
A ANÁLISE DO NÃO VERBAL E OS USOS DA IMAGEM NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

*Tania Conceição Clemente de Souza**

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.

O objetivo principal deste trabalho¹ é 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.

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

*Professora na Universidade Federal Fluminense - IACS

¹ Este trabalho tem como ponto de partida um trabalho anterior "Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não-verbal", comunicação no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Lingüística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997 (Publicado em Ciberlegenda 1, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998). Aqui estendemos as discussões teóricas e, principalmente, as propostas de análises.

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 abordagem genérica dos processos significativos de imagens em diferentes veículos, pretende-se mostrar como nos meios de comunicação (cinema, televisão, mídia impressa, e mesmo na publicidade) a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem, ora o de cenário ou ilustração. Essa forma diferenciada de significar a imagem nos diferentes meios de comunicação será melhor explicitada no item 3, entretanto como a discussão sobre imagem e TV, imagem e mídia impressa e imagem e publicidade será mais trabalhada, em termos de análise, do que a relação imagem e cinema, gostaríamos de adiantar especificando um pouco mais porque no cinema a imagem trabalha diferentemente no processo de significação (cf. 1.1).

1 Sobre a Imagem

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 referencialidade, 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.

Em torno desses dois enfoques alinham-se, em grande alcance, trabalhos originados, por exemplo, do pensamento saussuriano, cujo projeto semiológico será o de se buscar uma aproximação científica de qualquer significância em uso nas diversas práticas sociais, prevendo-se a possibilidade de estudar todo projeto significante como um sistema de signos, quaisquer que sejam as diferenças existentes entre a linguagem estudada e o modelo de linguagem verbal. O signo lingüístico, composto por duas faces - significante/significado -, bem como o seu caráter de arbitrariedade, estará na base da análise de todo e qualquer elemento de significação.

Ainda dentro da mesma perspectiva, mas com diferenças de ordem epistemológica, o projeto semiótico peirceano visa formular “matematicamente” através de axiomas a forma

significante do não-verbal. O conceito de signo aqui, inseparável do conceito de semiósis, será sempre mediatizado por um terceiro termo - o interpretante, condição necessária à circulação de qualquer sentido. Em sentido estrito, o interpretante vem a ser a relação paradigmática entre um signo e outro signo. E o próprio interpretante é também um signo. Assim, a semiósis é um processo infinito de interrelação entre signos. “Um signo não é um signo, a não ser que possa traduzir-se em outro signo no qual aparece mais plenamente desenvolvido”. (Peirce, 1999)

É ainda Peirce que vai propor, com base na relação referencial, três variedades de signos: o ícone, o índice e o símbolo. Sendo que a categoria icônica se subdivide em imagens, diagramas e metáforas.

Em ambos, Peirce e Saussure, a preocupação é com o estabelecimento de uma formalização do estudo do não-verbal no plano da significação. O estudo do ícone, por exemplo, em Peirce, terá na sua base o processo por analogia, ou comparação, fato não condizente com a perspectiva da AD, uma vez que o mecanismo analógico pressupõe uma referência estabelecida a priori. A referência, no entanto, se institui no próprio gesto de interpretação, trata-se de pensar o referente como um “objeto imaginário (a saber, o ponto de vista do sujeito) e não da realidade física” (Pêcheux, 1990), sendo, pois, instituída pelas formações imaginárias e pelos deslizamentos de sentido operados com os gestos de interpretação. Logo, os referentes não são invariantes primeiros, mas pontos de estabilização de processos discursivos, o que nos faz apontar que a relação de analogia, ou de semelhança pode se dar diferente para cada sujeito.

O problema maior que apontamos aí reside nas grades da formalização que congela o significado e apaga a historicidade do sentido. A significação acaba por ser prevista antes e não depois da atribuição de sentido. Por isso, é importante se romper com o mecanismo analógico que pode operar com uma referência pré-estabelecida, e instituir no processo de significação a referência em si. E não propor para o ícone, por exemplo, a semelhança assistida por regras convencionais² (Peirce, *idem*). A convenção, esta também pode ser buscada no plano de articulação do simbólico com o ideológico.

² Muitos são os autores que discutem a definição de ícone de Peirce, tendo na base a questão da semelhança. Confira-se, dentre muitos, Eco (1991, e outros). Vilches (1991) recupera de forma pertinente e crítica muito dessas discussões, buscando apontar caminhos para uma leitura da imagem.

Um outro ponto de discussão que permeia os trabalhos que se enquadram por essas perspectivas teóricas é a questão da conotação da imagem, possível apenas através da palavra, na concepção de Barthes e de seus seguidores. Assim, “a leitura da imagem vem sendo definida da mesma forma que a leitura do signo lingüístico, e todo texto visual acaba por reduzir-se a um texto lingüístico”, crítica formulada por Vilches (1991) e estendida ao próprio conceito de signo icônico, muitas vezes, também descrito como o signo lingüístico na base de unidades mínimas (como fonemas e monemas). “As unidades propriamente visuais não devem ser reconduzidas a categorias lingüísticas e, sim, a um sistema lógico-simbólico de representação de categorias visuais”. (idem)

Com isso, Vilches vem falar de um outro projeto de semiótica, aquele que estabeleça o estatuto teórico dos elementos que constituem o plano da expressão visual e defina qual a relação existente entre a articulação material e o plano geométrico. Abandona, então, um projeto de leitura da imagem centrada no signo, e busca um projeto de leitura da imagem enquanto texto, no qual se inscrevem unidades visuais (diferentes de categorias lingüísticas) e volta a atenção para a definição das unidades pertinentes à imagem.

Associando três áreas do conhecimento - semiótica estruturalista, lingüística textual e pragmática - Vilches define texto em três aspectos: meio privilegiado das intenções comunicativas; textualidade na qual se realiza a função pragmática da comunicação e todo coerente, podendo este ser composto de signos lingüísticos e não-lingüísticos. O estudo do texto icônico, dentro desse enfoque, vai se valer dos conceitos de enunciado e enunciação, se resumindo num conjunto de procedimentos que determinam um continuum discursivo, numa representação semântico-pragmática. E a relação imagem/coerência se definirá na distribuição coordenada da informação visual no nível da expressão; na relação imagem/realidade e nas isotopias.

O texto visual, em seu todo, é tido como um conjunto de estruturas produtivas, cujo modelo pressupõe: expressão visual; elementos de expressão (figuras geométricas e ângulos de câmera); níveis sintagmáticos (figuras iconográficas, tipologia da montagem, relação campo/contracampo, etc); blocos sintagmáticos com função textual (montagem; tipos de enquadre; narrativa/cronologia temporal; diferentes pontos de vista); níveis intertextuais; tópico; gênero e tipologia de gêneros.

Ou seja, pela perspectiva de Vilches a leitura da imagem se dará pela apreensão da coerência que perpassa todos os elementos de textualidade descritos acima. O que

chamamos a atenção nessa perspectiva é, por um lado, a apreensão e o reconhecimento por parte do leitor dos elementos que constituem o texto visual. Que leitor se inscreve aí nesse projeto de leitura? Por outro lado, de que ponto de vista se institui a coerência? De quem produz? Ou de quem recebe? Segundo Vilches, a coerência discursiva com relação à imagem, mais do que a dimensão discursiva, pressupõe uma dimensão cognitiva, na qual a questão da semelhança resulta de um contrato enunciativo no processo da comunicação.

Uma última observação sobre o trabalho de Vilches diz respeito à questão da segmentabilidade. Ao propor um sistema de análise que dê conta do estatuto teórico dos elementos do texto icônico, o autor tanto recai na questão da formalização, quanto na questão da segmentabilidade da imagem. No caso, não segmentada pelas unidades discretas do signo lingüístico, mas segmentada por outras unidades, segundo o autor, pertinentes à textualidade do signo icônico. A imagem, no caso, é numa perspectiva gestaltiana circunscrita à relação todo/parte, sustentada pela coerência. Com isso, o texto icônico é um todo, que uma vez enquadrado por uma moldura, é individualizado e único, e sua significação é apreendida pela análise de cada um de seus elementos. Isto é, pela possibilidade de segmentação. Fato igualmente reducionista no estudo da imagem.

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 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”. 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 discursiva³. Ou seja, não se discute 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 em unidades discretas. A palavra

³ É válido frisar que este é o projeto de Vilches no estudo da imagem, discutindo a sua textualidade e discursividade. Entretanto, o conceito de discurso aí está para o conceito de intenção comunicativa, pressupondo-se, inclusive, uma competência discursiva para a leitura da imagem. Para nós, discurso é efeito de sentido entre sujeitos historicamente determinados, o que faz deslocar toda uma série de pressupostos teóricos, inerentes à questão da produção do sentido e da comunicação.

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. É a visibilidade 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, se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque - em sua especificidade - ela se constitui em texto, em discurso. E nesse ponto, 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.

1.1 Sobre a Imagem no Cinema

No cinema a imagem, em geral, é explorada em toda a sua densidade como forma de linguagem e significa sem vir ancorada no verbal. É usada como imagem que é, como forma de linguagem e não como cenário. Portanto, tem aí uma textualidade diferente da que se vê nos outros meios de comunicação. Diferente da imagem na TV, a qual pode boa parte do tempo ser apenas ouvida, a imagem no cinema compõe cada nó no tecido visual, não podendo ser descartada, como na TV.

Interessante é retomar aqui Deleuze (1985) na discussão sobre os elementos que constituem a imagem no trabalho de produção das imagens. Sua análise se prende a um determinado tipo de cinema: a *nouvelle gard* e a *pós-nouvelle gard*. Assim, sua reflexão se prende a um tipo de cinema em particular, não tem a intenção, talvez, de criar um método que se possa direcionar a todo e qualquer filme.

Deleuze não se preocupa com a recepção, com a interpretação do filme por parte do espectador. Interessa desvendar o trabalho de autoria do filme. A forma como procede a sua análise deixa entrever uma perspectiva estruturalista, quando, num movimento quase gestaltiano, secciona os componentes do filme e pinça cada uma das funções desses componentes que engendram uma máquina (imagem-máquina), descrevendo-lhes, a

seguir, toda a sua força simbólica. A partir de sua função, cada elemento isoladamente representa um nó, um ponto de ligação que estrutura o filme no seu todo.

O que bastante pertinente há no trabalho de Deleuze, é como, pouco a pouco, vai se percebendo como se dá a junção, a sincronia de cada elemento de modo a se apreender o todo da organização fílmica e se depreender aí a natureza e constituição de cada imagem. A imagem no cinema se define, então, segundo o autor, a partir de uma constituição cujos elementos são a fala, os ruídos, os sons, a música. E esse é o ponto que nos interessa discutir, já que a princípio pode parecer que as colocações desenvolvidas aqui, afirmando que a imagem não precisa, não depende da palavra para significar, podem estar numa direção contrária à de Deleuze.

Quando falo de um trabalho de parafraseamento da imagem (Souza, 1997b), estou me referindo às falas que se sobrepõem à imagem, que falam da imagem, num trabalho contínuo de interpretação e de direcionamento de sentidos. Falo do uso da palavra na domesticação da imagem e não dos sons inerentes, constituintes da imagem, como faz Deleuze. E, nesse aspecto, há uma aproximação entre o trabalho de análise da imagem de Deleuze e o meu, quando, em outros trabalhos, analiso a imagem em sociedades de oralidade⁴, e vejo a cestaria, a pintura corporal, os ruídos, a dança, a sonoridade das palavras, etc como formas de escritura, de arquivo da própria oralidade, num trabalho imbricado de constituição.

Ainda em Deleuze, quando define o cinema clássico (mudo) por oposição ao cinema moderno (sonoro), se recupera que, paradoxalmente, foi o advento do som no cinema que emprestou visibilidade às imagens. No cinema mudo havia uma naturalidade das imagens (visuais), as quais precisavam ser lidas através de legendas redigidas em discurso indireto [“Ele diz que está com fome”, por exemplo] e o sentido resultava desse entrelace entre a imagem vista e a imagem falada. A passagem do cinema mudo ao cinema falado se deu, assim, através da passagem do discurso indireto ao discurso direto, quando o sonoro, o som passam a ser apreendidos como uma dimensão da imagem visual.

A imagem lida, acrescento agora, não é imagem na sua materialidade intrínseca. É sustentação de discursos outros. E como o cinema não opera com a voz em off - que, por sinal, além de ser uma voz que funciona como as legendas no cinema mudo, é dita

⁴ Pesquisas realizadas, desde 1981, com os Tapirapé, grupo Tupi, aldeados na região do Araguaia (MT) e com os Bakairi, grupo Carib, aldeados a nordeste de Cuiabá, Município de Chapada de Guimarães (MT).

também em discurso indireto, como acontece na TV - afirmo que no cinema a imagem é usada integralmente como imagem que é. Como linguagem e não como cenário e, por isso mesmo, não há um trabalho intencional de ofuscar o seu caráter de incompletude. Talvez, por essa mesma razão, diga-se que o cinema é o lugar da ficção, onde “até diante de um filme mais “realista”, o espectador sabe que está vendo um filme, sabe que entre o representado e sua representação existe uma mediação, um ponto de vista.” (Fecé, 1998) E que tem mais liberdade para interpretar e produzir outras imagens, outros pontos de vista, instalando-se no intervalo entre o representado e a representação.

É do lugar desse intervalo que formulo (cf. 2.1 e 2.2) o conceito de policromia: lugar que permite ao interpretar a imagem projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico. Da ordem do discurso.

2 Imagem e Interpretação

No estudo sobre o silêncio, Orlandi (1992 e 1995) 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.

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.

Há algum tempo, porém, vimos procurando 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 olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da

imagem. Enquanto a leitura⁵ da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada “leitor”. Por outro lado, projetos, como os referidos acima, que trabalham a leitura da imagem na relação figura/fundo, acabam imprimindo uma direcionalidade ao trabalho de interpretação da imagem.

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.

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significante 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. Movimento totalmente inverso ao que ocorre com a linguagem verbal: quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa. Daí, não fazer sentido, numa abordagem discursiva, pensar a imagem, circunscrita numa moldura, como um todo coerente. Nem tampouco pensá-la como um “meio privilegiado das intenções comunicativas” (Vilches, *idem*); em ambos os casos estar-se-ia propondo, à feição do que se propõe para o texto, uma relação biunívoca entre imagem/leitor. E corroborando o mito da transparência da imagem e da evidência do sentido icônico.

Em Kandinsky (1997), por exemplo, a linha horizontal se define como “a forma mais concisa da infinidade das possibilidades de movimentos frios”; a vertical é definida como “a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos quentes”, enquanto a linha diagonal, “a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos frios-quentes”. Esse tipo de análise restringe, por um lado, as possibilidades de interpretação dessas linhas e, por outro, restringe o próprio gesto de leitura da imagem. O leitor que não tem acesso a essas definições não saberia como ler uma pintura?

Aqui é que se torna importante diferenciar o gesto de leitura que se imprime com o olhar e os outros modos de leitura que se efetivam a partir de um lugar (olho) técnico. E de se discutir um pouco mais a noção de incompletude. O caráter de incompletude se

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

sustenta em primeira instância na noção de não-dito (o que não está presente, mas também está significando) e na noção de intertextualidade. Leitura, a partir daí, se define como o trabalho simbólico de se articularem diferentes textos (passados, presentes e futuros) buscando a construção de sentidos. O que nos remete à história: “nem os textos nem os sujeitos estão completos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível”. (Orlandi, 1999) E permite a ruptura, o deslocamento, revelando que o sentido sempre pode ser outro.

A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por um efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte (e não exclusivamente do segmento), a partir das formações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador. Do ponto de vista ideológico, a interpretação da forma material da imagem pode se dar a partir da ausência (silenciamento) de elementos próprios da imagem dando lugar aos apagamentos de natureza ideológica. Pode se dar também a partir do simbólico, da iconicidade. Ler uma imagem, portanto, é diferente de ler a palavra: a imagem significa não fala, e vale enquanto imagem que é. Entender a imagem como discurso, por sua vez, é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico, e não proceder à descrição (ou segmentação) dos seus elementos visuais.

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 se falar de implícitos no âmbito da imagem. As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem simbólica e 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.

2.1 Implícito, silêncio e imagem

A noção de implícito formulada em Ducrot (1982) 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 (1992) 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, 1992 e 1995)

Com a imagem não é diferente, há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Ou continuadas no extracampo. Outras são apagadas, silenciadas, dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação do texto não-verbal.

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), movimento que imprime também ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade, isto é, aquele espaço constitutivo de todo e qualquer texto no qual se inscrevem as marcas do *tu* (o leitor, ou espectador)⁶.

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. As cenas finais do filme *Thelma*

⁶ O conceito de heterogeneidade discursiva (Authier-Revuz, 1990) revela que todo texto é marcado por espaços reservados ao interlocutor, cabendo a este compor o tecido do texto como um todo, ocupando os espaços que lhe são determinados. Este conceito se sustenta pela definição de dialogismo em Bakhtin e pela noção de sujeito definida em Freud-Lacan.

& *Louise* (Ridley Scott, 1991) são um bom exemplo para se discutir a relação silêncio/imagem. Uma vez perseguidas por todo um aparato policial, por terem cometido um assassinato e um assalto à mão armada, as duas protagonistas se vêem encurraladas, só restando se entregarem à polícia. Thelma, no entanto, olha para a amiga exclamando: “Não vamos ser pequenas! Vamos continuar!” A partir daí desencadeia-se o diálogo:

“Tem certeza?”

“Sim, vá a toda!”

As duas sorriem, entrelaçam os braços. Louise acelera, saindo em disparada com o carro. O policial corre numa tentativa de evitar que elas precipitem o carro na direção de um abismo. Com o movimento do carro, voa do banco de trás a foto das duas tirada pouco antes da sua partida para o curto período de férias. O carro alcança o nada, como se estivesse voando. A cena de menos de um segundo congela o carro, e a imagem deste desaparece. Surge uma tela em branco.



Para nós, em termos de visualidade, a morte das duas, ou a destruição do carro, é silenciada. Nem a cena do congelamento da imagem do carro que despencaria no abismo é mantida à vista. Depois da tela em branco, surge, em retrospectiva, todos os momentos que as duas viveram quando saíram de férias. O que abre a possibilidade de se falar não em morte daquelas duas mulheres que partem de férias, mas do nascimento de duas outras mulheres que rompem com o tipo de vida que levavam. Um rompimento assinalado pelo clique da máquina fotográfica, entendido também como o registro do nascimento de duas novas mulheres. Por esse viés, aquelas duas mulheres não se entregariam, nem renunciariam a tudo que tinham conquistado. A rendição significaria o retorno a toda uma vida com a qual tinham rompido.

O apagamento da imagem do fim, metaforicamente, significa a liberdade. A não-entrega, ou a conquista. Assim como, pelo processo de deslizamento de sentidos, uma palavra para significar apaga outras, uma imagem - no caso, a tela em branco - apaga a imagem do fim, da morte, dando margem a outro sentido para o filme. Essa possibilidade de análise, porém, não se sustenta apenas na interpretação dessas três cenas, ela decorre, em primeiro lugar, das últimas falas de Thelma: “Não vamos ser pequenas! Vamos continuar!” E, em segundo lugar, de todo o desenrolar do filme, rerepresentado em flash back a partir da foto das duas que voam pelo ar. A retrospectiva - que revela duas outras mulheres totalmente diferentes até então - e a tela em branco explicitam o “continuar” sugerido por Thelma.

Queremos deixar claro que ao diferenciar o implícito e o silêncio no trato com as imagens, estamos apontando 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 das personagens. 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 das personagens, abrindo a possibilidade de outras leituras do filme. Fato que seria diferente, caso algum elemento de imagem (implícita) sugerisse este desfecho⁷. Como, por exemplo, a imagem congelada da queda do carro. Ou o movimento do carro caindo, sem congelamento, mas continuado no extracampo. Não é essa a textura de *Thelma & Louise*.

Em termos discursivos, todo esse processo revela ainda o lugar enunciativo do diretor do filme: ao não optar pela prisão das duas, nem pela projeção explícita de sua morte, o diretor liberta - mesmo em termos metafóricos - duas pessoas que haviam cometido dois crimes, isentando-as de julgamento.

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 paráfrase⁸, através do qual se determina - através de textos verbais - uma disciplinização na interpretação da imagem. A complexidade de um

⁷ Confira em Souza, 1997a uma discussão mais ampla sobre a relação imagem/silêncio/ausência.

⁸ O conceito de paráfrase pressupõe o reconhecimento do sentido dado pelo autor, num trabalho de reprodução.

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, 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.

Cabe, aqui, retomar Pêcheux (1990) quando discute o entrecruzamento do acontecimento, da estrutura e da tensão entre descrição e interpretação. Ao analisar a forma como a mídia televisiva cobriu a vitória de Mitterand, em 1981, Pêcheux fala de um trabalho discursivo operado de tal forma pela mídia que apaga o acontecimento, revelando a possibilidade de se reduzir diferentes eventos a um só⁹. Essa possibilidade resulta da escolha de certos enunciados (cuja materialidade discursiva é opaca (cf: nota 9) que remetem à discussão sobre o estatuto das “discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é sim ou não, é x ou y, etc) e formulações irremediavelmente equívocas”. (idem: 28)

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 da apreensão do que nela se transmite. Isso porque, quase sempre, ouve-se uma voz relatando tudo aquilo que está sendo mostrado. Daí a escolha de enunciados com materialidade opaca que tanto dão margem à estabilidade das formulações, quanto, em consequência disso, produzem o apagamento das imagens.

⁹ Pêcheux analisa a estrutura discursiva do enunciado “on a gangé” e explicita como a opacidade deste enunciado, em termos de estrutura lingüística, apaga o acontecimento em si, no caso a vitória não só de Mitterand, como a do socialismo.

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 à 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 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. Ainda a observar, o estatuto da gravação de risadas teria a mesma dimensão significativa dos enunciados de materialidade opaca, observados por Pêcheux.

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 em 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 fosse) 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.

Numa direção contrária, as fotos na mídia – também numa relação de dissenso com o texto da notícia – não instauram uma leitura contrária à do texto verbal. Mas instauram um texto paralelo – e implícito -, ao constituir de forma subliminar um outro campo de significação, é o que será ilustrado em 3.2.

2.2 Polifonia e Policromia

Falar em implícitos nos remete ao conceito de polifonia.

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 (1990) como heterogeneidade(s) enunciativa(s). A Análise do Discurso tem como meta pontuar essas heterogeneidades. 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 policromia¹⁰ (Souza, 1997b) 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.

¹⁰ 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.

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 definir policromia como rede de elementos visuais, implícitos ou silenciados, verifica-se que são esses os elementos que possibilitarão as diferentes interpretações do texto não-verbal. Com isso, se diz que as imagens não são visíveis, tornam-se visíveis a partir da possibilidade de cada um projetar as imagens possíveis que, necessariamente, não compõem a estrutura visual do texto não-verbal em si, mas compõem a rede de imagens mostradas, indiciadas, implícitas, metaforizadas ou silenciadas. O analista, ao se inscrever pelo viés da policromia, direciona e constrói o próprio olhar através dos gestos de interpretação. Os gestos de interpretação são em si efeitos metafóricos, deslizamentos de sentido, ordenados pela injunção do dizer.

3 Imagem e Discurso

A relação imagem e discurso abre um campo novo de investigações, e muitas são as contribuições que daí decorrem, tanto para a AD quanto para outras áreas de conhecimento. A descoberta desse campo para mim se deu a partir de estudos realizados em sociedades de oralidade, no caso, as sociedades indígenas do Brasil. Sobre sociedades onde historicamente não se deu o advento da escrita, costuma-se dizer que todo o conjunto de saberes e crenças, a cultura, a história são preservados por tradição oral. Entretanto, o estudo do discurso indígena nessas sociedades me trouxe duas descobertas: a oralidade (sem dicotomia com a escrita) e a imagem.

Descobrir e estudar a oralidade, me fez perceber de que forma é preservada toda a tradição e história desses grupos. Há um Arquivo, cuja forma de inscrição pressupõe uma memória armazenada e institucionalizada na e pela imagem. Não são discursos apenas os textos verbais e orais; também a cestaria, a cerâmica, a pintura corporal, a dança, o traçado organizador da aldeia, a sonoridade das palavras, da música, são formas de discursividade que, quando analisadas em sua relação com a instituição, favorecem compreender como o trabalho da memória histórica gera a memória discursiva nessas

sociedades (cf: Souza, 1996 e 1998a). É possível verificar, então, que o processo de perpetuação da história é bem mais complexo do que uma simples cadeia de comunicação oral e que a imagem - dentre outras formas de expressão não-verbal - é também discurso. Explicitar o papel da imagem nessas sociedades me levou a pensar o papel (e os usos) da imagem nas sociedades de escrita e, em particular, voltar a atenção para os meios de comunicação. De forma abrangente mostramos, a seguir, algumas das possibilidades de se analisar a imagem como discurso.

3.1 Imagem e TV

Além dos aspectos já abordados acima sobre o trabalho de parafraseamento da imagem - quando esta é apagada por um trabalho de sobreposição da imagem pela palavra -, freqüentemente, operado na mídia televisiva, outras observações são relevantes para se entender o uso que se faz da imagem da TV.

Trata-se de colocar em pauta alguns mecanismos enunciativos, presentes em certos programas, como programas de utilidade pública e documentários, cujo objetivo maior é o de produzir textos com valor de “verdade”. As imagens em ambos os casos têm um papel primordial de fundamentar toda uma discursividade que busca alcançar esse efeito de veracidade.

Falaremos, resumidamente, de dois desses programas: o *Linha Direta* e o *Globo Rural*, produzidos pela rede Globo de televisão.

3.1.1 *Linha Direta*: a TV a serviço da sociedade ou a sociedade a serviço da TV?

O formato do *Linha Direta* é apresentar o relato de crimes hediondos que têm impacto sobre a opinião pública e que aguardam uma solução no sentido de se obter alguma informação sobre o paradeiro dos criminosos foragidos. Esse relato é feito tanto pelo apresentador do programa, quanto pela produção de esquetes com a dramatização do crime e dos fatos que precederam e acabaram por desencadear o crime.

Toda uma série de recursos¹¹ - close; movimentação das imagens; semelhança física entre os atores e as pessoas envolvidas - contribui para a densidade dramática do programa

¹¹ Mendonça (inédito) tem como objetivo analisar o *Linha Direta* em vários outros aspectos não abordados aqui. A análise de uma das imagens que faremos a seguir, bem como muitas das considerações apresentadas, tem como referências o artigo que citamos e o desenvolvimento da sua dissertação de mestrado, sob minha orientação.

e para o pleno envolvimento do espectador. Trata-se de uma simulação, no entanto, a dramatização é a todo momento interrompida com a voz em off do apresentador que ou antecipa o que será visto com a simulação, ou conduz entrevistas com parentes da vítima, investigadores e promotores responsáveis pelo caso.

Mendonça (inédito) chama a atenção para um dos fatos “que vai determinar o encaminhamento dos esquetes para o objetivo do programa – a indignação do espectador e sua participação na denúncia dos culpados – é o modo como o passado dos envolvidos é apresentado nos esquetes. As virtudes das vítimas são apresentadas a partir de histórias de família e amigos, das fotos de infância, de seus momentos de conquistas e vitórias. Em suma: as vítimas têm sempre passado [atestado nos álbuns de família]. Em contrapartida, o acusado nunca. Os únicos acontecimentos anteriores de sua vida a serem mostrados são ou os antecedentes criminais que contribuem para construir o terreno para o crime,” ou problemas de conduta que, de certa forma, predizem a má índole do criminoso, bem como a predisposição para o crime. O acusado, em geral, não tem família. “Quando esta aparece, é apenas no contexto atual (após o crime) e acaba sendo colocada também no papel de vítima.”

Imagens positivas do passado de quem cometeu um crime são apagadas, mecanismo eficaz no trabalho de envolvimento do espectador no sentido de julgar - junto com a TV - o acusado e denunciá-lo. Uma observação pertinente diz respeito ao fato de os crimes divulgados no programa só abrangerem crimes em/de família. São crimes, na sua maioria, cometidos por vingança, ciúme, inveja, traição em sociedades de negócios, etc. Ou seja, crimes, em geral, cometidos por pessoas que não tinham antecedentes criminais, e que acabam sendo praticados em determinadas circunstâncias. O que queremos chamar a atenção aí é que o programa não aborda nem crimes ligados a organizações criminosas, como quadrilhas, nem crimes de colarinho branco. A denúncia, certamente, não envolve esse tipo de crimes porque as conseqüências das denúncias poderiam ser desastrosas. Assim, o apagamento do passado dos criminosos tanto faz parte do trabalho de envolvimento do espectador, a fim de ajudar a polícia na captura dos foragidos, quanto do enquadramento dos acusados num perfil criminoso, construído não por um passado real de crimes, e sim pelo jogo de imagens exploradas no sentido de permitir ao espectador compartilhar com a emissora no traçado desse perfil.

O interessante a acrescentar é que, algumas vezes, a emissora apresenta casos ainda não solucionados, isto é, quando não há provas suficientes para condenar os suspeitos,

mas que, mesmo assim, a emissora conchama o espectador a ajudar na procura de provas e fatos que permitam solucionar esses crimes. Daí se desenrola todo um trabalho de condução favorável a confirmar o suspeito como culpado. É o que se pode verificar, por exemplo, no programa exibido em 07/10/99.

Entra em cena a história de uma moça bonita que queria ser modelo mas que, por engravidar de um rapaz com que se envolveu - Carlão - acaba se casando com o mesmo. Tempos depois, a moça, após uma discussão com o marido - discussão, segundo a simulação, atentamente ouvida pelos vizinhos - desapareceu de casa sem deixar vestígios. O marido alega que a moça, que nunca mais foi vista, abandonou a ele e à filha de três meses de idade.

O caso da modelo ainda não foi solucionado, nem há inquérito, pois não se tem um cadáver para se falar em assassinato e nem alguém para ser acusado. As suspeitas, porém, parecem recair sobre o marido, apesar de, todo o tempo, este se apresentar como vítima. O programa, como não poderia deixar de ser, não acusa Carlão diretamente, mas a forma como foi estruturado conduz o espectador a ver Carlão como o possível culpado pelo desaparecimento da mulher.

Há vários movimentos que conduzem o espectador a essa conclusão: o apagamento do passado do suposto culpado: sua história começa com as fotos do álbum de casamento; a não-simulação dos fatos em sua versão, como acontece com as vítimas mostradas em outros programas; o espaço reservado a sua foto (ou pôster) - o mesmo destinado aos criminosos foragidos e a condução da narrativa do esquete.

Este último movimento nos interessa mais de perto. “Em rápidas imagens e repetições de cenas enfáticas o espectador pode ter certeza do perfil psicológico violento de Carlão. Dessa vez, não só pela estrutura do programa ou por declarações de testemunhas, mas pela força inquestionável da imagem” (Mendonça, *idem*).

Na foto de casamento escolhida pelo programa, Carlão, “com expressão brava, não parece tão feliz quanto deveria. A câmera descreve um movimento descendente sobre a foto, do rosto de Carlão a um detalhe quase imperceptível mas fundamental de agora em diante: o punho cerrado do marido.”(*idem*) Por alguns instantes, o punho cerrado aparece em close no plano detalhe.

O gesto em si pode não ser de raiva, e sim de nervosismo, ou simplesmente ser um movimento qualquer da mão, captado num instantâneo que, dadas as condições de produção do programa, sugerem a imagem de um gesto de violência, de um punho

cerrado. A simulação da cena em que o casal discute se repete três vezes, terminando no momento em que Carlão, violentamente, dá um soco na mesa: a mesma imagem da foto, a do punho cerrado, entra em close. Com o soco na mesa, uma xícara de café quente é virada, mas o rapaz ignora o café quente que escorre pela mão cerrada.



O jogo de imagens cumpre aí o seu papel. O programa não diz que Carlão era violento, anuncia apenas que o casal discutia. O programa não acusa Carlão, mas as imagens - interligadas a partir de um único operador discursivo: o punho cerrado - se prestam a esse fim. A acusação fica por conta do espectador: as imagens não mentem. Como observa Fecé (1998:32), o espectador, diante da TV, se vê como testemunha do mundo, já que “ele não acredita estar diante da verdade da representação, mas sim diante da “verdade” do representado. Aparentemente, o discurso assegurador-informativo da comunicação não apresenta ao espectador realidades mediadas, e sim “verdades indiscutíveis”.”

Chegamos aí a mais uma das possibilidades de se ilustrar como funciona um dos usos da imagem nos meios de comunicação. No plano do verbal se silencia a possível acusação; no plano da imagem, a simulação da violência - construída a partir da interpretação de um detalhe numa foto - tem um efeito de realidade, favorecendo tanto a acusação como o julgamento do envolvido no fato.¹²

¹² Esse mecanismo discursivo não é apenas mais um dos recursos da mídia. Ele tem conseqüências sérias, pois pode provocar reação nas pessoas que, algumas vezes, investem com violência contra os acusados. Fato que já aconteceu com dois pastores que, dado esse mesmo tipo de mecanismo discursivo do LINHA DIRETA, acabou ficando no ar a sugestão de que, após trabalharem como animadores infantis, os dois homens espancavam e violentavam sexualmente as crianças.

Esse trabalho discursivo ilustra, ainda, o caráter de incompletude da linguagem não-verbal, bem como o conceito de policromia, que explicitam os gestos de interpretação produzidos na e pela imagem, que permitem ao espectador acreditar na “verdade do representado”, projetando imagens que não viu: a mulher agredida (?), morta (?) pelo marido.

Assim, dados esses e outros mecanismos enunciativos do *Linha Direta*, a emissora se projeta, nesse instante, como de utilidade pública, prestando serviço à sociedade quando contribui para a captura dos criminosos. No entanto, a denúncia - artifício principal na meta da emissora prestadora de serviços - é de responsabilidade do espectador, quase sempre, escondido no anonimato, e todo tempo a serviço dos níveis de audiência da emissora.

3.1.2 Globo Rural: Documentando a Realidade

Essa projeção do real, de verdades indiscutíveis é, com certeza, uma das marcas da TV que também pode ser apreendida em programas jornalísticos do tipo documentário, cujo alcance discursivo é - dada a contextualização dos fatos, calçada por inúmeras imagens que ajudam na sedimentação do texto documental - produzir “discursos sobre” de cunho verdadeiro.

Uma das definições técnicas de documentário é aquela que o recorta como espaço destinado à documentação da realidade por oposição aos espaços que jogam com a fantasia e a ficção. Nesse espaço, tem-se a ilusão de se estar lidando diretamente com a realidade, já que há todo um conjunto de discursos sobre a visibilidade, sobre a transparência e a plenitude da imagem: “as imagens falam por si”. Os discursos sobre não são isentos de conseqüências, e uma de suas crenças mais imediatas reside na ficção da visibilidade, aquela que sustenta a ilusão de que é possível ver tudo. A visibilidade, na verdade, tanto pode ser construída, quanto pode ser apagada. As imagens estão sempre sujeitas às injunções de ordem jurídica e institucional que selecionam tudo aquilo que pode e não pode ser visto. Enfim, controlam a visibilidade e, a partir daí, enunciam discursos que fundam as imagens e a própria realidade.

Esse controle tem na sua base, como já dissemos anteriormente, o trabalho da palavra que parafraseia as imagens, através de discursos sobre. E conta, ainda, como no caso da TV, com recursos de edição e de enquadre das imagens, usados freqüentemente para sustentar esses discursos, emprestando-lhes um caráter de verdade.

Uma exemplificação rápida desse mecanismo discursivo pode ser encontrada numa das edições do Gobo Rural, quando o programa realiza um documentário sobre o “Batizado do Milho”, ritual promovido pelos índios Bakairi quando da colheita do primeiro milho. Uma vez que há mais de dezesseis anos conheço e trabalho com os Bakairi, não vou me deter aqui apontando as inúmeras interpretações forjadas que o jornalista faz quando narra os preparativos e o desenrolar do ritual. Merece destacar, porém, a voz em off que costura todas as imagens mostradas; até mesmo durante os cantos e as danças, o locutor narra a visibilidade das imagens.

Para cada imagem mostrada, ele dá uma explicação, fazendo crer que o sentido é aquele que ele propõe; com isso as imagens acabam por ganhar a visibilidade instituída pelo olhar da emissora. O “Batizado do Milho” comemora a primeira colheita da planta que deu origem ao povo. Diz a lenda que os Bakairi de hoje nasceram do milho, por isso toda vez que fazem a “Batizado do Milho” rememoram a história da sua civilização. Uma história que remete a duas crianças remanescentes de uma civilização que desapareceu castigada e queimada, e cuja função foi a de fazer renascer o seu povo a partir do milho. Durante a festa, a lenda é relembra e comemorada com danças e ritos que evocam antigas entidades míticas, dentre as quais, se inclui Kado, a quem são oferecidas quase todas as danças e a quem se agradece a fertilidade da terra que produz milho. Uma dessas danças, a do bacururu kapa, é mostrada no Globo Rural.

No meio de uma praça, um homem sentado e outro em pé tocam dois tipos diferentes de chocalho, enquanto outros homens vestidos de palha e folhas evocam dançando as entidades da floresta: plantas e bichos. Os homens ocupam o centro da praça e ao seu redor moças e meninas adolescentes formam um grande círculo dançando e acompanhando o ritmo. Ao gesto do homem que está de pé, as mulheres vão, pouco a pouco, com passos para frente e para trás, se aproximando dos homens que dançam até ficarem bem próximas deles. Com o mesmo ritmo e os mesmos movimentos se afastam do centro e acabam percorrendo todo o contorno da praça principal da Aldeia.

O programa não mostra nem a festa, nem as danças em seu todo, os flashes de imagens são descritos com as narrativas em off do repórter, até que a reportagem termina quando está sendo mostrada a dança descrita acima logo assim que esta se inicia. Uma câmera focaliza de longe o todo da composição dos homens e das mulheres no meio da praça; aos poucos a câmera vai se aproximando e, em close, focaliza a menina por trás

fechando o plano nas suas nádegas. A voz em off acompanha a edição das imagens com o seguinte comentário: “A dança tem um claro apelo à fertilidade.”



Difícil não assinalar a intenção do repórter que atribui à dança toda uma conotação que não tem, quando transporta para uma cultura estranha tabus, preceitos e valores de uma outra sociedade, de um outro mundo. O seu texto fala de um “claro apelo à fertilidade”, o que indica uma relação de dissenso com a imagem que, em close, mostra as nádegas (?) da jovem que dança. Fertilidade? Ou sensualidade?

É o controle sobre o que se deve ver; enfim, a instituição da visibilidade e a construção da realidade. Aqui, a voz em off ocupa o intervalo entre o representado e a representação.

3.2 Imagem e mídia impressa

Entra em pauta agora um gesto recorrente na mídia impressa na seleção de fotos que, há algum tempo atrás, não seriam selecionadas para ilustrar uma edição. Seriam fotos de arquivo, uma vez que a imagem retratada não estaria favorecendo a pessoa, ou porque não estaria em harmonia com a notícia ou matéria jornalística.

Hoje em dia, essas fotos têm sido bastante exploradas. As mesmas instauram de forma subliminar um texto à parte, evidenciando que as imagens no jornal, ao lado da própria diagramação, constituem um plano discursivo autônomo com relação ao plano verbal. São outros os textos - bem diferentes das notícias - que aí podem ser lidos, como se verifica no *Jornal do Brasil* (20/11/97), publicação do dia seguinte à data da Proclamação da República.

Em destaque na primeira página do primeiro caderno, duas fotos - uma do Presidente da República cantando o hino nacional quando da comemoração do aniversário da república e outra do Ministro da Fazenda, Pedro Malan - enquadradas por uma mesma linha de contorno remetem a duas reportagens: a das comemorações e a das negociações do Ministro com o FMI.



Enquanto o presidente Fernando Henrique cantava o Hino Nacional no hasteamento da bandeira, Malan, em depoimento na Câmara, dizia que se for preciso o Brasil vai ao FMI com a "máxima naturalidade". (Págs. 3 e 15)

Malan vê FMI com "tranqüilidade"



Filipe de Malan em Câmara. Ele deu o parecer de Malan para participar a reunião do governo

A disposição das fotos - uma ao lado da outra enquadradas num mesmo retângulo e com um único texto remetendo às duas matérias diferentes - já leva o leitor a "ver" as duas autoridades no mesmo espaço físico. O que não é verdade: um assiste ao hasteamento da bandeira e o outro discursa na Câmara. Desnecessários se tornam os comentários que chamariam a atenção à expressão do rosto do Ministro, que parece olhar o Presidente, de boca aberta, cantando o hino.

Passando à página 15, no caderno *Economia*, encontramos a matéria sobre o *FMI* que, se prestarmos a atenção ao jogo de visibilidade aí produzida, contém, no plano do não-verbal, um conteúdo bem diferenciado do texto da matéria em si.

Logo no título principal da matéria: *Malan vê FMI com "tranqüilidade"*, sublinha-se, além do destaque empregado ao corpo das letras, a palavra "tranqüilidade" grafada entre aspas - marca de uma heterogeneidade que se mostra - pode ter duas funções: ou recortar as falas relatadas (como no uso do discurso direto), ou servir de aviso de que uma determinada palavra está sendo usada num sentido específico, quase sempre figurado ou irônico. No primeiro caso, remetem ao discurso do

outro e, no segundo, abrem a interpretação, à espera de que o leitor se identifique com o sentido pretendido pelo emissor. Em ambos os casos as haspas são marcas de visibilidade. E é esse aspecto que nos interessa discutir.

No exemplo em questão, podemos afirmar que os dois usos das aspas estão sendo utilizados: as aspas - apesar de a estrutura do texto não ser a de discurso relatado (pois “Malan **vê** (...)”) - num primeiro momento, remetem à guisa de citação ao discurso do Ministro e, dada a falta de dados que explicitem a citação, remetem, num outro momento, à questão do sentido figurado. O verbo **vê**, por sua vez, direciona o olhar, funcionando como um apelo ao leitor para ver a foto que ilustra a matéria.

Ou para ver a disposição dos dedos da mão direita do Ministro, bem como a sua expressão facial - de desafio? -, que instauram um outro campo semântico discursivamente falando. O gesto da mão lembra um gesto obsceno, de alguém que estaria, numa discussão, xingando, ou agredindo com palavrões. A visibilidade desse gesto permite recuperar esse outro campo semântico, e um outro texto a respeito da ida do Ministro ao FMI. Também a visibilidade remete o leitor a esse segundo texto, possivelmente, explicitado pelo sentido com que foram empregadas as palavras da legenda da foto: *O discurso de Malan foi **duro e recheado** de citações para justificar a **posição** do governo* (grifo nosso), podendo as mesmas pertencer ao mesmo campo semântico sugerido com o detalhe da foto.

O que de interessante há de se observar com esses mecanismos discursivos é que este segundo texto se institui num plano discursivo implícito. O segundo texto não está dito, mas sugerido pela visibilidade instaurada no plano não-verbal. Logo, as palavras que destacamos acima, desde o título da matéria, ganham sentido não pela sua significância lingüística, empírica, e sim pela visibilidade instaurada pelo traços não-verbais, dando lugar, por sua vez, a um texto oculto, não-dito, mas que também está significando. Todo esse processo revela, ainda, por um lado a relação de complementaridade entre o polifônico (o verbal) e o policrômico (o não-verbal) num trabalho de produção de sentidos; por outro lado, aponta também como na mídia impressa esses dois níveis de significação - o verbal e o não-verbal - funcionam como dois planos discursivos autônomos, num trabalho de dissensão.

3.3 Imagem e publicidade

O uso da imagem na publicidade aponta com muita frequência a relação polifonia/policromia, ou vice-versa. Quase todas as peças publicitárias impressas que tenho analisado têm em sua materialidade a relação entre esses dois níveis de significação: o polifônico e o policrômico. Em geral, a relação é de complementaridade entre ambos.

Ilustraremos a seguir - com um texto publicitário da *Coca-Cola* - como essa relação se dá, colocando em discussão, também, de que posição enunciativa pode ser explicitada a FD do anunciante.

A peça em análise, impressa em página dupla, anuncia o patrocínio da empresa em eventos culturais, como peças de teatro, edição de discos e livros, etc. O formato retangular colorido com as cores da bandeira brasileira e com as cores do produto - vermelho e preto - remete à idéia do pavilhão de uma bandeira. No alto à direita vem um texto explicitando tudo que é patrocinado pela *Coca-Cola*, ao mesmo tempo em que esta se anuncia brasileira: "Patrocina a música brasileira, editando discos e criando espaços para *nossos* compositores e músicos. Registra as várias manifestações da *nossa* cultura, através de livros de arte e temáticos (...)" (grifo nosso).

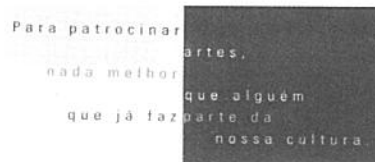


A mistura de cores - Brasil/*Coca-Cola*, aliada ao emprego do pronome possessivo plural, em âmbito polifônico, remete tanto à idéia de que a *Coca-Cola* já é brasileira, quanto à idéia de que o Brasil (como tantos outros países) já “virou” *Coca-Cola*. Esta última alternativa parece a mais provável, atestando, mais uma vez, a confirmação do imperialismo americano. Assim, a disposição visual do anúncio como um todo nos passa a idéia da bandeira Brasil-*Coca-Cola*. A análise de outros elementos visuais vem, além da confirmação do traço do colonialismo americano, explicitar a FD que preside o lugar de onde fala a *Coca-Cola*. Uma FD que ecoa um tom de acusação, ou de reprimenda, evocando a imagem de um país “que não faz”. E que precisa, portanto, de alguém que faça por ele. Vejamos como, em âmbito policrômico, essa pode ser a mensagem da *Coca-Cola*.

Em ângulo, à esquerda da página, cinco figuras com os rostos representando as máscaras símbolo do teatro estão superpostas umas às outras desenhando uma ligeira inclinação para a frente. Num primeiro olhar, lembram o contorno da cortina de um palco quando se abre. No entanto, a disposição das figuras por cores e o semblante expresso pelas mesmas sugerem uma outra leitura e um outro recorte, diferente do da cortina.

As três figuras de cima - duas verdes e uma amarela - estão sustentadas pelas duas outras figuras - vermelhas e sombreadas, o que nos permite pensar que a *Coca-Cola* carrega o Brasil nas costas, vendo, no caso, a inclinação para a frente, não como uma cortina, mas como a mesma postura de alguém que carrega algo, ou uma pessoa na corcunda. O semblante das máscaras em verde e amarelo é de satisfação, alegria: as três máscaras sorriem. As duas outras parecem denotar esforço, como a última, ou cansaço, falta de fôlego, como a penúltima.

Se esses elementos parecem pouco para sustentar e explicitar o lugar de onde fala a *Coca-Cola*, um olhar no texto com letras coloridas ocupando o centro e se espalhando pelo amarelo e pelo verde contribui um pouco mais para nossa análise. Nas cores da *Coca-Cola*, lemos *Para patrocinar* (em vermelho) e *que já faz*, enquanto em azul, verde e amarelo,



Para patrocinar artes,
nada melhor que alguém
que já faz parte da
nossa cultura

nada melhor, parte da e nossa cultura. A leitura de cada um desses enunciados isoladamente, fora de qualquer contextualização, de imediato, revela a não-significância das palavras - nada melhor, parte da e nossa cultura- escritas com as cores do Brasil; ao passo que, nas cores da *Coca-Cola*, os enunciados vêm com a materialidade lingüística de orações, estrutura plena de sentido, de significação. E a significação não é qualquer: quem patrocina é também patrão num país que precisa de alguém *que já faz*. Vale chamar a atenção, mais uma vez, que a significação das palavras em jogo resulta da sua contextualização no corpo da visibilidade, e não na relação significante/significado, ou apenas no contexto lingüístico.

Por último, o jogo entre polifonia e policromia permite pensar o interdiscurso na esfera da intertextualidade que joga com o texto verbal e o não-verbal, referendando aí a memória discursiva. Lembrando, porém, que é através de num processo contínuo de deslizamentos, que se chega tanto ao lugar da interpretação, quanto ao lugar da historicidade e que, por esse mesmo caminho, também se esbarra com a afirmativa de que não há sentido sem metáfora (Pêcheux, 1975), reafirmamos que a policromia assoma como o lugar dos deslizamentos e como o lugar de rede de filiações por imagens. A rede de filiações aponta os diferentes domínios do interdiscurso, nomeados de formação discursiva (FD). Logo, no bojo do interdiscurso se acomodam os dizeres, determinando pelo já-dito aquilo que constitui uma FD com relação a outra. No exemplo analisado acima, o discurso da *Coca-Cola* não fala de uma parceria, nem também de uma identificação com a nossa cultura. Remete a uma memória discursiva outra, a da colonização e dominação.

4 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”.

Analisar a imagem como discurso permite ainda entender como funcionam os discursos sobre a imagem; discursos que vêm corroborando o mito da informação (evidência do sentido), aliado a um outro mito - o da visibilidade (a transparência da imagem), os quais são fundados nos e pelos aparelhos mediáticos que produzem a assepsia da comunicação,

e do próprio acontecimento discursivo, no caso, à mercê dos esforços que procuram despi-lo ao máximo da sua complexidade.

Bibliografia

- Authier-Revuz, J. (1990) "Heterogeneidades enunciativas". *Cadernos de Estudos Lingüísticos* 19, Campinas, UNICAMP/IEL.
- Barthes, R. (1990) *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Deleuze, G. (1985) *L'Image-temps*. Paris, Minuit.
- Ducrot, O. (1987) *O Dizer e o Dito*. São Paulo, Pontes.
- Eco, U. (1991) *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva.
- Fecé, J. L. (1998) "Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual." *Contracampo*. Niterói, Universidade Federal Fluminense.
- Kandinsky, W. (1997) *Plano e Linha Sobre Planos: Contribuição à Análise da Pintura*. São Paulo, Martins Fontes.
- Mendonça, K. S. *Estratégias de Autoridade em Tempos de Participação Interativa: uma Análise do Programa Linha Direta* (inédito).
- Orlandi, E. (1992) *As Formas do Silêncio*. Campinas, Editora da Unicamp.
- Orlandi, E. (1995) "Efeitos do Verbal Sobre o Não-verbal". *Rua*, Campinas, Nudecri.