



Metodologia da pesquisa em comunicação: proposta para um estudo da imagem¹

Humberto Ivan Keske²

Resumo

O presente texto visa investigar alguns dos principais aspectos metodológicos da pesquisa em comunicação no tocante à relação estabelecida entre as instâncias do verbal e do não-verbal. Parte do questionamento de como proceder à análise metodológica da imagem que, por sua natureza polissêmica, pode receber uma abordagem tanto documental, quanto de narrativa intertextual ou de fenômeno ideológico. Como pano de fundo de tais discussões, estaremos refletindo acerca do que se poderia chamar de uma *metodologia de análise semiótica*, entendida enquanto um instrumental adequado para tais investigações. Como resultado, problematiza o campo teórico comunicacional, refletindo acerca dos elementos imagéticos que são da ordem do implícito, do não-dito, do sugerido e que não podem ser negligenciados em detrimento de uma interpretação de caráter lingüístico.

Palavras-chave

Verbal, imagem, metodologia de análise, teoria da comunicação.

Introdução: teorias e metodologias na arena das relações sociais

Pode-se dizer que o campo da comunicação, entendido enquanto fenômeno sócio-histórico constituído no interior das Ciências Humanas e Sociais vem transformando a si próprio: seja pela influência das tecnologias da informação digital na atual sociedade; seja pelas mudanças dessa mesma sociedade; seja pelo aumento e diversificação da oferta de meios de expressão; seja pelas novas modalidades de consumo de bens simbólicos ao alcance do receptor; seja pela proliferação de saberes

¹ Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa em Teorias da Comunicação, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – 02 a 06 de setembro de 2008 – Natal – RN.

² Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – FAMECOS – PUCRS – Professor de Graduação e Pós-Graduação e Líder do Projeto de Pesquisa intitulado: *Paisagens culturais: estudo das representações, das narrativas e dos imaginários do cinema gaúcho* – Centro Universitário FEEVALE. – Novo Hamburgo – RS. E-mail: humberto@feevale.br



postos em circulação por uma sociedade cada vez mais industrializada, entre tantos outros fatores que poderíamos listar. O fato é que, cada vez mais, surgem produtos midiáticos influenciados pelas contínuas transformações do *habitat comunicacional*, fazendo com isso emergir um *corpus* de teorias em que se percebe a necessidade de uma *vocação metodológica* para a análise de tais artefatos.

Preocupada com o tratamento dado ao objeto *Comunicação* e à metodologia de análise adotada em cada caso, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2005, p. 15) ressalta que a tendência ao estudo da teoria, entendida enquanto um dos níveis de qualquer discurso científico tem relegado a um segundo plano as questões de metodologia, tanto em termos de seu estudo (Metodologia enquanto disciplina) como em termos de sua aplicação prática (Metodologia enquanto prática). Inclusive, “esse desequilíbrio entre o conteúdo teórico e a forma como ele é constituído parece ser um traço específico da pesquisa em Comunicação no país e contribui para reforçar um dualismo teoria-metodologia fundamentalmente perigoso para o reconhecimento do campo científico da Comunicação”. (VASSALLO DE LOPES, 2005, p. 15).

Além do mais, a ambigüidade epistemológica que cerca a palavra “metodologia” cerca também outros campos de conhecimento como a história, a economia e mesmo a Comunicação: servem para indicar, ao mesmo tempo, tanto uma disciplina específica quanto o estudo em relação ao seu objeto. “A fim de evitar tal confusão, empregaremos os termos Metodologia *da* pesquisa para indicar a investigação ou teorização da prática da pesquisa científica e Metodologia *na* pesquisa, para indicar os trabalhos com os métodos empregados”. (VASSALLO DE LOPES, 2005, p. 93).

Como já se vem discutindo há certo tempo, tal dualismo de que fala a autora é propiciado, em grande parte, pela interdisciplinaridade que envolve o campo da pesquisa em comunicação, cenário onde inúmeras teorias e, mais do que isso, múltiplas abordagens científicas lutam por um espaço ³. Por sinal, em relação à conceituação do campo teórico, as ambivalências são tão ou mais visíveis do que a própria definição epistemológica do termo e das relações/implicações dele decorrentes. Tornando ainda mais complexo tais questionamentos, múltiplas áreas promovem a interface com a comunicação, acarretando-lhe alterações significativas tais como a ampliação do seu

³ Não nos interessa, neste momento, aprofundar tais posicionamentos, mas sim, referendar que, na esteira dessas reflexões, Luiz Cláudio Martino (2007) nos inquieta ao questionar em seu artigo intitulado: ***Uma questão prévia: existem teorias da comunicação?*** que se encontra em: *Teorias da comunicação: muitas ou poucas* (2007) sobre a pluralidade ou a inexistência das teorias com as quais nos habituamos a trabalhar.

objeto; o contraste de teorias; a ruptura de paradigmas, o que faz girar novamente o círculo das perspectivas conceituais.

Ou seja, para além das discussões acerca do objeto da comunicação, nos habituamos a uma encruzilhada de saberes para quem os processos comunicacionais podem ser analisados a partir de ciências tão diversas quanto à filosofia, a história, a sociologia, a etnologia, as ciências políticas, a cibernética ou ainda as ciências cognitivas. Em outras palavras, cada “área”, digamos assim, abriga uma metodologia de análise particular e tenta aplicá-la no labirinto das relações estabelecidas entre o objeto e suas formas de investigação.

Em função das origens históricas do fenômeno e da complexidade epistemológica que o cerca, na busca de sua legitimidade científica, o campo da comunicação amalgamou-se a teorias díspares, modelos interpretativos muitas vezes incapazes de clarificar as problemáticas levantadas, Escolas arbitrárias oriundas das Ciências Sociais e tendências ou doutrinas *prêts-à-penser*, como reforçam Armand e Michèle Mattelart (2000) onde “neologismos meteóricos tomam o lugar de esquemas explicativos definitivos e de aulas magistrais apagando de passagem os legados de uma lenta acumulação, contraditória e pluridisciplinar, de saberes sobre o assunto, reforçando a impressão de frivolidade do objeto”. (MATTELART, 2000, p. 11). Ao que parece, a pergunta de Cláudio Martino (2001) se torna cada vez mais necessária: *de qual comunicação estamos falando?*⁴

Oscilando entre o ostracismo e a necessidade de reconhecimento, a teoria semiótica é participante, senão constituinte, de algum campo da pesquisa em comunicação. E múltiplos são os exemplos em que essa *força hermenêutica* procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo de significações⁵ vinculadas aos mais diferentes produtos culturais presentes

⁴ Acerca das discussões acima levantadas, nos reportamos à coletânea de artigos organizados por Antônio Hohlfeldt, Luiz Cláudio Martino e Vera Veiga França intitulado *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências* e aos estudos desenvolvidos por Maria Helena Weber, Ione Bentz e Antônio Hohlfeldt em *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*.

⁵ Brevemente esboçadas em nível introdutório, as diferenças entre *sentido* e *significação*, não serão aprofundadas, uma vez que não representam um consenso entre alguns autores e determinadas matrizes teóricas. Entretanto, nos permitem certas aproximações: Compagnon (2003, p. 86) em seu *O demônio da teoria*, por exemplo, estabelece que o *sentido* designa aquilo que permanece *estável* na recepção de um texto. Ele responde a questão: *O que quer dizer esse texto?* Tal posicionamento vem ao encontro do que Umberto Eco (2000) estabelece como um *sentido mínimo*, que termina por impor um limite ao processo interpretativo. Por outro lado, a *significação* para Compagnon (2003, p. 86) designa aquilo que é *mutável* na recepção de um texto. Ou seja, constitui-se de um conjunto de elementos que se “abre” à atualização de seus leitores/sujeitos/receptores, não podendo ser “controlada” nem pela intenção do autor, tampouco pelo possível contexto de “origem”, seja ele histórico, social, cultural ou político. A *significação*, *mutante por definição*, parte, na verdade, de uma série de *jogos abduativos* produzidos por seus diferentes interlocutores, que assumem “o valor”, “o conteúdo”, “a natureza” dessa *significação*, ou “aquilo que o texto *quer dizer*” segundo a



nos meios de comunicação de massa, desde anúncios publicitários, programas televisivos e de rádio, fotografia, filmes, artes visuais, *design* e até discursos políticos, moda, ou teatro.

Dito de outro modo, em todo e qualquer processo comunicacional, midiaticizado ou não, se faz presente o movimento das interações sociais, culturais e sócio-políticas passível de ser analisados pelos aportes semióticos que contemplem o patamar da produção de sentido, da atualização de significações e da instauração de diálogos simbólicos presentes nas esferas da representação cultural desses mesmos atos comunicacionais. Assim sendo, deste contexto multifacetado aqui brevemente esboçado, emerge outra pergunta ainda mais marcante: *de qual metodologia estamos falando?* Na visão de Luiz Carlos Assis Iasbeck (2008, p. 194), a semiótica se encontra na contramão dos métodos que escravizam o objeto em uma compartimentalização de conhecimentos exangues, mas sim, o liberta. Para o autor, trata-se de uma ciência que propõe *metodologias* para pesquisa em todas as ciências, sem agredir ou contestar os paradigmas de cada uma delas ⁶. Da relação estabelecida entre o verbal e o não-verbal surge, na opinião do Iasbeck (2008, p. 194), uma inclusão produtiva de sistemas de organização e sistematização do conhecimento em formatos muitas vezes imprevistos, porque multiplanares e multidirecionais, onde o resultado costuma ser uma ampliação das possibilidades exploratórias do próprio objeto.

época em que se encontram. Tais *encontros e desencontros de possibilidades* são abastecidos em uma determinada *competência enciclopédica*, no dizer de Umberto Eco (1986), que estabelecerá relações entre uma observação primeira, indicial, e um possível “destino” interpretativo, para o qual concorrem determinadas estratégias de leitura em detrimento de outras. A busca pela significação responde a questão: *Que valor tem esse texto?* Nessa perspectiva, enquanto o sentido relaciona-se à interpretação de um texto, a significação é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção, e, portanto, de sua *avaliação*, a ser atualizada pelos leitores de um dado processo comunicacional.

⁶ Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2005) ressalta a diferença entre os conceitos de metodologia e de método como possuidores de estatutos diferenciados dentro da Ciência. Ou seja, “A Metodologia situa-se no plano do paradigma, que nas Ciências Sociais fornece tanto modelos teóricos (determinada concepção do social), como modelos metodológicos, (determinada concepção de investigação do social). Um paradigma é sempre uma perspectiva teórico-metodológica, e uma problemática teórica traz sempre acoplada uma problemática metodológica, que são as estratégias usadas para a própria construção/investigação de um objeto de conhecimento. A Metodologia na pesquisa se situa no plano da prática e indica os métodos efetivamente usados numa pesquisa. Aqui, método é entendido como um conjunto de decisões e opções particulares que são feitas ao longo de um processo de investigação. Os métodos constituem uma das instâncias da prática metodológica”. (VASSALLO DE LOPES, 2005, p. 93 – 94).

Linguagens em ação: o lugar da imagem para o olhar semiótico

Antes de tudo, para falarmos na possibilidade de construção de uma metodologia de análise da imagem, deve-se ter o cuidado de definir o campo conceitual a que estamos nos referindo. A expressão *imagem* tem seu significado ligado à concepção grega de “semelhança ou vestígios das coisas, que se pode conservar independente das próprias coisas”. (ABBAGNANO, 1982, p. 511). Ou seja, desde sua base epistemológica mais remota, a concepção da imagem traz a idéia sógnica da *representação de algo* que não é o objeto, mas apenas *está no lugar* do objeto ⁷. Dito de outro modo, a própria noção de signo se produz através de uma representação e de uma interpretação, de modo que um “elemento” “representa” o outro, colocando-se em seu lugar. A imagem, por excelência, e suas demais formas de desenhos e pinturas figurativas, prestam-se como exemplo dessa relação mediada entre o seu símbolo e a “coisa” a ser representada.

Nesta perspectiva, a imagem se constitui como forma de comunicação entre o ser humano, produtor e leitor sógnico e o objeto-mundo que é mediado pelas mais diferentes formas de interpretação e representação visual. Iluska Coutinho (2008, p. 330) ressalta que o ato de perceber imagens, a faculdade de percepção visual, e, posteriormente sua discriminação, seria uma espécie de característica “natural” de todo o ser humano, adquirida ao longo de sua evolução. Em meio à multiplicidade de imagens que fazem parte do *ethos* cotidiano que nos cerca, o que por si só apresentaria relevância e geraria outro estudo, interessa-nos pensar em uma metodologia de análise das imagens que são produzidas e postas em circulação pelos meios de comunicação de massa, especialmente a imagem cinematográfica. Para a autora,

No caso das pesquisas em comunicação, poderíamos pensar que a análise de imagens poderia ser utilizada em três grandes grupos de estudos. Uma das linhas de investigação considera a imagem com documento; outra propõe a análise desta como narrativa; e ainda há os

⁷ Não nos interessa, neste momento, entrarmos na multiplicidade das trajetórias teóricas de definição do conceito de signo, mas fazendo uma aproximação com a visão pansemiótica de mundo, defendida por Charles Sanders Peirce, o signo também é uma “coisa” que representa uma outra “coisa”: seu objeto. Deste modo, um signo só pode representar um objeto de certo modo e em um determinado aspecto; não em sua totalidade. Esta substituição parcial, imperfeita e incompleta, depende da natureza do próprio signo. “O signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo” (SANTAELLA, 2002, p. 58). Ou seja, um signo, em si mesmo, já é uma *representação* de algo que está no lugar de algo, necessitando, pois, desta *mediação* para existir enquanto tal.



que defendem a necessidade de se realizarem exercícios do ver, como Martín-Barbero e German Rey (2001). (COUTINHO, 2008, p. 331).

No primeiro item, teríamos a análise documental da imagem, entendida enquanto registro de uma determinada realidade ou representação de uma situação. Esse tipo de “olhar” está presente nas abordagens *etnográficas* da imagem que tem como ponto de partida a fotografia, vista, em um primeiro momento, não como um produto cultural de significação, mas sim como registro ou suporte técnico de informações. Este tipo de análise teve seu auge no decorrer da década de 1980 e foi especialmente utilizado pelas Ciências Humanas e Sociais para o estudo historiográfico de fatos do passado. A fotografia poderia ser tomada como prova documental de que determinado fato realmente ocorreu, porque está registrado e presentificado por aquela imagem que lhe certifica. Ou seja, traria o *apelo da evidência*, força motriz capaz de persuadir de forma incontestada.

Enfatizando o caráter documental da imagem, Roland Barthes (1984) analisa a fotografia atribuindo-lhe as mesmas características da mensagem: ou seja, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor⁸. Em seu clássico *A câmara clara* (1984, p. 129) assume que a imagem fotográfica não inventa, mas transforma-se na própria autenticação do objeto representado. Deste modo, mesmo que seja selecionada para análise e que receba um tratamento subjetivo, condicionado à interpretação humana, e, portanto, absolutamente questionável, ainda assim a fotografia não perde seu caráter documental, uma vez que representa o congelamento objetivo e temporal de um *instante do real*, seja ele social, político, cultural ou ideologicamente constituído. Como se percebe, a fotografia, enquanto registro da realidade, traz em si a história do suporte propriamente dito; dos técnicos que a trabalharam; e das tendências dos fotógrafos artistas, conforme ressalta Coutinho (2008, p. 332). Assim, a fotografia adquire, para Barthes (1984), um *certificado de presença*, o que a tornaria capaz de

⁸ Para o autor, a fonte emissora é a redação do jornal, seu grupo de técnicos, dos quais alguns fazem a foto, outros a selecionam, a compõem e retocam e outros, enfim, a intitulam, a legendam a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia; os complementos que a circulam são o texto, a legenda, a diagramação e, de maneira mais abstrata, mas não menos “informante”, o próprio nome do jornal (este nome constituindo um saber que pode exercer grande influência sobre a leitura da mensagem propriamente dita: uma fotografia pode ter sentidos diferentes se publicada no *l’Aurore* ou no *l’Humanité*). (BARTHES, 1990, p. 11)



apresentar a própria história do mundo. Vale ressaltar o caráter de (re) construção e (re) apresentação *conotada* e *denotada* presente na fotografia ⁹.

A segunda abordagem para a análise da imagem, entendida enquanto linguagem não-verbal tem inspiração nas diferentes teorias de que se compõem Semiótica ¹⁰. Constituída de uma *narrativa intertextual*, termina por receber o mesmo tratamento do signo lingüístico, onde não são levados em consideração os aspectos não-verbalizados de sua significação. Nesta perspectiva, a imagem e, especialmente a cinética, é investigada a partir de seus elementos nucleares, sendo descrita e interpretada, por uma espécie de *homologia estrutural*, às narrativas lingüísticas. Em seu trabalho intitulado *Análise estrutural da narrativa*, Roland Barthes (1973) propõe que é justamente no plano da narrativa, percebida como toda a “forma” que conta uma história; “variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas” (BARTHES, 1973, p. 19), que a linguagem não-verbal da literatura e do cinema se entrelaça, se interpenetra e coexiste em um mesmo espaço-tempo ficcional.

Valendo-se especificamente de um viés ideológico, a terceira possibilidade de análise da imagem estaria representada, para Coutinho (2008), nos trabalhos de Jesús Martín-Barbero e German Rey (2001, p. 15) que propõem estudos no *modo de ver*, ou seja, estimulam o estudo da imagem a partir do esvaziamento do sentido provocado pela submissão da imagem à lógica da mercadoria.¹¹ Ou seja, para os autores, as imagens

⁹ A diferença entre conotação e denotação pode ser aprofundada a partir da idéia levantada por Barthes, em *O óbvio e o obtuso* (1990), especialmente no capítulo dedicado à *mensagem lingüística*. Ao trabalhar com o que chamou de *paradoxo fotográfico*, o autor estabeleceu que a imagem fotográfica é uma “mensagem sem código” comportando duas instâncias distintas em sua estrutura: a denotação e a conotação. Uma *mensagem denotada* se constituiria no próprio *análogon perfeito* do real, transformando a descrição de uma fotografia em algo “literalmente impossível”, nas palavras do autor, uma vez que “*descrever* consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um suporte ou uma mensagem segunda, extraída de um código que é a língua, e que constitui fatalmente, faça-se o que se fizer para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico” (1990, p. 15). Respectivamente, na *mensagem contada* haveria sempre um *sentido segundo*, lido a partir de uma determinada cultura e sociedade.

¹⁰ Não vamos, neste momento, aprofundar o viés teórico surgido a partir da matriz saussuriana do estudo da linguagem, tampouco as propostas analíticas de inspiração peirciana. Vale ressaltar que o surgimento da temática dos discursos em semiótica foi uma preocupação levada a cabo no final dos anos 60 e durante toda a década de 1970, quando a lingüística de então não demonstrava grande interesse por uma problematização sociológica da língua. Naqueles anos, muitas teorias que trabalhavam com o caráter analítico da linguagem se debruçavam sobre metodologias que estavam baseadas unicamente em uma dimensão pragmática, utilizada principalmente para a análise das mensagens dos Meios de Comunicação de Massa ou para estudar seus conteúdos implícitos, ou ainda se dedicava aos aspectos sintáticos dos discursos, preocupada em revelar os encontros formais proporcionados pelo uso da língua. A imagem, neste contexto, estava relegada a um segundo plano, normalmente “traduzida” para um aporte lingüístico.

¹¹ Em seu livro intitulado *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, Jesús Martín-Barbero une-se ao psicólogo Germán Rey para a análise de um fenômeno social e cultural de crescente importância também no Brasil: o poder da televisão sobre o imaginário das pessoas. Toma como enfoque a telenovela, principal produto cultural latino-americano destinado ao grande público, da qual o Brasil se afirma como um dos mais ativos e criativos



mediáticas, de uma maneira geral, podem ser tomadas como uma segunda oralidade, uma vez que há um enorme segmento populacional, no mundo inteiro, que passa diretamente desta fase inicial de aquisição de conhecimento para a relação com as imagens, sem nunca ter dominado aquilo que é a presença hegemônica da escrita, da cultura ilustrada. Deste modo a televisão estaria, para os autores, no centro de uma desordem cultural levada a cabo pelo que chamam de uma “cultura do texto”, que ao mesmo tempo em que criou espaços para a comunicação entre adultos, instaurou uma nova segregação infantil, provocando uma espécie de curto-circuito nessa relação de autoridade.

Talvez com o intuito de reviver as preocupações ideológicas do marxismo dos anos 70, os autores trazem à tona a idéia de que a imagem, por sua natureza polissêmica, teria enfrentado, em um primeiro momento, o controle da escola, subordinando-a ao papel secundário de ilustração que prescindia, obrigatoriamente, de legendas explicativas para se fazer expressar. Nesta perspectiva, a banalização dos registros audiovisuais geraria imagens destituídas de significado, onde, por não haver coisa alguma a olhar, o receptor teria de modificar sua forma de ver o mundo. Em outras palavras, imagem e texto escrito estariam indissolúvelmente unidos, tendo o verbal a responsabilidade de *ancorar* o sentido a ser percebido pelo leitor, conforme já referido em *O óbvio e o obtuso*, de Roland Barthes (1990). Como se percebe, por sua natureza heterogênea, a aproximação entre um suporte lingüístico e outro visual deve ser feita com cuidado, conforme veremos, uma vez que se trata de categorias de análise estruturalmente diferenciadas.

Agite antes de usar: o manual do usuário da Semiótica:

Ao optarmos por um objeto para o qual seja passível a aplicação de uma metodologia que se utiliza de referenciais semióticos para sua análise, Iasbeck (2008) recomenda que devemos ter em mente a relativização dos conceitos de *realidade* e de *verdade*. Partindo do pressuposto de que a Semiótica não se refere diretamente à realidade, mas sim, a um *construto cultural* mediado por signos, a instância da *verdade*

produtores. Outra interessante entrevista sobre a maneira de pensar as mídias audiovisuais enquanto fenômeno de comunicação de massa pode ser encontrado no endereço eletrônico que segue. Entretanto, vale ressaltar que, tanto no livro quanto na publicação on-line, o autor não se refere à construção de uma abordagem metodológica para a análise da imagem televisiva, optando pelo já trilhado caminho do olhar ideológico sobre o veículo. http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/62/entrevistados/jesus_martinbarbero_2003.htm



se vê substituída pela da *possibilidade*. Dito de outro modo, o caráter de “verdade” do fenômeno a ser estudado transforma-se na sua *representatividade signica*. Não sem fundamento, representação e interpretação estão na base da noção de signo. Dentre as múltiplas noções de signos, o autor enfatiza que “signo é tudo aquilo que nos chega da realidade, que nos é dado perceber e que, portanto, não é a realidade inteira, mas uma parcela dela, uma parte ou uma dimensão que representa o todo, na impossibilidade de que ele apareça em sua plenitude” (2008, p. 194).

De caráter multidisciplinar, inúmeras correntes teóricas estabelecem uma divisão arbitrária no tocante à abordagem das imagens, levando em consideração a supremacia da análise verbal sobre aqueles elementos não-verbalizados. Na contramão dessa perspectiva reducionista, Tânia Clemente de Souza (2001) desenvolve, em seu texto intitulado *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, perspectivas voltadas ao estudo da imagem (fílmica, fotográfica, artística, gráfica, publicitária, etc.), a partir do não-verbal. A autora faz a ressalva de que, na tentativa de interpretação da imagem, normalmente se desenvolve uma espécie de “tradução” do não-verbal pelo verbal, sendo um termo recorrentemente perpassado pelo outro. Por este viés, a análise lingüística estaria em *oposição* aos demais estudos que se ocuparam do processo de significação da linguagem. Por tais razões, esclarece que:

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. (SOUZA, 2001, s.p.)

Assim sendo, a linguagem não-verbal estaria condicionada, desde sua origem, ao projeto semiológico de Saussure (1857-1913), que busca aproximar qualquer significado presente nas diversas práticas sociais do processo de significação do signo lingüístico, independente das diferenças existentes entre uma classificação e outra. Deste modo, o estudo da multiplicidade de linguagens que os sujeitos (re) significam a todo o momento, estaria impregnado pela tradição do modelo de análise vinculado ao signo verbal, composto por um significante e um significado, e que receberia o título de único comparativo formal do processo de construção da significação, tomado como base de estruturação das demais linguagens. Vale ressaltar, neste sentido, que a adequação da

imagem como *texto* só ganharia um destaque maior a partir dos trabalhos de Umberto Eco e Paolo Frabbi a partir do final dos anos 70.

Na outra vertente de construção do processo de significação teríamos a Semiótica de Peirce (1839 – 1914) que se especializou em explicá-lo através da lógica matemática das subdivisões triádicas, que tinha por base o signo, objeto e interpretante. Em oposição ao conceito de signo diádico proposto por Saussure, o conceito de signo peirciano é inseparável da *semiósis*, processo que será sempre mediatizado por um terceiro termo, o *interpretante*, justamente, elemento gerador de qualquer sentido. Neste caso, o interpretante representa a relação paradigmática entre um signo e outro signo. Ou seja, “Um signo não é um signo, a não ser que possa traduzir-se em outro signo no qual aparece mais plenamente desenvolvido”. (Peirce, 2003, p. 12).

Com base nessa relação circular e auto-referencial, o autor vai propor, a partir da primeira trindade, três grandes variedades de signos: o ícone, o índice e o símbolo, sendo que a categoria icônica se subdivide em imagens, diagramas e metáforas. Chegamos ao ponto que nos interessa, uma vez que é a instância icônica do signo que estará ligada à análise da imagem. A grande problemática levantada por Souza (2001), entretanto, procura esclarecer que

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 Análise do Discurso, 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. (SOUZA, 2001, s.p.)

Assim sendo, se torna inadmissível a análise da imagem destituída de um sujeito, elemento que, justamente, lhe confere sentido e lhe atualiza as inúmeras significações decorrentes de sua valoração. A formalização da análise da imagem em categorias e subcategorias desenvolvidas por um padrão de raciocínio lógico, matematicamente constituído, congela o significado e retira toda e qualquer historicidade do sentido, idéia reforçada por Mikhail Bakhtin (1895-1975),



evidentemente sob outro ponto de vista, ao longo de toda sua obra. Nesta perspectiva, a iconicidade peirciana¹² da linguagem não-verbal poderia ser comparada, via semelhança, às demais iconicidades de mesma base. Em Peirce, isso resolveria o problema metodológico da ligação entre sistemas semióticos, entretanto, não resolveria a questão colocada pelo sujeito que faz a leitura dessa linguagem em um dado tempo e espaço cultural e socialmente estabelecido. Deste modo,

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 convencionais. A convenção, esta também pode ser buscada no plano de articulação do simbólico com o ideológico. (SOUZA, 2001, s.p.).

Nesta perspectiva, se estabelece um reducionismo na base de conceituação da própria linguagem, pensada unicamente como verbal e tomada como comparativa de todas as demais. Outro aspecto redutor ocorre na medida em que, ao se efetuar a segmentação da imagem em unidades técnicas comparáveis às do signo lingüístico, amplamente trabalhado por inúmeras correntes teóricas de estudo da Lingüística, “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” (SOUZA, 2001, s.p.). Nestes termos, a infinita riqueza de interpretações da imagem, social e historicamente constituída por um sujeito, termina por ficar à mercê de um dogma lingüisticamente estabelecido.

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 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. (SOUZA, 2001, s.p.).

¹² Nosso interesse, neste momento, não é buscar o conceito de iconicidade, mas sim, remeter à definição conforme trabalhado por Lúcia Santaella, especialmente *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas e Matrizes da Linguagem e do Pensamento: sonora, visual e verbal*.

Dito de outro modo, ao se problematizar o estatuto constitutivo da imagem e as dificuldades metodológicas de sua análise, termina-se por refletir acerca da noção de sujeito. Autor histórico, social e culturalmente constituído, é quem produz essas imagens, as interpreta e as (re)significa a partir de referenciais próprios que não podem ser simplesmente descartados do processo investigativo em detrimento de alguma lógica comparativa de transposição de um signo em outro.

Considerações finais:

Finalizando, a análise da imagem deve levar em consideração uma metodologia que contemple a complexidade de suas estruturas constituintes, capazes de articular a instância do verbal com os elementos não-verbalizados da tessitura. Essa é a proposta sugerida por este estudo, a partir de uma coletânea de trabalhos que vem procurando desvendar a composição imagética sem a sua obrigatória segmentação em partes iguais para posterior análise, método normalmente utilizado por uma semiótica de base lingüística. Além da mera análise sintática e semântica do estudo da imagem, cada vez mais se faz necessário uma metodologia que seja capaz de conjugar os elementos a serem analisados ao sujeito produtor e receptor dos signos de uma determinada cultura, que trás em si os arranjos da historicidade do mundo em que habita. Trata-se de uma visão que joga com a intertextualidade naturalmente existente entre o verbal e o não-verbal de toda e qualquer imagem.

Particularmente complexa, a análise da imagem envolve uma série de aspectos extremamente significantes e que, interagindo entre si, constitui o *todo de sentido* apresentado pelo texto. Nestes termos, concorre para o conjunto das significações apresentadas pela imagem, e especialmente o filme exemplifica essa questão, o enquadramento da cena e os planos de enquadramento dessa cena, que representam uma espécie de gramática da mensagem visual, o som, a iluminação, a opção por um determinado eixo de cores, a direção, entre outros. Além do mais, deve-se levar em consideração o tempo de duração das cenas, a forma de encadeamento dos movimentos, rápidos ou mais lentos, a seleção e edição de cenas. A composição das cenas e seu encadeamento são elementos detectados pelo percurso do olhar no recorte do registro visual. Inclusive, para Coutinho (2008):

Em muitos registros visuais, essa disposição dos objetos em cena, e convertida em imagem analisada pelo pesquisador, tem como diretriz regras clássicas de composição, como a “regra dos terços” ou proporção áurea, utilizada tanto na pintura quanto no cinema e fotografia. Neste caso, a partir da divisão do espaço visual em três partes iguais, o profissional da imagem poderia definir os centros de atenção e/ou interesse da imagem visual, buscando equilibrar a composição. (COUTINHO, 2008, p. 338).

Por se tratar de uma arte que se apropria basicamente de elementos visuais postos em movimento (imagéticos), a linguagem cinematográfica fala por si, constituindo-se, ela própria, um sujeito da significação, diferentemente da televisão e do vídeo que possuem formas diferenciadas de formato e textualidade. A linguagem cinematográfica, concebida de forma integral enquanto tessitura visual, não admite a segmentação amplamente utilizada e já pressuposta para a televisão, por exemplo. No caso de uma projeção cinematográfica, não somente a tessitura da narrativa filmica, repleta de elementos significantes merece atenção e é capaz de gerar significação, mas o processo de recepção das linguagens no espaço da sala escura e sem interrupções. Souza (2001) esclarece que a imagem trabalha não com sua materialidade intrínseca, mas sim, com a sustentação de discursos dos outros. Ou seja,

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 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. (SOUZA, 2001, s.p.)

A partir dessa conceituação, surge a idéia defendida pela autora chamada de *policromia*, que permite ao, se interpretar a imagem, projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico, ou, em outras palavras, se refere à ordem do discurso. Para tanto, concorrem elementos que são da ordem do implícito, do não-dito, do sugerido e que não podem ser negligenciados como em uma interpretação de base saussuriana, tendo como ponto-chave a transposição de categorias do verbal para o não-verbal. Para Souza (2001), inclusive, existem imagens



que 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. (SOUZA, 2001, s.p.)

Tais referenciais passariam despercebidos por qualquer outra análise de tipo mais convencional. Nesta perspectiva, o telespectador infere o possível significado a partir do conjunto dos significantes, ou, dito de outro modo, a partir dos matizes das imagens sugeridas, silenciadas, indefinidas. “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)” (SOUZA, 2001, s.p.). Deste modo, o silêncio ganha espaço na interpretação, não como algo que está implícito, mas como algo que significa por referência ao que foi dito. Constituinte da narrativa, a linguagem do silêncio difere tanto do verbal quanto do não-verbal, mas faz parte da heterogeneidade policrômica do texto-filmico.



Referências bibliográficas:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- COUTINHO, Iluska. *Leitura e análise da imagem*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (org). *Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2008.
- HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (Orgs.). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- IASBECK, Luiz Carlos Assis. *Método semiótico*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (org). *Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2008.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em Comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.
- MARTINO, Luiz Cláudio; FERREIRA, Giovandro Marcus. (org.). *Teorias da comunicação: epistemologia, ensino, discurso e recepção*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- MARTINO, Luiz Cláudio. *Uma questão prévia: existem teorias da comunicação?* In: MARTINO, Luiz Cláudio; BERGER, Charles R; CRAIG, Roberto T. (org). *Teorias da comunicação: muitas ou poucas?* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- _____. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento: sonora, visual e verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- SOUZA, Tânia C. Clemente de. *A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. Ciberlegenda Número 6, 2001. Disponível em: www.uff.br/mestcii/tania3.htm
- WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antônio. *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.