantado".
38	Apontaram para a crítica à sociedade, que atribui papéis desiguais entre homens e mulheres nas atividades cotidianas de um lar.
16	Apontaram para a situação da imagem como algo que ocorreu após o final da história da Banca de Neve.
4	Apontaram para a simplicidade da casa em contraste com alguns objetos que sugerem nobreza.
24	Citaram a expressão "felizes para sempre".
12	Citaram a palavra "machismo".
4	Citaram a expressão "sociedade patriarcal".
1	Mencionou que a imagem pode demonstrar que a felicidade não significa cavalgar em um cavalo branco toda a eternidade. Ela é maior e complexa, não é perfeita.
5	Descreveram apenas a dimensão sintática da imagem.

Na questão 2, os participantes foram solicitados a responder em qual das duas imagens (a) ou (b) – apresentadas na Figura 8 – eles consideravam que o potencial de relação com a história da Branca de Neve era maior. Conforme exposto no Gráfico 1: 52 participantes optaram pela imagem (a) – *Snowy*; 7 participantes optaram pela imagem (b) – comutada; e 1 participante optou por nenhuma das imagens, argumentando que não considera fazer diferença o ambiente.

Na sua opinião, a caracterização da Branca de Neve e do príncipe (faces, cabelos e vestimentas) são o suficiente para promover a relação.

A partir desta questão, inferiu-se que determinados elementos sintáticos do cenário como, por exemplo, o quadro dourado na parede, as poltronas laranjas, o relógio na lareira, a mesa redonda de mármore, a lareira de pedras e a parede de madeira rústica contribuem para construção da relação com o universo da Branca de Neve da Disney por conotarem a vida de princesa e o ambiente rústico da casa dos Sete Anões.

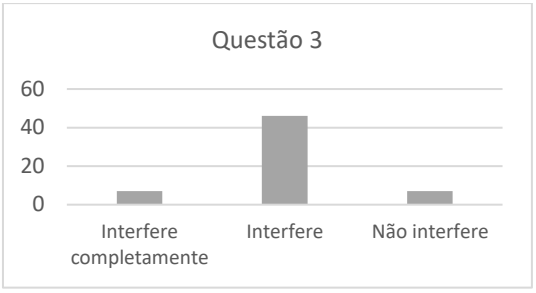
Gráfico 1: Resultados da pesquisa pragmática – Questão 2. Quadro desenvolvido pelos autores.



Na imagem comutada, a ausência desses elementos, embora com a presença da princesa e do príncipe, provoca uma fragilidade na relação com o conto. Nela, a possibilidade de associar o casal a uma festa à fantasia poderia ser plausível, o que não ocorre na imagem *Snowy*.

Na questão 3, os participantes foram convidados a optar, entre três alternativas, o quanto eles consideravam que a imagem (b) – apresentada na Figura 9 – interferia na sua interpretação sobre a oposição temática: mundo da realidade vs. mundo da ficção. Conforme exposto no Gráfico 2: 7 participantes afirmaram que interferia completamente, pois extinguia o potencial de conexão interpretativa entre ficção e realidade; 46 participantes afirmaram que interferia, pois diminuía o potencial de conexão interpretativa entre ficção e realidade; e 7 participantes afirmaram que não interferia, pois o potencial de conexão interpretativa entre ficção e realidade independe da linguagem visual.

Gráfico 2: Resultados da pesquisa pragmática – Questão 2. Quadro desenvolvido pelos autores



A partir desta questão, inferiu-se que o uso da fotografia como linguagem visual neste trabalho aumenta o potencial de conexão interpretativa entre ficção e realidade, embora intérpretes possam se projetar em desenhos de humanos, como ocorreu com os 7 últimos participantes.

A seguir, apresenta-se a etapa em que se desenvolvem as inferências finais da análise.

3.8 Inferências Finais – 8ª Etapa

Na última etapa do método realizam-se as inferências finais da análise, considerando-se as sínteses sintática, semântica e pragmática, sem haver preocupação com a divisão entre as três dimensões. No caso da análise da imagem *Snowy*, concluiu-se o seguinte: ela foi construída com dois grupos de elementos distintos, apresentados no Quadro 6. Por um lado, há o grupo 1 – com elementos que estão associados ao universo da Branca de Neve da Disney. E por outro lado, o grupo 2 – com elementos que indicam a nova situação de vida de Branca de Neve. Esse cenário de oposição entre esses dois grupos (1 e 2) de elementos sintáticos agindo em conjunto, como signos, potencializam as possibilidades comparativas entre a Branca de Neve da Disney e a sua nova situação de vida retratada na imagem *Snowy*.

Quadro 6: Inferências finais. Quadro desenvolvido pelos autores

Grupo 1	Grupo 2
• as poltronas; • o quadro dourado; • a mesa de mármore; • o relógio antigo; • a lareira de pedra rústica; • a parede de madeira rústica; • a própria Branca de Neve; e o príncipe.	• a sala de classe média desorganizada; • as duas mesinhas simples; • a tevê desatualizada; • os quatro filhos pequenos demandando sua atenção; • o marido relaxado e indiferente assistindo tevê; e • o cachorro comendo a comida que caiu no chão.

Esse cenário de oposição é reforçado pela diferença de linguagens visuais – na imagem *Snowy*, o uso da fotografia (realidade) e, na história da Branca de Neve da Disney, o uso do desenho (ficção). Essa diferença demonstra o quanto qualidades plásticas (não figurativas) podem interferir na interpretação final do objeto de análise, como se pode perceber nos resultados da pesquisa pragmática da questão 3.

Quadro 7: Inferências finais. Quadro desenvolvido pelos autores

Oposições Temáticas
• Antigo vs. atual; • Realeza vs. simplicidade; • Ficção vs. realidade; • Vida de princesa vs. vida de operária do lar; • Príncipe encantado vs. marido indiferente / ausente; • Casamento feliz vs. casamento desgastado.

Assim, esses dois grupos contrastantes de elementos sintáticos dispostos juntos têm potencial para conotar, semanticamente, diferentes oposições temáticas que podem ser percebidas na imagem *Snowy*. Elas estão expostas no Quadro 7.

A pesquisa pragmática demonstrou convergência com as análises sintática e semântica desenvolvidas. Percebeu-se, por exemplo, que, dos 60 participantes, 55 deles, por terem estabelecido uma relação da imagem analisada com a Branca de Neve da Disney ou com contos infantis, apontaram muitas das oposições temáticas acima citadas. Por outro lado, os 5 participantes que não estabeleceram uma relação da imagem com a Branca de Neve da Disney ou com contos infantis tiveram suas interpretações reduzidas apenas à crítica à sociedade atual e suas definições de papéis que beneficiam os homens e sobrecarregam as mulheres. Esses dados podem

indicar o quanto a associação com o conto da Branca de Neve enriquece as interpretações, demonstrando, assim, o quanto o *background* (repertório, experiência colateral) de um intérprete pode influenciar no modo como ele atribui significados a determinado objeto.

4. CONCLUSÕES

Com base neste estudo, conclui-se que, na prática do design, dificilmente um designer terá tempo útil disponível para elaborar uma análise formal extensa e detalhada como a apresentada neste artigo, exceto se estiver envolvido em um projeto de concepção de um produto complexo que demande uma defesa aprofundada no que se refere aos significados que esse produto pode evocar. No entanto, acredita-se que o contato com referências de análises semióticas, como a que foi apresentada aqui, seguido, pelo menos, de algumas práticas analíticas detalhadas e formais, ajudam a desenvolver significativamente a habilidade de saber analisar todos os fenômenos que envolvem o processo de design de modo rápido e espontâneo e, ao mesmo tempo, profundo e consistente.

Assim, a ideia não é que o designer elabore análises formais e documentadas detalhadas em todos os seus projetos, mas que ele se envolva em um processo de capacitação analítica, com uma fundamentação teórica que lhe dê apoio e entendimento epistemológico, no sentido de fazê-lo compreender os elementos envolvidos em um processo de significação. Além disso, é preciso que ele também conheça métodos práticos, como o aqui apresentado, que o auxiliem a entender como ele pode aplicar os conhecimentos teóricos em suas práticas de design, sabendo assim como desenvolver uma análise complexa, caso isso lhe seja demandado. E, enfim, depois de desenvolver suas habilidades analíticas, que ele possa transpor todo esse conhecimento teórico e essa experiência prática para as circunstâncias de sua vida profissional, e mesmo para aquelas que se projetam para além da prática de designer.

Entende-se, por fim, que o presente estudo, mais do que disponibilizar um método de análise, auxilia no desenvolvimento de habilidades analíticas que podem promover a conscientização do designer em relação aos processos de significação no design. Trata-se do "desenvolvimento crítico da tomada de consciência", que ultrapassa "a esfera espontânea de apreensão da realidade, " para se chegar "a uma esfera crítica na qual a realidade se dá como objeto cognoscível e na qual o homem assume uma posição epistemológica" (FREIRE, 2016, p.56).

A consciência crítica sobre as dimensões sintática, semântica e pragmática de signos que agem juntos, uns em relação aos outros, uns interferindo na ação de outros, pode fornecer ao analista (designer) um alto poder de retroagir no seu próprio processo de concepção, alterando a sintaxe do objeto até que ela tenha o potencial ideal de geração semântica na mente de um intérprete.

A partir do exemplo analítico da imagem *Snowy*, pode-se demonstrar que a significação (a interpretação) de um objeto não é construída apenas com a relação de diferentes elementos sintáticos que agem juntos e que evocam unidades semânticas. A interpretação se estabelece somente quando esses elementos sintáticos interagem com o saber cultural de um determinado intérprete. Afinal, como exposto, a interpretação de alguém que não conhece a Branca de Neve da Disney possivelmente não seria a mesma de alguém que a conhece.

Para finalizar, entende-se que a lógica de como analisar (perceber) signos é a primeira grande contribuição da semiótica ao design. A segunda, associada à primeira, é a lógica de como produzir (projetar) signos, e que consiste na sequência deste estudo.

REFERÊNCIAS

[1]. ANDERSON J. *Psicologia cognitiva e suas implicações experimentais*. 5. ed. LTC, Rio de Janeiro, 2004.

[2]. BARTHES R. *Sistema de moda*. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2009.

[3]. BARTHES R. *Elementos de semiologia*. 19. ed. Cultrix, São Paulo, 2012.

[4]. CABRAL L. *Introdução à linguística*. 6. ed. Globo, Porto Alegre; Rio de Janeiro, 1985.

[5]. CARDOSO, C. *Processos de significação no design: proposta de intervenção para disciplinas de Semiótica em cursos de graduação em design no Brasil*. Porto Alegre, 2017. 469p. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Escola de Engenharia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Pesquisa autorizada pelo Comitê de Ética em Pesquisa, conforme parecer nº 1.635.730.

[6]. DAMÁSIO A. *Em busca de Espinosa*: prazer e dor na ciência dos sentimentos. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

[7]. DAMÁSIO A. *O erro de Descartes*: emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

[8]. ECO U. *O signo*. 4. ed. Presença, Lisboa, 1990.

[9]. ECO U. *Tratado geral de semiótica*. 5. ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.

[10]. ENGELMANN A. A Psicologia da gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa,* v. 18, n. 1, p. 1-16, jan.-abr. 2002.

[11]. GADAMER HG. *Verdade e método*. 15. ed. Vozes, Petrópolis, RJ; Editora Universitária São Francisco, Bragança Paulista, 2015.

[12]. FREIRE P. *Conscientização*. Cortez, São Paulo, 2016.

[13]. GOLDSTEIN D. *Fallen princesses*. Disponível em: <http://www.fallenprincesses.com/flash/index.html>. Acesso em: 15 abr. 2016.

[14]. GOMES FILHO J. *Design do objeto*: bases conceituais. Escrituras, São Paulo, 2006.

[15]. HOFFMAN D. *Inteligência visual*: como criamos o que vemos. Campus, Rio de Janeiro, 2000.

[16]. JOLY M. *Introdução à análise da imagem*. 12. ed. Papirus, Campinas, SP, 2008. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

[17]. KRIPPENDORFF K. *The semantic turn*: a new foundation for design. CRC Press, Boca Raton, FL, 2006.

[18]. LOPES E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. 5. ed. Cultrix, São Paulo, 1981.

[19]. LIMA F & ROCHA C. A semiótica de Charles W. Morris aplicada à análise de audiovisual. In: 6º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2007, Brasília. #6. *ART Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas*. Programa de Pós-Graduação em Arte, IdA, UnB, Brasília, 2007, v. 1, p. 98-104.

[20]. MASER S. *Fundamentos de teoria geral da comunicação*: uma introdução a seus métodos e conceitos fundamentais, acompanhada de exercícios. EPU, EDUSP, São Paulo, 1975.

[21]. MONO R. *Design for product understanding*: the aesthetics of design from a semiotic approach. Liber, Estocolmo, 1997.

[22]. MORRIS C. *Signs, Language and behavior*. George Braziller, Nova Iorque, 1946.

[23]. MORRIS C. *Fundamentos da teoria dos signos*. Eldorado Tijuca, Rio de Janeiro, EDUSP, São Paulo, 1976.

[24]. NADIN M. Design and semiotics. In: *Semiotics in the individual sciences*, v. II (W.A. Koch, Ed.). Brockmeyer, Bochum, 1990, p. 418-436.
[25]. NÖTH W. *A semiótica no século XX*. 3. ed. Annablume, São Paulo, 2005.
[26]. PEIRCE C. *Semiótica*. 4. ed. Perspectiva, São Paulo, 2015.
[27]. QUARANTE D. *Diseño industrial 1*: elementos introdutórios. Ediciones CEAC, Peru, Barcelona, 1992. v. 1-2.
[28]. SANTAELLA L. *O que é semiótica*. Brasiliense, São Paulo, 2007.
[29]. STERNBERG R. *Psicologia cognitiva*. Artes Médicas Sul, Porto Alegre, 2000.
[30]. SAUSSURE F. *Curso de linguística geral*. 27. ed. Cultrix, São Paulo, 2006.
[31]. TAYLOR C. Interpretation and the sciences of man. In: TAYLOR C. *Philosophy and the human sciences*: philosophical papers. Cambridge University Press, Nova Iorque, 1985, v. 2, p. 15-57