

TESSITURA E TECEDURA: MOVIMENTOS DE COMPREENSÃO DO DISCURSO ARTÍSTICO NO AUDIOVISUAL¹

Nádia Régia Maffi NECKEL²

ABSTRACT: The make audiovisual contemporary inscribe in conditions of production frontier. The materiality single (a materiality that unmake the ambiguousness verbal-not-verbal) that is compose the video contemporary is not prison to hard analysis and aprioristic. There aren't land delimit, end too not frontier conclusive. Categorize determined productions don't specialize the manner interpretation, to this, is hard the theories stabilized understand. The work and sliding of feeling. The dispositive analytic-theoretical of AD specialized in the understand of weave and tessitura production audio-visual and break epistemologicament with the hardly methodologist and the reduction stylistic. Tessitura and Weaving in this search, are formulations get that work of order structure and occurrence of/in corpus of analysis, permitted a displacement analytic-theoretical of conception Poesies and Etesian inscribed in the artistic and, conception of inter and intradiscourse inscribed in AD. This form, the perspective discursive at read/interpretation of drawing and/or production artistic and capacity give count productivity of understanding conditions production and displace feeling of materials contemporary that the video. My corpus search and analysis referring the material audio-visual inscribed or circumscribed by discourse artistic in your game of polysemy/polychrome.

KEYWORDS: *Audiovisual; Memory; Picture*

Introdução

A produção audiovisual contemporânea inscreve-se em condições de produção fronteiriças e não se deixa aprisionar por análises rígidas e apriorísticas. Por isso, categorizar determinadas produções não especializa o gesto de interpretação, as teorias estabilizadas não dão conta de compreender o funcionamento e os deslizamentos de sentido dessa materialidade.

O dispositivo teórico-analítico da AD especializa a compreensão desses materiais por meio das noções de Tecedura/Tessitura e rompe epistemologicamente com a rigidez metodológica e a redução estilística.

Tessitura e Tecedura são formulações tomadas como funcionamento na ordem da estrutura e do acontecimento do/no *corpus* de análise, permitindo um deslocamento teórico-analítico das noções de Poiésis e Estesia inscritas no artístico e, das noções de Inter e Intradiscorso inscritas na AD. Desta forma, a perspectiva discursiva na leitura/interpretação de imagens e/ou produção artística é capaz de dar conta produtivamente da compreensão das condições de produção e deslocamentos de sentidos presentes em materialidades contemporâneas ancoradas no artístico.

Nosso corpus de pesquisa e análise refere-se a materiais audiovisuais inscritos ou circunscritos pelo Discurso Artístico em sua constitutividade lúdica e em seu jogo de polissemia/policromia.

Na perspectiva materialista da Análise do Discurso (AD), o dizer artístico é um discurso constituído heterogeneamente. Seus sentidos são produzidos por diferentes posições-

¹ Tese de Doutorado defendida dia 24 de fevereiro de 2010 no IEL- Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, sob a orientação da professora Dra Suzy Lagazzi.

² Professora e Pesquisadora da Universidade do Contestado – Campus Canoinhas SC. nregia@cni.unc.br

sujeito. Tais condições materiais de produção de sentido, nos permite chamar esses dizeres de Discurso Artístico (DA³).

Observamos que no funcionamento do DA e dos processos discursivos que o compõem, os efeitos de sentido são produzidos por condições polissêmicas e efeitos de não linearidade. Para tal formulação, retomamos as tipologias discursivas formuladas por Orlandi (1987) de discurso lúdico, discurso polêmico e discurso autoritário. Por meio dessas formulações, a autora nos mostra que tais tipologias discursivas funcionam diferentemente.

Na esteira das tipologias discursivas apontadas por Orlandi, caracterizamos o DA como predominantemente lúdico e polissêmico. Assim, outras noções foram fundantes para a formulação do DA, dentre elas, as noções de Paráfrase e Polissemia. Orlandi nos lembra que a “linguagem se faz na articulação desses grandes processos”. Dito de outro modo, a linguagem enquanto processo de simbolização é tecida entre a força de um dizer mesmo (sedimentado) e, por conseguinte, parafrástico, e a tensão daquilo que “vaza” e aponta para a possibilidade de ruptura, abrindo à polissemia. Eis a tensão constitutiva do discurso: a paráfrase e a polissemia; o “mesmo” e o “diferente” (1987, p.27). Também, nos foi fundamental a noção de Policromia em Souza (2001), pois tal noção debruça-se sobre os processos discursivos nos quais há a predominância da imagem enquanto matéria significante.

1. O Corpus

O que nos instiga, em um *corpus* do DA, é o jogo entre as diferentes matérias significantes constitutivas da produção de sentidos. Ou seja, a não predominância desta ou daquela materialidade, mas a imbricação material (LAGAZZI, 2004)⁴ enquanto constitutividade do dizer artístico, principalmente nos dizeres contemporâneos da arte.

No confronto entre as diferentes constitutividades da imagem (pictórica, fílmica, fotográfica ou cinematográfica) como no *corpus* escolhido para a análise, este jogo se acentua, principalmente pela imbricação imagem-memória. Estamos o tempo todo no confronto parafrástico e polissêmico da/na imagem enquanto materialidade significante. Ao perceber o dizer artístico enquanto estrutura e acontecimento, ou seja, enquanto discurso, configuramos os argumentos que tornam possível a análise do DA e do processo discursivo da Tessitura fílmica em sua Tecedura discursiva.

Segundo Pêcheux (1997:161) “a expressão *processo discursivo* passará a designar o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinônimas, etc., que funcionam entre elementos lingüísticos – “significantes”- em uma formação discursiva dada.” Assim, chamamos de processo, nesta pesquisa, todos os elementos significantes da ordem da Tecedura e Tessitura do dizer artístico.

Estamos nas teias da relação imagem - memória do/no discurso. Um tecido opaco e enredante que toca o real da linguagem. Já a Tessitura nos dá pistas em seu ordenamento estrutural, tal como a organização de um compasso musical.

Mas, algo nos escapa... Este é o enigma.

Elegemos para esse exercício analítico um exemplar do cinema de poesia contemporâneo, o curtametragem “*Enigma de um dia*”, dirigido por Joel Pizzini Filho, de 1996.

³ Discurso Artístico, doravante no texto simplesmente DA.

⁴ Essa noção é proposta por Lagazzi quando a autora formula suas análises sobre os documentários “*Tereza*” e “*Boca de Lixo*”, no texto “*Pontos de Parada na Discursividade social: alternância e janelas*”, publicado em *Giros na Cidade: materialidade do espaço*. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.

Entre os questionamentos que nos sentimos compelidos a buscar, para o entendimento acerca dos funcionamentos de diferentes modos de significar da imagem em sua imbricação material, em seu jogo de memória discursiva, coloca-se os estudos sobre o DA (mais especificamente nos dizeres artísticos contemporâneos), bem como a própria prática analítica dos dizeres da arte (história da arte e na crítica de arte).

O objeto de arte, dotado de discursividade, não está apenas num lugar único de significação, pois opera sempre num espaço de re-significação, o que já nos remete a outros dizeres possíveis. A consistência histórica e ideológica do DA vem justamente do espaço de interpretação, um espaço polissêmico de interpretação, que funda um gesto próprio. Os sentidos produzidos no interior do DA são gestos de interpretação de acontecimentos *outros*. Assim, tais gestos podem estar filiados a diferentes formações discursivas.

Dito de outro modo, o sentido da materialidade significante está em seu lugar de inscrição, e, não apenas em sua constituição física (forma). Ou seja, é a matéria significante atravessada pelo histórico e pelo social (sujeito-objeto-situação) que produzem efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma ou isoladamente.

Orlandi (1999) nos ensina que “a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”. E, é pensando deste lugar, que entendemos como sendo as características do DA, em confronto com as características de outros discursos, que determinarão os efeitos de polissemia ou paráfrase presentes em seu funcionamento. Esse processo é o que chamamos do acontecimento próprio do DA⁵.

Conduzimos nosso olhar em direção à interface da AD — que estuda a materialidade discursiva, levando em conta as condições de produção do acontecimento discursivo e as posições assumidas pelos sujeitos — com as concepções e teorias da arte e do cinema, as quais possibilitam re-construir marcas das diferentes práticas de linguagem que compõem os dizeres da imagem fixa e da imagem móvel, sempre atravessada pela língua.

Partimos do pressuposto de que os dizeres da arte, constituindo-se em discursos, mobilizam a memória discursiva, produzem uma “mexida”, um deslocamento da/na rede de filiações sócio-históricas e ideológicas dos diferentes discursos que os atravessam e os constituem. Assim é entendida a memória pela AD.

A noção de memória em Pêcheux não parte de um conceito individual, portanto, não se trata da memória individual, mas de sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas sociais, e da memória construída pelo historiador. Uma memória que conta com o atravessamento do ideológico, do histórico e do social.

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra (PÊCHEUX, 1999, p. 31).

O DA (assim como qualquer outro discurso) funciona, tanto na ordem do intradiscurso, quando na ordem do interdiscurso. Logo, todo discurso é atravessado por outros discursos, isto é, por vozes exteriores que o afetam e o constituem.

Ao adotarmos a perspectiva teórica da AD, que toma o discurso como uma das instâncias materiais (concretas) da relação linguagem/pensamento/ mundo⁶, e considerando

⁵ Não nos coube, no estudo, propor definições para a Arte (Acreditamos na impossibilidade disso). O que apontamos são características do DA. Dentre as discussões até hoje delineadas, tanto na teoria da arte quanto na crítica da arte, encontramos a apropriação da denominação discurso em várias instâncias: discurso de arte, discurso sobre arte, discurso da arte, entre outros. Porém, ressaltamos, quando tomamos DA, o tomamos de uma posição materialmente discursiva, como formulação na AD.

⁶ Ver em Orlandi (2004, p.12) 4ª edição de “*Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do Trabalho Simbólico*”.

que nosso *corpus* se constitui a partir do DA, nosso objetivo principal é compreender, nesse espaço, os movimentos de tecedura e tessitura da imagem, na relação paráfrase/polissemia/policromia, buscando assim, a construção da memória discursiva no/pelo filme. Assim, tomamos como Tecedura aquilo que corresponde aos efeitos de sentido nas redes de memória. E, como Tessitura, o funcionamento de sua estrutura enquanto materialidade significante (forma e plasticidade em relação ao funcionamento).

Estamos tomando Tecedura no entremear de fios do DA e dos gestos de leitura que lhe são possíveis. Podemos dizer que o gesto de leitura do DA se dá na Tecedura do processo. É pela Tecedura que se configuram as relações intertextuais, mostradas pela Tessitura da matéria significante. Dito de outro modo, o intertexto só é possível porque o interdiscurso lhe oferece tais condições. Ou seja, a memória marca a textualidade por seus pontos de ancoragem, pontos que chamamos de pré-construídos. Ao lidarmos com uma materialidade como a do audiovisual, o deslocamento das noções inter e intradiscursos fizeram-se necessários para que compreendêssemos o funcionamento da matéria significante em seu imbricamento.

2. Movimentos de análise

Na dispersão da imagem fílmica vão se formulando, intertextualmente, por sua Tessitura, configurações de um gesto de leitura que passa por uma especificidade de interpretação de um lugar marcadamente brasileiro ancorado em sua Tecedura. Pizzini realiza uma leitura do *Enigma* de De Chirico por meio de dizeres de outros artistas brasileiros, desde a semana de arte moderna até a contemporaneidade. O cineasta nos propõe um percurso visual por quadros e cenários do/no Brasil, que lêem os espaços representados na imagem pictórica de De Chirico. O filme evoca relações intertextuais e re-significação por meio de uma memória social. O que temos é uma Tecedura, uma rede dos gestos de interpretação que possui uma Tessitura (rede material com diferentes funcionamentos) na imagem móvel e na imagem fixa. Assim, o artístico é posto em funcionamento na, e pela interseção de imagens e imbricação material. A memória discursiva é mobilizada pelo fazer intertextual já formulado, e, também, pelo possível e não formulado. Esta é a face polissêmica do DA.

Ao tomarmos como *corpus* de análise um objeto tão complexo como este curta metragem, marcamos uma posição de identidade enquanto diferença, sem negar o mesmo (identidade), privilegiando a complexidade que envolve os dizeres contemporâneos, abertos e polissêmicos. Ou seja, assumimos a pluralidade de discursos e seus diferentes funcionamentos, em sua imbricação material.

O traço mais interessante do filme *Enigma de um dia* é que, mesmo que não tomemos conhecimento dos intertextos expostos pelo movimento de paráfrase, ainda assim somos pegos pelo jogo polissêmico do DA e estamos à mercê da errância dos sentidos que as imagens instalam. Diferentes olhares instalam diferentes gestos de leitura determinados pelas condições de produção e projeções sensíveis.

O DA é circunscrito pelo poético e pelo estético e neles se estabelecem as fronteiras do poético e do estético. Tal instalação só é possível pelo jogo tessitura e tecedura. A tessitura operando no nível da formulação significante do artístico, sendo que a especificidade do DA se dá pela significação sensível (estesia), que por sua vez é determinada pela história. É por meio dessa relação que algumas projeções sensíveis são possíveis e outras não. Pela inscrição de sujeitos e discursos.

Assim, o DA tem um funcionamento que produz estesias a partir da configuração significante. Dito de outro modo, o artístico irrompe no sujeito projeções sensíveis marcadas pela história. É nesse processo que sentidos são mobilizados. É o lugar da Tecedura. Podemos

dizer, ainda, que a tessitura opera pelo intradiscurso e a tecedura pelo interdiscurso, enquanto instância material no batimento estrutura e acontecimento. É mobilizando tais conceitos que compreendemos os modos de funcionamento dos dizeres artísticos.

Se, por um lado, temos a instância do poético e do estético e, por conseqüência, do poiético e do estésico, na inscrição do artístico, por outro lado, no escopo teórico-analítico da AD, temos as noções de intra e interdiscurso e suas mobilizações. O que temos é um terreno fértil para pensar em ferramentas propícias para a análise discursiva do DA. Para tanto, é preciso que façamos certos deslocamentos das noções disponíveis em seus respectivos dispositivos.

As noções de Tessitura e Tecedura são profícuas para a análise de materialidades inscritas no artístico e de ancoragem não-verbal. Trata-se de um deslocamento necessário e conseqüente frente à postura teórica da AD e à imbricação material da arte. Operando com a noção de Tessitura, é possível olharmos para a estrutura da linguagem própria do corpus de análise. Diferentes linguagens operam diferentemente sua estrutura significante. Uma imagem funciona diferentemente de um texto verbal, e ainda, uma imagem móvel funciona diferentemente de uma imagem fixa. Não se trata apenas do intradiscurso ou de poiética, mas de uma imbricação dessas noções frente a sua natureza material tomada de uma perspectiva discursiva.

A noção de Tecedura funciona na relação com a Tessitura. É esta relação que mobiliza memórias, repertórios e, conseqüentemente realiza inscrições. Trata-se do entremear material do DA, que por um lado precisa pensar em funcionamentos específicos para cada significante e, ao mesmo tempo, potencializa uma rede de memórias porque permite atravessamentos. Ou seja, mobiliza polissemicamente dizeres de outra ordem, mas só pode fazê-lo pelo movimento parafrástico oferecido pela Tessitura. Ou seja, a Tecedura olha para o intra, para a matéria e lança-se para o inter, para a memória. Pensa na *poiésis* e move-se pelo *estésico* e, de alguma forma, tenta se inscrever no estético por meio da sua poética. Podemos dizer que esse é o complexo processo de inscrição/produção que chamamos de “processo criativo”.

Foi pensando neste funcionamento que perseguimos o itinerário do Vigia, na tentativa de traçar o nosso próprio. Mas o que temos é o espaço e a incompletude. Ao retirar do filme a narrativa verbal e nos propor uma narrativa visual, o cineasta nos desloca, coloca-nos em outra posição de interpretação, que tem na imagem seu recorte de memória. E nesse “pôr-se em movimento”, o vídeo provoca e evoca movimentos de intertextualidade e de interdiscursividade, entre imagens fílmicas e imagens artísticas de filiação pictórica.

Dito de outro modo, esse jogo polissêmico, próprio do DA, põe e dispõe do curso dos sentidos. Somos arremessados ao espaço de incompletude, podendo sempre o sentido ser *outro*. O jogo instala-se. E movimentando-se pela polissemia, o filme vai mostrando-nos, de fato, que os “*sentidos não tem donos*”, como nos ensina Orlandi.

É pelo olhar que o filme se desvela. O que reforça não apenas sua inscrição como produção visual, mas, principalmente, seu lugar de dizer, de produção de sentido no DA. Ao jogar com a memória do nosso olhar, o vídeo nos propõe um passeio imagético – estético – poético que funciona por meio de uma poiética particular produzindo estesias sempre à deriva.

A imobilidade é parafraseada por imagens fílmicas, as quais assumem posições “fixas” sob o efeito do olhar. A mobilidade, por sua vez, vai nos envolvendo no jogo polissêmico e nos enredando nos fios do discurso, exigindo de nós um repertório visual a fim de que apreendamos alguns dos efeitos de sentido que circulam na tela. Memórias pictórica, fílmica e fotográfica são mobilizadas em meio à tecedura de discursos.

Como a AD nos ensina, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido (como já afirmamos anteriormente), que sentidos ressoem dentre as possibilidades de

significar. Neste caso, só é possível evocar as imagens exteriores pelas relações da memória discursiva que circulam a partir da visualização das imagens e da tessitura da imagem fílmica. Ou seja, é pela tessitura que somos lançados à tecedura.

A imagem fílmica, ao mesmo tempo em que convoca, desloca e mobiliza a imagem pictórica pelas próprias condições de produção, mediadas pela tecnologia e intervenção maquínica. Isso produz o efeito de seu auto-reproduzir no tempo e no espaço. Permite várias formulações imagéticas em uma só.

É importante lembrar que a qualidade de reprodução está arraigada na história do cinema. Para reafirmar as palavras de Metz (2006, p.114), “Antes de ser o meio de expressão que conhecemos, foi um simples processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis”, ou ainda, de outras imagens. É nessa medida que essa relação imagem memória é tecida, pelas próprias condições de produção, as quais se dispõem da/na linguagem fílmica.

O filme de Pizzini estreita essa relação no momento em que põe em questão a relação imagem fixa e móvel na e pela arte. Ou seja, ele se inscreve e é circunscrito no/pelo DA, pois mobiliza, pela imagem fílmica, memórias da imagem pictórica inscritas no DA. Por outro lado, lança mão de cenários cotidiano, tanto da realidade urbana, quanto do campo.

O caráter intertextual se apresenta nos recortes das imagens pelo movimento de paráfrase e de sua policromia. As formas são parafraseadas no texto-imagem, ora por um detalhe na composição, ora por um movimento de câmera, ora por uma sobreposição de imagens. Tal funcionamento é a especificidade da materialidade fílmica.

3. IN Conclusões

Circundar os efeitos de paráfrase no funcionamento ou funcionamentos do DA é, por um lado, buscar o rememorado, o dito de outro lugar, o já-lá e tocar o interdiscursivo. Ao mesmo tempo, aquilo que vale, é o que nos escapa.

É no efeito da polissemia que a fruição se especializa. São as frestas que mobilizam as estratégias de significação. O estranhamento é a especificidade da arte. E é no deslocamento que a tessitura se inscreve e reclama a tecedura.

A estética contemporânea oferece a possibilidade da leitura de uma obra pela outra, e aí, temos dois movimentos: o primeiro movimento que conhecemos por re-leitura, habita a paráfrase, funcionamento este que se dá especificamente ao se percorrer a tessitura, ou seja, ao se estabelecer filiação; o segundo movimento se dá quando o funcionamento extrapola as fronteiras da materialidade física, ou melhor, se dá na imbricação material (histórica). É esta imbricação material que nos coloca nas teias do discurso, na sua Tecedura.

A tessitura fílmica de *Enigma de Um Dia* é marcada por diferentes compassos. Esses compassos são recortados pela tematização de diferentes elementos da pintura de De Chirico: o trem; - o espaço; - as construções; - a estátua; - a torre. Observam-se mudanças rítmicas a cada novo elemento apresentado. Figuras fílmicas, pictóricas e musicais, misturam-se tal como se misturam imagens em um quadro surrealista: a estátua se transmuta em pessoa, o trem em bicicleta, trilhos em fios de luz...

É por esta tessitura de mestiçagens que somos levados ao plano interdiscursivo, à tecedura. Tal estética reforça a inscrição do filme no cinema de poesia e marca sua poética. Essa tessitura de funcionamento singular nos “joga” à tecedura polissêmica do artístico, uma memória que funciona pela forma lúdica. Esta forma lúdica é mediada pelo estético e pelo poético produzindo, assim, estesias: as projeções sensíveis dos sujeitos determinadas sócio-histórica e ideologicamente. Esse é o funcionamento próprio do DA.

Os “espaços” e “figuras” tematizados no quadro italiano passam para a forma fílmica, marcados por uma inscrição de espaços e dizeres brasileiros: - a cidade de São Paulo (MASP, Estação da Luz, ruas centrais, a Chapada com seus sons de aves típicas da região); - as obras de arte brasileiras (Tarsila, Volpi, Iberê, Regina Silveira e tantos outros). É dessa forma que o cineasta nos mostra o quanto esta memória é marcada na diferença. E que o dizer não vem de um espaço único de significação.

Essa configuração do filme é reforçada pelo funcionamento do DA em suas características poética e estética. Estas, por sua vez, reforçadas pela inscrição no gênero de cinema de poesia. Por isso insistimos: o filme que analisamos, ao romper com uma narrativa linear, afirma seu espaço de inscrição e seu funcionamento no/pelo DA.

Não podemos nos furtar, em nossas in-conclusões, de lembrar o que o *Mestre Pêcheux* nos diz sobre a produção estética: “a ideologia da criação e a re-criação pela leitura – correlativa da criação – encontram, também elas, sua origem naquilo que chamamos de ‘forma-sujeito’, mascarando a materialidade da *produção estética*” (1997, p.169). Acreditamos que essa forma-histórica seja a forma-histórica marcada pelo projeto de “Passagens” do homem moderno/contemporâneo. Como vimos em Orlandi, esse processo de “individuação” afeta os processos de identificação mediados pela cultura multimidiática que deslocam o espaço-tempo de maneira singular. Assim, podemos afirmar que a imbricação material, quando mobilizada pelas projeções sensíveis, é o acontecimento próprio do DA.

O DA é capaz de tecer múltiplos territórios por múltiplas matérias significantes. Se nas palavras do pintor Iberê Camargo “*O pintor é o mágico que imobiliza o tempo*”, justamente pela característica pictórica de imagem fixa, o cineasta realiza o ato inverso. A interpelação do filme que convoca olhares. Deslineariza. Uma leitura que convoca o equívoco da interpretação, pois ao trabalhar uma imagem móvel se produzem efeitos de dinamizar, alargar e reter o tempo na circunstância da tomada. Temos uma multiplicidade de matéria significativa que a Arte nos oferece. Tal multiplicidade nos permite afirmar que é por uma variação (ludicidade/polissemia) na Tessitura que se ancora a Tecedura. É por meio desse processo que irrompem as possíveis formulações do artístico. Este é o funcionamento, complexo, intrincado e intrigante do DA.

Referências

- AUMONT, Jacques, *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- _____. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A estética do filme*. (org.) BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papyrus (1995) - 5ª ed. 2007.
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro – Campinas, SP. Papyrus, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GALLO, Solange Leda, *Autoria: questão enunciativa ou discursiva?* In: *Linguagem em (Dis)curso/ Universidade do Sul de Santa Catarina*. V. 1, n.1 (2000) – Tubarão: Ed. Unisul, 2000 – v.1, n.2 p. 1-364, jan./jun. (2000) 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

- LAGAZZI, Suzy Pontos de Parada na Discursividade social: alternância e janelas in: Morello, Rosângela (org.) *Giros na Cidade: materialidade do espaço*. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.
- _____. *A Contradição no Funcionamento das Discursividades Contemporâneas* http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf disponível em 13 novembro Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2009
- LAMAS, Nadja de Carvalho (org.) *Arte Contemporânea em questão*. Joinville, SC: Ed. UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- NECKEL, Nádia Régia Maffi *Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos*. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- ORLANDI Eni. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos* Campinas – SP: Pontes, 2001
- _____. *b. Discurso e leitura*. 6ª Edição – São Paulo, Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas – SP: Pontes, 1987.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, (1999) 2007.
- _____. *As formas do silêncio, no movimento dos sentidos*. 4ª edição Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- _____. *Efeitos do verbal sobre o não verbal*. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 01 – Unicamp – Campinas, SP, 1995.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis -RJ: Vozes, 2004.
- _____. *Paráfrase e Polissemia: a fluidez nos limites do simbólico*. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 04 – Unicamp- Nudecri – Campinas, SP, 1998.
- _____. *Segmentar ou recortar?* In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) *Linguística: Questões e Controvérsias. Série Estudos*, número 10, Uberaba, Fiube, 1984.
- PÊCHEUX, Michel *Discurso: Estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi São Paulo: Pontes, (1997), 2006.
- _____. & DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. *Papel de Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- _____. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi Campinas SP: Unicamp (1988), 1997.
- SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação in* Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n° 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001
- _____. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal in* Ciberlegenda, nº 01, 1998 disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm> Setembro de 2004.
- UTUARI, Solange *Material Educativo para o professor-propositor* DVD-teca Arte na Escola Coordenação Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque – São Paulo, Instituto Arte na Escola, 2006.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez *As Idéias Estéticas de Marx*. Tradução Carlos Nelson Coutinho Rio de Janeiro RJ Editora Paz e Terra LTDA 1968.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.