

# O Grito das Imagens em Corpos que *Sangram*<sup>1</sup>

## The Scream of Images in Bodies that Bleed

Renata Marcelle Lara\*

\* Universidade Estadual de Maringá (UEM)

e-mail: rmlara@uem.br

**Resumo:** O objeto discursivo tomado em análise neste artigo configura-se por um *fragmento cênico-artístico* do longa-metragem *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, pela mobilização do dispositivo analítico, tecido nos entremeios de Pêcheux, Lacan e Didi-Huberman, que toma o *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022, 2023a). Tal como uma tela artística viva, esse fragmento vai sendo pintado e descolorido na própria movência da imagem material que retorna tantas outras nos *entrecruzamos da memória* (Pêcheux, 2007), da memória social e da *memória do corpo* (Leandro-Ferreira, 2013), por *fissuras/rasgaduras* (Didi-Huberman, 2013) tecidas pelo *artístico*. O gesto de olhar para as minúcias nesse trabalho do *artístico* como materialização do jogo poético-político é o que possibilita analisar o *grito* enodado ao silêncio no funcionamento discursivo das imagens fílmicas, nas quais o esquecimento emerge como estilhaços que fissuram a memória na atualização do dizer. Como o *grito* retorna imagens que gritam e fazem gritar imagens mudas/mutadas no enodar de corpos (des)encontrados? No movimento da imagem histórico-bíblica do “Lavar as mãos.... (Mãos) sujas de sangue...” em funcionamento no *corpus* de análise, o efeito metafórico do *jorrar água que verte sangue* tensiona o social em suas contradições. Assim a imagem “visível” se abre à “imagem opaca e muda” (Pêcheux, 2007, p. 55) pelo trabalho do *artístico como rasgadura*, sendo (des)manchada por corpos que *sangram*. A mobilização desse dispositivo analítico, como gesto do analista, dá a ver que o *artístico* é estruturante da arte, logo, aberto à deriva, à alteridade, na inscrição material do real do discurso como resistência.

**Palavras-chave:** *Artístico como rasgadura*. Imagem opaca. Esquecimento na memória.

**Abstract:** The discursive object taken for analysis in this article consists in a *scenic-artistic fragment* from the feature film *O som ao redor* (2012), by Kleber Mendonça Filho, by mobilizing an analytical dispositive, woven in between Pêcheux, Lacan and Didi-Huberman, which takes *the artistic as a rend of the image* (Lara, 2022, 2023a). Such

---

<sup>1</sup> O *fragmento cênico-artístico* mobilizado neste artigo pelo dispositivo analítico-discursivo *o artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022, 2023a) foi apresentado na mesa-redonda “Discurso, feminino e violência”, durante o I Seminário Interinstitucional e Internacional em Análise de Discurso (SIIAD), em 2022.

as a living artistic canvas, this fragment is painted and discolored in the movement of the material image that recaptures many other images in the *interweaving of memory* (Pêcheux, 2007), social memory and *body memory* (Leandro-Ferreira, 2013), by *fissures/rends* (Didi-Huberman, 2013) woven by the *artistic*. The gesture of looking at minutiae in the *artistic* work as materialization of the poetic-political play makes it possible to analyze the *scream* tied to silence in the discursive functioning of the filmic images, in which forgetting emerges as shards fissuring memory within the actualization of language. How does the *scream* recapture images that scream and make mute/muted images scream through the knotting of (mis)encountered bodies? In the movements of the historical-biblical image of “Washing the hands... bloodstained (hands)”, in action in the analytical *corpus*, the metaphorical effect of *outpouring water that sheds blood* tensions the social in its contradictions. Thus, the “visible” image is opened up to the “opaque and mute image” (Pêcheux, 2007, p. 55) by the action of *the artistic as a rend*, (un)stained/(dis)entangled by bodies that *bleed*. Mobilizing such analytical dispositive, as the analyst’s gesture, shows that the *artistic* is structuring of art, therefore, it is open to drift, to alterity, in the material inscription of the real of discourse as resistance.

**Keywords:** *The artistic as a rend*. Opaque image. Forgetting in memory.

#### ABERTURA CÊNICA

“Chegar a fazer gritar a obra, é tê-la criado contra a morte que grita nela.”

René Passeron (2001, p. 12).

Ao discorrer sobre a claudicação na pesquisa em artes plásticas como uma das apologias do meio, Jean Lancri (2002) mostra que é do meio de uma dúvida, de uma ignorância, de um não-saber, do mancar, da falha, que o pesquisador deve partir, sendo por meio deste que “o *escândalo* chega” (Lancri, 2002, p. 24, grifo próprio). E eu diria que é no/pelo *artístico* (entre o poético e o político) que o *escândalo* se materializa e produz efeitos *desconcertantes*.

Tenho investido na formulação e sustentação material de *o artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022, 2023a) – que se dá na materialização do jogo poético com o político – como um dispositivo de análise discursiva, por meio de *errâncias* (Orlandi, 1997; Certeau, 2013; Jacques, 2006) entre o pensamento de Pêcheux, Lacan e Didi-Huberman. Rasgadura que em Didi-Huberman (2013), inspirado na noção de sonho

freudiano, mas com foco nas imagens que chegam a nós de olhos abertos, traz as rupturas, contradições, deslocamentos do olhar, pelo visual.

Neste artigo, mobilizo tal dispositivo tendo como ponto de partida um *fragmento cênico-artístico*<sup>2</sup> do longa-metragem nacional *O som ao redor* (2012), do roteirista e diretor Kleber Mendonça Filho, filme que vem sendo analisado pelo Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM), por mim coordenado, e que também faz parte do Projeto de Pesquisa Institucional “Imagens-Visuais e Projeções Imaginárias de Sujeitos em Materiais Artísticos e Midiáticos II”. Tal fragmento, no qual se movimentam metaforicamente sentidos de água para sangue, funciona como uma tela artística viva, que vai sendo pintada, descolorida e (des)manchada na própria movência da imagem material que retorna tantas outras, fragmentos outros da memória social em seus atravessamentos ideológicos, na emergência da *memória do corpo*<sup>3</sup> (Leandro-Ferreira, 2013), de corpos que *sangram*.

A investigação do *corpus*, que se configura na própria *instauração*<sup>4</sup> do *fragmento cênico-artístico*, orienta-se pelo objetivo de analisar o *grito* enodado ao silêncio no funcionamento discursivo das imagens fílmicas nas quais o esquecimento emerge como estilhaços que fissuram a memória na atualização do dizer. É no desenhar desse trajeto que, ao perguntar como o *grito* retorna imagens que gritam e fazem gritar imagens mudas/mutadas no enodar de corpos (des)encontrados, o objeto discursivo configura-se

---

<sup>2</sup> A noção discursiva de *fragmento cênico-artístico* é formulada, no meu trajeto como analista, em meio a movimentos de análise que levaram à compreensão de *artístico*, em funcionamento material, como a potência estruturante da arte, no sentido de que, ao mesmo tempo em que organiza, perturba. É assim que *o artístico como rasgadura da imagem* – materialização do jogo poético-político (Lara, 2022, 2023a) –, que possibilita emergir a resistência, configura-se como um dispositivo de análise discursiva pertinente para observação de objetos discursivos (des)estruturados pelo *artístico* – o que também me leva a sustentar que o *artístico*, tal como o compreendo, pode se fazer presente em materiais que não sejam propriamente reconhecidos/legitimados como objetos artísticos/práticas artísticas. Tal noção de *fragmento cênico-artístico* aparece em trabalhos meus mais recentes. Entre eles, destaco os capítulos de livros: “O analista de discurso no espaço *entre* das tensões em processo” (Lara, 2023a) e “Rasgaduras do *artístico* em intrincações performáticas da imagem corpo-sujeito” (Lara, 2023b).

<sup>3</sup> Sobre o funcionamento da noção discursiva de *memória do corpo* em um *corpus* analítico, cf. também Lara (2021).

<sup>4</sup> O termo *instauração*, mobilizado na Área de Artes Visuais para demarcar uma especificidade da pesquisa em arte, que requer um artista-pesquisador/pesquisador-artista, e na qual o processo de *instauração* da obra e de *instauração* da pesquisa científica se dão ao mesmo tempo, de forma intrincada, conforme esclarecem Rey (2002), Zamboni (2006) e Piau (2005), é movimentado discursivamente, neste artigo, para demarcar o instante em que determinado *fragmento* da cena fílmica recortada para a/na configuração do *corpus* de análise *instaura* o trabalho do *artístico* – este que não é sinônimo de arte, mas a sua potência, o que é estruturante dela, capaz de desestabilizar a organização vigente.

no ponto preciso em que uma atualidade é perturbada pela fissura promovida no retorno de algo que ficou esquecido na memória. Assim, emerge, nesse enodamento de corpos – em que há historicidade, portanto, memória e esquecimento, como compreende Leandro Ferreira (2013) –, corpos que *sangram*. Logo, é pelo trabalho do *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022, 2023a), fazendo *gritar a obra contra a morte que nela grita* (Passeron, 2001), que corpos se abrem, fissuram, derivam... nos *entrecruzamentos da memória* que reaviva outros corpos... manchados, machucados, interditados, emergentes, vivificando tensões entre violência e resistência em cená(rio)s de um Brasil constituído em/por contradições, tecido em historicidade.

### O ENODAR DE CORPOS QUE SAGRAM

*O som ao redor* (2012) tensiona o presente urbanístico, tomado pelo imaginário da propriedade e das relações de força em um bairro classe média da Recife (PE) contemporânea, controlado por Seu Francisco, proprietário de mais da metade dos imóveis da localidade, e o passado rural, do domínio do engenho de cana, agora decadente, espaço perturbado no/pelo atravessamento da memória na qual o esquecimento comparece fazendo furo.

O *corpus* discursivo configura-se no espaço temporal, simbólico e ideológico entre 1:23:35 e 1:24:16<sup>5</sup> do filme *O som ao redor*, que compreende, como *recorte* (Orlandi, 1984), a cena da cachoeira em que comparecem três personagens: Francisco (que transita entre a propriedade de um antigo engenho de cana à atual posse de grande parte dos imóveis na área em que reside na cidade de Recife), seu neto João (que trabalha com exploração imobiliária a serviço do avô) e a namorada, Sofia (que na década de 1990, morou com seu tio no bairro deles, por seis meses, época em que sua mãe havia falecido). Em tal recorte, esses três corpos-sujeitos se ladeiam, banhando-se de água cristalina, até que a câmera enquadra João. O *fragmento cênico-artístico* que me possibilita o trabalho com a materialidade discursiva localiza-se justamente na passagem entre 1:24:12 e

---

<sup>5</sup> Esse recorte temporal, bem como as marcações temporais dentro dele, que são apresentadas na sequência textual, representam uma localização aproximada, podendo variar, em termos de segundos, para mais ou para menos. De fato, o que interessa não é a precisão empírica, mas o funcionamento discursivo desse/nesse recorte.

1:24:15-16. Nela ocorre o *efeito metafórico* (Pêcheux, [1969] 1997a, [1984] 2011c) resultante do *deslizamento de sentidos* das águas límpidas da cachoeira despencando sobre o personagem João, e que funcionam pelo efeito de transparência, mas ao mesmo tempo de invisibilidade marcada na quantidade, intensidade e força das águas, à opacidade líquida vermelho-sangue que jorra e tinge o corpo-sujeito João, quando o *artístico* (materialização do jogo poético-político) comparece promovendo fissuras na imagem “visível”. Como explica Pêcheux (1997b, p. 263), “[...] o que torna possível a metáfora é o caráter local e determinado do que cai no domínio do inconsciente, enquanto lugar do Outro (*Autre*), onde, diz J. Lacan, ‘se situa a cadeia significante [...]’”. Por isso “[...] o sentido não se engendra a si próprio, mas ‘se produz no *no-sens*’, segundo a fórmula lacaniana [...]” (Pêcheux, 1997b, p. 263).

Em um artigo intitulado *Assombrações de Apipucos: “O som ao redor” e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio*, Gonçalves (2020) descreve a chegada de João e de Sofia às terras do antigo engenho de Seu Francisco, que os aguarda. Chegada que demarca a mudança de cenário da Recife atual, urbanizada, *enquadrada* em uma rua de um bairro da Zona Sul recifense, e a memória da Recife rural, dos antigos engenhos de cana:

Um plano geral mostra as terras infinitas de um engenho. Uma estrada de terra, um carro, uma casa. Francisco está na porta. No almoço, o avô expressa o desejo de que o neto se case. O engenho se apresenta decadente, os cachorros comem migalhas de pão na sala de jantar, os móveis são velhos, não há nenhuma prosperidade. **O fim de uma era rural que aponta para uma nova configuração das relações sociais no Brasil que se dão no espaço urbano. Sofia não quer se casar com João** apenas porque ele é rico, **recusa o lugar de mulher tradicional**. [...]. **/João, Sofia e Francisco gritam e divertem-se numa cachoeira. De repente, a água vira sangue. Sangue jorrado da antiga opulência escravocrata** acentua que a violência da instituição do engenho está ali presente (Gonçalves, 2020, p. 198, grifos próprios).

Na cena da cachoeira, a câmera enquadra em Plano Médio (PM) Seu Francisco, com o tórax desnudo, sendo banhado pelas águas e pelo barulho das águas que despencam sobre sua cabeça. Em seguida, João, igualmente sem camisa, entra na queda da cachoeira, de costas, e se coloca, de frente, do lado direito de seu avô, pelo mesmo enquadramento em PM. Após passar a mão esquerda no rosto tomado pelas águas que não cansam de

cair, Francisco avança o braço direito sobre o ombro do neto. Os dois estão de frente para a câmera. Em 1:23:52, João solta um grito, seguido, em 1:23:54, do grito de Francisco. Na sequência, vestindo biquini, Sofia, assim como fez João, entra de costas na cachoeira, virando-se, igualmente, de frente, enquanto a boca se abre como gesto do silêncio gritante. Francisco a abraça do seu lado esquerdo. Por volta de 1:24:08, os três aparecem, lado a lado, enquadrados de frente na tela, na dimensão da altura das coxas, estando agora Sofia ao centro, Francisco à sua direita e João à sua esquerda. Francisco, de cabeça abaixada, novamente passa a mão esquerda pelo rosto. Sofia está com a cabeça levemente inclinada para trás, com os olhos fechados e boca aberta, ao passo que João está com os olhos voltados às palmas de suas mãos. Então a câmera focaliza apenas João, quando em 1:24:12 a 1:24:15-16 a força das águas cristalinas e turvas encobre-lhe o rosto, (com)vertem(-se em) estrondo de um vermelho sangue embebendo o corpo-sujeito João (de um e)feito arte<sup>6</sup>, instante em que o corpo, como *objeto paradoxal* (Pêcheux, [1982] 2011a), ao mesmo tempo estático/congelativo e fugidio/movente se opaciza no *continuum* verter de sangue.

O “sangue” que recai sobre João é o mesmo sangue das mãos ensanguentadas de seu avô dos tempos do engenho à atualidade urbanística imobiliária – mas tal como fez Pôncio Pilatos (Mateus 27:24), lavou-as em “água”. Sangue que agora cai como dilúvio enquanto metáfora da reprodução/transformação das formas de dominação e assujeitamento na detenção e controle da propriedade na atual formação social capitalista, retratada em *O som ao redor*. O “silêncio gritante” de Sofia faz fissura nesse processo, já que onde há dominação, reprodução e transformação, há deslocamento como abertura à resistência, como observado em/por Pêcheux (1997b).

No recorte descrito, o “grito” comparece como som (emitido por Francisco e João) e ausência de som (na boca aberta e muda de Sofia). Mas na dimensão psicanalítica lacaniana, o *grito* se enoda ao silêncio e à voz (objeto *a*), como aponta Porge (2014)”. Portanto, “o grito se faz *abismo* onde o silêncio *se precipita*” (Lacan, 1965 *apud* Porge, 2014, p. 114, grifos próprios). Não sendo nem presença e nem ausência de som, explica Maliska (2017b, p. 61), o grito deixa sua “marca enquanto real”. Assim, ainda conforme

---

<sup>6</sup> O jogo discursivo (e)feito arte se dá no ponto preciso em que as águas cristalinas e turvas se metaforizam em vermelho sangue. É no hiato aberto nesse/por esse ponto preciso que o corpo-sujeito João se metamorfoseia em objeto artístico. Feito arte, ele funciona como *efeito*.

Maliska (2017b, p. 58), “o real do grito antecipa logicamente o simbólico, mas o simbólico da fala também precipita o grito”.

Entre o “grito sonoro” de Francisco, o “grito sonoro” de João e o “grito mudo” de Sofia, *o grito*, enquanto marca do real, enquanto sinal de que há algo do esquecimento naquilo que se faz lembrado, atravessa as imagens, fazendo cisão no “visível”.

Se a ausência de voz<sup>7</sup> – esta que é “resto”, “desejo corporal”, que “atrapalha o sujeito quando este pretende falar”, conforme explica Maliska (2017a, p. 214-215), não significa, ainda segundo Maliska (2017b, p. 59), propriamente inexistência de “algo gritante” – ao que acrescentaríamos, portanto, que a ausência de “grito sonoro” não significa que não haja “algo gritante” –, a boca aberta e muda, de Sofia, faz a imagem gritar, tal como no quadro de Edvard Munch, *O grito* (1893), no qual “[...] o personagem em primeiro plano tapa suas orelhas e tem a boca totalmente aberta”, conforme descrito por Porge (2014, p. 115).

Maliska (2017b) também cita trecho de *O seminário, livro 16: de um Outro a outro*, em que Lacan sinaliza o silêncio *gritante* em *O grito*, quadro de Munch. Diretamente em tal livro, retomo uma pequena parte desse trecho, mas acrescido de outro que lhe dá continuidade: “É essencial que, da boca retorcida do ser feminino em primeiro plano que representa esse grito, não saia nada senão o silêncio absoluto. **É no próprio silêncio que se centra esse grito [...]**” (Lacan, [1968-1969] 2008b, p. 219, grifo próprio).

Ao colocar-me nos entremeios de Didi-Huberman, Lacan e Pêcheux, tomo o *grito* na dimensão discursiva da imagem, como aquilo que está *contido* (enquanto presença e interdição) materialmente nela, esgarçando seu tecido, arranhando sua visibilidade, tensionando suas bordas, triturando a estabilidade. Assim, chego às seguintes formulações em processos de deslizamento discursivo: *O grito que retorna imagens... Imagens que retornam gritos... Gritos contidos e silenciados... Gritos que retornam e ressoam... o Lavar as mãos... (Mãos) sujas de sangue... O jorrar água que verte sangue.*

As imagens gritam na medida em que *ardem*. Didi-Huberman (2012, p. 215) já alertava que saber olhá-las implica saber o lugar onde ardem... “onde a cinza não esfriou”. Ardem com o *real*, pelo *desejo*, pela *destruição*, pelo seu *intempestivo movimento*, pela *dor*, pela *memória*, requerendo um sopro para reavivar seu ardor (Didi-Huberman, 2012).

<sup>7</sup> Sobre “A voz como efeito do real da língua”, cf. Rosendo (2021).

Observar, discursivamente, o grito das imagens nas derivas das imagens que gritam, em sua ardência, significa reavivar do que ficou no esquecimento aquilo que vem perturbar, desestabilizar, fissurar, rasgar a saturação da imagem “visível”. O “grito” de Francisco (revestido de dominação, em práticas de *reprodução/transformação*) e o “grito” de seu neto (revestido de inércia, absorvido em práticas de *reprodução/transformação*) são atravessados pelo “grito mudo” de Sofia (revestido de resistência, em processos de *reprodução/transformação/deslocamento*)<sup>8</sup>. O enodar (des)encontrado desses corpos no enodar do *grito* como silêncio faz a imagem gritar. Por esse(s) *grito(s)* da(s) imagem(ns), corpos outros... negros, escravos, operários, mulheres que foram oprimidas, silenciadas, de um Brasil escravagista, feudal, monárquico, republicado, capitalista... retornam da dispersão em redes de memórias, reivindicando direito à fala.

Quando as imagens gritam... corpos (que) *sangram*. E gritam porque são “[...] uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar (Didi-Huberman, 2012, p. 216). É por isso que o dispositivo discursivo que toma *o artístico como rasgadura da imagem* possibilita observar, no trabalho com o *corpus*, que a *falha* se põe tanto em relação à falta quanto ao excesso.

## DO VAZIO DO BRANCO AO EXCESSO DO VERMELHO

*Diante da imagem*, Didi-Huberman (2013) volta o olhar para o afresco *Anunciação*, que teria sido pintado, por volta de 1440, pelo frade dominicano cognominado Fra Angelico. Conforme relata o historiador da arte e estudioso da imagem, a obra de arte está localizada no Convento de San Marco, em Florença, que fora transformado em museu. Do lugar de observador, descreve o afresco disposto dentro de uma pequeníssima cela, revestida de branco-cal, possivelmente como sendo a cela onde tal frade se recolhia. Menciona um projetor elétrico direcionado à obra e o advir de um

---

<sup>8</sup> Sobre as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção, cf. Pêcheux (1997b).

efeito de ofuscamento luminoso, bem como a claridade advinda de uma pequena janela velando o espetáculo.

Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava –, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir (Didi-Huberman, 2013, p. 19).

No relato de Didi-Huberman (2013, p. 20), a ida a Florença, a transformação do convento em museu e até o nome de Fra Angelico são sinalizados por ele como um pedido a “ver mais adiante”, ao passo que o afresco se tornará “visível” na própria “emergência de seus detalhes representacionais”. Mas o autor (nos) confronta (com) sentidos do visível: como *elementos representacionais de significação visível discerníveis enquanto signos*, aqui tomados, conforme explica em nota, como “[...] uma coisa qualquer que se mantém na superfície de tal modo que o olho a possa ver” (Didi-Huberman, 2013, p. 20); como algo mais complexo evocado neles, a exemplo de temas e conceitos, do âmbito do legível, que tente ao estabilizado, e que se põe em relação ao “relato da Anunciação tal como São Lucas o escreveu uma primeira vez no seu Evangelho”, remetendo a “*Lucas*, I, versículos 26 a 38” (Didi-Huberman, 2013, p. 21), acerca da anunciação do Anjo Gabriel à virgem Maria, para conceber e dar à luz, por intermédio do Espírito Santo, ao Filho de Deus.

O estudioso da imagem observa que enquanto Lucas traz o acontecimento como um diálogo falado, na obra de Angelico os personagens, de lábios bem fechados, parecem inertes, o que, conforme observa, não muda tampouco pela presença marginal de São Pedro, de mãos juntas, que aparece na imagem, sem ter a ver com a história. É como se Fra Angelico decepcionasse os historiadores de arte pela sua “aridez”, “desprezo aos detalhes”, “estranhas lacunas”, de “malvisto, mal dito”, criador de imagens sumárias ou pejorativamente “angélico” e mesmo valorizado em “beatitude”. Todavia, como defende

Didi-Huberman (2013, p. 23), “se o *visível* ou o *legível* não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o *invisível* e o inefável, justamente”.

Salzstein (1998, p. 164) compreende que “[...] o trabalho de arte, antes de se pôr materialmente como objeto ‘positivo’, diz respeito a uma atitude [...]” (Salzstein, 1998, p. 164). É assim que o olhar artístico de Angelico toma “o vazio como forma” (Salzstein, 1998, p. 164), fazendo dos espaços em branco a própria obra como desdobramentos da memória tecida de/pela linguagem (alusão a Courtine, 2006), e o olhar de Didi-Huberman que se deixa ser olhado pela obra, aponta que “[...] as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (Didi-Huberman, 2013, p. 23).

Isso, significa que

algo permanece enquanto forma e é nela mesma que reside sua verdade; o sentido não pode ser reduzido ao conteúdo. [...]. Se existe a necessidade de uma determinada forma, não é porque nela está guardado o conhecimento, mas sim porque foi nela, nesta específica forma, que este saber foi engendrado. [...]. O que hoje nos aparece enquanto sentido dado, não está lá sem nossa presença, ou talvez estivesse enquanto virtualidade, uma possibilidade dentre tantas outras (Kon, 2001, p. 46-47).

Como a forma não pode ser reduzida a conteúdo ou depósito de conhecimento, requer-se um olhar, na compreensão de Didi-Huberman (2013), não reduzido à aproximação para mero reconhecimento daquilo que se percebe, mas que funcione como afastamento, suspensão, de modo que a interpretação possa se espaçar em dimensões outras, e, dialeticamente, em vez de se apreender a imagem, ser por ela apreendido.

Orlandi (1996, p. 66) afirma que “o processo ideológico não se liga à falta, mas ao excesso”, por isso a ideologia está na saturação que produz como efeito a completude e, assim, a evidência como efeito naturalizador sustentado em sentidos instituídos, no/pelo apagamento de tal processo. Ao não trabalhar o excesso do dizer instituído pela religião católica, na reprodução de sentidos instituídos, mas o vazio na emergência ofuscante do branco que toma conta das paredes e se intensifica pela luz, que, conforme Didi-Huberman (2013) descreve, *quase nos cega* os olhos ao passo que se abre ao *olhar*

(Lacan, [1964], 2008a), é que “a intensidade desse branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias”, como esclarece Didi-Huberman (2013, p. 25).

O que o estudioso da imagem propõe(-se a) olhar, portanto, como ele mesmo explica, não é o *visível* tomado enquanto elemento de representação no sentido clássico, tampouco o *invisível* reduzido a elemento de abstração, mas a cesura do *visual* como uma espécie de *sintoma* no visível, como o “acontecimento da *virtus*”, daquilo que é/está em potência, na abertura ao “não-saber” (Didi-Huberman, 2013, p. 26; 27). Trata-se de um procedimento de rasgadura da imagem que me leva ao trabalho do *artístico* como materialização do jogo do poético com o político, como potência da arte, capaz de promover fissuras na estrutura da imagem ao se inscrever na história, ao reivindicar a contradição constitutiva do social – este, continuamente contido em processos de silênci(ament)o.

Ao passo que no funcionamento do *artístico*<sup>9</sup> na obra de Angelico, em que o branco, ao inscrever a falta, como vazio, ganha forma, fazendo *falhar* o discurso religioso dominante no seu próprio interior, no *fragmento cênico-artístico* de *O som ao redor* (2012) é o excesso, a saturação de sentidos promovida pelo jorrar do vermelho sangue que faz *o esquecimento na memória* (Mariani, 2012) vazar, promovendo fissuras no imaginário de uma oligarquia patriarcal ainda vigente no Brasil contemporâneo. Excesso de memórias, que emaranham dores, opressão, subjugamentos, mortes..., como um *estranho familiar* (Freud, [1919] 1996) que vem perturbar o silêncio da/na imagem, fazendo-a gritar. Excesso, em sua saturação, como o insuportável ao sujeito, que é *falta*: *o seu impossível* de completude.

Do deslizamento do *jorrar água ao verter sangue*, enquanto efeito metafórico resultante do trabalho do *artístico* como potência da arte, o *artístico* vai rasgando a imagem, que não se fecha frente à “[...] existência de um corpo sócio-histórico de traços discursivos que constitui o espaço de memória da sequência” (Pêcheux, [1990] 2011b, p. 145). É assim que corpos se fissuram, se abrem, derivam... atravessados pelo *esquecimento na memória* (Mariani, 2012) que reaviva outros corpos... machucados,

---

<sup>9</sup> O termo *artístico*, tal como explicado na nota 2, é empregado no sentido de potência estruturante da arte, que a organiza e perturba. No caso da obra de Angelico, portanto, o *artístico* funciona, ao mesmo tempo, como organizador e perturbador desse objeto artístico.

oprimidos, silenciados, emergentes, vivificando tensões na/pela atualização da violência/resistência no cenário urban(izad)o (do Brasil) contemporâneo. Memória que, conforme Mariani (2012, p. 155), “[...] é construção de sentidos para aquilo que na história não tem como ser totalmente representado”; é “fluida e lacunar”, e nela “já se encontra a marca do esquecimento”. É assim que “o esquecimento funciona na memória”, esclarece a autora, não havendo como evitar a perda, já que ela é parte “constitutiva do sujeito” (Mariani, 2012, p. 155).

#### A CENA (A)FINAL

Como o *grito* retorna imagens que gritam e fazem gritar imagens mudas/mutadas no enodar de corpos (des)encontrados? Em retorno à pergunta que norteou a configuração e investigação do *corpus* discursivo, o trajeto percorrido toma o *grito*, na dimensão discursiva da imagem, como aquilo que está *contido* (enquanto presença e interdição) nela e que (se)estilhaça, promovendo fissuras que resultam em *restos* de imagens, em rearranjos outros, deslinearizados por deslizamentos do efeito metafórico. Grito das imagens como atravessamento de memórias que (foram relegadas ao esquecimento e) retornam. Na paráfrase da metáfora visual proposta por Leandro-Ferreira (2012) para falar da memória discursiva, *se a ideologia cimenta, a memória (des)cola, e ao ser atualizada, une o esparso, o descontínuo*, isso se dá na própria sujeição a se desfazer e refazer continuamente.

Lagazzi (2021, p. 140) observa que “é só na relação pelo negativo que o conteúdo pode sair de foco”. O que justifico dizendo: “Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo nela” (Didi-Huberman, 2013, p. 189).

*O artístico como rasgadura da imagem*, na condição de dispositivo discursivo de análise, também nos chama atenção para

[...] o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialetizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. [...] trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece (Didi-Huberman, 2013, p. 15-16).

Sigo, da condição de analista que se (re)faz em contínuas práticas do dispositivo analítico, na incerteza da arte, do *artístico* como sua potência viva, no contínuo jogo do poético que se encontra materialmente com o político, pelo olhar que se volta aos indícios como rastros de memória. E como sustenta Didi-Huberman (2010, 2020), *sigo olhando e sendo olhada por imagens apesar de tudo*.

## REFERÊNCIAS

- BÍBLIA ONLINE – NVI – Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/24?q=Mateus+27%3A24>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 157-177.
- COURTINE, Jean-Jacques. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, Cuiabá, EdUFMT, v. 12, n. 2, p. 1-13, 2006. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1067>. Acesso em: 15 maio 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- FREUD, Sigmund. O ‘estranho’ [1919]. In: SALOMÃO, Jayme (dir.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235-267.

GONÇALVES, Marco Antonio. Assombrações de Apipucos: “O som ao redor” e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 187-207, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/KcQ6sHTW86nxNYMmhdmjHtR/?lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade. *In*: JEUDY, Henri-Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Tradução Rejane Janowitz. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 117-139.

KON, Noemi Moritz. Entre a psicanálise e a arte. *In*: SOUSA, Edson Luiz André de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 39-49.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1964]**. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro [1968-1969]**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LAGAZZI, Suzy. A arte da ilustração materializando o social. *In*: FLORES, Giovanna Benedetto *et al.* (org.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2021. v. 5. p. 135-151.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 15-33.

LARA, Renata Marcelle Lara. A cidade é *passar*(ela) de corpos-sujeitos errantes. *In*: FERNANDES, Célia Bassuma; GARCIA, Dantielli Assumpção (org.). **Materialidades e(m) discurso**. Campinas: Pontes, 2022. p. 93-113.

LARA, Renata Marcelle. O analista de discurso no espaço entre das tensões em processo. *In*: SOARES, Alexandre Sebastião Ferrari Soares; GARCIA, Dantielli Assumpção; VIEIRA, Norma (org.). **Tornar-se analista de discurso**. Campinas: Pontes, 2023a. p. 85-108.

LARA, Renata Marcelle Lara. O estranhamento na/da memória em corpos-sujeitos ordinários na cidade *in-visível*. *In*: FLORES, Giovanna Benedetto *et al.* (org.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2021. v. 5. p. 153-168.

LARA, Renata Marcelle. Rasgaduras do artístico em intrincações performáticas da imagem corpo-sujeito. *In*: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; VINHAS, Luciana Iost (org.). **O corpo na Análise do Discurso: conceitos em movimento**. Campinas: Pontes, 2023b. p. 545-562.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Memória discursiva em funcionamento. *In*: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; CORREA, Fernanda Silveira Correa (org.). **Conceitos discursivos em rede**. São Carlos: Pedro & João, 2012. p. 141-152.

MALISKA, Maurício Eugênio. A voz: um corpo que não engana. *In*: FLORES, Giovanna G. Benedetto *et al.* (org.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2017a. v. 3. p. 211-218.

MALISKA, Maurício Eugênio. O grito e alguns de seus desdobramentos na arte lírica e no sujeito do inconsciente. *In*: MALISKA, Maurício Eugênio; SOUZA, Pedro de (org.). **Abordagens da voz: a partir da Análise de Discurso e da Psicanálise**. Campinas: Pontes, 2017b. p. 55-68.

MARIANI, Bethania. O esquecimento na memória. *In*: ROMÃO, Lucília; CORRÊA, Fernanda Silveira (org.). **Conceitos discursivos em rede**. São Carlos: Pedro & João, 2012. p. 153-174.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar? *In*: GUIMARÃES, Eduardo (org.). **Linguística: questões e controvérsias**. Uberaba: Fiube, 1984. [Série Estudos 10]. p. 9-26.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. (131 min), son., color.

PASSERON, René. Por uma Poianálise. Tradução Edson Luiz André de Sousa. *In*: SOUSA, Edson Luiz André de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 9-13.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69) [1969]. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução Bethania Mariani *et al.* Campinas: Pontes, 1997a. p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal [1982]. Tradução Carmen Zink. *In*: PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso: Michel Pêcheux**. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011a. p. 107-119.

PÊCHEUX, Michel. Leitura e memória: projeto de pesquisa [1990]. Tradução Tania Clemente de Souza. *In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011b. p. 141-150.*

PÊCHEUX, Michel. Metáfora e interdiscurso [1984]. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. *In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011c. p. 151-161.*

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Tradução José Horta Nunes. 2. ed. Campinas: Pontes, 2007. p. 49-56.*

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997b.

PIAU, Kennedy. Introdução. Arte: que conhecimento é este? *In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo (org.). **Arte em pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005. p. 3-16.*

PORGE, Eric. **A voz do eco**. Tradução Viviane Veras. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-139. (Coleção Visualidade, 4).*

ROSENDO, Teodulino Manguiera. A voz como efeito do real da língua. *In: ALMEIDA, Anderson; CASTRO, Geórgia; ALVAREZ, Palmira Heine (org.). **Análise de discurso em diferentes materialidades**. Catu: Bordô-Grená, 2021. p. 145-157.*

SALZTEIN, Sonia. Sobre uma experiência psíquica do vazio como forma: Mira Schendel. *In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (org.). **Silêncio e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 159-164.*

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006.