

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180114>

Recebido em 24/05/2023 | Aprovado em 24/06/2023

Dossiê: Arte, Corpo e Discurso: o Político e o Poético no Movimento dos Sentidos
Dossier: Art, Body, and Discourse: The Political and the Poetic in the Movement of the Senses
Nadia Neckel, Luciana Vinhas, Luciene Jung de Campos, Suzy Lagazzi (Organizadoras)

POESIA E IMAGEM EM “QUANDO É SILÊNCIO” POETRY AND IMAGE IN “QUANDO É SILÊNCIO”

Thomas Falconi*

André Moraes Souza**

Juliana da Silveira***

Resumo: Este artigo tematiza a relação discursiva e material do processo artístico da artista Angela Moraes Souza, tendo em vista a sua proposta de pintar a partir de fotografias. Partimos das considerações de Benjamin (2012), que nos alerta para o que ele chama de “perda da aura” de uma obra de arte quando ela passa a ser reproduzida mecanicamente por fotografias. Para compreendermos alguns sentidos desse processo artístico e das obras dele que dele se originam, abordamos a presença ausência da fotografia como uma das materialidades significantes da composição visual da obra de arte de Angela. Mobilizamos centralmente a noção de materialidades significantes (Lagazzi, 2017), além de nos apoiarmos em Didi-Huberman (1998), considerando que é a partir daquilo que nos olha que podemos simbolizar. Compreendemos, finalmente, que os sentidos se deslocam na passagem da fotografia para a obra de arte, que se produz a partir de outras materialidades significantes e discursivas, por um processo metafórico que interpela o sujeito artista material e simbolicamente.

Palavras-chave: Fotografia. Obra de arte. Metaforização. Imbricação material. Análise do Discurso.

Abstract: This article addresses the discursive and material relationship of the artistic process of artist Angela Moraes Souza, considering her proposal to paint based on photographs. Starting from the considerations of Benjamin (2012), who warns us about what he calls the “loss of aura” of an artwork when it is mechanically reproduced through photographs. To understand some meanings of this artistic process and the resulting artworks, we approach the presence-absence of photography as one of the significant materialities in Angela's visual composition of the artwork. We mainly mobilize the notion of significant materialities (Lagazzi, 2017), in addition to Didi-Huberman (1998), considering that it is from what looks at us that we can symbolize. Finally, we understand that meanings shift in the transition from photography to the artwork, which is produced from other significant and discursive materialities, through a metaphorical process that symbolically and materially interpellates the artist as subject.

Keywords: Photography. Artwork. Metaphorization. Material imbrication. Discourse Analysis.

* Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Bolsista PROSUC/CAPES. Bacharel em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. E-mail: thomas.falconi@gmail.com.

** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Mestre em Psicologia pela UFSC. E-mail: andremoraessouza@gmail.com.

*** Doutora em Letras/Estudos Linguísticos. Professora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: julianasilve@gmail.com.

INTRODUÇÃO

De acordo com Benjamin (2012, p. 15), “A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico”. Uma vez que o testemunho histórico “[...] repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura” (p. 15). Assim, a partir dessas reflexões, Benjamin conclui: “o que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura” (p. 15). A questão que nos mobiliza neste artigo é pelos sentidos que se (re)produzem diante da proposta artística de realizar um processo inverso, não o da obra em sua reprodutibilidade técnica, mas o da fotografia como uma das materialidades significantes na composição de uma obra de arte. Trata-se, aqui, de compreender essa relação a partir das obras de uma artista brasileira que lê fotografias e as transforma em pinturas, *mas não como uma simples reprodução, e sim com pontos de vazio*. Pontos que depois se transformam ainda em poesia, o que nos demanda outra abordagem teórica. Como disse Pêcheux (1999), há um momento em que os implícitos já não são mais reconstituíveis. Ainda conforme Pêcheux (1999, p. 53), “[...] sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva...” E é justamente nesses pontos de vazio metafóricos que nos debruçamos para compreender o que acontece com uma obra de arte feita a partir de uma fotografia. Antes, porém, faremos uma breve apresentação da autora das obras.

A ARTISTA

A artista estudada em nossa pesquisa foi Angela Moraes Souza¹. Sobre o seu processo de criação, a autora assim se expressa:

Amo os verdes da natureza, os desenhos das árvores, as folhas secas caídas na terra, os musgos, o colorido das flores e dos pássaros, as ondulações da areia, as nuvens tecendo o céu, os movimentos do vento e o brilho do sol nos rios, mares e lagoas. Alimento essa grande paixão desenhando com pastel oleoso sobre papel. [...] primeiro seleciono algumas fotos das paisagens que sintonizem com o meu momento. Depois, namoro os traços, as cores, as luzes e as sombras de cada uma. Por fim, uma delas é a escolhida. [...] corto-o, prendo-o na prancha e delimito o espaço do desenho. É a hora, então, do grafite começar a dar vida à folha de papel. Com o esboço pronto, faço uma pausa e passo dias observando-o, assim como a foto que o motivou. [...] Penetro suas formas, cores e luzes, sinto o roçar das folhas e galhos em minha pele, o cheiro da mata, o frescor da água, a carícia da areia, o calor do sol, o frescor da sombra, o movimento do mar. Preciso esperar por essa hora, quando me sinto dentro da paisagem. Nesse momento, não olho mais a foto, caminho por ela. A partir daí, o pastel oleoso inicia suas cores expondo as abstrações que a natureza me apresenta. [...] Em meus

¹ Arquiteta, artista plástica e poeta. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro e hoje vive em Florianópolis. Tem poesias publicadas em algumas antologias. Angela publicou três livros impressos: *Palavras Nuas*, pela Editora Nova Letra, *Um Fio de Seiva*, pela Editora Digital de Blocos Online, *Um Fio de Seiva*, 2a. edição, pela Scortecci Editora e *Quando É Silêncio*, pela Scortecci Editora. Nas artes plásticas, desenha com pastel oleoso sobre papel e é membro da Associação Catarinense de Artistas Plásticos.

últimos trabalhos, o branco do papel tem feito parte dos desenhos, acenando com o imprevisível, despertando a dúvida, a curiosidade, a imaginação. Meus desenhos se entremeiam com poesias durante meu processo criativo. Escrevo poesias de versos curtos e intimistas. Faço delas um ponto de encontro vital comigo mesma onde, com naturalidade, me autorizo. Diferentemente de desenhar, não me programo para escrever poesia. (Souza, [20--])

Podemos estabelecer uma interessante reflexão sobre o trabalho de Angela a partir da leitura de Walter Benjamin (2012, p. 13): “Com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva”.

Vemos no trabalho de Souza uma espécie de inversão desse processo histórico: no trabalho dela, é a fotografia que dá lugar ao trabalho autoral, irreprodutível. Ainda de acordo com Walter Benjamin (2012), é importante salientar: “Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história” (p. 14). Como vemos no relato da artista sobre seu processo, no caso de suas obras, feitas a partir da fotografia, o que temos é outra construção artística, na qual a fotografia será uma das materialidades significantes que comparecem no aqui e agora de sua arte.

A partir deste processo que nos remeteu, em um primeiro momento, à discussão de Benjamin, que diz que precisamos nos ater aos rituais para encontrar caminhos que possam nos ajudar a responder a essas questões, buscaremos compreender de que modo o trabalho a partir da fotografia produz sentidos determinados tanto para o processo quanto para a composição artística de Angela. Para isso, mobilizaremos centralmente o dispositivo teórico-analítico da análise de discurso materialista, além de nos apoiarmos em Didi-Huberman (1998).

AS OBRAS, O EXCESSO E A CONTENÇÃO DE SENTIDOS

Anteriormente, destacamos que as obras da artista são realizadas a partir de fotografias de viagens de famílias, de caminhos, trilhas e paisagens encontradas durante os passeios e, posteriormente, viram pinturas feitas em papel com tinta à base de pastel oleoso. A inspiração nas paisagens registradas em fotos, no entanto, não é qualquer uma. Para Didi-Huberman (1998), o que vemos só vive pelo que nos olha, mas há uma cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Neste caso, essa cisão, apesar de ser interior, leva a fotografia para um processo de deriva no qual a materialidade resultante é uma pintura feita à mão pela artista.

Suzy Lagazzi (2011) nos lembra que é preciso sempre olhar as materialidades significantes em sua imbricação. Neste caso, não nos perguntamos sobre o(s) sentido(s) deste processo para entender aí o que a obra significa para a artista, antes nos interessa compreender esse processo materialmente.

O sujeito é capturado material e simbolicamente [...]. No trabalho do simbólico em movimento não há garantias, o devir dos sentidos é incerto, e justamente essa imprevisibilidade na interpretação guarda a potência da mudança, do que pode vir a ser, [...] apesar de todos os planejamentos e estratégias. (Lagazzi, 2019, p. 192-193).

Ao ler no site da artista sobre o seu processo somos demandados a pensar nos efeitos dessas fotografias como significantes na composição de suas obras. Enquanto a fotografia funciona no registro de um imaginário que capta e congela um instante que significa para a artista em suas relações afetivas, a passagem dessa imagem para uma obra de arte devolve a ela sua materialidade equívoca. Aquilo que se vê e se registra na fotografia é formulado em uma materialidade técnica e discursiva outra, a sua passagem para a materialidade técnica que convoca o desenho, a pintura, a tinta em pastel oleoso mobiliza outro processo de formulação.

Nós não temos acesso às fotografias originais que serviram de base para a pintura, e nem seria necessário, pois a fotografia mesmo não seria um “ponto de origem” de qualquer texto², origem esta que só existe no imaginário, de acordo com Orlandi (2020). No entanto, elas significam nesse processo porque elas se presentificam por sua relação com a memória, ainda que na obra seja uma presença ausente. Neste artigo, no entanto, vamos nos ater à passagem das fotografias para as pinturas. Sendo assim, observamos a primeira pintura.

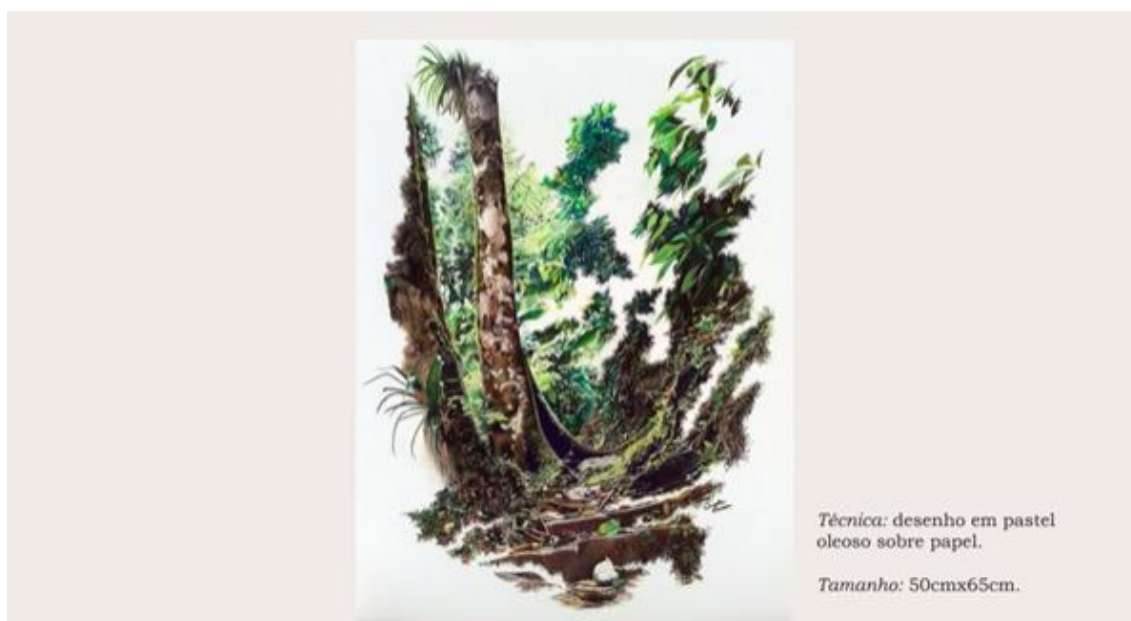


Figura 1: Pintura de Souza

Fonte: Cedido pela autora para este artigo

As pinturas de Souza não possuem título, nome ou algum complemento verbal que faça parte de sua exibição. Chamamos a atenção para a ausência de título porque essa ausência nos demanda pelo excesso. É Orlandi (2003) quem define o silêncio pelo excesso de sentidos. Mais do que isso, nos faz recordar que somos sempre convocados a interpretar: “como há injunção à interpretação, já que o homem é um ser simbólico, a tudo

² Seja verbal, seja visual ou materializado em qualquer outro suporte em sua heterogeneidade, conforme Orlandi (2020).

ele deve atribuir sentido. Tudo significa. Por outro lado [...], estar em silêncio é uma das formas de estar no sentido”. A falta de um título a ser verbalizado faz parte da formulação da pintura em sua imbricação material (Lagazzi, 2017), e produz efeitos de sentido³.

Como diz Pêcheux (2015, p. 33), “o sujeito pragmático - isto é, cada um de nós [...] tem por si mesmos uma impiedosa necessidade de homogeneidade lógica”. Ao esperarmos um texto semanticamente estabilizado e homogêneo, um título é requisitado. A ausência de um título significa pelo excesso a tal ponto que, ao nos referirmos à obra de Souza, deslizamos quase sem lastro pelos significantes “pintura”, “tela”, “obra”, “trabalho artístico”, entre outros, que tentam conter em uma estabilidade semântica o *corpus* em análise.

Mas a ausência de título não é a única materialidade que significa pela aparente ausência na pintura de Souza. Lembramos que o processo simbólico é aberto, assim como a relação entre homem e mundo não é direta, mas que: “[...] não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado. Ao contrário, é por esta abertura que há determinação. O lugar mesmo do movimento é o lugar do trabalho da estabilização e vice-versa” (Orlandi, 2020, p. 13). A fotografia se preenche de sentido por conta de processos simbólicos, inerentes ao sujeito, mas ao se transpor a foto para a pintura, há o silêncio, constitutivo, que fala de outro lugar. Enquanto a fotografia em um passeio de família serve de recordação de um momento vivido, a pintura rompe a estabilidade da memória à qual a fotografia se filia e se metaforiza por outras vias. Pela via da ausência, do excesso de significância, do silêncio. Pela deriva dos sentidos.

Ao contrário das margens de uma fotografia, que recortam determinada realidade em um ponto de vista limitado e contido em um retângulo, as bordas da pintura não acabam no fim da folha de papel, mas sim antes. Um espaço em branco ocupa o que não foi simbolizado pela tinta à óleo, mas que nem por isso deixa de ser simbólico. O branco, para a física, não é cor, mas um valor tonal, ou ainda o resultado do encontro de ondas luminosas de diferentes comprimentos. Ao contrário do preto, que é um valor tonal que se configura pela ausência de reflexão de ondas luminosas, há no branco um excesso que apenas se confunde com a ausência.

A área em branco da pintura, enquanto marca material que se dá pelo excesso ou pelo silêncio, de forma alguma é ausência, pois aí também significa, embora diferentemente das cores que permeiam a tela do centro ao branco. Em sua composição material contraditória, evoca interpretação. O branco, nesse caso, é silêncio:

O silêncio não é, pois, em nossa perspectiva, o ‘tudo’ da linguagem. Nem o ideal do lugar do ‘outro’, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (Orlandi, 2003, p. 23).

Se, com Didi-Huerman, pudemos perceber que o que vemos só nos olha porque há algo em nós que cinde, com Orlandi (2003) conseguimos compreender que essa cisão

³ O título é parte do efeito de sentido de um texto, audiovisual ou não. Pensemos, por exemplo, no quadro *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, que só tem o efeito de sentido que tem por conta do título.

está na reduplicação da fotografia em pintura pela autora, e as bordas brancas e difusas são a marca material na qual o silêncio abre a possibilidade de deslocamento, deslocamento da foto em tinta que nos remete a alguma outra realidade, que significa pelo excesso, que nos desestabiliza.

Já no processo de estabilização dos sentidos, há linguagem. As cores da pintura apresentada na Figura 01 formam uma trilha permeada por troncos de árvores e folhas, mas só podemos afirmar isso porque, enquanto sujeitos no discurso, somos capazes de simbolizar (Orlandi, 2020). Da mesma maneira, a artista, em seu processo criativo, deslizou da fotografia para a pintura. Agora, um sujeito tem diante de si não mais uma recordação de um passeio em família, mas um caminho a ser desbravado entre folhas e troncos de um imaginário que o constitui.

Em trabalhos acadêmicos elaborados a partir das noções da análise do discurso franco-brasileira, costumamos observar os sentidos em seu movimento na sociedade, sem uma presença ativa do pesquisador em relação ao seu *corpus*. Neste caso, porém, por conta da solicitação que fizemos à autora, que nos cedesse algumas de suas obras para análise, recebemos dela, além das pinturas, trechos de poesias que ela publicou em um de seus livros. Mais do que isso, a autora relacionou, por conta própria e inesperadamente, pintura e poesia. Para fazer uma relação com a Figura 1, Souza nos enviou a seguinte poesia:



Figura 2: Poesia criada por Souza

Fonte: cedido pela autora para este artigo

Pintura e poesia não aparecem no mesmo momento para quem costumeiramente aprecia as obras da artista. Não poderíamos, porém, deixar de lançar mão de um esforço teórico para compreender, ao menos em partes, o gesto de relação que a autora fez entre duas de suas próprias obras, *a posteriori* da produção delas.

Há, na poesia, o que não há na ausência de títulos nem nas bordas brancas da pintura. Enquanto a falta de títulos significa pelo excesso, e as cores da pintura começam a trabalhar na linguagem uma estabilização lógica da criação artística, temos na poesia uma contenção de sentidos. Os sentidos de passeio em família se movem na obra aberta para troncos, folhas e outros sentidos a serem preenchidos por um sujeito a partir de sua formação ideológica, sem as margens rígidas de uma realidade recortada mecanicamente por uma máquina fotográfica. Agora, os sentidos se voltam à estabilidade nas palavras verbalizadas na poesia. Enquanto a pintura não tem limites e se esvai para o branco, temos, na poesia, pontos finais.

Ao compreendermos que um fecho só existe em seu efeito, conforme Gallo (2011), temos os pontos finais como um retorno às bordas recortadas da fotografia, como uma tentativa de estabilizar o que virou excesso pela difusão do branco ao redor da pintura. Para Neckel (2010), ao tratarmos discursivamente um recorte, temos que ir além da dimensão técnica e pensar na relação simbólica que se dá no batimento “estrutura e acontecimento” para, assim, compreender o funcionamento da materialidade significativa. A poesia, então, é uma tentativa de retorno ao que não pode ser simbolizado.

No trecho “De onde vieram essas sementes que aqui brotaram?”, temos o sujeito pragmático, que questiona a origem do que vê, do que olha para ele. Mas, assim como na pintura que se esvai no silêncio das bordas brancas, logo desiste; “Não importa”. O ponto final tenta fechar o incômodo que é constitutivo, a insuportabilidade da falta que lhe constitui. Não importa, mas o vento traz, mas a terra acolhe. Vinga, finalmente, “em harmonia”. Pechêux (1999), ao refletir sobre o papel da memória na constituição do sujeito e dos sentidos, afirma que a memória não pode ser concebida como

uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: [a memória] é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...]. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

Temos, portanto, um sujeito que se constitui discursivamente a partir da linguagem, que é tomado pelo excesso de sentidos do silêncio e que tenta estabilizar-se diante das divisões e deslocamentos que o atravessam pela memória em sua produção imaginária e simbólica, sempre interpelado em sujeito pela ideologia, dentro de sua formação ideológica. Na produção artística analisada, podemos perceber essa inscrição do sujeito no simbólico. Neckel (2010) nos diz que uma imagem só pode ter efeito de fecho quando é rememorada por outra imagem, e que é preciso que haja essa inscrição: “Quanto maior for o repertório de imagem do espectador, mais ele apreende da imagem que se projeta. É pelo jogo polissêmico e parafrástico das imagens que os sentidos são mobilizados”. (Neckel, 2010, pg. 75). A memória discursiva, portanto, funciona na tentativa de estabilização de sentidos do sujeito, mas há algo que escapa a ele.

Há a realidade que é sempre recortada. Há o espaço do branco que jamais pode ser tomado como vazio. Há as cores, que tentam metaforizar a fotografia, mas que se deslocam para diferentes caminhos. Há ainda o verbo, que questiona, desiste e tenta se fechar com um ponto final. Que lança mão de novos efeitos de sentido. Sobre o verbo, a palavra, Orlandi (2002, p.173) afirma:

Vale a pena aí lembrar: toda palavra é capaz de poesia; todo sentido é capaz de silêncio. Como diz Milner (1978), nada da poesia é estranho à língua (por que separar a arte?) e nenhuma língua pode ser pensada se aí não se integra a possibilidade de sua poesia. Assim é com o silêncio. Não se pode pensar o sentido sem silêncio. Todo sentido é capaz de silêncio. Não há, diríamos parafraseando Milner, língua sem poesia e (sentido) sem silêncio.

Compreendemos, afinal, que nas produções artísticas citadas sujeito e sentidos se dão por um processo metafórico que vai da imagem capturada pela fotografia e suas paráfrases possíveis a partir de uma reformulação cuja superfície técnica permite inscrever pontos de deriva; outros sentidos, outras relações entre o que se formula e a memória, mas também outra relação com o aqui e agora da obra de arte, principalmente por sua relação com o silêncio.

CONCLUSÃO

Benjamin (2012) nos alerta para o que ele chama de “perda da aura” de uma obra de arte quando ela passa a ser reproduzida mecanicamente por fotografias, mas o que podemos observar na obra de Souza foi um processo outro, no qual a fotografia é convocada como uma presença ausente em seu processo de significação material, de recriação a partir de uma fotografia, o que nos demandou outra via de análise. Simbolicamente, o sujeito é capaz de simbolizar diante de uma obra de arte “original”, de uma fotografia ou ainda com a “realidade” diante de seus olhos. E, para compreendermos esse processo simbólico, observamos a inscrição do sujeito artista em um processo artístico singular que propõe uma outra relação entre arte e fotografia. Assim, a retomada do simbólico, a partir da divisão do olhar, se torna possível.

É possível, portanto, tomar esse processo como “reprodutibilidade metafórica”. Dessa forma, o que escapa ao sujeito é o que ele só tem como efeito: os sentidos. A cada “reprodução”, seja mecânica ou artística, o sujeito é obrigado a interpretar, sempre novamente interpelado pelas condições materiais de simbolização. Ao observarmos discursivamente esse processo, percebemos que a relação entre sujeito e as formas materiais que se apresentam diante dele, que “olham para ele”, determinam como se dará o “ato de criação”, em um efeito de reprodução, mas com pontos de deriva.

Ao simbolizar, em seu processo imaginário, pelo efeito parafrástico e metafórico, o sujeito significa instituindo uma outra relação com a temporalidade e a materialidade técnica da pintura. É Pêcheux (1999, p. 56) ainda quem diz que há um *Outro Interno* em toda memória, marca do real histórico como remissão a um outro exterior, e que “nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior”. Concordamos com a poesia de Souza, que diz que “a vida seria um eterno provável, não fosse o vago”. É a partir do que nos olha que podemos simbolizar. E é na linguagem que o vago se torna cor, se torna verbo. Torna-se imagem; se torna aura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GALLO, S. L. Da escrita à escritoralidade: um percurso em direção ao autor online. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos; CASTELLO BRANCO, L. K. A. (org.). *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: RG, 2011.
- LAGAZZI, S. O Recorte e o Entremeio: condições para a Materialidade Significante. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos; CASTELLO BRANCO, L. K. A. (org.). *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas: RG, 2011.
- LAGAZZI, S. A interpretação em composição: de Marielle Presente ao Samba da Utopia. In: *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. V. 4. FLORES, G.; NECKEL, N. R. M; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA, M.; (Orgs.). Campinas: Pontes, 2019. p. 179-193.
- NECKEL, N. *Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/769102>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- ORLANDI, E. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes Editores, 2020.
- PÊCHEUX, M. Papel da Memória. In: ACHARD, P. *et al. Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- SOUZA, A. M. *Processo*. [20--]. Site da Artista. Disponível em: <https://angelamsouza.com.br/>. Acesso em: 27 maio 2023.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.