

# *Língua - Línguas(gens): Arquivo? Memória? Inscrição?*

Language – Language(s) File? Memory? Enrollment?

*Nádia Régia Maffi Neckel*

Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, RS, Brasil

**Resumo:** As questões aqui levantadas voltam-se para as (possíveis) relações entre arquivo, inscrição e memória discursiva estabelecidas a partir do imbricamento de materialidades significantes diversas que produzem sentido(s) no Museu da Língua Portuguesa, observadas durante a exposição “Jorge Amado é Universal”. O aporte teórico para tal reflexão está principalmente em Pêcheux (1994; 1997) e Orlandi (2001; 2012), considerando-se também os trabalhos de Lagazzi (2004; 2011), Silva Sobrinho (2011) e Neckel (2004; 2010). Com este estudo, pretende-se compreender os processos de identificação/desidentificação desencadeados no sujeito leitor em relação ao sujeito autor por meio das projeções sensíveis na leitura de objetos simbólicos, os quais têm na língua, na cultura e no patrimônio museal contemporâneo seus territórios estéticos/estésicos, lugares esses também de equívoco e de contradições.

**Palavras-chave:** Arquivo. Memória. Inscrição.

**Abstract:** The issues raised here are about file, enrollment and discursive memory, as from the imbrication of the significant materialities that produce sense(s) at the *Museu da Língua Portuguesa* during the exhibition “Jorge Amado is Universal”. The theoretical contribution for such discussions is based mainly on works by Orlandi (2001, 2012), Pêcheux (1994, 1997), Lagazzi (2004, 2011), Silva Sobrinho (2011) and Neckel (2004, 2010). Our aim is to understand the processes of identification/des-identification by means of sensitive projections on the reading of symbolic objects that have in the language, in the culture and in the contemporary museological patrimony their esthetical/esthetic territories of misunderstanding and contradiction of subject position of readers and their authors.

**Keywords:** File. Memory. Enrollment.

## Chegando na Estação

“[...] e, assim, chegar e partir, são só dois lados da mesma viagem.

*O trem que chega é o mesmo trem da partida. A hora do encontro é também despedida [...]*”

Milton Nascimento/Fernando Brant

Nádia Régia  
Maffi Neckel

286

Como quem chega à estação, ou como quem volta para casa, proponho trilhar essa reflexão transitando entre os sentidos provocados pela estesia da língua, das artes visuais, dos sons e das palavras em seu imbricamento. A possibilidade de analisar processos de identificação/desidentificação entre diferentes posições-sujeito e objetos discursivos passa, também, pela questão do olhar, pelos sentidos, sendo que os sentidos estésicos também são um meio pelo qual o processo de identificação é possível. Nessa esteira, abordarei, discursivamente, as relações estéticas e estésicas do museu, da língua e da arte.

Meu interesse, nessa análise, é não só compreender o processo de identificação/desidentificação dos sujeitos com “sua”(s) língua(s) e seus “autores”, como também pensar o próprio processo de institucionalização do espaço Museu enquanto um espaço museal contemporâneo em sua missão de valorização patrimonial. Diante disso, a aproximação com o recorte se dá por meio da exposição sobre Jorge Amado no Museu da Língua Portuguesa (doravante MLP), evento ocorrido entre abril e julho de 2012. Retomo aqui as palavras de Antonio Carlos de Moraes Sartini (diretor Museu) a respeito dessa exposição: “é motivo de grande orgulho para o museu, que assim, se torna mais brasileiro ainda, já que aproximará do grande público um dos autores nacionais que mais bem retratou o nosso povo (...)”.

Minha hipótese inicial é a de que há, num primeiro olhar, um movimento de oposição: de um lado, a institucionalização da língua e o efeito de sentido de patrimônio; e, de outro, o processo de identificação/(des) identificação do sujeito brasileiro, num esforço por reforçar o quanto o museu é brasileiro. Para isso considera-se Orlandi (2001) para quem assujeitar-se é constituir-se – ser sujeito *de* e estar sujeito *a*. É possível dizer, a partir disso, que primeiramente somos sujeitos *de* para somente depois, estarmos sujeito *a*, além do que é nessa circularidade que ocorrem os processos de identificação. É pelo laço social que esse sujeito é “individualizado”. Tal laço é determinante nos processos de identificação. Assim, há um imbricamento entre interpelação e identificação, o que Pêcheux nomeia de “condições ideológicas da reprodução/transformação das

relações de produção” (1997, p. 134). Tem-se, portanto: povo brasileiro falante do português; a língua portuguesa como língua oficial; a língua nacional; a língua materna; as línguas brasileiras...

No que diz respeito a essas distinções, Guimarães (2007, p. 64) aponta os modos de funcionamento das línguas num espaço de enunciação enquanto relações imaginárias cotidianas e institucionais. O autor assinala que, quanto às relações imaginárias cotidianas, temos, por exemplo, o conceito de língua materna, “cujos falantes a praticam pelo fato de a sociedade em que se nasce praticar”. Quanto às relações imaginárias institucionais teríamos a língua nacional e a língua oficial. A primeira seria a língua “que dá aos seus falantes uma relação de pertencimento”, enquanto a segunda seria a “língua de um Estado, aquela que é obrigatória nas ações formais do Estado, nos seus atos legais”.

Penso esse espaço do museu, o Museu da Língua Portuguesa, como um (des)território de confronto dessas línguas que enunciam diferentemente, marcam diferentes posições discursivas. Inscrever-se, dizer-se em uma determinada língua é estar-se acompanhado pelo próprio movimento do sujeito do discurso. O sujeito falante é o sujeito do discurso. Assim, concordamos com Indursky (2000) quando afirma que “o sujeito da Análise do Discurso é duplamente afetado: em seu funcionamento psíquico pelo inconsciente, e em seu funcionamento social, pela ideologia” (p. 71). As diferentes formas de representação do sujeito constituem-se em um dos interesses centrais da AD, e esse é sempre um ponto em que as análises vislumbram.

Ao pensar nos processos de institucionalização dos objetos simbólicos e do reconhecimento destes como patrimônio cultural musealizado na contemporaneidade, pensamos também nas diferentes posições sujeito dos autores e nas diferentes posições sujeitos também de seu público, balizadas pelo equívoco da história e pela contradição da/na linguagem. É na contradição que pretendo tecer o gesto de análise sobre a “Casa” da língua e seu hóspede ilustre<sup>1</sup>, Jorge Amado. Percorrerei, mesmo que brevemente, dois processos de institucionalização que marcam fortemente meu gesto de compreensão: 1) do museu, retomando o próprio espaço da Estação da Luz, desde sua concepção arquitetônica, até a ins-

---

1 “Casa” uma remissão a tese de Silva Sobrinho (2011) sobre o museu da língua portuguesa que analisa o efeito de sentido da nomeação do MLP como a Casa da língua por parte da imprensa. Remeto a isso a ideia das exposições temporárias de autores brasileiros “hóspedes/visitantes” no museu. Sobre exposições temporárias do MLP ver Romão (2007, 2008).

talação do Museu da Língua Portuguesa; e, 2) da língua e o seu processo de gramatização, retomando a “língua brasileira da república”, até as expressões contemporâneas das “nossas línguas” e de suas produções simbólicas no discurso artístico (arquitetura/literatura/artes visuais).

Considero que a instalação MLP e os conhecimentos de/sobre a língua, constituem-se do e no processo histórico/político e social, assim igualmente o são os modos de circulação das obras de Jorge Amado. Por isso, tomei essa exposição e sua proposta curatorial enquanto um recorte. Meu intento é compreender os efeitos de sentido produzidos no imbricamento das discursividades que ali circularam: da língua, da literatura e da arte nos processos de identificação e desidentificação dos sujeitos.

O projeto curatorial da exposição Jorge Amado Universal, foi realizado por um grupo de conteudistas, liderados pela antropóloga e curadora Illana Goldenstein. Minha forma de compreender curadoria compactua com a formulação de Sapienza (2006, p. 7), quando nos diz que “o conceito de curadoria é entendido como uma interferência ativa na exposição, já que envolve a ideia de recorte, gesto do impulso curatorial, que faz a transição do trabalho de artistas até a ocupação do espaço expositivo”. Daí dizer que cada exposição temporária do MLP tem sua singularidade. Estabelece-se aqui uma relação entre o conceito de curadoria como recorte e a proposição teórica de Orlandi (1984) a respeito do recorte; segundo a autora, o “recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva.” (1984, p.14). Tal deslocamento é importante, pois não se trata do fragmento em si mesmo, mas da relação, do laço social deste no discurso.

Sabemos de antemão que todo gesto analítico, na perspectiva discursiva, requer um batimento entre o dispositivo teórico e o dispositivo analítico, que, contando com a posição sujeito do analista, é sempre formulação. Nesse sentido, proponho, antes de adentrar as especificidades do meu recorte, realizar um breve percurso teórico pelas formulações discursivas que sustentarão meu movimento de análise.

### **Estação AD: trilhando o dispositivo teórico-analítico**

No caso de uma exposição de apelo estético/estésico e museal que se utiliza dos sentidos para sua fruição a imagem funciona, de acordo com o que vamos referir mais adiante, como ‘operador de memória social’ (PÊCHEUX, 1999), ou seja, como constitutiva do processo discursivo. En-

tendo, aqui, a imagem enquanto ‘reconhecimento’, enquanto um dos ‘múltiplos registros’ do discurso, a imagem como dizer, como produto, como ideia materializada por uma fotografia ou filme. Desde já se abre a possibilidade de compreender mais sobre as múltiplas materialidades dos processos discursivos, ou seja:

[...] todo o processo de produção de sentido se constitui de uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significativa que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significado particularmente. (ORLANDI, 1995, p. 35).

*Língua –  
Línguas(gens)*

---

289

Em minha leitura, a exposição se textualiza por materialidades significantes constitutivas, pois significam na intersecção. Mesmo com sua falta (ou com a do silêncio, ou da linguagem), uma forma constitui a outra. No caso da exposição, não se trata apenas da estrutura, plástico-estética, e sim, da materialidade constitutiva de tal. A forma como cada materialidade significativa funciona é importante, mas é relevante pensar onde ela significa: é no embate, no laço social que isso se dá. Daí dizer que os sentidos e o sujeito se constituem no mesmo batimento, ou seja, quando os sentidos “são processos de identificação [acrescentamos também de (des)identificação] do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc” (ORLANDI, 2007, p. 21). Chamo a atenção aqui para o conceito de ‘materialidade significativa’, um conceito fundamental em gestos de análises voltados ao Discurso Artístico (doravante, DA), o qual tem se mostrado como um conceito fundamental em meu percurso teórico. O conceito de materialidade significativa foi cunhado por Lagazzi em suas análises de filmes e documentários. Segundo a autora, com tal formulação, ela visa:

(...) reafirmar ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Assumindo que o discurso se constitui na relação entre a língua e a história, propus falar do discurso como *a relação entre a materialidade significativa e a história* para poder concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significan-

te, na história. Materialidades prenes de serem significadas. Materialidade que compreendo como *o modo significante pelo qual o sentido se formula*. (LAGAZZI, 2011, p. 401, grifos da autora).

Nessa esteira é que penso as diferentes materialidades que compõem o DA. Foi em análises de curta-metragens de cinema de poesia, buscando compreender o funcionamento do DA, que formulei as noções de Tessitura e Tecedura. Afirmo que a tessitura da matéria significante está imbricada numa rede material de diferentes funcionamentos. Tem-se assim, o conceito de tessitura:

Nádia Régia  
Maffi Neckel

---

290

a estrutura própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/verbal). A tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva (NECKEL, 2010, p. 143).

Se para a AD, quando os sujeitos, ao “recuperarem” ou “perderem” significações do/no movimento de constituição (sujeito/sentido), dá-se o processo que é sempre de identificação/(des)identificação, há que se considerar que aí está presente também um sentido posto como efeito da unidade em meio a dipersão. É por isso que, no batimento da formulação do conceito de tessitura, penso a noção de tecedura, noção essa:

cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que nos envolve por completo. E, é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso, pois tal teia é tramada pelos esquecimentos constitutivos (1 e 2) formulados por Pêcheux. (NECKEL, 2010, p. 143).

Tais formulações só foram possíveis porque penso as diferentes materialidades significantes imbricadas no funcionamento do DA. Entre

elas, destaco a imagem. Não posso me furtar aqui de lembrar as análises de Tânia Clemente de Souza (2001) quando da formulação do conceito de policromia, como “gesto que permite, ao interpretar uma imagem projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico” (p. 390). Pêcheux, em seu texto *Papel da Memória*, já nos alertava como operar com a imagem na AD: “não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória – ‘perdeu’ – o trajeto de leitura” (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

Acredito que é na tessitura de uma determinada materialidade significante (sua composição/textualização/funcionamento) que se mobilizam determinadas memórias (arquivos). Ressalto, no entanto, que cada matéria significante possui uma tessitura particular, e por isso mesmo, um elemento de linguagem não pode simplesmente ser tomado por outro durante o processo de análise, mas sempre em relação a. Por isso, os critérios de análise precisam estar atentos às diferentes tessituras da matéria significante. Por outro lado, acredito ser no movimento/batimento entre tecedura (fios entremeados das redes de memória formadas por diferentes materialidades) e tessitura (modo estrutura da matéria significante) que a imbricação material produz sentido. Cabe ressaltar que, quando falo em imbricação material, estou tratando da relação: matéria histórica e matéria plástica (forma, estrutura da linguagem), pois penso sempre na relação estrutura-acontecimento. Dessa forma, concordo com Lagazzi quando autora afirma que:

As formulações ‘intersecção de diferentes materialidades’ e ‘imbricação material significante’ ressaltam que não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra. (LAGAZZI, 2011, p. 402).

É na espessura dessas formulações teóricas que me inscrevo para pensar a produção e circulação de sentidos no DA. Defendo que tanto o analista do discurso quanto o artista produzem gestos de interpretação, porém, um pelo viés do dispositivo teórico, e o outro, pelo viés do dispositivo sensível. E, como o gesto analítico é um gesto

de análise não subjetiva da subjetividade, penso a noção de “Projeções Sensíveis” (NECKEL, 2010, p. 130), elaborada justamente como o que se institui no lugar de entremeio da arte com a AD, considerada uma forma de ler, de posicionar-se, de relacionar-se com a produção artística, a qual, por sua vez, é determinada sócio-historicamente e balizada por diferentes materialidades significantes. É nesse sentido que a noção de “Projeções Sensíveis” ganha força no exercício de compreensão estética, pois conta com o movimento de tessitura de cada materialidade significativa, já no batimento com a tecedura da memória discursiva. Nesse sentido, o processo estético produz estésias – fruição – e, estamos falando, então, de modos de inscrição no DA. Principalmente, na contemporaneidade, tal processo se produz na intersecção de diferentes materialidades.

Dessa forma, entendo que as exposições temáticas do MLP funcionam como as instalações contemporâneas das artes visuais. A instalação, enquanto linguagem artística contemporânea, “busca desenvolver uma ideia ou conceito, por intermédio da junção simultânea de vários suportes diferentes: objetos, pessoas ou mesmo animais. A instalação procura criar um ambiente que traduza a ideia artística, utilizando-se, para isso, muitas vezes de recursos cênicos” (SUDAMERIS, 1992). Através de um movimento discursivo, tal como o compreendo a partir do dispositivo teórico-metodológico da AD, as materialidades artísticas vão marcando filiações a discursos outros, sejam eles da língua, da política, da cultura, do patrimônio. No entanto, percebo tais movimentos interpelados pela história. Dito de outro modo, não é algo do sujeito (por sua vontade própria), mas do discurso.

Da mesma forma, tomo o artístico como uma forma de discurso predominantemente lúdica, no entanto, impossível pensá-la isenta de ideologia, de historicidade ou fora do laço social. Nesse sentido, pensar discursivamente as projeções sensíveis é questionarmos sobre as múltiplas superfícies de inscrição. Já não mais tão “superficiais” assim, mas opacas, profundas e rizomaticamente imbricadas, no complexo jogo da linguagem. “Mostrado?” Opacizado?

Para responder a tais questões, é necessário um recuo às condições de produção a respeito do Museu da Língua/Estação da Luz e do movimento de brasileiridade que permeiam a questão da língua nacional/oficial, ou ainda, da(s) língua(s) brasileiras.



## Trilhando as condições de produção: a estação, o museu, a arte e a língua

Quanto ao MLP e seu lugar físico de instalação, entendo que as formas arquitetônicas abrigaram e abrigam discursividades do/no cotidiano social, as quais refletem as relações de política e de memória, e marcam os modos de subjetivação. Dito de outro modo, essas construções (de)marcam aquilo que comumente chamamos de identidade social, ou seja, o processo de conhecer, ou de se reconhecer da/na cidade. Na perspectiva discursiva, refiro-me a esse processo como modos de identificação (ORLANDI, 2001, 2012). Por isso, é impossível apagar os sentidos desse lugar: “Estação da Luz”.

A estação inicia seu funcionamento nos primeiros anos de 1900 (mais especificamente em primeiro de março de 1901), justamente na transição do século XIX para o século XX. Transição essa marcada pela modernização na área de transportes, pela ebulição dos movimentos culturais pós-românticos e pelo início do movimento da arte moderna. Na arquitetura, o ecletismo ditava a estética nessa transição dos séculos em uma mistura de tradição e modernidade, combinando elementos (clássicos, medievais, renascentistas, barrocos e também neoclássicos) e firmando-se como uma arquitetura de revisitação histórica. Nesse sentido, o prédio da Estação da Luz assumidamente reescreve características arquitetônicas como as do Big Ben e da Abadia de Westminster (Figura 1).



Figura 1 – Big Ben e Abadia de Westminster

No Brasil, há uma grande diversidade de influências histórico-culturais que, retratadas como patrimônio cultural, imprimem traços particulares de diferentes culturas em seu valor simbólico. Isso transforma nosso país em um país da mestiçagem (CATTANI, 2007). Um exemplo disso diz respeito ao próprio prédio da Estação da Luz e das suas caracterís-

ticas de uma arquitetura eclética, porém, marcada pelas características do estilo gótico (1745) e do neogótico (1859), o que produz, como efeito, um mosaico histórico e urbanístico. Interessante marcar aqui uma curiosidade a respeito dessa edificação: o prédio da Estação, não chegou a ser inaugurado, apenas entrou em funcionamento, foi incorporado ao processo de modernização da cidade de São Paulo. Assim, a partir de modelos arquitetônicos com estilos definidos alhures, a edificação arquitetônica brasileira assume-se eclética. Parece-me que cabem, aqui, dois argumentos de Orlandi a respeito das cidades. O primeiro é que a cidade constituiu-se, ao mesmo tempo, em “um espaço que significa e que é significado”; o segundo refere-se à sobreposição do urbano em face à cidade:

[...] discurso do urbano silencia o real da cidade (e o social que o acompanha). Esse apagamento se deve basicamente a um movimento de generalização do discurso urbanista que passa a fazer parte do senso-comum produzindo uma deriva ideológica que homogeneiza o modo de significar a cidade seja pelo seu uso indiferente no discurso ordinário, no discurso administrativo, no do Estado, tomando as formas do jurídico ou do político indiscriminadamente. (ORLANDI, 2004, p.34).

Trilhando as condições de produção é possível reconhecer um movimento de identificação e (des)identificação constante da sociedade brasileira, não apenas na transição do século XIX/XX, mas, ainda hoje, com a “inauguração”, em 2006, do Museu da Língua Portuguesa nesse espaço arquitetônico. Para mostrar tal movimento em suas marcas históricas, trago outro fato histórico do século XIX que tomo como um contraponto: trata-se do processo de gramatização pós independência do Brasil. Segundo Orlandi: “A gramatização legitima também, ao mesmo tempo, a relação do brasileiro com a escrita” (2007, p. 55). A gramática como efeito de singularidade de uma língua:

Com a Independência, em 1822, o Estado brasileiro se estabelece e a questão da língua se evidencia. Um exemplo disso é o fato de que, em 1826, já se coloca a discussão, a partir do projeto proposto no Parlamento, portanto por meio do poder constituído, de que os diplomas dos médicos devem ser redigido em “língua brasileira”. Nos anos que se seguem e com a vinda da Re-

pública, tanto o Estado, como a questão da língua brasileira, se configuram mais decididamente e a emergência das gramáticas no século XIX atesta o vigor dessa época e dessa relação língua e Estado. (ORLANDI, 2007, p. 55).

Na “modificação” desse cenário em 1900, assistimos ao movimento frenético de modernização/ urbanização das cidades e às definições institucionais da relação Brasil/Portugal. Nesse contexto, há, nas duas primeiras décadas dos 1900, um movimento crescente de nacionalização das artes e da literatura brasileiras, iniciado pela publicação de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha (1902), obra responsável em trazer à discussão estudos etnográfico e de folclore. A partir dessa produção, o pensamento artístico começa a voltar-se para uma produção de ‘dizeres’ de brasileiridade. Esse processo culmina na marcante Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, é importante dizer que a modernidade brasileira, principalmente no que diz respeito às artes, não experienciou tantos movimentos artísticos quanto a Europa; porém, esta, por sua vez, empresta-nos uma singularidade de ruptura da arte daquele momento com as artes de tradição.

Nesse sentido, é preciso considerar duas asserções (NECKEL, 2007): a primeira é – Modernidade/Tradição (a relação velho-novo) e o fato que toda a modernidade também reclama a tradição e projeta-se ao futuro, o que remete a um funcionamento de ruptura. E, é nesse ponto que se configuram os movimentos artísticos tanto na Europa, quanto na América. A segunda asserção é a brasileiridade. O efeito de se dizer e se reconhecer como uma nação, tanto pela língua, quanto pela arte. Esta segunda asserção, marca-se nas obras de Tarsila Amaral (como por exemplo, “A Negra” [1923] e o “Abaporu”[1928]) e igualmente nas obras dos demais modernistas brasileiros. Os artistas modernistas brasileiros buscavam uma “nova” linguagem, uma arte brasileira de ruptura. Vejamos esse movimento nas imagens da Figura 2:

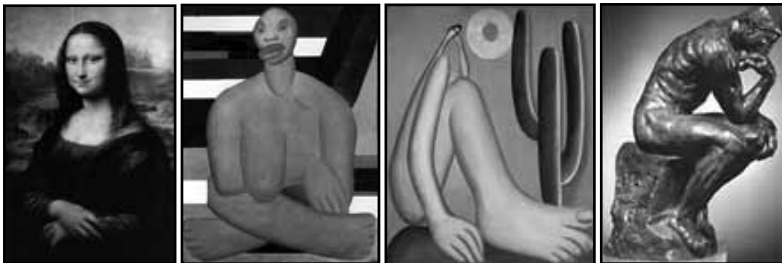


Figura 2 - Movimentos artísticos de ruptura

Ao mesmo tempo em que a “Negra” ou o “Abaporu” buscam uma textualidade brasileira na retratação dos tipos, exarcebados pelas cores/formas em sua policromia, é pela composição das formas que recuperam, rememoram, e, na paráfrase, retomam os ícones da história da arte – a Gioconda de Da Vinci e o Pensador de Rodin. Dessa forma, o desejo de ruptura é também contradição e equívoco. Dito de outro modo, esse objetivo traz, ao movimento artístico, uma densidade, que ultrapassa as questões estéticas e torna-se um projeto político. Trazendo para a discussão, a constituição política, própria da linguagem. Essa marca histórica e social do ato político materializa-se nas obras de arte no início do século XX. No caso das obras de Tarsila, anteriormente mencionadas, se por um lado, temos o traço de ruptura por meio de cores e formas há, por outro, a necessidade de citação direta da arte europeia. Nesse brevíssimo recuo histórico, o que pretendo mostrar é que tanto o patrimônio arquitetônico quanto as artes plásticas e até mesmo, o movimento de gramaticalização da língua brasileira, são produzidos num movimento constante de identificação e desidentificação com a cultura europeia.

Por isso, o objeto simbólico sempre está no lugar do outro – revisita, mas, ao mesmo tempo, se transforma. Um objeto simbólico só é simbólico porque já está institucionalizado. Ressignifica-se e rememora. Sendo assim, quando determinado objeto simbólico é tomado como patrimônio, já não está unicamente na instância de uma estrutura significante e, sim, numa materialidade. Materialidade discursiva constituída de atravessamentos. Lido e reconhecido como pertencimento de um lugar discursivo em uma formação discursiva dada. Ou seja, nas palavras de Orlandi: “os processos de significação se dão em certas condições” (2004, p. 19), o que se dá.

No caso do processo de urbanização da cidade de São Paulo que, de um lado, tinha o movimento de identificar-se na/pela língua brasileira por meio da gramaticalização e de outro, através das edificações, as quais vão reforçando uma filiação europeia em suas características arquitetônicas. Assim, a cidade se construía/constituía colonizada. Já no que diz respeito ao movimento modernista brasileiro, há “ruptura” com a arte de tradição, com a estética modernista europeia, mas que, no entanto, se produzia à margem do conceito de História da Arte fundado completamente no velho continente. Temos, então, um funcionamento que se tece sobre o equívoco, em “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regulari-

zação [...] um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos” (PÊCHEUX, [1983] 1999, p. 56).

É nesse contexto que tomo, para essa análise, a exposição Jorge Amado Universal. O universalmente brasileiro no MLP. Não podemos nos esquecer do fato que o MLP foi inaugurado na mesma temporalidade do novo Acordo Ortográfico, o qual tinha como principal objetivo “unificar” ortograficamente a língua portuguesa de Portugal e a língua “portuguesa do Brasil”.

### **Da “Casa da Língua” ao Hóspede/visitante e seus tipos...**

Proponho avançarmos um pouco mais em nossa “brasileiridade” e falarmos da exposição do autor da “putas e dos vagabundos”: Jorge Amado (doravante JA), pai de muitos tipos brasileiros e filho de duas pátrias – o Brasil e a França.

O que falar dessa exposição? Que enunciados (verbal-visual-sonoro-tátil) podemos retomar? Se, nas palavras do Mestre, “toda língua está necessariamente em relação com o ‘não-está’, o ‘não está mais’, o ‘ainda não está’ e o ‘nunca estará’” (PÊCHEUX, [1982] 1990, p. 8), como se inscrevem os espectadores do MLP na exposição de JA? Os processos de identificação/desidentificação se textualizam de que maneira na cenografia dessa exposição? Segundo Silva Sobrinho (2011):

O Museu da Língua Portuguesa é um arquivo do que deve ser lembrado na relação com a língua do Estado brasileiro. Para compreender isso, fazemos distinção, seguindo Orlandi (2003), entre o interdiscurso e o arquivo. O interdiscurso, como diz a autora, é memória constitutiva, refere o saber discursivo que possibilita todo gesto de interpretação, que sustenta todo dizer. Trata-se de uma memória significativa, memória na/pela qual nossas palavras significam. Desse modo, pode-se afirmar que todo dizer se faz a partir de uma repetição, esclarecendo que, em Análise de Discurso, trabalha-se com a noção de repetição histórica, repetição na qual há deslocamento, deriva, transferência, efeito metafórico. No interdiscurso, portanto, os sentidos se estabilizam e se movimentam. (p. 50).

É nesse espaço de deriva, transferência e efeito metafórico que se textualiza uma exposição temporária, vida e obra de JA. Um espaço que

se construiu na contraditória modernidade brasileira, um espaço cambiante, porque é, ao mesmo tempo, estação e “Casa da Língua”. É nesse espaço que se textualiza uma exposição que se constituiu de imbricação material (LAGAZZI, 2009) – como veremos mais à frente – no entremeio de textos verbais, visuais, sonoros, táteis e também olfativos. A exposição que cheirava cacau, estava dividida em seis módulos temáticos que marcaram a produção literária de JA:

O primeiro módulo é dedicado aos personagens – nove, entre tantos, foram escolhidos por representar a diversidade e abrangência da obra em diversos períodos: Gabriela e Nacib (Gabriela Cravo e Canela, 1958), Dona Flor (Dona Flor e seus Dois Maridos, 1966), Os capitães da areia (Capitães da Areia, 1937), Pedro Arcanjo (Tenda dos Milagres, 1969), Antonio Balduino (Jubiabá, 1935), Guma e Lívia (Mar Morto, 1936), O Menino Grapiúna (O Menino Grapiúna, 1981), Santa Bárbara (O Sumiço da Santa, 1988) e Quincas (A Morte e a Morte de Quincas Berro d’Água, 1961). Eles estão em destaque em materiais audiovisuais que ajudam a contextualizar a obra do escritor e introduzem o visitante ao universo ficcional de Jorge Amado. Neste módulo, os visitantes encontram datiloscritos com correções feitas à mão por Jorge Amado, ilustrações das obras, fotos que remetem ao universo dos romances e algumas curiosidades, como produtos e restaurantes que levam nomes dos personagens. Vários monitores apresentarão trechos das obras selecionadas. No mesmo módulo uma grande instalação passa a ideia da verdadeira multidão de personagens principais e figurantes criados pelo autor. Milhares de fitas similares à tradicional fitinha do Senhor do Bonfim cobrem uma parede, trazendo, em cada uma delas, nomes de outros personagens – sejam fictícios, como Tieta (de Tieta do Agreste), Florzinha (de Tocaia Grande) e Ana Mercedes (de Tenda dos Milagres); ou pessoas reais que Jorge Amado inseriu na ficção, como Getúlio Vargas, Hitler e Lampião. O segundo módulo apresenta a vida política do autor, que chegou a ser eleito Deputado Federal por São Paulo e era um destacado comunista de sua época. O terceiro módulo é dedicado às misturas que, segundo Jorge Amado, caracterizam o Brasil – sobretudo a miscigenação e o sincretismo religioso. Uma grande instalação colorida, abriga resultados de uma pesquisa por amostra de domicílio – PNAD/1976. O módulo seguinte é dedicado à malandragem e à sensualidade presentes na obra do autor. Através de rachaduras estrategicamente abertas nas paredes, o visitante pode se deliciar

com trechos de livros de Jorge Amado. O quinto módulo apresenta um pouco da Bahia tal como foi '(re)inventada' por Jorge Amado, com suas belezas e suas mazelas. O mar e o cacau, elementos importantes para o universo do autor, estão presentes neste módulo de maneira inusitada. Casa dos Milagres é o nome do sexto módulo que trará objetos pessoais do autor, correspondências, fotografias e até suas famosas camisas floridas.

Este texto de apresentação da exposição sintetiza o roteiro de curadoria. Há, portanto, um modo de ler a trajetória literária, política e artística de JA, a partir dos itinerários propostos (Figura 3).

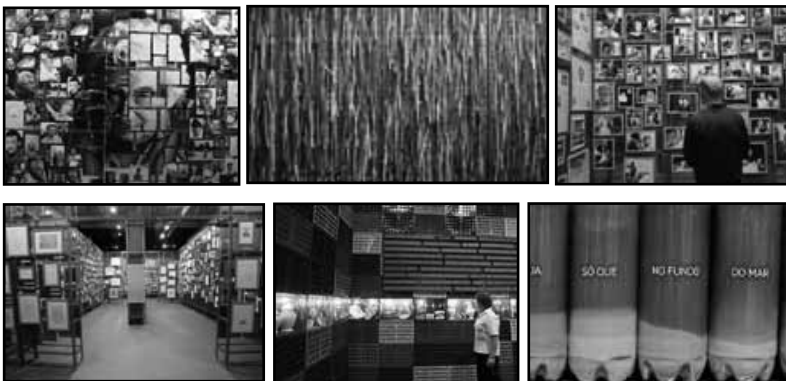


Figura 3 – Módulos temáticos da exposição sobre JA

As textualidades da exposição se instauram no imbricamento material – visualidades – sonoridades – verbalidades – sensações... Língua e linguagens. As formas de ver/ler e ser visto/lido, ou ainda de expressar esse olhar, advém de processos discursivos (verbais ou não), constitutivos da memória. Opero, agora, com a formulação de Projeções Sensíveis, tal como referi na passagem pelo teórico. Pontuo. Se as Projeções Sensíveis constituem-se enquanto um dispositivo de análise para os processos discursivos inscritos nas discursividades do artístico, como no caso da exposição de JA, as relações dos sentidos visuais, táteis, auditivos, verbais e olfativos marcam posições de identificação do sujeito brasileiro na relação autor/obra/público.

Uma marca disso é quando o espectador, ao olhar um pequeno retângulo laranja (imitação de espelhos populares ou espelho de caixeiro viajante), não necessariamente vê a própria imagem, mas trechos

de obras do autor, suas fotografias, seus personagens; metaforicamente se vê, se lê como parte da obra de JA. Nesse lugar de projeção sensível, contrariamente aos efeitos da arquitetura eclética do prédio, ou ao movimento modernista brasileiro, considerados anteriormente, o espectador se inscreve e o faz do lugar da brasileiridade. Se olha, aproxima-se do universo de JA: inclina-se, chega perto e, como o movimento de narciso, funde-se ao que lê, ao que vê. Assim, o que temos na sala dos espelhos? Não o espelho em si, mas a ideia do espelhamento. Quando o espectador se debruça sobre ele, não vê o próprio reflexo, mas fragmentos de brasileiridade. Nessa multiplicidade, de alguma forma, o espectador se vê. Essa cenografia reforça o fato de que o autor fala de tipos brasileiros e que os transeuntes dessa exposição também são tipos brasileiros. Ou seja, os reflexos do autor são também as do espectador e vice-versa, ou seja, há, nessa imbricação, uma demanda poética quase que narcisista, reforçando o re-conhecimento de si mesmo como tipo brasileiro.

No mesmo movimento do cheiro de cacau, o olfato inscreve os leitores que se reconhecem e rememoram na cultura cacaueira baiana, mesmo sem nunca terem estado na Bahia. Dessa forma, o espaço expositivo: a Estação da Luz/MLP, o texto/trajeto curatorial, a obra exposta (as obras “mostradas”) e o público embrenham-se nas teceduras do artístico, por tessituras particulares, produzindo, assim, projeções sensíveis sempre no deslocamento. A relação artístico-discursiva ali proposta, inicia-se pelo olhar da exposição, pela via do texto curatorial também enquanto expectadora/visitante; porém, deriva das condições de produção às projeções sensíveis.

Compreendo a curadoria também como um processo de criação, pois, se tomarmos esse espaço como espaço de instauração de estesia, temos um modo de leitura que se tece pela imbricação material dos significantes visuais, sonoros, táteis, verbais e olfativos. A curadoria instaura textualidades, formas de ler o texto que não necessariamente sejam as posições do autor, mas uma posição de entremeio entre o autor/artista e público. A curadoria é um processo de instauração de múltiplas leituras e estesias que atravessam e são atravessadas por diversas materialidades significantes. No movimento de compreender essa(s) textualidade(s) da exposição JA, penso, mais uma vez, no lugar da intersecção espaço-tempo: estésica-estética/ poiética-poética e das noções discursivas intra e interdiscurso à noção de projeções sensíveis.

Nessa itinerância de leitura, é possível apontar: há, em um per-



curso, o movimento de identificação de “se ser tipo brasileiro” na exposição e no contato com a obra. E, em outro percurso, há um processo de (des)identificação do MLP enquanto a “Casa” da língua (portuguesa). Avançamos um pouco mais nesse movimento de identificação e (des)identificação, e, na sala Etnias, temos o sincretismo e a mestiçagem. É uma inscrição que marca a posição da antropóloga e o movimento de compreensão desses tipos étnicos em sua constituição mestiça. O desenho e a cenografia não supervalorizam o confronto verdade/ciência versus arte. Outrossim, evidenciam o mosaico étnico que é o Brasil. Caixas de feiras/vitrines. O exótico a ser exposto – em uma sociedade de espetáculo – a musealização dos tipos brasileiros.

No núcleo Erotismo, ao mesmo tempo em que temos a nomeação e a cenografia com luzes neon em ambiente de cores quentes, com pequenas frestas que levam ao *voyerismo*, há também uma dureza, quase como um cinto de castidade que obriga o espectador a espiar. Em uma leitura, o que o espectador encontra é texto, mas na tessitura do ambiente, o texto é por onde se escapa. Há uma densidade poética que a contravenção não está no ato de espiar, mas, no mergulhar no texto. O texto é o contraventor. O texto de JA não explicita, ele é sensual, não sexual. Basta recordar as cenas de Tieta nas dunas, o amor de Pedro Bala e Dora, Dona Flor, Gabriela e tantos outros na Bahia de todos os santos. Da Bahia de todas as gentes. Marcadamente pelas fitas do Senhor do Bom Fim, que, na verdade, eram nomes e títulos de obras de JA. Nos Brasis de todos os santos e todas as gentes e suas línguas que não necessariamente precisam de casa. Ou de uma casa. Talvez, muitas casas, estações e paragens.

Nesse contexto, o MLP se institui enquanto arquivo de uma língua determinada pelo Estado, se nomeia como a Casa da Língua. De qual língua? Com certeza não a mesma língua gramaticalizada na República. Nem, tampouco, a língua das putas, dos vagabundos, dos meninos de rua, enfim, dos tipos de JA. Muito menos a língua de Portugal.

Mas, a “língua” das exposições temporárias não mora nessa casa. É itinerante. Trata-se antes de uma língua que pulsa no indizível, no interdito pela institucionalização. Uma língua que se textualiza na imbricação material. Uma língua de teceduras, constituída de diferentes tessituras e que se significa também no silêncio. A “língua” das projeções sensíveis. Língua-Intersecção. Nem língua Oficial. Nem língua Nacional. Nem língua Materna. E, sim, Língua-Movência que não se institucionaliza. É impossível institucionalizar o polissêmico. Como formalizar o que muda

de forma, polimórfico, e se põe cambiante a todo o momento? Aquilo que se constitui na/pela contradição? Na intersecção das línguas e, ao mesmo tempo, sempre à margem? Na tessitura do enunciado de “Museu da Língua Portuguesa” o movimento é de contenção dessas margens, tanto enquanto *museu*, e, quanto enquanto *portuguesa*. Mas, há teceduras impossíveis de conter. O resto é o que vaza.

Se, por um lado, o MLP institui um arquivo de uma “memória institucionalizada, estabilização de sentidos” (ORLANDI, 2003) enquanto “Casa da Língua portuguesa”. Por outro, ao hospedar “visitantes” da literatura brasileira, escapam os sentidos, e o arquivo funciona no/pelo interdiscurso, povoado por brasileiridades em sua mais pura mestiçagem. Na leitura de Silva Sobrinho (2011) a respeito da distinção de arquivo e interdiscurso, temos:

O interdiscurso e o arquivo são, como propõe a autora, dois modos distintos de funcionamento da memória discursiva. Enquanto ‘o interdiscurso se estrutura pelo esquecimento, o arquivo é o que não se esquece (ou o que não se deve esquecer)’. O arquivo tem, desse modo, ‘a forma da instituição que congela, que organiza, que distribui sentidos’ (ORLANDI, 2003). No museu da língua, o arquivo acentua o que deve ser lembrado na relação com a língua. Como arquivo da língua, o Museu da Língua Portuguesa foi designado pela imprensa como ‘A casa da língua’ (SIMÕES, 2006). Colocando em relação língua e discurso, é interessante observar o efeito metafórico constitutivo desse processo de designação do museu [...] (p. 51).

Dessa forma, se pelas relações de sentido de museu – e patrimônio cultural - os esforços institucionalizados do acordo ortográfico que propiciou as condições para a inauguração da Estação da Luz como MLP não produz, necessariamente, um modo de identificação com a língua de Portugal, o museu como espaço de fruição estética, por meio das exposições temporárias, produz e reproduz, cada vez mais, um modo de identificação do sujeito brasileiro, que vê, toca, cheira, sente, lê e se enxerga como um tipo, um tipo do seu lugar, um espaço chamado Brasil e que tem como línguas, tantas quantas forem aquelas que produzem o sentimento de pertencimento de um lugar ou de muitos. Língua-Mo-  
vência de muitos Brasis.

## Costurando um efeito de fecho

Desembarcamos na estação MLP e, mais especificamente na exposição temporária de JA perpassando, mesmo sem adentrar o mérito de institucionalização do MLP, as circunstâncias da elaboração e legalização do acordo ortográfico contemporâneo culminando na inauguração do MLP. Detivemo-nos entre a nomeação “A Casa da Língua” e a hospedagem do “Autor das putas e dos vagabundos”, ambas oriundas do discurso jornalístico sobre o espaço expositivo e sobre o autor. Embora formuladas em momentos históricos distintos, é no museu e nessa exposição que essa contradição, opacizada, ganha força. Nesse lugar de diferentes tessituras que evocam uma Tecedura artístico-literária-política complexa.

Dessa forma, meu recorte analítico debruçou-se justamente na contradição produzida entre o movimento de institucionalização e o que vaza no que está à margem de uma língua oficial, nos modos de inscrição dos visitantes nessa “Casa da Língua”, e o encontro com o hóspede, “o Autor das Putas de dos Vagabundos”. Esse encontro, nesse espaço, marca uma textualidade e aponta certos trajetos de leitura a respeito do autor e de sua obra. Por isso, como parte do meu recorte, está o projeto de curadoria e as textualidades ali delineadas. O resultado é um efeito contraditório no movimento de inscrição: de um lado, temos a “casa da língua”; de outro, um hóspede tipicamente brasileiro com seus tipos, falas e romances.

Concluindo, penso o quanto esse “visitante” da casa da língua invade o lugar do estabilizado com sua legião de putas e vagabundos revirando essa casa, desestabilizando, movendo. Essa casa-estação como um espaço de transeuntes que reforçam e mestiçam seus ambientes e pervertem a ordem do um. Desembarcar nessa estação, por meio dessas exposições temporárias, que não têm a pretensão de se instalar, mas sim, de passar, de contaminar e, continuar seu percurso, seus dizeres em curso, lança-nos a um lugar de um lugar de (des)conforto: o de reconhecer-se, também como um tipo transeunte brasileiro. O dizer-se, o reconhecer-se, ou, o denegar-se. Isso é o incontornável da língua, do discurso, da vida... mas, nas palavras de Amado, “Não ponho a mão no fogo, só um louco o faria. Sobretudo porque, verdade, cada um possuía a sua, razão também”.

## Referências

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.

GUIMARÃES, Eduardo. Política de línguas na linguística brasileira. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Política linguística no Brasil**. Campinas: Pontes, 2007.

Nádia Régia  
Maffi Neckel

INDURSKY, Freda. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

304

LAGAZZI, Suzy. **A contradição no funcionamento das discursividades contemporâneas**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <[http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5\\_Suzy.pdf](http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In: RODRIGUES et al. **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas: RG, 2011.

\_\_\_\_\_. Pontos de parada na discursividade social: alternância e janela. In: MORELLO, Rosângela (Org.). **Giros na cidade: materialidade do espaço**. Campinas: Labeurb/Nudecri – Unicamp, 2004.

NECKEL, Nadia R. M. A tessitura da textualidade em “Abaporu”. **Linguagens**, Revista de Letras, Artes e Comunicação, v. 1, n. 1, p. 145-157, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/686/602>>. Acesso em: 13 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. 2004. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)–Universidade do Sul Catarinense, Florianópolis, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual**. 2010. 128 f. Tese (Doutorado em Linguística)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**: formação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não verbal. **Rua**, Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade, Campinas: Ed. da Unicamp, n. 1, 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Política linguística no Brasil**. Campinas: Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Segmentar ou recortar?** Linguística: questões controversias. Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984. (Série Estudos).

PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Orlandi. 2. ed. Campinas: Pontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

\_\_\_\_\_ et al. **Papel de memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

SAPIENZA, Tarcísio Tatit. **Crítica e curadoria nas artes plásticas**. DVDteca Arte na Escola – Material Educativo para professor-propositor (Coord. Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque). São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

SILVA SOBRINHO, José Simão. **“A língua que nos une”**: língua, sujeito e Estado no Museu da língua Portuguesa. 2011. 133 f. Tese (Doutorado em Linguística)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Rua**, Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp, Campinas: Unicamp, n. 7, mar. 2001.

\_\_\_\_\_. Imagem, textualidade e materialidade discursiva. In: RODRIGUES et al. **Análise de Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011.

*Nádia Régia  
Maffi Neckel*

SUDAMERIS, Banco S.A. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Prêmio (Arte e Cultura 13), 1992.