

A TESSITURA DA TEXTUALIDADE EM “ABAPORU”¹

A FRAME OF MIND OF THE TEXTUALITY IN “ABAPORU”

Nádia Régia Maffi Neckel

Doutoranda do Programa de Lingüística da Universidade de Campinas (UNICAMP)
Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Arte e Educação da Universidade do Contestado (UnC)

RESUMO

Pretendo delinear, neste artigo, questões sobre texto. Questões das quais se ocupam, a semântica e a análise do discurso numa relação de reciprocidade teórica. Para tanto, trabalharei com noções delineadas por Guimarães (2002) e Orlandi (2001) a partir de uma tentativa de análise de um texto inscrito no discurso artístico: o “Abaporu” de Tarsila do Amaral (1928). Para distanciar-me de uma análise de conteúdo, é que lançarei mãos dos dispositivos lingüísticos de análise, tratando essa obra, antes de mais nada, como um dizer. E, percebendo o funcionamento político da linguagem.

Palavras - chave: Arte. Linguagem. Texto.

ABSTRACT

I intend to delineate, in this article, matters about text. Such matters that concern about, semantics, and speech analysis in a relation of theoretical reciprocity. Therefore, I will work with delineating knowledge by Guimarães (2002) and Orlandi (2001) from an analysis attempt of a text inscribed in an artistic speech: the “Abaporu” of Tarsila do Amaral (1928). To keep myself apart of a content analysis, is that I will give up of the linguistics analysis device, treating this masterpiece, first of all, as a saying. And becoming aware of the language functioning politics.

Key words: Art. Language. Text.

¹ Texto apresentado para a Disciplina Tópicos de Semântica I – sob a orientação do Prof Dr Eduardo Guimarães.

A primeira questão que pretendo delinear neste trabalho é a noção de texto. Para tanto, lançarei mão das noções trabalhadas por Orlandi e Guimarães, em *Análise de Discurso* e em *Semântica* respectivamente. A partir do delineamento teórico, pretendo debruçar meus esforços de análise sobre um texto do *Discurso Artístico*: o “Abaporu” (1928) de Tarsila do Amaral, artista ligada ao movimento modernista brasileiro. Portanto, tratarei essa obra enquanto um texto imagético produtor de sentidos possíveis, compactuando do pensamento de Orlandi (2001):

O texto, como já dissemos, é a unidade de análise. Para o leitor, é a unidade empírica que ele tem diante de si, feita de som, letra, imagem, seqüências com uma extensão, (imaginariamente) com começo, meio e fim e que tem um autor que se representa em sua unidade, na origem do texto, “dando-lhe” coerência, progressão e finalidade. (p.64)

A noção de texto, então, passa por desdobramentos conceituais de: ‘unidade de análise’, ‘produção de sentido’, ‘coerência’, ‘progressão’ e ‘finalidade’; questões estas, tratadas de diferentes modos, dependendo da ancoragem teórica na qual se apresentam. Cada disciplina, desde a perspectiva da *Análise do discurso*, passando pela *Semiótica*, pela *Enunciação* ou pela *Semântica*, tomarão o texto diferentemente, no entanto, sempre como unidade de análise, sendo que a questão do texto sempre se constitui numa questão intrigante. Pois bem, por uma questão de recorte, me deterei nas proximidades teóricas da *Análise de Discurso* e da *Semântica*. Pois, o lugar que se nomeia o texto, e, como se nomeia, tanto na perspectiva *Semântica*, quanto *Discursiva* é o que nos interessa nesta discussão.

O movimento das idéias no interior de uma ciência é um caminho interessante para pensar a questão epistemológica de uma área do conhecimento. E, nisto consiste se pensar sobre a história de determinada teoria e suas condições de produção. O que proponho, a partir dessas ancoragens teóricas, não é pensar nesta história como em uma abordagem da historiografia, por exemplo, mas uma perspectiva de historicidade como nos propõem a *AD* e a *Semântica*. Ou seja, pensar o percurso teórico e não como cronologia determinante ou estabilizada, mas como historicidade, perguntando-me sobre o percurso da interpretação; percebendo como as temporalidades constituem esta historicidade e quais os fatores sócio-histórico-ideológicos que estão imbricados neste processo. É justamente nesta abordagem que os diálogos entre estes dois campos de saber se aproximam.

Ao tomarmos a perspectiva da *Enunciação*, por exemplo, que se debruça na relação das línguas com o falante e do falante com a língua, tem a ver com o problema do texto, com

o funcionamento da língua que se dá segundo as diferenças. Uma língua não é homogênea, assim como não o é a linguagem. Desta forma posso me permitir apontar que os Espaços de enunciação – língua e texto são objetos de estudo nesta perspectiva teórica.

Mas, não há como pensarmos na concepção de enunciação sem pensarmos na concepção de Acontecimento de enunciação. Segundo Benveniste, o acontecimento se caracteriza por constituir a temporalidade (do locutor > eu/tu – aqui - agora). Já para Guimarães, é a temporalidade que constitui o sujeito da enunciação.

Quando se enuncia algo, fala-se algo. Uma fala da própria enunciação. Aquilo que se fala tem como elemento constitutivo do próprio dizer. Enunciação não é só o meio de se produzir o enunciado, mas é também o tema dele. Ou seja, enunciação como funcionamento de língua: relação com o real – ação, com temporalidade. A enunciação de dá no tempo, mas, esse tempo não está apenas na relação de temporalidade histórica apenas, e sim, de caracterização social. E, nas palavras de Guimarães (1989, p. 73): “Desta forma abrimos de imediato nosso diálogo com a análise e teoria do discurso, e deixamos claro que pra nós enunciar é, em parte pelo menos, determinado socialmente.”

Assim, questão da enunciação nos leva a percepção da temporalidade; mas, esta por sua vez, não vincula-se numa ênfase cronológica, mas na dimensão do acontecimento. E, o acontecimento remete ao contexto sócio-histórico-ideológico. No mesmo texto o autor enfatiza essa perspectiva discursiva de tratar o enunciado:

Assim, consideraremos o enunciado como uma unidade discursiva. Nesta medida o enunciado se caracteriza como elemento de uma prática social e que inclui na sua definição, uma relação com sujeito, mais especificamente com posições do sujeito, e seu sentido se configura como um conjunto de formações imaginárias do sujeito e seu interlocutor e do assunto que se fala. Ao mesmo tempo, algo só é enunciado se relacionado a um conjunto de entidades de mesma natureza, outros enunciados. Ou seja, não seria possível imaginar a existência de um enunciado único. Faz parte das condições de existência de um enunciado que existam outros. (...) Ou seja, é impossível pensar a linguagem, o sentido, fora de uma relação. Nada se mostra a si mesmo na linguagem. Algo sozinho nunca é linguagem. Algo só é linguagem com outros elementos e nas suas relações com o sujeito. Isto dá o caráter inescapavelmente histórico da linguagem. (GUIMARÃES, 1989, p. 73-74)

O acontecimento se dá em certas condições, porque ele significa, e se significa, produz sentido, por isso requer contexto e o cruzamento de itinerários possíveis. Para fins de análise o acontecimento é um corte feito de certo lugar, dependendo da escolha do itinerário. A relação profícua de acontecimento e temporalidade faz diferença, pela própria ordem de diferentes temporalidades. Ou seja, constitui um passado, presente e futuro do dizer, não recortado ao tempo da história, mas do tempo da enunciação do sujeito. O acontecimento

enunciativo constitui uma temporalidade que lhe dá sentido. Diz-se no presente do enunciador (recorte), rememora enunciações (passado o que rememora), projeta um futuro (diz para repetir). O acontecimento não está no tempo, ele temporaliza.

Nesta perspectiva, a textualidade debruça-se sobre os aspectos e modos como o acontecimento constitui temporalidade. Daí, a importância da formulação do conceito de Cena enunciativa (conceito homólogo) lugar em que o locutor diz algo para seu destinatário. Segundo Guimarães

Cena enunciativa é assim um espaço particularizado por uma deontologia específica de distribuição dos lugares de enunciação no acontecimento. Os lugares enunciativos são configurações específicas do agenciamento enunciativa para “aquele para quem se fala”. Na Cena Enunciativa “aquele que fala” ou “aquele para quem se fala” não são pessoas donas de seu dizer. Assim estudá-la é necessariamente considerar o próprio modo de constituição destes lugares pelo funcionamento da língua. (2002:23)

Tal noção é fundante para a análise que pretendo delinear, mais adiante, no texto de Tarsila para não incorrer no risco de uma análise de conteúdo apenas, mas alargar para um movimento de interpretação de ancoragem semântico-discursiva. No entanto, ainda se faz necessário dar continuidade ao percurso teórico que servirá de embasamento para tal análise.

Como algo da linguagem se reporta a algo que está fora deles? Problema do qual a semântica não consegue se desvencilhar. Relação da linguagem com o exterior. Como esse problema pode ser tratado no interior do texto? E, me pergunto ainda: como essa relação interior/exterior deixa suas marcas num texto-imagem?

Neste ponto partirei para o contexto teórico da noção de texto que pretendo trabalhar doravante na análise. Desta forma faz-se necessário um percurso pelas noções postas e na tessitura de diálogos teóricos e das proximidades, nas abordagens de diferentes autores como Ducrot, Guimarães e Orlandi.

O sentido ducrotiano de discurso é equivalente ao sentido de texto como é tratado por Guimarães em semântica - **Discurso** é noção trabalhada pela Análise de Discurso. O conceito de sentido fraco de Ducrot é mais inclusivo. E, talvez uma consequência disso é dizer que não há sentido no texto ducrotiano e sim no discurso ducrotiano. O texto teria sentido no contexto forte, e só neste contexto que texto tem sentido. Numa outra perspectiva poderíamos dizer que o texto pode ser considerado unidade de sentido e, desta forma, discurso seria apenas a atualização destes sentidos. Toda a vez que atualizarmos esse texto, teremos então, um discurso. Ou, podemos considerar, se nem sempre as

atualizações são discurso, portanto, o sentido não está no texto e sim no Discurso. Uma postura pode ser não utilizar o sentido forte e acreditar que não há sentido textual e sim que o sentido está no discurso.

A noção de texto ducrotiana não é dotada de significação. A relação entre a noção (texto-discurso) homologas entre Ducrot e AD. Na questão de que o sentido opera na língua, mas são abordagens diferentes.

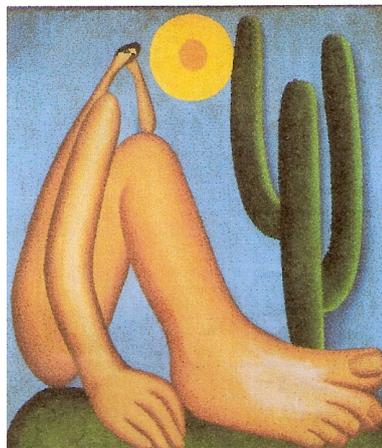
Em Ducrot:

Passemos agora ao domínio das entidades abstractas. Dissemos que um enunciado é sempre a realização de uma frase. Tratando-se do texto, encontramos-nos perante duas possibilidades. Para qualificar assim uma seqüência de frases, pode por-se como condição que todas as suas realizações constituam necessariamente discursos. Esta condição é satisfeita quando as frases são ligadas por marcas de coordenação: conjunções tradicionalmente chamadas ‘de coordenação’ (pois, portanto, mas...), algumas das conjunções ditas ‘de subordinação’ (já que, de maneira que...), várias expressões geralmente classificadas entre os advérbios (portanto, pelo contrário, assim, por conseguinte (...)) ou ainda, alguns sinais (“:”, “;”...). Falaremos, nesse caso, de “texto em sentido forte”, ou ainda de “texto marcado”. Mas se para chamar de “texto” a uma seqüência de frases pomos como única condição pelo menos algumas das suas realizações dêem lugar a um discurso, quer dizer, uma seqüência de enunciados apoiando-se uns nos outros, qualquer seqüência de frases corresponde à definição. A partir de duas frases, por mais dispares que elas sejam, é sempre possível, de facto, como um porco de imaginação, representarmo-nos uma situação que permita instituir uma relação semântica entre os enunciados correspondentes (é conhecido um jogo surrealista baseado nesse princípio: cada jogador por sua vez escreve um enunciado num papel, sem saber o que foi escrito pelos precedentes, e tenta-se ler em seguida, como um discurso, o conjunto obtido). É o que nos permite chamar “texto em sentido lato”, ou simplesmente “texto”, a qualquer seqüência de frases. (p. 373 – 374)

Nesta perspectiva, a noção de texto em Ducrot serve apenas para marcar o lugar de ausência, ou seja, que a significação não está no texto mas em outro lugar, na enunciação ou no discurso. O acontecimento é o acontecimento do discurso. O que Ducrot chama de discurso é o que cotidianamente chamamos de texto. A noção de discurso para Ducrot é equivalente a noção de texto para AD. Nas palavras de Orlandi (2001, p.13), “não mais como uma unidade lingüística disponível, preexistente, espontânea, naturalizada, mas texto em sua forma material, como parte de um processo pelo qual se tem acesso indireto à discursividade.”

Na análise, interessa-nos compreender o funcionamento do texto e isso só é possível pela observação dos elementos textuais, são eles que apontam como o texto funciona. Ou seja, se quero compreender a unidade do texto, preciso partir do funcionamento dos elementos textuais, o que Guimarães chama de “detalhe” e, como este, se articula na unidade do texto.

Desta forma, partirei para a “con-textualiza-ção” do texto “Abaporu”².



Esta obra é produzida por Tarsila em sua fase Antropofágica, considerada por muitos críticos um momento por “emancipação” dos artistas inscritos no movimento modernista. O quadro foi um presente ao marido, Oswald de Andrade, pela passagem de seu aniversário.

Uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície ferde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da ‘cabecinha-minúscula’. Em frente, ‘um cacto explodindo numa flor absurda’. Quando uma de suas amigas diz que suas pinturas antropofágicas lembravam-lhe pesadelos, Tarsila então identifica a origem de sua pintura desta fase: “Só então compreendi eu mesma que havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando em criança, contadas no hora de dormir pelas velhas negras da fazenda. Segui apenas numa inspiração, sem nunca prever os seus resultados.” Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago... (AMARAL, Aracy apud AZEVEDO, 2005, p. 23)

O título é uma palavra da língua Tupi-Guarani, Abaporu composto de diferentes palavras: aba, significa homem; poru, significa comer. O que nos remete a palavra antropofagia, que vem do grego: antropos (homem) e fagia (comer). Vemos a questão lingüística já na nomeação do quadro, mas o que nos interessa aqui é o texto-imagem. Uma vez feita a descrição parcial na citação acima, partirei para as regularidades – detalhes – elementos que compõe esse texto.

Como disse anteriormente, pautando-me nas concepções de texto de Orlandi e Guimarães, um texto não significa em si mesmo, há nele, e, a partir dele uma relação de exterioridade e de determinações histórico-sociais.

² Atualmente este quadro pertence a coleção de Eduardo Francisco Constantini em Buenos Aires, Argentina.

A primeira relação que gostaria de observar neste texto, está em sua inscrição: Movimento Modernista Brasileiro. E, neste ponto há duas asserções a considerar. A primeira é a relação – Modernidade. Não pretendo aprofundar-me, ou mesmo perder-me da discussão a respeito da Modernidade, isso requer mais tempo de reflexão, mas apenas vou pinçar deste iceberg, um pequeno cristal de neve, que é a relação velho-novo e o fato que toda a modernidade também reclama a tradição e projeta-se ao futuro, o que pressupõe a ruptura. E, é isso que na arte se configura, tanto na Europa quanto na América.

A modernidade Brasileira não experienciou tantos movimentos artísticos quanto a Europa, mas empresta-nos uma singularidade de ruptura.

No que se refere às inovações no Brasil, infiltrava-se o positivo, embora muito mais no âmbito das querelas com a Igreja do que nas contestações científicas ou filosóficas, isto é, era muito mais uma queda de braço política que propriamente um debate de idéias. De qualquer maneira, o positivismo feriu a tradição da ordem religiosa, favorecendo uma certa modernização. Mas esse corte nada acrescentou ao universo das artes plásticas, que perseguia na maré acadêmica, haja vista a ausência de experiências que possibilitassem o convívio com a pluralidade. Na falta de afirmação da alteridade, a ordem acadêmica aparecia como verdade cristalizada. (JUSTINO, 2002, p.10)

A segunda asserção é a Brasileiridade. Foi só a partir da publicação de Os Sertões, de Euclides da Cunha, obra responsável por trazer à discussão estudos etnográficos e de folclore, que o pensamento artístico começa a voltar-se para uma produção de ‘dizeres’ de brasileiridade. Esta segunda asserção, presente no texto de Tarsila, ‘publicado’ anos mais tarde, mas de memória recorrente, produzirá re-escrituras intrigantes no texto “Abaporu”.

Os artistas modernistas brasileiros buscavam uma nova linguagem, uma arte brasileira de ruptura. Esse desejo de ruptura traz ao movimento artístico, uma densidade, que ultrapassa as questões estéticas e torna-se um projeto político, trazendo para nossa discussão a constituição política própria da linguagem. Essa marca histórica e social do ato político, materializa-se no texto de Tarsila.

Apenas seis anos se passaram desde 1922, o que significa que é possível encontrar digressões entre os dizeres artísticos –políticos, em um mesmo tempo, habitando em diferentes textos, da música à poesia. Falo, aqui, não de um tempo cronológico, mas de temporalidades, assim como aponte logo no início deste artigo.

Mas, ao lermos essa imagem de Tarsila, atentamente, é possível perceber outros atravessamentos, marcas discursivas, nas palavras de Orlandi

Quando pensamos o texto pensamos: em sua materialidade (com sua forma, suas marcas e seus vestígios); como historicidade significativa e significada (e não como “documento” ou “ilustração”); como parte da relação mais complexa e não coincidente entre memória/discurso/texto; como unidade de análise que mostra acidentalmente a importância de se ter à disposição um dispositivo analítico, compatível com a natureza dessa unidade. (2002, p.12)

Percebo, no “Abaporu”, relações complexas de inter e intra-discurso e de ancoragens não verbais. Desta forma, coloco-me numa posição de entremeio teórico e de reciprocidade entre a semântica e a análise do discurso, dada a natureza da unidade escolhida para análise.

Os vestígios de modernidade e de brasileiridade do texto já foram contextualizados acima pelo próprio contexto histórico da obra. No entanto, há, na textualidade desta obra, marcas da tradição européia e da formação da artista. Marcas, que acabam explicitando-se em mais de um dos seus textos. Para me fazer entender é necessário um percurso pela trajetória de Tarsila enquanto artista, o que aponta para a influência de artistas e paisagens européias em suas obras: “Monaliza” e “A Negra”, o cartão postal de Paris na praça de Piracicaba, o “Pensador” de Rodin e o “Abaporu”, estes últimos pautam, a seguir, de nosso intento de análise.

Assim, não só o contexto histórico do movimento modernista (o velho e o novo), está posto nos textos de Tarsila, mas a brasileiridade (o Brasil e a Europa), na fusão da tessitura, onde a modernidade encontra os saberes populares, o imaginário das festas, dos santos, dos caboclos, dos bichos da fazenda, um mundo orgânico da artista, organizando-se nos traços pós-cubistas e expressionistas apreendido na escola européia, mas re-significados em seu dizer. Nas palavras de Justino, “Ela emprestará forma plástica ao projeto modernista: identidade brasileira na linguagem universal” (2002, p.33).

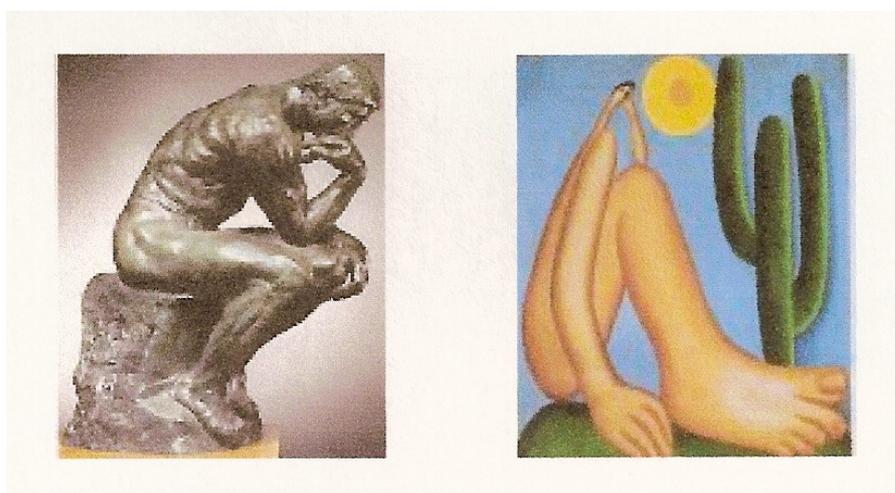
Deparei-me, então, com o conceito de re-escrituração, trabalhado por Guimarães:

O procedimento de reescrituração no texto faz com que algo do texto seja interpretado como diferente de si. E analisar a designação de uma palavra é ver como sua presença no texto constitui predicções por sobre a segmentalidade do texto, e que produzem o sentido de designação. O que pretendo dizer é que as questões tomadas como procedimentos de textualidade são procedimentos de reescritura. Ou seja, são procedimentos pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. (...) A reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento... (2002, p.28)

Sendo assim, a brasileiridade em Tarsila e no “Abaporu” é re-escrita: no contexto de tessitura da obra, remanescente do movimento modernista; na nomeação da obra, uso a língua tupi, reescrevendo a frase de Oswald “Tupi or not Tupi, that is the question” e explorando o

imaginário de que no Brasil, habitam índios que comem gente; o uso de cores, amarelo, verde, azul, na imagem selvagem da personagem; nos pés indígenas ‘grandes’, donos da terra; na posição da personagem referenciando a explosão da natureza na flor gigante que nasce do cacto e virado para o sol abrasador que vem de fora da tela, pois a luminosidade deste sol reflete no cacto e no corpo da personagem.

Outro processo de re-escrituração vem dos textos de arte, mesmo que o modernismo brasileiro estivesse imbuído de um ideal por uma “nova” linguagem, brasileira, sua escritura ancorava-se nos movimentos europeus: na opção das cores berrantes e vivas re-escrevendo o fuvismo e o cubismo; nas formas destorcidas e geometrizadas do cubismo, nas figuras habitantes dos sonhos do surrealismo e, na re-escrituração de personagens tidos como um ‘divisor’ de águas tanto na arte, quanto na história:



“O Pensador” de Rodin é uma das esculturas mais conhecidas do mundo e, uma das peças mais estudadas por artistas em formação. É quase certo que posso afirmar que com Tarsila não foi diferente. Mas, o que interessa é a re-escrituração. Assim, torna-se necessário ler com mais atenção o texto de Rodin, observando seu funcionamento e suas condições de produção.

Rodin é considerado um artista obstinado pelas formas, principalmente a forma humana. “O Pensador” se transformou em verdadeiro ícone popular da imagem de um filósofo, renovando a arte da escultural no século XIX, em sua posição reflexiva, constitui-se na representação da figura humana em profunda e sincera preocupação com seu destino

A primeira versão desta obra, deu-se por volta de 1880, um protótipo em escala menor. Como estatua a obra foi terminada em 1902, mas não foi apresentada ao

público até 1904, tornando-se propriedade da cidade de Paris. Em 1922, foi levada para o Hotel Biron, transformado no Museu Rodin. Mais de vinte cópias da escultura estão em museus em volta do mundo. Algumas destas cópias são versões ampliadas da obra original assim como as esculturas de diferentes proporções.

Já que estou trabalhando com a noção de texto, os conceitos formais, deixados por Rodin, chamarei de regularidades. Dentre essas regularidades em seu texto, aponto duas, que acabam por ser recorrentes no modernismo. São eles, os dois conceitos formais, relativos a aspectos espaciais e ambientais: a estética do fragmento e a estética do bloco.

No “Abaporu” a re-escritura do “Pensador” não se dá apenas pela posição corporal da personagem, mas também pela estética do fragmento e do bloco. E, se juntarmos à isso a re-escrituração de brasileiridade podemos compreender o texto por suas re-escriturações e, não apenas por sua forma ou conteúdo como é comumente lido pelos críticos de arte e educadores.

O que nos interessa aqui é a transversalidade das relações, pois compreendo que o funcionamento do texto não é somente referencial, justamente por isso, aponto para a re-escrituração e não para referência. Não há como dizer que Tarsila tenha usado Rodin como referência, mas, posso apontar para os efeitos de sentido presentes num texto e em outro. Pois é o funcionamento do texto que nos interessa e não seu referencial. No discurso artístico a pergunta não pode ser o que o artista quis dizer, mas, como o diz, como os sentidos funcionam e produzem efeitos.

Desta forma, percebo o funcionamento do fragmento (legado deixado por Rodin), como uma regularidade do texto de Tarsila: no fragmento reflexo do sol, por exemplo. A luz vem de fora, mas, as marcas estão no corpo da personagem e no cacto, reescrevendo materialmente os efeitos de exterioridade que colocam-se no texto de Rodin. No entanto, o fragmento só pode ser compreendido pelo bloco: sol abrasador no Brasil, neste caso, também reescrevendo brasileiridade. O sol funciona aqui, pela exterioridade. O que eu quero dizer, é que não dá para fazer a leitura do sol, pela estética do fragmento, pois isso levaria a interpretação de que o sol poderia estar representado pela flor do cacto³, no centro do quadro. Por isso propor a leitura do bloco, contando com o exterior do quadro. Um texto, atravessado por outros textos.

³ Muitas vezes leituras como esta são comuns em sala de aula, no ensino da Arte.

O que pretendo mostrar aqui, é que o sentido tem uma exterioridade, ou seja, o funcionamento de um texto se dá semanticamente e fundamentalmente pela reescrituração. No entanto, isso está sustentado pelos processos de articulação, que estão envolta do texto, na exterioridade.

A re-escrituração não é uma questão coerciva, mas a relação de produção de sentido. Por que ressalta a diferença. Tarsila não diz “O pensador”, diz “O Abaporu”. Uma personagem que reflete sobre o seu tempo e o seu tempo é de pensar – sentir a sua terra e tudo o mais que lhe constitui. Talvez, traga por meio de imagens, a discussão antropológica sobre conhecimento sensível versus conhecimento científico, mas, mesmo assim, diz sobre o conhecimento⁴. Isso ocorre, não por um processo referencial, mas, de designação. Segundo Guimarães:

É interessante ver como este tipo de consideração do funcionamento da designação, nomeação e referência, coloca absolutamente em cheque qualquer tentativa de tratamento composicional do sentido. Esta impossibilidade está ligada ao fato de que a relação integrativa de uma expressão deve ser remetida à textualidade e não às relações imediatas e segmentais nem enunciado. E isto se liga diretamente ao caráter próprio do funcionamento político da linguagem no acontecimento da enunciação. (2002, p.94)

Reescreve a modernidade, a brasileiridade, a identidade nacional, a questão da língua nacional pelos processos de identificação ditos em cada um dos enunciados de seu texto: personagem, nomeação, forma, traço, cor, luz...Trato-os aqui como elementos textuais, e não apenas como elementos compositivos. A diferença está no fato que os elementos de textualidade apresentam regularidades. E estas regularidades, apontam para o funcionamento deste texto, enquanto unidade de análise. Ao projetarmos estes elementos e/ou regularidades umas sobre as outras apontamos para o funcionamento do texto.

Trabalhei neste artigo, apenas os recortes que apontam para re-escrituração do ideário modernista e dos processos de identificação com o conceito brasileiridade marcados pelo conjunto de elementos do texto. Elementos, que funcionam também por expansão, ou seja, não são apenas os traços e cores que apontam para historicidade do movimento modernista ou da brasileiridade, mas o que se projeta para fora do texto, para aquilo que o constitui histórica, social e ideologicamente.

Procurei, neste esboço de análise, salientar os elementos que envolvem um texto, trabalhando com uma noção de texto comum à semântica e a análise do discurso, um

⁴ Mas isso nos levaria à uma outra análise, à um outro recorte, então fico por aqui.

espaço onde as posições de sujeito, são estabelecidas como efeito das relações interdiscursivas no acontecimento (GUIMARÃES, 2002, p. 81).

Minha proposta foi observar o funcionamento do texto “Abaporu”, sem desconsiderar suas condições de produção; sem deixar de considerar como se dá a textualidade. Nas palavras de Orlandi

Compreender o discurso, e sua passagem a texto, é saber lidar com o acaso e as condições de produção. Variância. Não há ponto fixo, imóvel, que possa servir de apoio ao analista sem que ele perca, com isso, a capacidade de lidar com limites apenas delineados, movimentos do dizer e dos sujeitos, movência dos sentidos. O analista acompanha esse jogo sinuoso de formações, de versões, de formulações, para instalar uma relação com a textualidade que a leve em conta sem perder-se na estabilidade que ao se representa, sendo capaz de observar o movimento da interpretação que aí se realiza. Se o acaso joga em permanência no discurso, o analista tem também de entrar nesse jogo para poder fazer frente a seu objeto. Não porque ele joga com o sentido mas porque ele aceita o acaso como parte de sua tarefa. (2002, p. 213)

Pensar na imagem, dentro dos estudos de linguagem, constitui-se num jogo sedutor e perigoso ao mesmo tempo (uma posição de entremeio é sempre perigosa).

Tratar uma obra de arte como um texto, ou ainda pensá-la no discurso artístico, é com certeza, um desafio. Um desafio que nos joga no centro do emaranhado da linguagem e, de forma incontornável, à significação. Um jogo que desestabiliza o que é próprio do verbal e o que é próprio do não verbal. Um jogo sinuoso, como nos disse Orlandi. Mas, nos coloca frente ao nosso objeto. E, nas palavras de Guimarães, coloca em cheque o composicional.

Se, por um lado, temos muito que desestabilizar nos estudos de linguagem sobre o não-verbal, por outro lado, dispor de dispositivos lingüísticos de análise para obras de arte tem muito a contribuir como a compreensão de que a imagem é opaca, por que assim é a linguagem.

A tessitura do dizer não é óbvia, nem tão pouco ‘original’ e, é constitutivamente atravessada por processos verbais e não verbais, que por sua vez não estão separados, mas são constitutivos.

Se é próprio do funcionamento da linguagem o político, o dizer artístico é próprio da linguagem e, portanto, constituído também pelo político. E, o funcionamento do texto

“Abaporu” parece apontar para isso. Foi o que encontrei nesta leitura/análise/interpretação do texto de Tarsila, foi o que o recorte me ofereceu por agora, desta forma, deixo aqui, apenas um efeito de fechamento, pois assim como o sentido sempre pode ser outro, também pode ser outra a leitura.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Heloisa de Aquino. Tarsila do Amaral: *A primeira dama da Arte Brasileira*. Col. Aprendendo Arte. Arvore do Saber. Campinas –SP: Educação & CIA, 2005.
- DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- GUIMARÃES Eduardo. *Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas – SP: Pontes, 2002.
- _____. *Os limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas – SP: Pontes, 2002.
- _____. (org) *História e Sentido na Linguagem*. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- _____. e PAULA, Mirian Brum de. *Sentido e Memória*. Campinas- SP; Pontes, 2005.
- JUSTINO Maria José. *O Banquete Canibal: A modernidade em Tarsila do Amaral*. Curitiba-PR: Editora UFPR, 2002.
- ORLANDI Eni Pulccinelli . *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas – SP: Pontes, 2001
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis -RJ: Vozes, 1998.
- _____. *As formas do silêncio, no movimento dos sentidos*. 4ª edição Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.