

Discurso e imagem¹

Perspectivas de análise não verbal

Tania C. Clemente de Souza²

Resumo

Desenvolver, no âmbito da Análise do Discurso (escola francesa), perspectivas voltadas ao estudo da imagem (fílmica, fotográfica, artística, gráfica, publicitária, etc) em sua materialidade, no caso, o não verbal. Discutir a questão relativa à materialidade da linguagem (verbal e não-verbal), visando à formulação de um campo novo de descrição e análise do não-verbal, aquele que não vai pressupor, em primeira instância, o repasse do não-verbal pelo verbal. Descartando-se, assim, pressupostos outros como os oriundos da Lingüística e da Semiologia no estudo da imagem, formula-se o conceito de policromia, base de análise da imagem.

Palavras-chave

estudo da imagem; imagem e discurso; policromia

Abstract

We intend to develop studies in the ambit of Analysis of Discourse (french school) about the image (movie, photographie, arts, publicity, and so on) on its own materiality, i.e., the nonverbal, aiming to reach a new descriptive and analytic field in the study of the nonverbal language: that one that will have not as a point of departure the translate of the nonverbal signs into verbal ones. So, we abandon others concepts as that ones that come from the Linguistics ans Semiotics and we formulate the concept of polychromy, the basis of the image analysis.

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é desenvolver, no âmbito da Análise do Discurso (escola francesa), perspectivas voltadas ao estudo da imagem (fílmica,

¹ Comunicação apresentada no 2º Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, agosto/1997.

² Tânia C. Clemente de Souza é doutora em Linguística e professora do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF.

fotográfica, artística, gráfica, publicitária, etc) em sua materialidade, no caso, o não verbal.

Em termos teóricos, discute-se a questão relativa à materialidade da linguagem (verbal e não-verbal), visando à formulação de um campo novo de descrição e análise do não-verbal, aquele que não vai pressupor, em primeira instância, o repasse do não-verbal pelo verbal.

Essa diretriz coloca a Análise do Discurso em oposição a outras disciplinas do campo da Lingüística e à própria Semiologia, no que se refere, em particular, ao processo de significação e à definição de linguagem. Esta, pensada em duas dimensões, abarca o plano do verbal e do não-verbal, entretanto, nos estudos do não-verbal, tem-se como recorrente a compreensão do não-verbal perpassado pela linguagem verbal.

A partir de uma análise genérica dos processos significativos de imagens em diferentes veículos, pretende-se mostrar como nos meios de comunicação (cinema, televisão, mídia impressa, dentre outros) a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem, ora o de cenário ou ilustração.

Imagem e Interpretação

No estudo sobre o silêncio, Orlandi (1993) observa que os mecanismos de análise que apreendem o verbal através do não-verbal revelam um efeito ideológico de apagamento que se produz entre os diferentes sistemas significantes, dando sustentação, dentre outros, ao "mito" de que a linguagem só pode ser entendida como transmissão de informação, ou como sistema para comunicar. O que leva, por um lado, a estabelecer uma relação biunívoca entre um objeto determinado (verbal ou não-verbal) e o seu sentido e, por outro, a trabalhar não com a materialidade significativa de cada linguagem em si mesma mas, sim, com a tradução do não-verbal em verbal, mascarando as diferenças, a especificidade de cada uma das formas da linguagem. Os estudos sobre as formas do silêncio vêm a um só tempo contribuir tanto à compreensão da materialidade do não-verbal, quanto à ampliação do objeto da Análise do Discurso, ao apontar caminhos para se descrever e entender o não-verbal.

Em termos teóricos, toda essa discussão vem sendo, de certa forma, pontuada nos trabalhos que se voltam para a Análise do Discurso. Em termos práticos, porém,

poucos são os trabalhos, nesta área teórica, que tomam o não-verbal como objeto empírico de análise.

Sobre o processo de significação da imagem, as discussões estão, em geral, restritas a duas vertentes principais: ou se toma a imagem da mesma forma como se toma o signo lingüístico, discutindo-lhe as questões relativas à arbitrariedade, à imitação, à referencialidade³, ou se toma a imagem nos traços específicos que a caracterizam, tais como extensão e distância, profundidade, verticalidade, estabilidade, ilimitabilidade, cor, sombra, textura, etc, buscando-se a definição de que modo se dá a apreensão (ou leitura?) da imagem naquilo que lhe seria específico (cf.: KLEE, 1973 e DAVIDSON, 1984).

No primeiro caso, já observamos acima que, ao se entender o não-verbal através do verbal, ocorre um reducionismo na própria conceituação de linguagem (verbal e não-verbal), por o ser esta pensada com relação ao signo lingüístico. No outro caso, a relação com o lingüístico cede lugar à relação com os traços da imagem entendidos a partir de um "olhar técnico" (cf.: AUMONT, 1993, dentre outros). Em ambos os casos, acaba-se por se propor para o estudo do não-verbal uma descrição formal da imagem, não entrando em pauta a materialidade significativa da imagem na sua dimensão discursiva. Ou seja, não se discutem nem os usos que vêm sendo feitos - como na mídia, por exemplo - da imagem, nem as possibilidades de interpretação da imagem social e historicamente determinadas.

Ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma "imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer". A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens (Davidson, 1984). É a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal.

A não co-relação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem.

Não porque, dadas essas propriedades, a se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque - em sua especificidade - ela se constitui em texto, em discurso.

³ VILCHES, 1991 localiza de forma pertinente os trabalhos que pautam a análise da imagem pelos estudos lingüísticos.

E nesse ponto, retomando a distinção (apontada em FREGE) entre expressão (sentido) e designação (referência), sublinhamos que falar dos modos de significação implica falar também do trabalho de interpretação da imagem, procurando entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais.

Enfim, procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar⁴. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem⁵. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor".

O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo "administrada" em várias instâncias.

Implícito, silêncio e imagem

A noção de implícito formulada em Ducrot (1972) prevê modos de expressão implícita, que permitem deixar entender sem ficar a descoberto a responsabilidade de se ter dito. Ou se expressar de tal forma de modo que a responsabilidade do dizer possa ser recusada.

Orlandi (1989) observa que a noção de silêncio não pode ser confundida com o implícito. Ao contrário do implícito (não-dito), que significa por referência ao que foi dito, o silêncio não precisa ser referido ao dizer para significar. O silêncio significa, não fala. Nesse sentido, a autora reafirma que a matéria significativa do silêncio é diferente daquela da linguagem verbal. E, ao promover, assim, o decentramento da linguagem verbal, abre à discussão as diferentes formas do silêncio no processo de significação. (ORLANDI, 19 e 19)

⁴ Mais adiante discutiremos como a relação entre a imagem e o olhar pode ser mediada pela fala (do outro) num trabalho de paráfrase da imagem.

⁵ Leitura aqui está sendo utilizada no sentido de decodificação, e não no sentido de interpretação.

Com a imagem não é diferente, há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Outras são apagadas, silenciadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação.

No cinema, por exemplo, há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associado à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luzes, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que atribuem ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade.

Quanto ao apagamento de imagens, este se dá de formas diferenciadas. No cinema, por exemplo, o silêncio no âmbito da imagem pressupõe a ausência total de qualquer elemento visual que leve à inferência de qualquer fato. Isso deixa o enredo em termos de **estrutura discursivo-visual** em aberto, sem desfecho. Em LIMITE, filme de Mário Peixoto (1938), a concepção em imagens do filme não nos oferece nenhum dado visual que leve à afirmativa de que a última personagem tenha morrido em alto mar. A cena final apresenta a mulher boiando agarrada a um pedaço de madeira, a luz do sol incide em seu rosto e a partir da fusão dessa claridade com a do sol refletindo em um ponto vazio no mar, o filme termina. Não se pode dizer que se tem aí a imagem implícita, ou sugerida, da morte da mulher. O implícito seria mostrar, talvez, o pedaço de madeira boiando sozinho, ou qualquer outro vestígio.

Queremos deixar claro que ao diferenciar o implícito e o silêncio no trato com as imagens, estamos apontamos mecanismos discursivos de se construir o texto não-verbal. Porém, não queremos dizer com isso que no trabalho de interpretação desse texto não se possa pressupor, como no exemplo acima, que o espectador deduza a morte da personagem. Entretanto, chamamos a atenção para o fato de, em termos de textura visual, a ausência (ou silêncio) de imagens deixa em aberto a conclusão a respeito do desfecho da personagem, abrindo a possibilidade de outras leituras do filme. Fato que seria diferente, caso algum elemento de imagem (implícita) sugerisse este desfecho.

Uma outra forma de se silenciar a imagem é aquela que pode ser pensada através de um trabalho de interpretação, operado na mídia, quando esta se interpõe entre o espectador e a imagem num processo de produção de significação bastante direcionado.

O que ocorre, então, é um processo de paráfrase⁶, através do qual se determina - através de textos verbais uma disciplinização na interpretação da imagem. A complexidade de um conjunto de imagens distintas se reduz a um processo de interpretação uniforme e um sentido (que se quer) literal se impõe. Reduz-se a imagem a um dado complementar, a acessório (ou cenário), destituindo-lhe o caráter de texto, de linguagem, uma vez que a imagem, ao ser traduzida através da sua verbalização, se apaga como elemento que pode se tornar visível. É o verbal que se superpõe ao não-verbal.

Para ilustrar esse processo de parafraseamento de imagens, muitos são os exemplos presentes na televisão brasileira. Nos telejornais, por exemplo, quando se mostram imagens cedidas e editadas por outra emissora, ou quando as imagens produzidas pela própria emissora são por demais "visíveis", entra em cena o comentarista, em geral tido como especialista em política, em economia, esporte, etc que conduz a interpretação, oferecendo a leitura dos fatos segundo o ponto de vista da emissora, que se coloca no papel de juiz ao atribuir às imagens mostradas juízos de valor e, ao mesmo tempo, fazendo uma (re)leitura de tudo que fora exibido. As imagens são apagadas por um processo de verbalização, de paráfrase, porque reproduzem um determinado enfoque.

Uma das razões que possibilita à TV esse trabalho de interpretação pode residir no fato de que, diferente do cinema, a televisão é um veículo que pode, boa parte do tempo, ser ouvida, sem prejuízo à apreensão do que nela se transmite. Isso porque, quase sempre, ouve-se uma voz relatando tudo aquilo que está sendo mostrado. Nesse caso, há de ser repensado o status do telespectador enquanto "testemunha do mundo"(Fecé, 1997). O espectador de TV é privado de sua autonomia no trabalho de interpretação, quando a voz de um locutor realiza o trabalho de leitura e interpretação⁷. Em programas de teor humorístico se dá o mesmo processo de interpretação de imagens. Quando entra em cena um ator, caracterizado como deficiente físico, mendigo, pessoa gorda, feia, homossexual, etc escuta-se uma gravação de risadas conduzindo a predisposição favorável do espectador àqueles quadros. Ou, como no caso de programas que envolve a exposição de pessoas na rua, e até mesmo no auditório, em cenas ridículas, grotescas - quando se "topa tudo por dinheiro"; as atitudes mostradas nessas cenas são definidas como engraçadas, corajosas, audaciosas, pela voz em off do

⁶ O conceito de paráfrase pressupõe o reconhecimento do sentido dado pelo autor, num trabalho de reprodução.

⁷ Em trabalho em andamento discutimos de que forma a TV acaba por instituir a Memória da população - tanto pelo como Arquivo, quanto pela forma de intercurso.

apresentador que impõe, de forma autoritária, um sentido às mesmas. Por essa perspectiva, as imagens não significam por si, enquanto imagens que são. A visibilidade do conteúdo negativo que as mesmas veiculam acaba ofuscada pela forma como são verbalizadas.

Na mídia impressa, não é diferente. A composição entre a chamada da notícia, a foto, cuidadosamente escolhida a partir de um determinado ângulo e a legenda que acompanha a foto produzem um tipo de texto que, quase sempre, está em dissensão com a redação da notícia propriamente dita. Trata-se de considerar aqui um texto visível a partir do efeito de diagramação que funciona como chamariz, estando o mesmo quase sempre fora de sincronia com a redação da notícia que o acompanha.

À guisa de ilustração, pode-se lembrar aqui as famosas fotos do ex-presidente Jânio Quadros, sempre de pernas tortas, roupas amarrotadas, cabelos desalinhados que em nada pareciam combinar com as suas declarações de como governaria o Brasil.

Um exemplo mais recente pode ser encontrado num jornal que anunciava que o Presidente da República reunido com o seu Ministério - fato mostrado na foto - decidira sobre o aumento de salário do funcionalismo federal (legenda da foto). A decisão era manter por mais um ano (ou mais tempo se necessário for) os salários congelados, considerando-se a atual estabilidade da economia, fato redigido no corpo da notícia. Ou seja, a visibilidade do fato apontava para uma leitura positiva sobre a correção dos salários, leitura imediatamente descartada ao se ler o texto verbal. Aqui também, podemos falar de um trabalho de uma condução dos sentidos, não com relação ao fato-notícia propriamente dito, e sim com relação a um trabalho de especulação que visa à venda do jornal. De qualquer forma, o que também está em jogo aí é um processo de silenciamento da imagem do ponto de vista ideológico. Processo que vem revelar que a mídia, muitas vezes, trabalha com a redução do não-verbal ao verbal, dando lugar a um efeito de transparência, de objetividade da informação.

Polifonia e policromia⁸

⁸ O radical -cromo- está sendo utilizado aqui com o sentido aproximado de cromolitografia, arte de estampar em relevo figuras coloridas. Recobre, portanto, o jogo de imagens, cor, luz e sombra, etc presentes às imagens.

O conceito de polifonia (DUCROT, 1980) pressupõe que todo texto traz em sua constituição uma pluralidade de vozes que podem ser atribuídas ou a diferentes locutores, caso dos discursos relatados, ou a diferentes enunciadores, quando se atesta que o locutor pode se inscrever no texto a partir de diferentes perspectivas ideológicas. Dentro dessa perspectiva, é que se define o dito e o não-dito (a voz implícita).

Essas vozes imprimem ao texto o caráter de heterogeneidade, definido por Authier (19) como heterogeneidade(s) enunciativa(s). A Análise do Discurso tem como meta pontuar essas heterogeneidades.

Como já dissemos acima, o texto de imagens também tem na sua constituição marcas de heterogeneidade, como o implícito, o silêncio, a ironia. Marcas, porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não-verbal pelas categorias de análise do verbal implicaria na redução de um ao outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de policromia (Souza, 1995) buscando analisar a imagem com mais pertinência.

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

Por isso, a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais.

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significativa em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita.

A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir das formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador.

O conjunto de elementos visuais possíveis de recorte - entendidos como operadores discursivos - favorece uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revela o discurso que se instaura pelas imagens, independente da sua relação com qualquer palavra.

O discurso, no caso, deixa antever o trabalho de um sincretismo de imagens (rede de associações) de caráter ideológico. Trata-se, então, como já referimos anteriormente, da possibilidade de falar de implícitos no âmbito da imagem. As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem ideológica (o discurso), ou favorecendo a compreensão da narratividade de uma publicidade, filme, etc, sem se ater exclusivamente ao verbal, mas buscando uma articulação num plano discursivo não-verbal e revelando a tessitura da imagem em sua heterogeneidade.

Conclusão

O estudo da imagem, como discurso produzido pelo não-verbal, abre perspectivas comumente não abordadas nas análises mais recorrentes. Abre-se a possibilidade de entender os elementos visuais como operadores de discurso, condição primeira para se desvincular o tratamento da imagem através da sua co-relação com o verbal e de se descartarem os métodos que "alinham o verbal pelo não-verbal. Este trabalho é, por enquanto, apenas um ponto de partida.

Referências bibliográficas

AUTHIER, J. 1980 Heterogeneidades enunciativas (xerox)

AUMONT, J. A imagem. Campinas, SP. Papyrus, 1993

- BARTHES, R. Leçon. Paris, Seuil, 1978
- BARTHES, R. A Câmara Clara, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- BARTHES, R. O Óbvio e o Obtuso, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990
- BAUDRILLARD, J. O Sistema dos Objetos. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, 2.ed.
- BENVENIETE, E. Problemas de Linguística Geral I. Campinas, UNICAMP Editora, 1988
- DUBOIS, F. O ato fotográfico. Lisboa, Ed. Vega, 1992
- DUCROT, O. O Dizer e o Dito. São Paulo, Pontes, 1987
- DUREL, M. Science, on tourne! LE JOURNAL DU CNRS, n.70, 1995
- ECO, H. A Estrutura Ausente. São Paulo, Editora perspectiva, 1991
- GADET, F. et HAK,T. Por uma Análise Automática do Discurso, Campinas, UNICAMP Editora, 1990
- MACHADO, A. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense, 1984
- MARANDIN, J-M. "Le langage en image". Le gré des Langues. Paris, Recherches Linguistiques, 1992
- Orlandi, 1985 A linguagem e seu funcionamento. São Paulo, Vigília
- ORLANDI, E. As Formas do Silêncio. Campinas, UNICAMP Editora, 1992
- ORLANDI, E. "Efeitos do verbal sobre o não-verbal", Encontro Internacional da interação entre linguagem verbal e não-verbal", Brasília, março 1993
- PASOLINI, P.P. "Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas". Os Jovens Infelizes: Antologia de Ensaio Corsários, São Paulo, Brasiliense, 1990
- PÊCHEUX, M. Semântica e Discurso. Campinas, UNICAMP Editora, 1988
- SOUZA, T.C.C. de. Imagem e Sentido, texto-apostila utilizado no curso ANÁLISE DO DISCURSO do Instituto de Artes de Comunicação Social, Niterói, primeiro semestre de 1995
- SOUZA, T.C.C. de. Les Formes d'écriture e d'Oralité, Conferência realizada na Universidade Paris13, Paris, fevereiro de 1996
- VILCHES, L. La lectura de la imagen. Buenos Aires, Paidós, 1991