

# ESTÉTICA DA INCOMPLETUDE: O DISCURSO IMAGÉTICO NOS ESTUDOS DO DESIGN GRÁFICO

1 – Doutor pelo PPGCTS,  
UFSCar. Pós-doutorando no  
DEDIC, USP/Ribeirão Preto.  
Professor no curso de  
comunicação da Unaerp.

ALMEIDA, João Flávio de<sup>1</sup>

**RESUMO:** Filiada às proposições teóricas da Análise do Discurso (FOUCAULT, 2016; PÉCHEUX, 2018), esta pesquisa parte do princípio de que todo significante é incapaz de tudo significar: se à língua é impossível tudo dizer, à imagem é impossível tudo mostrar. A imagem é sempre incompleta, é falta, desejo por uma completude que só pode ser buscada em outras imagens; a significação imagética, portanto, deve ser buscada não somente no visível da imagem, mas também no que lhe falta. Essa falta é constituída pelo fora-campo e pelo extracampo (AUMONT, 2012), mas também por reminiscências gráficas que antecedem a significação no instante do encontro do espectador com o visível da imagem. Na Análise do Discurso essa memória coletiva é chamada de Memória Discursiva, um efeito do discurso que fornece pressupostos que regulam a significação a partir do já-significado. Contudo, para sustentar a noção de Memória Discursiva no campo de estudos da imagem e do design gráfico, propomos a noção de Memória Imagética Discursiva, buscando na concepção de Memória Gráfica, conforme proposta por Priscila Farias (2016), fundamentos para uma prática discursiva imagética calcada na relação da imagem com a cultura visual, propondo assim uma visada teórica das práticas do design gráfico que leve em consideração noções como história, ideologia, memória discursiva e sujeito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso imagético; Análise do Discurso; Memória Imagética; Design Gráfico.

**ABSTRACT:** Affiliated with the theoretical propositions of Discourse Analysis (FOUCAULT, 2016; PÉCHEUX, 2018), this research assumes that every signifier is incapable of meaning everything: if language is impossible to say everything, image is

impossible to show everything. The image is always incomplete, it is lack, desire for a completeness that can only be sought in other images; imaged significance, therefore, must be sought not only in the visible of the image but also in what it lacks. This lack is constituted by the outfield and the extrafield (AUMONT, 2012), but also by graphic reminiscences that precede the meaning in the moment of the spectator's encounter with the visible image. In Discourse Analysis this collective memory is called Discursive Memory, an effect of discourse that provides assumptions that regulate meaning from already-meaning. However, to support the notion of Discursive Memory in the field of studies of image and graphic design, we propose the notion of Discursive Imaging Memory, seeking in the conception of Graphic Memory, as proposed by Priscila Farias (2016), foundations for an imaged discursive practice. based on the relationship between image and visual culture, thus proposing a theoretical view of graphic design practices that takes into account notions such as history, ideology, discursive memory and subject.

**KEY-WORDS:** Imaged speech; Speech analysis; Imaging memory; Graphic design.

---

## INTRODUÇÃO

As principais frentes de estudos no campo do design gráfico se fundamentam na história e na sintaxe formal (AUTOR, 0000). Neste texto partimos do pressuposto de que a história do design gráfico é o próprio design gráfico, fonte imprescindível de aprendizado e reflexões; no entanto assumimos a premissa de que essa historicidade importa ainda mais quando é compreendida como parte de um funcionamento maior, a saber, a Memória Gráfica Discursiva, que condiciona o olhar e a leitura do a-ver a partir do já-visto. A sintaxe do design gráfico, por outro lado, importa na medida em que funciona como suporte para memórias e sentidos, como operadores de memória social imagética. É a repetição das formas que condiciona a compreensão do belo e do útil, gerando familiaridade. Ou seja, mesmo que partamos da clássica divisão “design para ler X design para ver”, em ambos os casos incide uma memória imagética que condiciona a praxis. Se concordamos com Baitello (2014), em nossos tempos não é só o leitor que consome o design gráfico, mas bem o contrário: o design gráfico lê o leitor, escreve o leitor, cria e administra o leitor.

Esse condicionamento do se dá, nos termos propostos por este texto, através do funcionamento da Memória Gráfica Discursiva.

A respeito das reflexões que tangenciam o discurso imagético na criação e na análise no campo do design gráfico, este texto se guiará pelo imbricamento da noção de Memória Discursiva, conforme concebida pelo campo da Análise do Discurso (PÊCHEUX, 2018; FOUCAULT, 2016), com a noção de Memória Gráfica (FARIAS, 2016). Esta aproximação entre Memória Discursiva e Memória Gráfica tem a intenção de propor um itinerário teórico em torno do conceito de “Memória Imagética Discursiva”, uma guinada conceitual que visa a prática do Design Gráfico como efeito de um Discurso Imagético sustentado em pressupostos como história, ideologia, memória e sujeito.

Tomar o design gráfico pelo viés do Discurso Imagético pode fornecer a esta região teórica uma fundamentação que se coadune ao formalismo descritivo (BRINGHURST, 2004; LAWSON, 2005; SPENCER, 1969), proporcionando também uma semântica discursiva do visível. Para tanto importa assumir que o campo de estudos do design gráfico se subsume em um campo maior chamado “imagem”, e que o Discurso Imagético pode fundamentar discussões sobre fotografia, design gráfico, cinema e outros.

### **O SILÊNCIO DA IMAGEM: ESTÉTICA DA INCOMPLETUDE**

O próprio da linguagem, verbal ou não, é sua incapacidade e impossibilidade de tudo significar, de tudo dizer (PECHÊUX, 2018), impossibilidade esta atestada pelo silêncio significante. Na Análise do Discurso (doravante AD), o silêncio é tido como importante efeito da significação, tomado não como negatividade, ou como mera ausência de fala, mas sim como positividade fundante da significação. Quando uma palavra é dita, ainda que ela carregue em sua significação certas marcas de outras palavras, as demais são silenciadas, ficam no campo do não-dizer, e é nesta oposição com o não-dito que a significação acontece.

Ora, quando um signo imagético vem à existência acontece o mesmo. O silêncio da imagem - a incompletude que reside no seio do visível - indica que o sentido sempre pode ser outro, ou ainda que aquilo que escapa à significação é tão importante quanto aquilo que foi recortado pelo signo - a parte apartada da totalidade do sentido que reside o silêncio. Todo signo, portanto, é repleto de sentidos a não dizer: o silêncio fala através deles (ORLANDI, 2007).

Ora, o silêncio do signo imagético é atestado por aquilo que Jacques Aumont (2012) chamou de incompletude da imagem, evidenciada pelas noções de moldura (moldura-limite e moldura-objeto) e tempo da imagem (tempo do espectador e tempo da imagem). O silêncio da imagem é, portanto, o fora-imagem, aquilo que a imagem foi incapaz de abarcar espacialmente e temporalmente. Dito de outra forma, toda imagem carrega, em seu espaço plástico, uma falta significante. Estas ausências (a do espaço que fica fora do enquadramento, e a dos instantes que ficam fora do registro) também trabalham a significação da imagem - uma imagem vale também pelo que ela não mostra. Toda imagem é incompleta: é falta, é desejo por uma completude que só pode ser buscada em outras imagens. A significação imagética, portanto, deve ser buscada não somente no visível da imagem, mas também no que lhe falta.

Dessa forma, vê-se que esse itinerário teórico passa também pelo campo da estética - não enquanto filosofia da arte, mas sim como filosofia da percepção (KANT, 2008) -, afinal falamos de uma significação que parte do visível, do espaço plástico da imagem, de sua composição. Tal estética, contudo, busca pelo sensível (pela forma) que se encontra no ausente, na falta: trata-se de uma Estética da Incompletude.

A incompletude da imagem nos remete inevitavelmente à interpretação, que é lugar de falta e movimento errante. A imagem, essencialmente incompleta, não transmite uma informação totalizada e pronta, ao contrário: ela produz efeitos de sentido e interpretação. É na materialidade incompleta da imagem que se sustenta a experiência dos olhos: olhar imagens é olhar

incompletudes, e toda incompletude demanda interpretação. Logo, a significação do discurso imagético não é da ordem da transmissão eficiente de informações, mas sim da ordem da (re)construção interpretativa de um sentido.

Essa (re)construção do sentido, contudo, não ocorre na experiência imediata diante de uma única imagem. O discurso imagético deve ser compreendido a partir de um sistema de signos incompletos que, somente no encontro com outras imagens, pode constituir uma rede discursiva de sentidos. Logo, quando um sujeito “lê” uma imagem, ele a articula a outras fornecidas pela Formação Discursiva<sup>2</sup> na qual se inscreve. É dessa forma que ele tem acesso a uma Memória Gráfica Discursiva, afinal, um sujeito inscrito em uma determinada Formação Discursiva tem acesso a uma quantidade limitada de imagens e de temas imagéticos. São estas imagens comuns a uma Formação Discursiva que fornecem sentidos para que uma determinada imagem possa ser significada e interpretada.

2 - Na Análise do Discurso, Formação Discursiva (FD) é um conjunto de regularidades e repetições que agrupam significantes e significados em torno de ideias mais ou menos estabilizadas. É dessa forma que uma FD religiosa produz sentidos diferentes de uma FD científica, por exemplo (FOUCAULT, 2016).

Por isso, quando um sujeito se vê diante de uma imagem, o que ele vê muitas vezes é diferente daquilo que outro sujeito vê. Essa variação não se dá apenas no espaço semântico, na multiplicidade de interpretações, mas também no espaço plástico e formal da imagem: é comum que determinados sujeitos sequer vejam certos elementos visuais de uma peça gráfica - o visível, para alguns, pode ser invisível para outros.

Importa ressaltar que não se pode tomar como sinônimos “Discurso Imagético” e “Discurso Imagético”. Ainda que o design gráfico tenha como suporte a imagem, no design o foco está nas intervenções técnicas que se faz sobre a imagem. O conjunto de elementos visuais presentes no design gráfico (tipografia, traços, cores, grids etc.), são as unidades mínimas por onde caminha a movência da significação, como uma rede de caminhos e associações de significantes visuais. E é essa rede de elementos gráficos heterogêneos que constitui a tessitura (malha ou rede significante) onde se sustenta a significação no Discurso Imagético.

## MEMÓRIA GRÁFICA DISCURSIVA

A noção de “Memória Gráfica” tem se fortalecido como campo de estudos que analisa a identidade social de um grupo a partir das imagens e dos impressos que ela cria. Segundo Farias, o objetivo deste campo é:

[...] resgatar ou reavaliar artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, visando a recuperação ou o estabelecimento de um sentido de identidade local. Tais esforços estão de alguma forma relacionados com a suposição de que esses artefatos seriam exemplos do que Assmann descreve como memória cultural objetivada, portadores concretos de “energia mnemônica,” capazes de armazenar conhecimento a partir do qual um grupo obteria “uma consciência de sua unidade e singularidade” (FARIAS, 2016, p. 61-62).

Esta perspectiva parte da premissa de que os artefatos gráficos desempenham um papel importante na construção de sentidos no discurso, interferindo sistematicamente na significação e nas interações materiais do sujeito com o mundo material, quer seja com outros sujeitos, com objetos, e com o próprio espaço urbano. Ora, a noção de “memória” é central e fulcral para a AD, pois é através da Memória Discursiva que as significações do passado são fornecidas a uma atualização no presente, possibilitando e fundamentando as significações através da história (PÊCHEUX, 1999). Logo, para a AD, a constituição e a análise da Memória Gráfica não têm apenas a importância de registro de uma cultura visual: ela é a materialização do próprio discurso de uma determinada Formação Discursiva.

Existem estudos no campo da AD que partem do princípio de que a Memória Discursiva não é composta apenas por dizeres verbais, mas também por discursos imagéticos (SOUZA, 2015). Isso quer dizer que a significação e a relação do sujeito com o mundo são intermediadas não apenas por palavras, mas também por imagens. Esta proposição teórica advinda da AD se coaduna com grande pertinência às premissas da Memória Gráfica, conforme conceituada por Farias:

O método chave para deduzir uma história a partir de “coisas” gráficas é a análise da linguagem gráfica e visual, que pode nos dizer algo sobre repertórios, tendências,

gostos e sua circulação. Combinado com observações sistemáticas sobre os meios e técnicas de produção de artefatos gráficos, e com uma compreensão dos significados atribuídos a eles pelos clientes, os produtores e os consumidores, tal análise pode gerar ricas interpretações históricas (FARIAS, 2016, p. 64).

No entanto, pensar “memória gráfica” no seio da Análise do Discurso implica assumir que a significação através de imagens é, como na linguagem verbal, intermediada pela ideologia, ou melhor, pelas diferentes Formações Discursivas. Dessa forma, a maneira com que o sujeito consome design gráfico e produz sentidos a partir dele é também administrada e sedentarizada por discursos que se tornam, dialeticamente, dominantes. A memória gráfica é, portanto, um já-visto que condiciona o a-ver, ou melhor, uma significação imagética aprendida e condicionada no decorrer da história, e que incide fortemente em toda experiência presente diante do visível.

O campo de estudos que cinge Memória Visual e Análise do Discurso funciona não somente como aparato teórico para análise, mas também como ferramental para criação e produção no campo das artes imagéticas, como o design gráfico. Este itinerário teórico calcado na AD possibilita um procedimento metodológico de leitura e produção de sentidos através de imagens, tanto para o leitor, quanto para o criador de design gráfico.

Este método consiste em cotejar uma imagem com outras imagens, buscando por pistas sintáticas (espaço plástico) e semânticas (espaço do espectador) derivadas da Memória Gráfica fornecida por uma determinada Formação Discursiva. Consiste, portanto, em constituir uma rede de significantes imagéticos para que se possa cotejar imagens e ler memórias visuais, levando em consideração o sujeito do discurso e sua relação com o mundo (sujeitos, objetos e espaços sociais). Este método não se opõe ao uso dos diversos estudos formais e sintáticos sobre os elementos gráficos do design visual (que sugerem padronizações), ao contrário, propõe uma articulação dessa sintaxe com uma semântica discursiva advinda do imagético, assumindo a incompletude do olhar, do visível e da significação.

A constituição deste corpus de análise imagética se dá através do arquivo de itens gráficos populares, comerciais ou artísticos, levando em conta a Formação Discursiva à qual o sujeito interlocutor de uma dada peça gráfica se inscreve. Importa ressaltar que para a AD, o sujeito do discurso é plural e errante, e por isso ocupa diferentes posições discursivas, trabalhando a significação de diferentes maneiras, a depender da Formação Discursiva na qual se inscreve em um determinado momento. Um mesmo sujeito pode significar a imagem de um cálice de uma maneira, em um instante específico, e significar o mesmo elemento visual de maneira distinta, em outro - e em cada momento, estarão em jogo Memórias Gráficas Discursivas diferentes.

Dessa forma, não existe “um” público alvo da comunicação, mas sim sujeitos plurais que trabalham a significação de diferentes maneiras a partir de Memórias Gráficas distintas. O visível, enquanto matéria prima fundamental da imagem, é constituído justamente no encontro da experiência visual presente (atual) com a Memória Gráfica fornecida e condicionada pela ideologia. Logo, compreender a Memória Gráfica fornecida por uma determinada Formação Discursiva, ainda que de forma incompleta, pode ser útil tanto para o analista do discurso quanto para o criador de conteúdos imagéticos.

### **CORPUS E ARQUIVO COMO METOLOGIA DE CRIAÇÃO E ANÁLISE**

Para a AD, toda vez que um sujeito interpreta uma materialidade simbólica ele o faz em relação a um conjunto de outras materialidades simbólicas que condicionam e regulam a significação da primeira. Contudo o sujeito não é capaz de relacionar uma imagem a todas as outras existentes no mundo e na história; um sujeito só tem acesso a uma parcela deste “todo” inalcançável de imagens. Mas mesmo essa relação que o sujeito faz entre a imagem-vista e a reminiscência imagética é feita através de recortes e delimitações; o sujeito não relaciona uma imagem a todas as imagens que já viu, mas sim a um fragmento do seu próprio “todo” de imagens. Assim, a capa de uma revista de moda pode ser interpretada a partir de uma memória

imagética advinda do próprio campo da moda, produzindo talvez sentidos de fascínio e filiação; mas esta mesma capa pode ser relacionada a um conjunto diferente de memórias imagéticas, e com isso produzir sentidos de aversão e desfiliação. Esses diferentes conjuntos de materialidades simbólicas que condicionam a interpretação são conhecidos, na AD, como Arquivos.

Na AD o Arquivo, enquanto analogia teórica, parte da noção de “arquivamento de memórias”, de seleção de objetos simbólicos selecionados e organizados a partir de uma determinada temática. Remete, por exemplo, aos arquivos de uma escola que separa documentos de alunos a partir de anos, salas etc. Alude, ainda como exemplo, à caixa de brinquedos da infância que um adulto guarda como memória, que pressupõe um processo de delimitação e recorte do que entra ou não no arquivo. Esse recorte, portanto, é condicionado pela temática do arquivo. Em termos discursivos, pode-se traduzir este funcionamento a partir da premissa de que a materialidade do arquivo “impõe sua própria lei à descrição” (GUILHAUMOU E MALDIDIER, 1994, p. 92). Dito de outra forma, é a soma das materialidades simbólicas que regula a descrição do conjunto, bem como o valor simbólico de cada uma das unidades. Logo, considerar o arquivo em sua materialidade implica encontrar na prática de análise de discurso o momento da interpretação em relação ao da descrição, num batimento entre um e outro (PÊCHEUX, 2008).

Mas esse arquivo de memórias que condiciona a leitura de uma imagem não é estático e acabado: ele é histórico, e por isso é movente, errante e claudicante. Cada experiência entre sujeito e imagem é única, e em cada uma delas atua um conjunto diferente de memórias imagéticas. Logo, cada experiência se dá no encontro do sujeito com arquivos diferentes. A este encontro único a AD dá o nome de “corpus”, e é somente ele que pode ser analisado, afinal, só ele é materialmente descritível (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004).

Assim, o corpus de análise do arquivo (em nosso caso, uma imagem, uma letra, uma cor etc.) “coloca em jogo o discurso-outra como espaço virtual de leitura” (PÊCHEUX, 2008, p. 55), marcando, do

interior da materialidade, a relação com a memória histórica. Isso reforça a premissa de que a leitura de uma imagem é condicionada pelo que está fora dela, o discurso-outro que está no espaço virtual da incompletude do imagético. Dito de outra forma, no instante da experiência do sujeito com o visível se instala uma unidade discursiva que produz sentidos a partir de um corpus que absorve o universal no âmago do recorte espacial (a moldura-limite), além de incorporar o arquivo, que subsiste no tempo, no interior do recorte temporal (tempo da imagem).

Partindo das noções de Memória Gráfica Discursiva, Arquivo e Corpus de Análise, este itinerário teórico propõe a premissa de que a Análise do Discurso Imagético pode ajudar o designer no instante da criação, e mesmo no momento de análise e interpretação de outras peças gráficas. Importa ressaltar que a Análise do Discurso Imagético é mais do que a simples busca por referências gráficas, ela implica uma metodologia e um dispositivo teórico de análise amplo e complexo. A partir desses procedimentos o designer poderá compreender melhor a Formação Discursiva na qual circulam os sentidos e os sujeitos implicados no instante da experiência imagética e gráfica, e com isso compreender as regularidades simbólicas (suas paráfrases) e as rupturas criativas possíveis (suas polissemias).

Uma vez definida a temática da peça, inicia-se uma pesquisa na qual o designer constrói uma problemática em torno dela, bem como um embasamento teórico pelo qual vai se orientar (a AD comporta e convida o diálogo com outras teorias filosóficas, sociológicas e linguísticas). É a partir dessa problemática inicial que o designer fará a construção de um Arquivo Discursivo, selecionando e recortando do todo da Memória Gráfica Discursiva um conjunto de peças nas quais se possa captar as regularidades simbólicas (repetições) que orbitem a temática e o embasamento teórico propostos anteriormente.

A constituição deste Arquivo de Memórias Gráficas Discursivas fornecerá ao designer as paráfrases (reincidências) que condicionam a produção de sentidos nas peças gráficas e nos sujeitos filiados a uma determinada Formação Discursiva. Dessa forma, o designer

compreenderá melhor não somente a própria peça, mas também um conjunto de “condições de produção de sentidos” que residem no interior de uma Formação Discursiva. Depois de constituir o Arquivo, o designer estabelecerá o contato entre a peça a ser criada (suas problemáticas gráficas, teóricas, sociais etc.) e o corpus de análise, que é o conjunto virtual de repetições. Dessa forma o designer poderá fundamentar sua criação nas repetições e familiaridades que circundam os sujeitos de uma dada Formação Discursiva, mas poderá também compreender os espaços de ruptura e criação a partir das polissemias e derivas de sentido daquele discurso imagético.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: DISCURSO IMAGÉTICO E DESIGN GRÁFICO**

Como dito anteriormente, o conjunto de elementos visuais presentes no design gráfico (tipografia, traços, cores, grids etc.), são as unidades mínimas por onde caminha a movência da significação, como uma rede de caminhos e associações de significantes gráficos. Tais elementos gráficos são, portanto, e antes de tudo, elementos imagéticos, e por isso também se submetem à incompletude do visível. Dessa forma, a produção de sentidos a partir do design gráfico depende, em grande medida, de sua relação com o que está fora da imagem, com os outros elementos gráficos que ficaram fora do projeto.

Com isso queremos afirmar que, para além das características plásticas do design gráfico, como visibilidade, leiturabilidade e outros, a significação do visível no design se dá na relação de aproximação e oposição com outros elementos gráficos e com outros projetos que se situam para além da borda-limite da peça gráfica. O design gráfico também é falta, e por isso também é desejante.

É neste sentido que a noção de Memória Gráfica Discursiva se torna pertinente. O discurso imagético trabalhado por uma cor ou por uma fonte, por exemplo, não está no interior do espaço plástico de sua pura aparência, está, sim, fora dele, no espaço da incompletude que demanda interpretação - espaço do espectador. É dessa forma que se sustenta a ideia de que é impossível abordar a significação imagética

sem que se traga para o centro dessa discussão a noção de “sujeito”. É no sujeito que a pluralidade de Memórias Gráficas Discursivas se materializa, é no sujeito que elas produzem efeitos errantes de significação e interpretação.

Isso implica assumir que, de um ponto de vista discursivo, histórico e geográfico, é impossível sustentar qualquer significação prévia de qualquer elemento gráfico. O design gráfico significa justamente em relação de aproximação e oposição com a Memória Gráfica Discursiva fornecida por uma determinada Formação Discursiva. No seio de uma dada Formação Discursiva, um sujeito pode significar uma peça gráfica como rude, grosseira e grotesca, ao passo que em outra Formação Discursiva a mesma composição pode ser vista como arrojada, corajosa e impactante. Logo, é no âmago de cada Formação Discursiva que a Memória Gráfica Discursiva fornece e produz sentidos.

Neste aspecto, a produção no design gráfico não deve ser compreendida apenas como intencionalidade dirigida a um público alvo, mas também em relação ao discurso e às repetições que condicionam aqueles sujeitos. A noção de “referência”, portanto, adquire novos sentidos: a Memória Gráfica Discursiva de uma dada Formação Discursiva reflete muito da realidade por ela fornecida e instrumentalizada. Sendo incompleta, plasticamente e semanticamente, a imagem desejante busca fora de seus limites espaciais e temporais o fundamento de sua significação. Logo, é na relação de uma peça gráfica com a soma das imagens consumidas por um determinado sujeito, inscrito em determinada FD, que a significação discursiva produzida por imagens vem à tona. Analisar a Memória Gráfica Discursiva é, portanto, analisar a forma com que uma Formação Discursiva trabalha toda a significação da realidade através de imagens e peças gráficas. É buscar no fora-imagem, em sua incompletude, a significação do visível.

**REFERÊNCIAS:**

BRINGHURST, R. **Elementos do Estilo Tipográfico**. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LAWSON, A. S. **Anatomy of typefaces**. Boston: David R. Godine, 2005.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso - Uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Orlandi et al. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) **Papel da memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

SOUZA, T. C. C. DE. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. RUA, v. 7, n. 1, p. 65-94, 7 out. 2015.

SPENCER, Herbert. **The Visible Word**. Nova York: Visual Communication Books, 1969.