

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PRISCILLA ARIGONI COELHO



**METÁFORA DOS “OBJETOS
DEFLAGRADOS”, ANOS 70:**
as fronteiras da memória e da identidade na
Arte Conceitual brasileira



Rio de Janeiro
2006

PRISCILLA ARIGONI COELHO

**METÁFORA DOS “OBJETOS
DEFLAGRADOS”, ANOS 70:**
as fronteiras da memória e da identidade na
Arte Conceitual brasileira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) para obtenção de grau de Mestre em Memória Social.

Orientadora Professora Doutora Evelyn Goyannes Dill Orrico

Rio de Janeiro
2006

Coelho, Priscilla Arigoni.

Metáfora dos “objetos deflagrados”, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira / Priscilla Arigoni Coelho – Rio de Janeiro, 2006.

170 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

1. memória. 2. identidade. 3. metáfora. I. Título.

PRISCILLA ARIGONI COELHO

METÁFORA DOS “OBJETOS DEFLAGRADOS”, ANOS 70:
as fronteiras da Memória e da Identidade na Arte Conceitual brasileira

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS)

Profa. Dra. Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS)

Profa. Dra. Maria Nélide González de Gómez
Instituto Brasileiro de Informação Científico Tecnológica (IBICT)
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação- Instituto Brasileiro de
Informação Científico Tecnológica (IBICT)/ Universidade Federal Fluminense (UFF)

Aos meus pais, Bárbara e Carlos, pelo apoio e estímulo em
momentos tão preciosos,

dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

O exercício de compor essa dissertação foi um trabalho que, embora individual, só se concretizou com o apoio e, sobretudo, a generosidade de diversas pessoas. A todos que colaboraram, direta ou indiretamente, para conclusão desse percurso agradeço, sinceramente e sem distinção.

À minha orientadora, Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico, pela disponibilidade permanente para o diálogo, competência, firmeza e carinho que me foram fundamentais. Sou grata pelo estímulo intelectual e as preciosas indicações de leituras, que, contribuíram de maneira significativa para os rumos dessa investigação.

Aos membros da Banca de Qualificação, professoras Maria Nélide González de Gómez e Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei, cujas observações e críticas enriquecedoras suscitaram esta pesquisa. Da professora Maria Nélide, a quem devo a descoberta da pesquisa, registro meu muito obrigado. Quanto à professora Vera Dodebei, sou grata pela paciência, confiança e apreço.

À CAPES, fundamentalmente, pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual tal trabalho não seria possível.

Sou eternamente grata, à professora Leila Beatriz Ribeiro, pelo exemplo profissional e incentivo.

Aos demais professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela dedicação.

Aos colegas da turma de Mestrado de 2004, pelo estimulante convívio acadêmico e pessoal. Em especial, à Kely Cristina Silva de Moraes, amiga de longa data e de todas as horas, pela solidariedade. Aos colegas e amigos, Vivianne Mendonça Lima, Luciana Andrzejewski e Almerindo Cardoso Simões Junior, pelas longas conversas, troca de experiências e angústias. E, ainda, às companheiras de linha e de orientação, Isa Cristina da Rocha Lopes e Margareth Monteiro Gadelha, pela convivência fundamental.

À colega Carmem Irene, que generosamente me cedeu diversos títulos imprescindíveis.

Aos membros das equipes, do Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) da FUNARTE, do Centro de Memória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e do setor de Microfilme da Fundação Biblioteca Nacional, fica aqui minha gratidão pela gentileza com que me ajudaram a localizar os registros documentais necessários para o desenvolvimento desta dissertação.

À minha família, em especial a meus pais, Bárbara e Carlos, cujo carinho e dedicação, sempre presentes, foi decisivo em muitos momentos de minha vida. À minha irmã, Sabrina, sou grata pelo apoio e pelas noites em claro, muitas vezes necessárias e decisivas, para a produção desse trabalho. À minha prima quase irmã, Kátia Arigone de Sá, pelo Abstract. À minha madrinha, Maria de Lourdes Arigoni Ortiz, por despertar meu interesse pelo mundo das artes.

E sobretudo a Deus pela oportunidade ...

“O cotidiano é feito de certezas e dúvidas
A arte é a expressão da dúvida
A arte é a expressão da perplexidade
Arte é linguagem
Arte é metáfora
Arte é representação
Arte é reflexão
Arte é ... Responda: arte é ...
Arte é o que você quer que seja arte
Isto, é arte (...)

Arte é representação
Isto é representação
Na arte a idéia pode ser representada
pela própria idéia
Isto é uma idéia
A arte pode não ser material
Isto não é material
Arte é reflexão
Isto é reflexão (...).”

Sheila Leirner*

^(*) *Metáfora (de arte) de crítica* compõe a primeira parte do trabalho *Trilogia Amorosa* realizado pela artista, em 1982 e 1983, composto de um vídeo-arte e de uma performance.

RESUMO

Estudar a representação que se insere nos objetos artísticos do movimento intitulado Arte Conceitual é penetrar em um universo de documentos que são representados não pelos próprios objetos artísticos mas por seus vestígios. Essa manifestação artística pressupõe uma interlocução constante entre artista/obra/espectador constituindo uma tríade como condição *sine qua non* para a construção do significado que, por intermédio do processo de leitura, se constitui como campo de memória social. O objetivo deste estudo teórico-empírico é abordar as representações metafóricas existentes nos vestígios discursivos do movimento da Arte Conceitual. A memória subjaz à própria interação dos eixos que compõe a tríade e se traduz em elos de identidade. O olhar sobre a memória permanece por intermédio dessas interações de significados construídos, compartilhados e exteriorizados pela linguagem. Gravitando no entremeio da tríade, esta reflexão destaca o *ethos* e a ambiência de uma geração que surgiu à luz da ditadura militar. Tal reflexão pauta-se no pressuposto concebido por Lakoff e Johnson (2002) que admitem ser a metáfora o modo de representação do mundo por analogias. Esta análise de cunho qualitativo é realizada tanto nos vestígios discursivos, quais sejam os ensaios/manifestos redigidos pelo crítico do movimento, os depoimentos dos artistas e os títulos das obras que compõe o panorama da produção artística veiculado na Revista Malasartes. Os conjuntos metafóricos presentes nos documentos produzidos no âmbito da

Arte Conceitual exerceriam o papel de esquemas socioculturais de resistência relacionados ao posicionamento de oposição característico desses artistas-intelectuais. Sendo assim, compreender o discurso como prática social possibilita-nos abordar e identificar as estruturas metafóricas como mecanismo de poder que se insere num âmbito maior de ordem sócio-histórico-político, cultural e estética da época em questão. Deste modo a produção artística conceitual se estabeleceria como discurso, no qual podemos observar o papel dos mecanismos de resistência no âmbito discursivo como fonte para uma história sócio-política da cultura brasileira recente.

Palavra-chave: memória; identidade; metáfora; Arte Conceitual

ABSTRACT

To study the representation that lies in the artistic movement called Conceptual Art is to go deep into various documents which are not represented by the artistic objects themselves, but by their vestiges. This artistic manifestation requires a constant dialogue among artist/work/viewer and constitutes a triad as a sinequanon condition for the construction of the meaning that, by means of the process of reading, constitutes itself as memory social field. The objective of this theoretical-empirical work is to study the metaphorical representations lying in the discursive vestiges of the Conceptual Art. The memory lies underneath the interaction of the parts that make the triad and is expressed by identity bounds. The look over the memory remains over these interactions of the meanings built, shared and displayed by the language. Gravitating in the middle of the triad, this reflection emphasizes the *ethos* and the time of a generation that rose in light of the military dictatorship. Such reflection is based on the assumption made by Lakoff and Johnson (2002) who accept the metaphor to be the representation of the world through analogies. This qualitative assessment is made based on the discursive vestiges, shown in the essays/manifests written by the critic of the movement, on the artists' statements and the titles of the works that make part of the artistic production portrayed on the Malasartes Magazine. The metaphorical sets present at the documents produced in the Conceptual Art world had the part of sociocultural resistance

schemes related to the opposing role characteristic of these artists-intellectuals. Therefore, understanding the speech as a social practice enables us to study and identify the metaphorical structures as a powerful mechanism that is inside a bigger socio-historical-political, cultural and esthetical order of that time. This way, the conceptual artistic production would be established as a speech, in which we can observe the role of the resistance mechanisms in the discursive field as source to a recent history of the socio-political brazilian culture.

Keywords: memory; identify; metaphor; Conceptual Art

LISTRA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 – Capa do catálogo da 1ª. Mostra Internacional de Arte Conceitual 21
- Ilustração 2 – Capa do catálogo da mostra *Information Summer 1970* 21
- Ilustração 3 – Catálogo do 1ª. *Salão da Bússola*23
- Ilustração 4 – *Carimbo*.....24
- Ilustração 5 – *Inserções em circuitos ideológicos*, Projeto *Coca-Cola* 3 garrafas de Coca-Cola com inscrições serigráficas.....24
- Ilustração 6 – *Trouxas Ensangüentadas*.....24
- Ilustração 7 – *A Geração Traça-Ruas*.....25

LISTRA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 – Especificidade da Escola de Análise do Discurso	83
Quadro 2 – Demonstrativo com a listagem dos ensaios/manifestos	89
Quadro 3 – Cruzamento de dados e mapeamento dos artistas	90
Quadro 4 – Demonstrativo/Títulos	95
Quadro 5 – Combinação de Frequência/ Títulos	96
Quadro 6 – Depoimento: sintagmas que denominam a tríade	97
Quadro 7– Ensaio/Manifesto: sintagmas que denominam a tríade	99
Quadro 8– Cruzamento de dados Ensaio/Manifesto x Depoimentos: representação metafórica/categorias	104
Quadro 9 – Categorias de classificação dos sintagmas: níveis	109
Quadro 10 – Visualização gráfica das categorias	110

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	DISSECANDO A ARTE CONCEITUAL – UMA DINÂMICA DE IDÉIAS	18
1.2	OBJETIVO, JUSTIFICATIVA E QUESTÕES – POR UM FIO	26
2	CONSTRUÇÃO DO CAMPO TEÓRICO: OLHARES OBLÍQUOS	33
2.1	DOCUMENTO, VESTÍGIO, SUPORTE DE INFORMAÇÃO – UMA NECESSÁRIA INTERRELAÇÃO	34
2.2	UMA QUESTÃO DE FOCO – O SIGNIFICADO	39
2.2.1	Linguagem/mundo/ideologia – caminhos entrelaçados	41
2.2.2	Espaços da memória – a substância social da produção artística	47
2.2.3	Metáfora e conhecimento – a teoria contemporânea de Lakoff & Johnson	52
2.3	ARTISTA-INTELECTUAL E SUAS IDÉIAS SUBVERSIVAS – REPRESENTAÇÕES PARTILHADAS	57
2.3.1	Identidade em jogo - o outro lado das idéias	59
2.3.2	Artistas-intelectuais – o grupo em questão	61

3	MEMÓRIA E LEITURA: O JOGO DISCURSIVO NA ARTE CONCEITUAL	
.....		66
3.1	TEXTO E INTERPRETAÇÃO – O(S) <i>EFEITO(S)-LEITOR</i>	67
3.2	O PAPEL DA MEMÓRIA NO PROCESSO COGNITIVO DA LEITURA – UM PARALELO	70
3.3	OS SENTIDOS POSTOS EM SILÊNCIO – INTERDIÇÃO E REPRESSÃO ÀS IDÉIAS	75
4	USO DE REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS NA ARTE CONCEITUAL: APONTAMENTOS DE UMA MEMÓRIA MARGINALIZADA	82
4.1	CAMPO EMPÍRICO – OBJETO DA AD	85
4.2	PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS – ONDE O ARTISTA É GUERRILHEIRO ... ENTRE DEPOIMENTOS E TÍTULOS	92
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	123
	ANEXOS	128

1 INTRODUÇÃO

No mundo contemporâneo das artes, o pré-conceito instituído contra as poéticas artísticas contemporâneas tem ganhado contornos mais nítidos, o que delimitaria a sua apreciação a um público mais especializado. O que consideramos importante destacar é que a proposição do artista na obra instiga o público/espectador a ir além de um simples julgamento de valor, de um gostar ou não gostar, de uma classificação prévia do feio, do asqueroso até mesmo do simplesmente trivial. Como o significado dessas produções é construído?, pergunta que permanece correlata a tal situação.

Mais do que questões relativamente artísticas, buscamos aqui salientar o movimento intitulado Arte Conceitual do ponto de vista discursivo, já que essa manifestação artística pressupõe uma interlocução constante entre artista/obra/espectador constituindo uma tríade como condição *sine qua non* para a construção do significado que, por intermédio do processo de leitura, se constitui como campo de memória social. A memória viabiliza à própria interação dos eixos que compõe a tríade e se traduz em elos de identidade.

Pretendemos demonstrar que a linguagem metafórica no universo dessa arte permite depreender as representações sociais relacionadas ao movimento. Partimos do pressuposto, então, que as representações metafóricas do movimento podem oferecer evidências da

construção identitária desses artistas. Tal abordagem fornece parâmetros de relevância e pertinência na análise do grupo como base, especificamente, em sua produção de conhecimento.

Nossa proposta é, justamente, apontar que a memória permanece por intermédio dessas interações de significados construídos, compartilhados e exteriorizados pela linguagem, em uma perspectiva que considera o espectador, calcado em seu conhecimento de mundo, parte do que é necessário para depreender significado dos documentos sobre arte ou de arte e, como tal, pressupõe que o significado construído por um espectador pode ser compartilhado por outros, via memória social.

Para isso nossa análise é pautada na concepção interativa da comunicação. Nesse sentido a produção artística conceitual é tratada como meio de expressão que estabelecerá canais de comunicação. Eis colocada a questão da interpretação como condição necessária para essa investigação. Sendo assim, temos a preocupação de evidenciar o processo interpretativo na medida em que consideramos o papel da memória no processo cognitivo de leitura que permite ao *outro* (o expectador) extrair da linguagem verbal desse grupo de artista o que subentende, o que existe nesse registro verbal com o tecido da intertextualidade.

Antes mesmo de definir as questões norteadoras e destacar o objetivo e a justificativa desta dissertação, iremos fazer uma sucinta análise da trajetória que fundamenta a Arte Conceitual. Para isso, delinearemos uma linha não-linear para preservar as especificidades do período na tentativa de desvelar os nós das conexões da *super* valorização da idéia nas artes visuais. Essa abordagem visa sustentar o ambiente no qual se pretende trabalhar e, assim, delimitar o período processual, sistemático e gradual, de gestão de uma arte dita conceitual.

1.1 DISSECANDO A ARTE CONCEITUAL – UMA DINÂMICA DE IDÉIAS

O que é arte? Como podemos definir um objeto artístico? Pode ser o favorecimento de um conceito em detrimento do caráter material da obra? Ou seria uma idéia que instiga a participação mental do público/espectador? Esses questionamentos aparecem ligados intimamente à própria característica da obra de arte contemporânea, na qual se insere a produção artística conceitual, que se constitui de uma mensagem fundamentalmente ambígua e coexiste uma pluralidade de significados em um significante (ECO, 2003).

Cabe salientar que a Arte Conceitual é uma expressão artística que valoriza a concepção da idéia proposta pelo artista como arte e não mais a materialização do objeto de arte, ou seja, essa produção ao destacar o efêmero privilegia a constituição de uma tríade entre o artista, a obra e o público/espectador.

Essa ambigüidade, como valor ou finalidade explícita da obra, assim como o próprio estranhamento que esta suscita, aparece nitidamente delineada no fragmento do texto extraído do artigo intitulado *Escândalo, riso e euforia fazem um “Salão Aberto”* – publicado em 1969 que comenta a abertura do *Salão Bússola*¹, primeiro evento de Arte Conceitual no Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

- Isto é pintura! (conversa entre uma môça e um rapaz anteontem na inauguração do Salão da Bússola)
- Não sei, mas é cultura.
As conversas dêste gênero; os risos escandalizados, o despeito disfarçado, a euforia dos jovens, tudo aquilo que outrora caracterizava a abertura da Bienal de São Paulo (e agora sumiu) foi encontrado de nôvo anteontem no vernissage do Salão da Bússola.
- Era isto mesmo que eu queria – disse o Aroldo Araújo (olho vidrado de emoção) – um salão de Etc...! (RÉGO, 1969, s.p.)

¹ O Salão da Bússola ocorreu em 5 de novembro de 1969 (MORAIS, 1995, p. 22).

Convém ressaltar que grande parte da produção artística até o final da década de 60 rompeu com o tradicionalismo (suporte tradicional) a que estava subjugada a arte. A trajetória da Arte Conceitual denota um leque de abordagens que escapa de uma classificação tradicional como, por exemplo, a pintura ou a escultura. Desse modo, diversos conceitos se entrecruzaram e foram introduzidos para designar outras categorias, como, por exemplo: o *happening*, a performance ou a instalação, ampliando as *possibilidades* do fazer artístico.

Para fins aqui propostos, é digno de nota, no entanto, que antes mesmo de apresentarmos o movimento, propriamente dito, da Arte Conceitual torna-se necessário pontuarmos como tendência primeira da valorização da idéia proposta pelo artista, a criação, em 1916, do *ready-made* por Duchamp. O *ready-made* se coloca como uma forma de afrontamento dos conceitos e valores do meio acadêmico, transformando o ato-criador em um exercício intelectual. Tal proposta se justifica na medida em que observamos a importância da produção de Duchamp em um dos manifestos da Arte Conceitual, intitulado *Art after Philosophy* (Arte depois da filosofia), do artista plástico Joseph Kosuth, como indica o fragmento a seguir:

[...] A questão da função da arte foi levantada em primeiro lugar por Marcel Duchamp. Na verdade é Marcel Duchamp que tem o crédito de ter dado à arte sua própria identidade. [...] O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia *falar outra linguagem* e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro *ready-made* não modificado de Marcel Duchamp. A partir desse trabalho, a arte deixou de focar a forma da linguagem para preocupar-se com que estava sendo dito, o que em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de *aparência* para *concepção* – foi o início da arte moderna e o início da arte conceitual. Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente. (KOSUTH, 1975, p. 11, grifo do autor)

Segundo Riberboin (1999), a intervenção de Duchamp pela criação do *ready-made* denota a linha divisória entre objetos socialmente convencionados como arte que servirá de modelo para as novas vanguardas do segundo pós-guerra, mais especificamente como predecessor da Arte Conceitual. A ruptura do *ready-made* encontra-se no ato de pensar a idéia

como sistema integrado ao campo ideológico da sociedade, uma atitude diferente em relação à realidade.

Partindo dessa premissa, percebe-se que boa parte da arte vanguardista produzida a partir do final da década de 50, assim como a própria Arte Conceitual, descende de certo modo da vertente *duchampiana* (SMITH, 1991). Desta forma, a partir de 1966 o interesse dos artistas volta-se para o contexto e a dispensabilidade da obra de arte, “a teoria torna-se um assunto prático”, tendo em vista, nesse instante, o surgimento de uma das muitas alternativas inter-relacionadas e parcialmente sobrepostas ligadas às formas tradicionais que proporcionaram a estruturação de uma inovadora abordagem, ainda não instituída como movimento, que foi a Arte Conceitual (WOOD, 2002, p.33).

Apesar de o termo Arte Conceitual ter sido cunhado, no início da década de 60, pelo artista californiano Edward Kriehelz, ele só foi previamente aplicado e embasado teoricamente por Sol Le Witt em 1967 através das seguintes publicações: *Paragraphs on conceptual art* (Parágrafos sobre Arte Conceitual) na Revista *Artforum* 5 e, posteriormente, em *Sentences on Conceptual Art* (Sentenças sobre Arte Conceitual) na Revista *Art-Language* 1 (SMITH, 1991, p.185). Como afirmou o próprio Le Witt (1967 apud WOOD, 2002, p.38) “[...] a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamentos são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório”.

Entre 1967 e 1969, Le Witt, sob o *slogan*: “A idéia se torna a máquina que produz arte”, publicou diversos artigos que exaltavam o processo de concepção da arte e “a noção do artista como o agente de uma idéia”, tornou-se um importante referencial teórico dessa produção artística que permeava práticas para *além* do objeto de arte tradicional (SMITH, 1991, p.185). Esse tipo de arte pode ser executado, publicado, escrito ou fabricado adquirindo inúmeras formas, como, por exemplo, fotografias, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm,

xerox, livros de artistas, documentos de eventos, que conseqüentemente permanecem como uma investigação acerca da própria linguagem em voga.

A mostra inicial de Arte Conceitual, *Live in your head – when attitudes became form* (Vivendo na sua cabeça – quando as atitudes viram forma), ocorreu entre março e setembro de 1969 em Berna (Suíça), Londres (Inglaterra) e Krefield (Alemanha), reunia informalmente uma série de “conceitos, processos, situações, informações e documentos” que propiciaram um caráter distinto mediante o comparecimento do artista como condição de participação na referida mostra. Por outro lado, nas outras exposições: *Conceptual art – no object* (Arte Conceitual – sem objeto), em 1969, no Museu Leverkusen (Alemanha); e *Information – Summer 70²* (Informação – verão 70), em 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova York, apontavam uma nova tendência, uma postura radical frente aos espaços expositivos (WOOD, 1998, p.197).

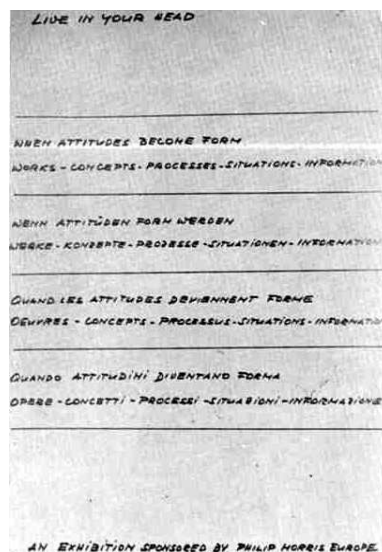


Ilustração 1.

Capa do catálogo da 1ª. Mostra Internacional de Arte Conceitual, realizada na Kunsthale de Berna, Suíça, 1969.

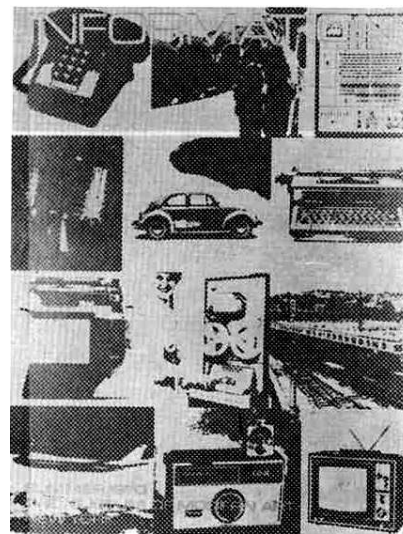


Ilustração 2.

Capa do catálogo da mostra *Information Summer 1970*, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1970.

Em 1969, o artista Joseph Kosuth publicou um manifesto intitulado *Art after Philosophy* (Arte depois da filosofia) – em resposta aos diversos artigos publicados

² Esta mostra contou com a presença de brasileiros (MORAIS, 1991, p.26), tema este retomado a seguir.

anteriormente por Sol Le Witt – que delimita as concepções conceitualistas como “fundamentalmente analíticas ou lingüísticas”, reivindicando uma “tautologia da arte”, na qual “[...] a mais pura definição seria uma indagação dos fundamentos do [próprio] conceito de arte” (KOSUTH, 1975, p.10).

Tal movimento desdobrou-se em categorias, grupos e práticas que definem todo o escopo e abrangências das diversas manifestações que ocorreram, em um curto período de tempo, muito provavelmente por sua própria natureza efêmera – meios verbais e visuais – no cenário artístico internacional (WOOD, 1998, p.49). Contudo, o legado internacional desse movimento variava segundo as proposições dos artistas que não se delimitam unicamente a uma preocupação estética, mas também se relaciona a um conjunto de fatores ligados à situação externa do mundo.

Com isso uma das características mais centrais da Arte Conceitual que se desenvolveu ao longo da década de 70 do século passado foi uma crescente politização. Este dado ocorreu sobretudo pelo fato de essa prática artística estar ligada ao movimento da *contracultura*. A contracultura é definida como um movimento social maior, de ordem internacional, profundamente questionador que deu origem a um outro universo de significados e valores de regras de uma cultura *underground* de descontentamento e rebeldia da juventude. Segundo Pereira (1985, p.13) “[...] é um termo adequado porque um das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial”. A dimensão política dessa prática abarca diversos países da Europa e das Américas do Norte e do Sul que em meio as práticas sociais particularizam-se às diferenças que delimitam o objeto de arte.

Cabe ressaltar que, em países da América Latina, a ênfase na conotação sócio-política e cultural no meio artístico ganhou uma certa espessura proporcionando práticas tanto

experimentais quanto também mais radicais ligadas ao movimento esquerdista. Tal situação não se diferenciou no caso brasileiro que transcendeu em 1968, período em que o objeto dessa dissertação se delinea, pela coincidência de sua inserção na sociedade sob impacto da ditadura militar após o golpe de 64. Essa contingência proporcionou um aparato ideológico, político e social nas ações mediadas pelos artistas que ganharam uma conotação opositora, no sentido marginal³.

Esses artistas ficaram impossibilitados de qualquer crítica aberta ao sistema com o advento da implantação do Ato Institucional nº. 5 (AI-5); a censura e a autocensura ganham contornos mais nítidos nos meios artísticos. Segundo o crítico de arte Frederico Moraes (1975, p.111) “a vanguarda assumiu uma postura de marginalidade em relação ao sistema”.

Dentro desse panorama, ocorreu em 5 de novembro de 1969, num período de *endurecimento* da censura no ambiente cultural, o *Salão da Bússola*, no MAM-RJ, não pretendendo se diferenciar dos demais eventos da época, mas tornou-se um marco significativo por ter exposto diversas obras vanguardistas censuradas pelo governo e por fazer emergir jovens artistas, primordialmente, veiculados ao movimento da Arte Conceitual. A primeira geração desses artistas é composta por Cildo Meireles, Antônio Manuel, Arthur Barrio, Thereza Simões que passam a produzir objetos artísticos designados de *contra-arte* (MORAIS, 1995). Logo após a ocorrência do *Salão da Bússola*, seguido pelo boicote à *Bienal de São Paulo*, os artistas Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Arthur Barrio foram convidados a participar da exposição *Information - Summer 70* em Nova York – evento este citado anteriormente.



Ilustração 3.

Catálogo do 1ª. Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna, RJ, 1969.

³ A história da censura e da repressão às minorias silenciadas é “secular e universal”, qualquer pessoa que escrevia e divulgava idéia consideradas “revolucionárias” foi considerada pelas instituições vigentes, em vários períodos da história, como: “herege, maldito e bandido” (CARNEIRO, 2002, p.17).



Ilustração 4.

Thereza Simões
Carimbos, 1970.

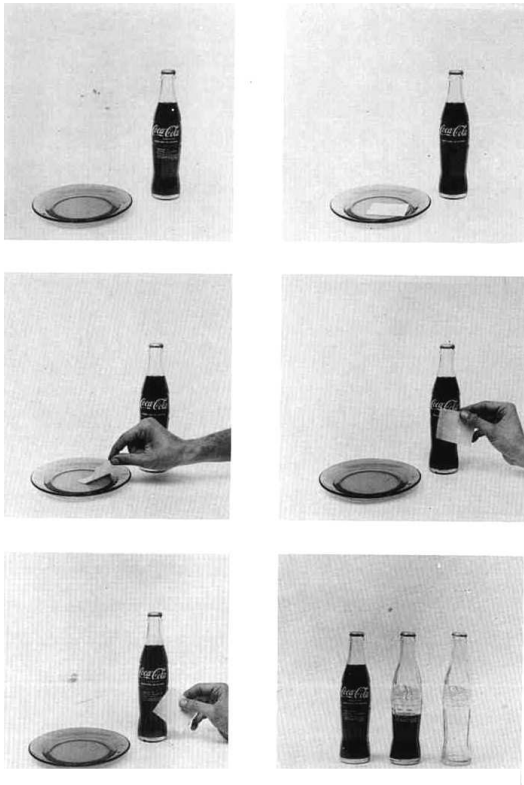


Ilustração 5.

Cildo Meireles
Inserções em circuitos ideológicos
Projeto *Coca-Cola* 3 garrafas de Coca-Cola
com inscrições serigráficas, 1970.

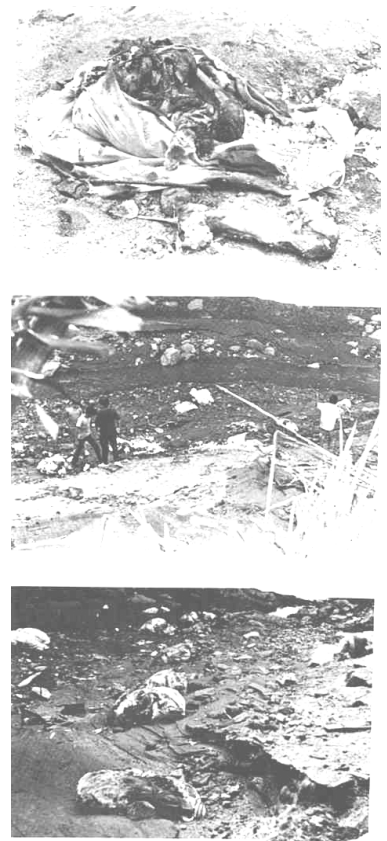


Ilustração 6.

Artur Barrio
Trouxas Ensangüentadas
Ribeirão do Arrudas, Parque
Municipal, Belo Horizonte, MG,
1970.

Mas, somente em 1970, Arte Conceitual no Brasil atingiu o auge de sua atuação por meio do evento intitulado *Do Corpo à Terra* que ocorreu em Belo Horizonte e em dois momentos: a mostra *Objeto e Participação* no Palácio das Artes (uma galeria) e a manifestação *Do Corpo à Terra* no Parque Municipal da cidade. Tal realização de caráter radical e efêmero – é considerada por alguns autores como um dos principais acontecimentos da arte contemporânea brasileira. É a partir desse evento que esse grupo de artistas além da denominação anterior passa a ser designado por *Geração Tranca-Ruas*.



Ilustração 7.

A Geração Traça-Ruas
de Francisco Bittencourt, *Jornal do Brasil*, 1970.

Apesar do fomento por novos espaços, essa Geração difundiu suas práticas também no seio de instituições tradicionais que, mesmo com seu caráter contraditório, tem como pólos aglutinadores e catalisadores o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP). Com isso, ao longo dos anos 70, não só essas instituições se tornaram pólos aglutinadores quanto diversos outros espaços, tanto públicos quanto privados, foram criados ou remodelados, em vários pontos do país (PINTO, 2000, p.9).

É importante destacar que não só na Arte Conceitual mas também em vários outros momentos das artes visuais podemos observar o elo que se estabelece entre os *establishments* estéticos e as práticas sócio-políticas. Tais conexões emergem em momentos de efervescência político-social no entorno do qual essas práticas se desenvolveram. Segundo Benjamin (1985, p.180), o binômio arte-política se sobrepõe “[...] no instante em que o critério de autenticidade

deixa de ser aplicável à produção artística, a função total da arte é invertida. Em vez de ser baseada no ritual [como a religião], passa a basear-se em outra prática – a política”.

Cabe ressaltar que a inserção arte-política é, aqui, especificamente trabalhada para compreendermos de modo politicamente significativo o discurso desse movimento artístico no Brasil. Quando ressaltamos de modo politicamente significativo, procuramos dar especificidade à análise das representações metafóricas presentes nos registros documentais da Arte Conceitual e seu contexto de origem. Quando observarmos esses documentos não podemos perder de vista o contexto de sua criação; isto porque esses fragmentos permanecem correlatos à sua realidade, às estruturas e aos acontecimentos significativos que afetam o modo da construção das redes de filiação dos sentidos. A abordagem do contexto de repressão político-social e cultural fornece parâmetros necessários para a compreender o enfoque desta dissertação, no momento mesmo da formulação dos registros discursivos que serão analisados ao longo do trabalho.

1.2 OBJETIVO, JUSTIFICATIVA E QUESTÕES – POR UM FIO

Afinal, por que trabalhar com representações metafóricas? E mais, por que falar do dizível pelo não-dito? Talvez essas perguntas persistam, já que estamos trabalhando sob a ótica de uma manifestação artística, sinalizando a analogia entre as artes visuais e a linguagem, o que permite propor, ao menos como pressuposto de trabalho, um estudo centrado nas representações sociais dessa prática artística, assim como, o discurso desse grupo e a arte, propriamente dita, como um fenômeno necessariamente colado no tecido social.

Nossa proposta é justamente apontar o papel da metáfora no domínio do pensamento e conseqüentemente no domínio do discurso, em uma perspectiva que considera necessário

estabelecer uma análise dos processos de leitura das representações metafóricas da Arte Conceitual. Para isso, procuraremos destacar que essas metáforas são socioculturalmente construídas e compartilhadas pelos componentes desse grupo social.

Deve-se ter em vista que o objeto central desta dissertação permanece intrinsecamente relacionado ao trabalho monográfico – intitulado “A complexidade da musealização da Arte Conceitual com ênfase na produção cultural dos anos 70 no Brasil” – apresentado em 2002 à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Como musealizar os elementos que compõem a produção artística conceitual?, pergunta central daquele trabalho que visava a um debate acerca da inserção das linguagens conceituais no espaço museal. Tal análise partia do pressuposto de que os princípios museológicos eram colocados em xeque por uma produção artística que rompeu as barreiras ao privilegiar novos espaços, diversos suportes e valorizar a linguagem conceitual, no caso, a própria idéia vinculada aos fenômenos conceituais.

Naquele estudo a abordagem do fenômeno informacional sobre as linguagens conceituais tornou-se fundamental para delinear seu caráter dual, como uma coisa “física” à qual são agregados valores, como obra de arte, permitindo questionamentos relativos aos sistemas simbólicos. A obra de arte, como objeto museológico e fonte de informação, permite uma nova agregação de valores codificados. Ao refletirmos acerca das especificidades inerentes à obra de arte conceitual, ressaltamos alguns aspectos relacionados ao caráter material dessa produção em paralelo à representação do objeto artístico como documento. O significado de uma obra conceitual não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa e pelo qual participa. Essa compreensão nos leva a novas questões que desenvolveremos nesta dissertação, tais como: o papel predominante da metáfora nos enunciados do movimento e, ainda, as particularidades de estruturação desse grupo de artistas.

Tal reflexão, então, nasce do propósito específico de compreender as representações metafóricas existentes nos documentos das obras propostas como evidência da identidade do referido grupo que pretendia estabelecer um debate crítico com a sociedade. Os artistas utilizavam suas obras como mecanismo de denúncia frente ao caráter cerceador e repressor da liberdade. Assim, por intermédio de uma linguagem cifrada, polimórfica, esses artistas desenvolveram um tipo de discurso que tentava burlar o controle da ditadura. Tal empreitada parece nitidamente delineada em um artigo publicado em agosto de 1973 por Ventura (2000, p.57-58) intitulado “Falta de ar”:

[...] para sua compreensão, uma inexistente estética do silêncio e do medo, um novo tratado semântico e uma reinterpretação das velhas figuras de retórica. Sem isso corre-se o risco de buscar inutilmente nas palavras o sentido que está nas entrelinhas, nos vazios e no silêncio, ou diluído em fragmentos que só têm significado quando rearticulados, como se estivesse sendo reatualizado o processo de remissão [...]. Poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não pode dizer e insinuar o que não pode revelar. O que economizam em partículas negativas e adversativas, a arte [...] esbanja em metáforas, elipses, eufemismos, perífrases, antíteses, circunlóquios; para dizer que o rei está nu, ou melhor, para insinuar que estaria.

Se a consciência temporal da presente investigação sobre a Arte Conceitual diz respeito ao contexto sócio-político da cultura brasileira recente, então pode-se argumentar que tal consciência envolve a não menos árdua tarefa que permite assumir a responsabilidade do *resgate* de parte da memória desse grupo de artistas-intelectuais⁵ que se enquadram num movimento maior denominado a *Geração AI-5*. Portanto, quaisquer que possam ser as especificidades dessa prática artística, elas permanecem historicamente enraizadas e intimidamente ligadas ao que Huyssen (2000, p.10) denominou “discursos de memória”. Segundo o autor é no rastro por novos movimentos sociais, histórias alternativas e outras

⁵ O termo artista-intelectual foi utilizado por Marcos Napolitano para designar a função e a inserção dos artistas engajados dos anos 70, no ponto de vista da cultura, como um espaço de atuação, por meio dos fragmentos ideológicos produzidos por esses agentes que, segundo o autor (2004, p.314), “[...] pode ter desempenhado papel significativo na construção de uma identidade da resistência civil contra o regime militar”. Para tal, essa designação abrange os diversos segmentos de arte engajada produzida pelos artistas e intelectuais de esquerda com o golpe Entretanto, ao destacarmos este termo, estamos nos atendo ao grupo de artistas da Arte Conceitual, foco desta pesquisa

tradições que surgem diversas “declarações de fim”, dentre essas podemos localizar “o fim da obra de arte”, no qual esse movimento artístico se encontra. Essas declarações apontariam freqüentemente para a “presente recodificação do passado”. Para tal esse trabalho permanece como um pequeno exemplo, das múltiplas possibilidades, da dimensão do que se pode chamar “cultura de memória” (HUYSSSEN, 2000, p.15).

É pela abordagem bem como pela problematização que esse estudo se justifica. Sob o foco dessa perspectiva, observamos o desempenho dos intelectuais, particularmente de artistas conceituais, e seus canais de expressão em meio às flutuações da ditadura. Esse grupo de artistas, junto à prática de resistência, assim como vários outros movimentos sociais dissidentes da época, expressaram-se pelo silenciamento numa tentativa de manter um diálogo com a sociedade em geral. Gravitando no entremeio da tríade (artista-obra-espectador), esta reflexão aborda a construção discursiva das representações dos artistas propositores da Arte Conceitual numa tentativa de destacar o *ethos* e a ambiência de uma geração, verificando, por intermédio da tomada de posição desse grupo, os implícitos, os sentidos não ditos, os silenciamentos e os silenciados.

Optamos, então, por trabalhar considerando a construção discursiva das representações dos artistas. Assim estudar a representação que se insere nos objetos artísticos desse movimento é penetrar em um universo de documentos que são representados não pelos próprios objetos artísticos mas por seus “vestígios”. Compreendemos, o vestígio da obra conceitual, sob o ponto de vista de Pomian (2000), como todo e qualquer fragmento que compõe o objeto artístico em sua totalidade, como, por exemplo, a foto de uma performance, o projeto de um artista ou o texto de uma exposição. Neste estudo trabalhamos particularmente com a análise de registros escritos do movimento, que convencionamos chamar de vestígios discursivos, quais sejam, os depoimentos, ensaios/manifestos e os títulos das obras.

Em nossa análise objetivamos, como indica o título as *Metáforas dos “objetos deflagrados”, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira*, estabelecer, dentro do ciclo da informação, quais os mecanismos de produção, circulação e as diferentes formas de apropriação dos sentidos identificados nos documentos das obras conceituais, denominados particularmente pelos artistas como “objetos deflagrados” ou “centros de energia acumulada”⁶.

Trata-se, portanto, de um estudo teórico-empírico centrado em estudos anteriores concebidos por Lakoff e Johnson (2002) que admitem ser a metáfora o modo de excelência de representação do mundo por analogias. Com base nessa premissa teórica procurar-se-á identificar, pela seleção dos sintagmas nominais e verbais que denominam o artista, o objeto de arte e o fazer artístico, um conjunto de representações metafóricas como elemento que estabelece a identidade desse grupo de artistas a partir de um processo interativo-comunicacional, estabelecendo conteúdos de significação – informação – no contexto sócio-político-cultural em questão. Esse enfoque é importante, pois mostra que as características desse movimento podem ser visualizadas na sua organização discursiva.

Compreendemos aqui a metáfora como um modo de representação que transfere significação de uma esfera para outra(s), manifestando-se por diversas formas, sobretudo se enfocada no universo da arte. Sendo assim, os conjuntos metafóricos que constituem as manifestações conceituais de quem exercem o papel de representantes do universo conceitual constituído pelo grupo estudado.

Esta pesquisa centra-se numa temática pouco estudada e pode contribuir para compreensão dessa produção artística. De fato, como o próprio trabalho sugere, o sentido dessa produção estaria disposto no processo discursivo que se trava na interpretação entre o sujeito, o texto e o contexto, por intermédio de relações que estabelecem entre o discurso, a

⁶ Os documentos inerentes às obras conceituais – fotografias, filmes, *off-set* – são denominados “objetos deflagrados” ou “centros de energia acumulada” por serem registros acerca de situações que ocorreram em um lugar, tempo e espaço específicos (BARRIO, s.d. apud FREIRE, 1999, p.152).

memória e a interação. Para isso, iremos nos ater a uma análise qualitativa que focalizará apresentar respostas para seguintes questionamentos: Qual o papel da memória no processo de leitura dos registros documentais da Arte Conceitual? Existe algum tipo de regularidade nas estruturas metafóricas aplicadas a esses registros? Como podemos categorizar as estruturas metafóricas? Que sentidos constituem esses registros?

Contudo, os objetivos e marcos teóricos que norteiam esta dissertação apontam para um universo empírico abrangente. O enfoque teórico-metodológico exige, em primeira instância, como horizonte de observação, uma amostra representativa desse universo, ou seja, um conjunto de registros documentais que forneçam consistência à formação da memória desse grupo de artistas.

Deste modo, foram adotados procedimentos de cunho qualitativo, cujo objetivo é caracterizar o objeto e propor uma verticalização da análise das representações do grupo. Com isso buscamos mapear algum tipo de regularidade nas estruturas metafóricas dos vestígios discursivos da Arte Conceitual por meio de uma leitura de registros escritos do movimento. É fundamental, portanto, tomar a repetição, segundo o que foi apontado por Pêcheux (1999), como um efeito em série. Tal repetição seria, assim, como denominou Achard (1999), uma “regularização discursiva” na qual residiriam os implícitos do discurso na forma de “remissões”.

Assim considerando, foram selecionados como campo empírico três tipos de registros documentais que nos permitiam compreender os enunciados em jogo, quais sejam: a) os ensaios/manifestos redigidos pelo artista e crítico, considerado o “pensador” do movimento, Frederico Moraes; b) quanto os depoimentos dos artistas colhidos para o Catálogo “Depoimento de uma Geração 1969-1970 – do Ciclo de Exposição sobre Arte no Rio de Janeiro” em 1985; c) e, ainda, os títulos das obras que compõe o panorama da produção

artística veiculado na *Malasartes*, em 1975 – uma revista de vanguarda com ênfase na Arte Conceitual.

Esta dissertação foi subdividida em cinco momentos. Inicialmente, no capítulo dois discutiremos o campo teórico com os conceitos necessário para esse estudo. Esta abordagem conceitual vai sustentar o ambiente no qual pretendemos trabalhar, o documento e, assim, discutir, o conceito de vestígio discursivo. Esse arcabouço teórico embute ainda outros conceitos, também necessários para formulação desse estudo, tais como, a linguagem, a metáfora, propriamente dita, a identidade e a memória. Procuramos focalizar o eixo que se estabelece mediante a interseção desses conceitos, em que localizamos por fim uma reflexão trabalhada acerca dos conceitos de representação social e de grupo. No capítulo três apresentaremos a construção de significado procurando trazer subsídios para o papel da memória no processo cognitivo da leitura, partindo da premissa de que a produção de significado se pauta na interação. Abordaremos, ainda, para isso, algumas questões relacionadas à mediação e à circulação da informação, enfatizando aspectos relativos aos conceitos de “leitor-modelo”, de abertura textual e de “obra aberta”. No capítulo quatro apresentaremos a análise dos dados obtidos no campo empírico, ressaltando o passo-a-passo metodológico para obtenção dos dados e a justificativa do universo estudado. Para finalizar, no quinto e último capítulo, apresentaremos as considerações finais desta dissertação e sinalizamos um painel com as principais idéias e futuras investigações.

2 CONSTRUÇÃO DO CAMPO TEÓRICO: OLHARES OBLÍQUOS

Este capítulo centra-se na caracterização e na construção do referencial teórico fulcral deste trabalho. Para isso, buscamos focar as especificidades do arcabouço teórico norteador de nossa análise, o que nos permite visualizar o eixo que se estabelece mediante a inserção dos conceitos, no que tange, especificamente, à concepção de documento, linguagem, memória, metáfora, representação social e identidade. Este campo teórico insere-se no modo de articulação dos conceitos centrais para nossa abordagem.

Inicialmente, trataremos do conceito de documento e suas múltiplas conceituações. Deste modo, ao sublinhar a importância do documento como portador de informação e instrumento de construção da memória, abordamos particularmente o universo dos documentos que são representados por seus vestígios, como o caso das fontes sobre a Arte Conceitual. Pensamos em aqui inserir o que convencionamos chamar de vestígios discursivos pela ênfase nos registros escritos que compõem nossa análise.

Num segundo momento, iniciaremos um item sobre a construção de significado, tendo como aporte à questão da linguagem e das formações ideológicas. Assim, mediante as considerações de produção do discurso, devemos considerar o papel central da memória no processo de significação tanto dos sujeitos quanto de uma dada conjuntura. Ainda com vistas à linguagem, propomos algumas observações acerca do conceito de metáfora, centrado em

estudos anteriores, principalmente, os concebidos por Lakoff e Johnson que admitem ser a metáfora modo de excelência de representação do mundo por analogias. Segundo esses autores o modo de organização cognitiva ocorreria por meio das representações metafóricas.

Ressalta-se, a seguir, a identidade desse movimento artístico, calcado no conceito de representação social na medida em que consideramos primordial a ênfase dos papéis desempenhados por esses artistas-intelectuais, como atores sociais, para delimitação do próprio grupo.

2.1 DOCUMENTO, VESTÍGIO, SUPORTE DE INFORMAÇÃO – UMA NECESSÁRIA INTERRELAÇÃO

Tradicionalmente, a noção de documento embute um valor de prova testemunhal a um acontecimento social como um registro de uma atividade significativa. Segundo Dodebei (2000) as práticas humanas são repletas de testemunhos, documentos/objetos, qualquer que seja o suporte, e aparecem no senso comum e na literatura técnica como portadores de informação. É importante destacar que nesse capítulo utilizaremos, em vários momentos, ora o termo documento ora o termo objeto, para abarcar as especificidades do enfoque e os diversos estudos sobre o tema que compõe nosso referencial teórico, o que sugere uma reflexão que possa confrontar sua representação para fins instrumentais.

Assim, a palavra documento deve ser vista no seu sentido mais amplo, tanto como um documento textual quanto como uma imagem, um gesto, fazem parte do patrimônio cultural da humanidade. Para Le Goff (1984, p.95-96) os materiais da memória coletiva e da história caracterizam-se em duas formas, como documento e como monumento. Sendo que o termo documento deriva do latim, *documentum*, e afirma-se, inicialmente, como testemunho escrito

fundamentado como fato histórico caracterizado pelo “poder de perpetuação”. Do outro lado, o termo monumento – do latim *monere*, o *monumentum* – “perpetua a recordação” sendo identificado como sinal de passado. A transfiguração do documento em monumento consistia em sua utilização pelo poder.

O alargamento dos limites do conceito de documento ocorre mediante a revolução documental a partir dos anos 60, ou seja, “[...] os dados já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o valor relativo que torna-se objetivo” (FURET, 1974 apud LE GOFF, 1984, p.99). Tal assertiva ganha força se considerarmos as observações feitas por Suzanne Briet (1951), no livro *Qu’est-ce que la documentation?*, citado por Loureiro (1998, p.40-41), que examina os conceitos de documento e de documentação:

[...] Poderia uma estrela no céu ser considerada um documento? E um seixo levado pela corrente? Pode ser um documento um antílope nas selvas africanas? Não [...] Mas uma fotografia de estrela pode ser um documento, assim como uma pedra, caso seja transferida para um museu de Mineralogia; também um antílope, se for capturado, mantido no zoológico e transformado em um objeto de pesquisa e exposição de caráter educativo, terá se tornado um documento.

Interessante observar que a abrangência do conceito parece embasar a multiplicidade de diversos registros documentais da Arte Conceitual por suas características de efemeridade e precariedade. As práticas artísticas conceituais potencializam a redução da condição material da obra em prol da idéia, essência primordial, proposta pelo artista. São audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, fotografias, xerox, livros de artistas, documentos de eventos que compõem parte significativa desse acervo. Contudo, nosso campo empírico recairá somente no conjunto de formas verbais do movimento. Há, portanto, neste caso, a ênfase na linguagem e na diversidade de leituras possíveis, na medida em que privilegiamos o caráter aberto da produção de conhecimento desse grupo de artistas.

É fundamental observarmos a análise do documento como meio inerente que permite a memória coletiva à recuperação da informação, ou seja,

[...] A história, na forma tradicional, dedica-se a memorizar os monumentos do passado, a transforma-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes são absolutamente verbais ou dizem em silêncio outra coisa diferente de que dizem, nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que, onde dantes decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto. (FOUCAULT, 1969 apud LE GOFF, 1984, p.102)

Dentro dessa concepção o conceito de documento abarca, como resultado primeiro de uma “montagem”, consciente ou não, um testemunho e/ou um ensinamento, com isso podemos dizer que o “documento é monumento” fruto do resultado das sociedades históricas. Assim, sendo, torna-se necessário “demolir a roupagem” que compõe o monumento, desestruturando sua construção, seu estatuto e, sucessivamente, observando suas condições de construção – o documento/monumento passa a ser compreendido como centro de um poder polivalente (LE GOFF, 1984, p.103-104).

De acordo com Pearce (1993 apud LOUREIRO, 1998, p.34) os objetos exerceriam um papel importante na reprodução da vida social como “[...] inscrições intencionais no mundo físico que expressam significado social” e operam no sentido de criar “estruturas familiares de referência”. Cabe ressaltar aqui que, o papel dos objetos destaca-se no limiar entre a capacidade de perceber o mundo e a aptidão lingüística para expressá-lo.

Referindo-se ao objeto, Baudrillard (1972) destaca que ele possui apenas duas funções distintas e opostas, a de utilizado e a de possuído. Nesta última função, o objeto pressuporia uma ação abstrata que o exclui do mundo ganhando um estatuto subjetivo. Desse objeto apreendido, um “objeto puro”, é subtraído seu estatuto social assim como sua função cotidiana, primeira.

Já na abordagem de Pomian (1984) os objetos seriam os meios utilizados pelos homens para estabelecer uma ligação do “invisível” para o “visível”. Dentro dessa concepção torna-se necessário observamos o conceito de “semióforos” do autor:

De um lado estão as coisas, os objetos úteis, tais como podem ser consumidos [...]. Todos estes objetos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas visíveis: consomem-se. De um outro lado estão os *semióforos*, *objectos que não têm utilidade*, no sentido que acaba de ser apresentado, mas que representam o invisível, *são dotados de um significado*, não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A actividade produtiva revela-se portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado; para o invisível, de outro; para maximização da utilidade ou para a do significado [...] (POMIAN, 1984, p.71, grifo do autor).

Tais orientações, de “coisa” e de “semióforo”, poderiam coexistir em certos casos particulares. Na qualidade de semióforos, esses objetos adquirem um significado preciso através de pesquisas. Segundo o autor (1964) é somente em meados do século XV que a obra de arte viria adquirir um novo estatuto, uma terceira categoria de semióforos, ou seja,

[...] estava entendido que apenas a arte permite transformar o transitório em durável. Noutros termos: o que se representa tornar-se-á mais cedo ou mais tarde invisível, enquanto que a imagem, essa, permanecerá. O artista aparece estar como um personagem privilegiado na medida que é capaz de vencer o tempo [...] estando na origem de obras que são simultaneamente visíveis e duráveis [...] (POMIAN, 1984, p.77).

Dodebei (2000) destaca como condição de múltiplas leituras de um determinado objeto a relação do documento com o sujeito. Deste modo, o documento permaneceria num contínuo diálogo entre ambos, tendo como agente de transformação permanente o próprio sujeito. Poderíamos dizer, como afirma a autora, que o documento:

[...] é uma representação, um signo, isto é, uma abstracção temporária e circunstancial do objeto natural ou acidental, constituído de essência (forma/conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma acção cultural. Os documentos são constructos que se revelam a partir de escolhas circunstanciais da sociedade que cria objetos. A horizontalidade, o cotidiano dos espaços de memória, a predisposição para o relacionamento constante sugerem, nesta abordagem, que a unicidade, a virtualidade ou mobilidade e a significação são inerentes ao conceito de documento (DODEBEI, 2000, p.66).

Esses “vestígios do passado”, para Pomian (2000, p.508), permaneceriam, em primeiro lugar, conservados pela memória e transmitidos de individuo para individuo sob a forma de diversas representações, como escritos, imagens e narrações como ele mesmo afirma

“[...] com este termo queremos designar qualquer fragmento de um ser ou de um objeto inanimado”.

Se os vestígios devem ser vistos como fragmentos na medida em que, o passado não poderia ser reconstruído na íntegra, um julgamento de valor aplicado a tais objetos seria sempre parcial ou mesmo arbitrário. Tal caráter de parcialidade é destacado também por Rousso (1996, p.90) que pontua que todo vestígio revela um indício de algo perdido, “[...] por um lado, é a marca de alguma coisa que foi, que passou e deixou apenas o sinal de uma passagem; de outro, esse vestígio [...] é um indício de tudo aquilo que não deixou lembrança, que pura e simplesmente desapareceu”.

Como observa Rousso (1996) toda e qualquer documentação, num primeiro momento, possui um caráter funcional ao ser produzida e se torna um vestígio na medida em que sofre um processo de análise, o que lhe provoca uma mudança no seu estatuto inicial. Assim os vestígios adquirem o estatuto de documento e/ou testemunho de arte, um objeto-signo. Para Pomian (2000, p.512), qualquer vestígio possuiria o estatuto de uma ruína, “como de resto toda recordação”. Portanto, os vestígios são ruínas que nos permitem por em jogo o conteúdo da memória e os dados, neste caso, relativos a uma produção artística.

Dentro desse contexto devemos ter em mente que os documentos sobre arte ou, simplesmente, de arte, tais como, os ensaios, manifestos e os depoimentos dos artistas que compõem nosso corpus de análise, constituem-se de produções culturais que precedem, de um modo geral, diversas origens/acometimentos inerentes ao próprio mundo das artes e por isso fomentam uma pluralidade por abranger textos, observações de toda natureza e gênero.

Consideramos que os vestígios desempenham o papel de suporte da memória coletiva, como documento, por assim dizer, *recordações* materializadas, o que lhes permite desdobrar em diversas facetas. Assim, reconhecendo a abrangência do termo, adotamos o que

convencionamos chamar de vestígios discursivos para definir e especificar os registros escritos de nossa unidade de análise.

Portanto, para trabalharmos em nossa perspectiva, os vestígios discursivos devem apresentar a concepção de textos que passam a ser entendidos não só como testemunho de uma ação cultural mas fundamentalmente como espaço que propicia múltiplas possibilidades de leituras, signo de uma realidade tanto individual quanto coletiva.

Queremos dizer, com isso, que o trabalho com os vestígios discursivos da produção artística conceitual permite o “resgate” de parte da memória coletiva desse grupo de artistas. Daí a potencialidade dos vestígios discursivos em fornecer os indícios aos objetivos que nos propomos: destacar que as representações metafóricas são socioculturalmente construídas e compartilhadas pelos componentes do grupo social.

Assim, tendo em vista a necessidade de potencializar o papel da construção de significados desta produção, iremos adotar a seguir, primeiramente, as premissas acerca da linguagem e da ideologia, para no segundo momento, expor um panorama sobre os estudos da memória dando ênfase ao papel da memória discursiva e, por último, ainda no campo da linguagem destacar o conceito de metáfora como caminho possível adotado em nossa análise.

2.2 UMA QUESTÃO DE FOCO – O SIGNIFICADO

Enfocar a construção de significado implica delinear uma linha de reflexão que visa à articulação do termo linguagem à identidade. Para tanto, a linguagem é vista aqui sob a perspectiva discursiva como modo de “ação” social, lugar de conflito, no qual a significação se apresenta.

[...] não se trata aqui de evocar, em geral, o papel da linguagem nem mesmo o poder das palavras deixando incerta a questão de saber se trata do signo, que

designa alguma coisa para alguém como diz designa alguma coisa para alguém, [...], ou se se trata do significante, isto é, daquilo que representa o sujeito para um outro significante [...]. É claro que, para nossos propósitos, é a segunda hipótese que é boa, porque nela é que está a questão do sujeito como processo (de representação) interior ao não-sujeito constituído pela rede de significantes (PEUCHEUX, 2002).

Se, ao dizermos, que o processo de significação do sujeito e do mundo ocorre concomitantemente, estamos dessa maneira considerando, de acordo com os apontamentos de Orlandi (2003), a linguagem como uma prática de sentidos. Convém destacar que, se o uso da linguagem permanece formado socialmente, sendo essencialmente orientado pelas formações ideológicas, então, podemos dizer que a visão de mundo seria o resultado de fatores sociais. Neste sentido, a sociedade de um modo geral, mesmo em domínios particulares, como, no caso de pequenos grupos, coexiste uma variedade de práticas discursivas, em alguns momentos divergentes e contrastantes.

Devemos, nesse sentido, considerar algumas observações a respeito da ideologia, de um modo geral, a percepção da realidade como sistema de significações experimentadas:

[...] Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e a com a história para que haja sentido. E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário. [...] Por outro lado, como dissemos, é também a ideologia que faz com que haja sujeitos. O efeito ideológico elementar é a constituição do sujeito. Pela interpelação ideológica em sujeito inaugura-se a discursividade. [...] No entanto nem a linguagem, nem os sentidos nem os sujeitos são transparentes: eles têm sua materialidade e se constituem em processos em a língua, a história e a ideologia concorrem conjuntamente (ORLANDI, 2003, p.48).

Assim considerada, o conceito de ideologia permanece como uma função necessária da relação entre a própria linguagem e o mundo. Tal relação entre os dois eixos, linguagem e mundo, permanece no sentido de *refração* pelo efeito imaginário. Isso nos leva a destacar que, a noção de ideologia, dentro dessa perspectiva, deve ser considerada mediante a linguagem, ou seja, devemos apontar uma definição discursiva do conceito de ideologia (ORLANDI, 2003).

Nesse caso, a memória discursiva possibilitaria aos sujeitos, em uma dada realidade sócio-histórica, a filiação a determinadas redes de sentidos. Deste modo, o discurso estabelecerá uma relação constitutiva com a memória, conceito este que vai explicitar a relação de significado estabelecido pela tríade que abordaremos no capítulo três.

Para abordar esta proposta, pretendemos discutir essencialmente nesse capítulo a relação linguagem/mundo/ideologia, na qual o sentido é determinado, e a conceituação da memória e, por conseguinte, da metáfora, suporte analítico de base, que permite considerar a representação de significado.

2.2.1 Linguagem/mundo/ideologia – caminhos entrelaçados

Ao analisarmos a interrelação que se estabelece entre os conceitos de linguagem, de mundo e de ideologia temos que ter em mente as oscilações das diferentes formas de concepção da própria noção de ideologia. Neste caso, mais do que explicitar unicamente tal relação, torna-se necessário inverter o próprio enfoque e estabelecer uma breve discussão sobre a noção de ideologia. Já que o trabalho da ideologia seria produzir evidências e proporcionar condição para a constituição tanto do sujeito quanto do sentido. Evidências estas que, para Pêcheux (2002), seriam *subjetivas* por constituir o próprio sujeito.

O termo ideologia, segundo Chauí (1981, p.23), foi utilizado pela primeira vez por Destutt de Tracy, em sua obra *Elements d'Idéologie*, que pretendia dispensar um tratamento científico ao estudo das idéias, considerando as idéias como fenômenos naturais, “ciência positiva do espírito”. Ao tentar revelar a historicidade das idéias, a naturalização do pensamento estabeleceu uma contradição em relação à proposta inicial de Tracy. Naquele contexto o termo passou a ser visto dentro de uma conotação negativa, sem fundamento

objetivo e de certa forma *perigoso* para a ordem estabelecida. Essa negatividade permaneceria impregnada inclusive, segundo a autora, nos estudos estabelecidos por Marx no qual a ideologia propriamente dita seria:

[...] o sistema ordenado de idéias ou representações e das normas e regras como algo separado e independente das condições materiais, visto que seus produtores – os teóricos, os ideólogos, os intelectuais – não estão diretamente vinculado à produção material das condições de existência. E, sem perceber, exprimem essa desvinculação ou separação através de suas idéias (CHAUI, 1981, p.65).

Desta forma, é através da separação entre o trabalho tido como intelectual e o trabalho tido como material que ocorre a automação e a permanência das idéias do primeiro em relação ao segundo. Tal dinâmica proporcionaria a classe trabalhadora um reflexo das idéias e ideais da classe dominante.

Assim, Chauí (1981), define a caracterização da ideologia segundo a concepção marxista, como um *instrumento* de dominação de classe, uma abstração que promove uma inversão do plano da realidade na medida em que promove uma *anulação* das contradições inerente à divisão social do trabalho – entre a força de produção, as relações sociais e a própria consciência –, deste modo, a ideologia permaneceria no modo do *aparecer social* como plano de estruturação da consciência direta dos homens em relação ao processo social. Em suma, a ideologia é assim definida como um sistema lógico e ao mesmo tempo coerente de representações, tanto de ideais quanto de valores e de normas de conduta.

A concepção simplista de ideologia como representação mecânica da realidade é contestada por Althusser (1970 apud BRANDÃO, 1998) que acredita no aspecto *produtivo* da ideologia. Nessa concepção o termo é compreendido como modo através do qual os homens interagem com as condições de sua existência, isto é, com o que se estabeleceu relação necessariamente imaginária na medida em que permaneceriam representadas simbolicamente.

A existência da ideologia é, portanto, material porque as relações vividas, nela representadas, envolvem a participação individual em determinadas práticas e rituais no interior de aparelhos ideológicos concretos. Em outros termos, a

ideologia se materializa nos atos concretos, assumindo como caráter moldador das ações (ALTHUSSER, 1970 apud BRANDÃO, 1998, p.23).

Já Ricouer (1977 apud BRANDÃO, 1998, p.24) alerta para a evidência de se fazer uma análise redutora do fenômeno ideológico em termos de classe social. Neste sentido, a vertente adotada pelo autor atribui ao fenômeno ideológico a função geral de “mediador” na integração social, nesse caso, a ideologia perpetuaria um “ato fundador inicial”. Tal perpetuação está diretamente ligada à “[...] necessidade, para um grupo social, de conferir-se uma imagem de si mesmo, de representar-se, no sentido teatral do termo, de representar e encenar”.

Assim, a ideologia, um caráter codificado, impulsionaria a práxis social na medida em que estimula, argumenta, modela e ao mesmo tempo justifica uma visão de conjunto – não somente do grupo mas também do todo e por último de mundo. A questão do novo é vista aqui com resistência, pois as modificações põem em xeque as bases estabelecidas pelo próprio grupo social,

[...] representa um perigo ao grupo cujos membros devem se reconhecer e se reencontrar na comunhão das mesmas idéias e práticas sociais. A ideologia opera, assim, um estreitamento das possibilidades de interpretação dos acontecimentos. Afetada pelo caráter esquematizador, ela se sedimenta enquanto os fatos e as situações se transformam (BRANDÃO, 1998, p.25)

Com isso podemos observar que as colocações aqui apresentadas nos permitem visualizar distintamente diferentes formas de conceituar e definir o fenômeno ideológico que oscila entre dois pontos que apontam para abordagens opostas da relação linguagem-ideologia (BRANDÃO, 1998). Essas duas vertentes não seriam mutuamente excludentes, até certo ponto, se partimos do pressuposto de que o fenômeno ideológico, como concepção de mundo, torna-se necessariamente visível sob a forma legítima que se pensa o próprio mundo, ou melhor, a própria realidade. Assim, as vertentes se cruzam na medida em que consideramos o caráter intencional da própria produção da ideologia.

Por um lado, temos uma concepção mais voltada à abordagem marxista do discurso ideológico que apresenta tal fenômeno de maneira mais restritiva como um “mecanismo”. Esse mecanismo proporcionaria o *escamoteamento* da realidade social pelo silenciamento das contradições, o que permitiria a legitimação do poder dominante de uma classe ou grupo social.

De outro, temos uma abordagem mais ampla voltada à noção de ideologia como uma “visão”, visão esta determinada pela concepção de mundo de determinado grupo social e, ainda, pela própria circunstância histórica de inserção do referido grupo. De acordo com Brandão (1998), tal situação apontaria para compreensão da vinculação dos fenômenos de linguagem e de identidade correlatos e mutuamente necessários. Já que é por intermédio da linguagem que a ideologia se materializa e a visão de mundo é veiculada, ou seja, “[...] essa postura deixa de lado uma concepção de ideologia como *falsa consciência* ou dissimulação, mascaramento, voltando-se para outra direção ao entender a ideologia como algo inerente ao signo em geral” (BRANDÃO, 1998, p.27, grifo do autor).

Orlandi (2004) observa que a possibilidade de algum tipo de relação com a exterioridade, linguagem versus mundo, se assenta num terceiro eixo que medeia a relação, a ideologia. Segundo a autora, com base nos estudos lingüísticos, a ideologia é compreendida como modo de interpretação dos sentidos numa certa direção determinada, particularmente, pela relação da linguagem com a história.

[...] A ideologia não é, pois, ocultação mas função da relação necessária entre a linguagem e o mundo. Linguagem e mundo se refletem, no sentido da refração, do efeito (imaginário) necessário de um sobre o outro. Na verdade, é o efeito da separação e da relação necessária mostrada nesse mesmo lugar. Há uma contradição entre mundo e linguagem e a ideologia é trabalho dessa contradição (ORLANDI, 2004, p.31).

Portanto, podemos dizer então que a relação linguagem/mundo só se efetiva por meio da/na ideologia. Deste modo, todos os discursos seriam necessariamente ideológicos por natureza, pois o discurso é o lócus de cristalização das significações ideológicas. Sendo a

visão de mundo veiculada e produzida pelo(s) e no(s) discurso(s) produzido(s) por uma determinada classe ou grupo social num dado sistema.

Verificamos que Bakhtin (2004) concebe a natureza ideológica do signo lingüístico, ou seja, a língua como sistema imutável de regras utilizadas por locutores dentro das suas necessidades de enunciação que implicam sempre um “contexto ideológico preciso”.

[...] para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de um situação concreta dada [...] Na realidade, não são as palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras [...] A palavra é sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial (BAKHTIN, 2004, p.94-95)

Para tal, a palavra definida aqui como um produto da interação social seria, dentro das concepções de Bakhtin (2004), um signo ideológico por excelência e lugar para a manifestação de uma ideologia. Podemos perceber, neste sentido, uma continua valorização do processo de interação verbal no qual o interlocutor não seria um sujeito passivo na construção do significado.

O conceito de discurso construído por Pêcheux (2002) permanece estritamente ligado à ideologia. A ideologia, vista como *construto*, seria construída para e pelos sujeitos e difundida por intermédio do discurso. Segundo essa perspectiva, o processo discursivo possibilita a produção de sentido sendo o discurso o espaço primordial das significações e uma das instâncias que possibilita a materialidade da ideologia. Ou melhor, como afirma o autor:

[...] o funcionamento da instância ideologia deve ser concebido como determinado em última instância pela instância econômica na medida em que ele aparece como uma das condições (não-econômicas) da reprodução da base econômica, mais especificamente das relações de produção inerentes a esta base econômica (PÊCHEUX, 2002, p.22).

Essas observações mostram que se o sujeito é *produzido* no interior de formações discursivas específicas, os discursos constroem através de suas regras de formação e seus enunciados as posições-de-sujeito. Então, a realidade se constitui nos sentidos que enquanto

sujeitos praticamos. Desta forma, a ação de ideologia pode ser entendida como o apagamento do processo de constituição dos sentidos, ou seja, os sentidos sofrem o processo de naturalização (Orlandi, 2004).

Para tal, os mecanismos de resistência, tanto de ruptura (como a revolta) quanto de transformação (como a revolução), seriam igualmente constitutivos pelos mecanismos ideológicos de assujeitamento, como Pêcheux (1998, p.301) afirma:

O lapso e o ato falho (falhas do ritual, bloqueio de ordem ideológica) bem que poderiam ter alguma coisa de muito preciosa a ver com esse ponto sempre-já aí, essa origem não-detectável da resistência e da revolta: formas de aparição fugidias de alguma coisa ‘de uma outra ordem’, vitórias ínfimas que, no tempo de um relâmpago, colocam em xeque a ideologia dominante tirando partido de seu desequilíbrio.

Dessa maneira o sentido dos vestígios discursivos produzidos pelos artistas permanecem ligados à posição ideológica que estão em “jogo no processo sócio-histórico” que esses textos foram redigidos. No movimento dos sentidos desses vestígios podemos observar a manifestação particular da resistência no âmbito discursivo que apareceu durante a ditadura militar, ou seja, “[...] da possibilidade de, ao se dizer outras palavras no lugar daquelas prováveis ou previsíveis, deslocar sentidos já esperados [...] resignificar rituais enunciativos, deslocando processos interpretativos já existentes” (Mariani, 1998, p.26). A ideologia como mecanismo estruturante do processo de significação, permaneceria intrinsecamente ligada à interpretação.

Portanto, todos nós sofreríamos influência das forças sociais. Deste modo, nossa análise acerca das representações metafóricas pretende ser uma pequena contribuição para maior eficiência na interação artista/espectador, mas para isso precisamos explicitar nosso embasamento teórico sobre a memória, propriamente dita, proposta esta que buscamos a seguir.

2.2.2 Espaços da memória – a substância social da produção artística

Questões relacionadas à emergência e à construção da memória, como uma das preocupações primordiais das políticas culturais, têm despertado a atenção de pesquisadores em diversas áreas. Segundo Huyssen (2000), o surgimento desse fenômeno ocorre necessariamente por uma retomada aos “passados presentes” via os “discursos de memória” que se deslocam no rastro dos novos movimentos sociais a partir de 1960.

[...] não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias [...] ressalta a importância de memórias subterrâneas que, como integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial, no caso a memória nacional (POLLACK, 1989, p.4).

Tal situação, particularmente, propicia e contribui para inúmeras e profundas transformações no cenário contemporâneo, dominado por espaços de memória. Desta forma, a memória seria campo de disputas pelo poder, que trabalhando seletivamente arregimentando os elementos que constituem o grupo de sua origem, já que a relação que se estabelece entre a memória e a identidade permanece com base na necessidade de continuidade tanto para o indivíduo quanto para o grupo.

Dentro desse contexto, temos como expoente o estudioso Maurice Halbwachs que contribuiu para a delimitação do significado da noção de memória social, dando ênfase à lembrança como parte de uma construção social. Santos (2003, p.21) salienta que para Halbwachs “a memória era a memória coletiva”, ou seja, este fenômeno foi pensado pelo autor a partir dos laços sociais existentes entre os indivíduos numa dada coletividade.

Tal conceituação ganhou certa corporeidade, pois na época o fenômeno da memória era pensado meramente em função do subjetivo e do individual. Para Halbwachs (1990) a

memória dependeria, unicamente, dos quadros sociais que um indivíduo se defrontava ao longo da vida, pressupondo, portanto, a tese das memórias individuais intimamente ligadas ao grupo do qual faz parte cada sujeito dentro de um contexto social.

Desta forma, a memória estaria arraigada à memória do grupo e esta, por sua vez, estaria intimamente relacionada a uma esfera maior, a memória coletiva de uma determinada sociedade. Sendo, assim, o instrumento socializador da memória seria a própria linguagem que em virtude de suas convenções verbais constituem o quadro referencial da memória coletiva no qual evoluem presentemente o grupo e seus membros. Por isso, devemos ressaltar que “[...] o funcionamento da memória individual não é possível sem estes instrumentos que são as palavras e as idéias, as quais não são inventadas pelos indivíduos, mas que eles as empregam no seu meio” (HALBWACHS, 1990, p.31).

De fato, os indivíduos se inserem sob a perspectiva do grupo, o que implicaria dizermos que, nesse sentido, a memória do grupo manifesta-se por meio das memórias individuais dos seus membros. Tal perspectiva nos permite observar a rememoração pessoal – a lembrança, tema este retomado no item 3.2 relativo ao processo cognitivo da leitura – dentro dos processos da memória coletiva, correntes de pensamento coletivo, que permite aos indivíduos, de um modo geral, recordar em virtude das estruturas sociais nas quais estão engajados, enquanto membros do grupo, como por exemplo, a família, a escola, o trabalho.

[...] desde o momento em que nós e as testemunhas faziam parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e segundo todas as noções que são comuns a seus membros (HALBWACHS, 1990, p.29).

É importante destacar que a sucessão de lembranças, dentro dessa perspectiva, ocorre pelas múltiplas combinações e transformações dos diversos meios coletivos separadamente. Deste modo, teríamos convergências e divergências do conjunto de lembranças comuns dos

membros de um grupo, pois a memória individual desses indivíduos permaneceria como um ponto de vista de um todo que é a memória social. Assim, as memórias individuais sofrem a influência da memória por meio das relações estabelecidas pelos indivíduos com suas hierarquias e classificações reforçando os sentimentos de pertencimento do grupo.

Cabe-nos ressaltar a abordagem de Pierre Nora com relação à memória, mais especificamente, o conceito de lugar de memória consolidado pelo autor. Tal noção de lugar constitui-se no exato momento que a memória começa a operar, ou seja, abarcam um “[...] lugar duplo, um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome mais constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p.24). Portanto, são lugares que fomentam a construção e elaboração de uma coletividade, como elemento simbólico, tanto o individual quanto coletivo, como no caso, de pequenos grupos.

Esta categoria de lugar articula uma rede de identidades múltiplas a uma realidade, signos que permeiam uma significação no cerne de uma unidade temporal, já que a memória passaria a se constituir por intermédios desses lugares, ganharia contornos e permaneceria interligada aos agentes responsáveis por sua produção.

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testemunho, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre (NORA, 1993, p. 27).

Com isso, poderíamos dizer que os vestígios discursivos são materiais por seu conteúdo experimental, permanecendo funcional por hipótese na medida em que possibilitam a cristalização da lembrança e a interação com o fluxo orgânico da criação, mas simbólico por

se estabelecerem como uma experiência vivida por um determinado grupo de artista, marco para as poéticas contemporâneas no Brasil.

Nesse caso, tais vestígios da produção artística conceitual cumprem um papel de lugar de memória em plena metamorfose com uma pluralidade de significados onde a memória se cristaliza, “a vida permaneceria num eterno presente”. Desse modo a concepção de lugar de memória nos possibilita elucidar a formação do campo com regras específicas de funcionamento e agentes determinados com objetos textuais e artísticos previamente concebidos.

Nessa conjuntura, ao considerarmos as condições de produção dos vestígios discurso, devemos levar em consideração o papel nevrálgico da memória no processo de significação dos sujeitos e de uma dada situação. Assim, a memória em relação ao discurso, teria características peculiares. Pensada como interdiscurso, passa a ser denominada memória discursiva por Courtine (1981) como aponta Orlandi (2003, p.32-33):

[...] o saber discursivo que torna possível todo dizer que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada [...] a memória que tornou possível esse dizer para esses sujeitos num determinado momento e que representa o eixo de sua constituição (interdiscurso).

Entretanto, cabe ressaltar que Charaudeau (2004a, p.326) não trabalha diretamente com a definição de memória discursiva mas desdobra tal conceito em três tipos de memória: uma memória de discurso, uma memória das situações de comunicação e uma memória das formas, cada qual com suas respectivas características. De um lado, a memória do discurso se desenvolveria mediante o “saber de conhecimento e de crença do mundo” o que constituiria especificamente comunidades discursivas – tal definição é particularmente interessante para esse estudo e será retomado no item 3.1. De outro, a memória das situações de comunicação por constituir por meio tanto de contratos quanto de dispositivos de comunicação formando

comunidades comunicacionais. E, ainda, a memória das formas por meio de modos de falar e/ou dizer que formam comunidades semiológicas.

Dito de outra forma, o domínio da memória discursiva constitui-se, segundo Maingueneau (1997, p.115), de “formulações que repetem, recusam e transformam outras formulações”. Para tal a memória discursiva representaria o interdiscurso, como uma “instância de construção de um discurso transverso”, que permite recuperar as relações enunciativas e as histórias pelo funcionamento da língua.

Para Mariani (2005), a organização da língua estabeleceria um duplo movimento no qual o sujeito seria trabalhado pela língua num mundo já dotado de sentidos. Trata-se, portanto, segundo a autora, de o sujeito permanecer ligado nas redes significantes, em processos da memória. Essa memória poderia ser resignificada, de modo individualizado, por sua constante relação com o esquecimento.

[...] O processo de identificação-interpelação, portanto, se realiza nas filiações constituídas pelas redes da memória, memória atravessada ao mesmo tempo pelas relações inconscientes e determinadas históricas. Ou seja, o sujeito não escolhe um modo pelo qual será interpelado. Ele é interpelado porque é afetado pelas determinações históricas e inconscientes (MARIANI, 2005, p.3-4).

Orlandi (2001, p.10) observa que os processos da memória funcionam e adquirem sua forma ideologicamente, assim como o próprio modo como os sujeitos são interpelados, ou seja, “o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social”. Assim sendo, a formulação, atualização da memória discursiva, ocorreria materialmente no discurso em texto, pela textualização.

As considerações desenvolvidas procuram demonstrar o caminho com o qual seguiremos para fundamentar nossa análise. Assim, o objetivo do estudo aqui tratado recai no âmbito dos espaços primordiais da memória, especialmente do discursivo, no que tange ao papel da memória discursiva. Portanto, a memória, dentro de nossa conjectura, teria como

função reconstituir e recuperar conhecimentos compartilhados pelo grupo social, o que nos apontaria para repetição de um discurso que estabelece deslocamentos e relações contextuais.

Nossa proposta salienta que os seres humanos permanecem ligados às redes significantes, em processos da memória. Desta forma, cabe-nos observar as representações metafóricas, foco central dessa pesquisa, com suas peculiaridades.

2.2.3 Metáfora e conhecimento: a teoria contemporânea de Lakoff & Johnson

O estudo dos vestígios discursivos perpassa o caminho da metáfora, termo este empregado para designar expressões figurativas. Em virtude de as figurações serem específicas se faz necessário pontuar o assunto, para que possamos precisar o sentido do enfoque do termo.

Cabe apontar, antes de qualquer coisa, que tradicionalmente os estudos sobre o fenômeno metafórico consideravam-no como um recurso lingüístico de motivação particularmente poética e retórica; a partir de Lakoff e Johnson, houve uma modificação na concepção desse conceito até então adotada. No entanto, determinadas restrições ao uso das metáforas continuam a ser adequadas para este trabalho visto que precisamos definir o tipo de metáfora que constituirá o objeto de nossa análise.

Tal conceito tradicional de metáfora foi iniciado por Aristóteles, no século IV a.c., que a definia como uma *epiphora*, um termo descrito como uma espécie de deslocamento, transferência, uma transposição de um nome estrangeiro para denominar outra coisa. Portanto a metáfora vale-se do desvio e do deslocamento. O vocábulo metáfora, em grego *metaphorá*, *META* = trans + *PHÉREIN* = levar, significa uma mudança no sentido próprio para o figurativo, ou seja, a metáfora é considerada inicialmente uma figura de palavra e tem origem como uma figura de linguagem (RICOEUR, 2000).

Assim, a metáfora era usualmente definida como uma questão particular de palavras do que de ação ou de pensamento. Nesta tradição o recurso metafórico “[...] era (e é ainda) considerado um fenômeno de linguagem apenas, ou seja, um ornamento lingüístico, sem nenhum valor cognitivo [...] um desvio da linguagem usual e própria de linguagens especiais” (ZANOTTO et al., 2002, p.11).

Para Ricoeur (2000, p.9) a metáfora é “[...] um processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções comportam de redescrever a realidade”. Para tal, os estudos formulados pelo autor apontam que a “metáfora viva” seria o resultado do processo metafórico – uma função cognitiva via percepção da semelhança e da diferença na linguagem. A metáfora seria, então, uma “instância de discurso”, que, desta forma, por meio da ação interpretativa do leitor – no caso, o agente da ação – torna possível o “acontecimento semântico”. Como o próprio autor aponta:

[...] é necessário tomar o ponto de vista do auditor ou do leitor, e tratar a novidade de uma significação emergente como a ação instantânea do leitor. [...] prefiro dizer que o essencial da atribuição metafórica consiste na construção da rede de interações que faz desse contexto um contexto atual e único. A metáfora é então um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, o torsão metafórico é simultaneamente um acontecimento e uma significação, um acontecimento significativo, uma significação emergente criada pela linguagem (RICOEUR, 2000, p.150-151).

Comprendemos que a metáfora, sob o ponto de vista de Ricoeur (2000), é definida como uma relação de sentido instituída além da palavra, uma implicação significativa no nível da frase. Citamos ainda o autor:

Mas a possibilidade de o discurso metafórico dizer qualquer coisa sobre a realidade esbarra com a constituição aparente do discurso poético que parece não referencial e centrado sobre si mesmo. A esta concepção não referencial do discurso poético opomos a idéia de que a suspensão da referência literal é a condição pela qual pode ser libertado um poder de referência de segundo grau, que é propriamente a referência poética. É necessário então não falar apenas de duplo sentido, mas de *referência descobrada* (RICOEUR, 2000, p.8-9, grifo do autor)

Já Pêcheux (1998 apud Orlandi, 2004, p.21), diferentemente de Ricoeur, aborda a metáfora na base da significação das coisas – de uma palavra por outra. Ou, como o próprio autor reafirma:

[...] os sentidos só existem nas relações de metáfora dos quais certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões, proposições recebem seus sentidos das formações discursivas nas quais se inscrevem. A formação discursiva se constitui na relação com o interdiscurso (a memória do dizer), representando no dizer as formações ideológicas. Ou seja, o lugar do sentido, lugar da metáfora, é função da interpretação, espaço da ideologia.

Assim, o dogma da metáfora como figura de retórica passa a ser questionado. Esta consolidação da ruptura, a partir novo paradigma, em meados da década de 70 do século XX, reconhece o valor cognitivo da metáfora. A idéia central de que “[...] a cognição é o resultado de uma construção mental” (ZANOTTO et al., 2002, p. 13) é denominada construtivista.

Para Lakoff e Johnson (2002, p.48) o modo de organização cognitiva ocorreria por meio das representações metafóricas, “o conceito é metaforicamente estruturado, a atividade é metaforicamente estruturada e, em conseqüência, a linguagem é metaforicamente estruturada”. De acordo com essa concepção, os autores a consideram uma operação cognitiva fundamental.

A metáfora e seu valor cognitivo orientariam a vida cotidiana da sociedade na sua forma de pensar e agir no mundo. A compreensão do mundo ocorreria por meio de metáforas construídas com base na experiência corporal na qual a mente humana interage para atribuir significado (sentido) ao mundo. Desta forma, a metáfora seria aqui vista a partir do enfoque experiencialista, proposto por Lakoff e Johnson, como uma “racionalidade imaginativa” que uniria a razão e a imaginação (ZANOTTO et al., 2002). Entretanto, somente em estudos de 1986 e 1993, que Lakoff transforma o conceito metafórico em metáfora conceitual explicitando a mesma a partir do exemplo “AMOR COMO VIAGEM” da seguinte maneira:

[...] A metáfora pode ser entendida como um mapeamento (no sentido matemático) de um domínio de origem (neste caso, as viagens) a um domínio alvo (neste caso, o amor). O mapeamento é estruturado sistematicamente. Há correspondência

ontológicas, de acordo com as quais as entidades no domínio do amor (por exemplo, os amantes, seus objetivos comuns, suas dificuldades, a relação amorosa etc) correspondem sistematicamente a entidades no domínio de um viagem (os viajantes, o veículo, os destinos etc). [...] O que constitui a metáfora tema amor-como-viagem não é nenhuma palavra ou expressão particular. É o mapeamento ontológico e epistêmico entre domínios conceptuais, do domínio fonte das viagens ao domínio do amor. A metáfora não é uma questão apenas de linguagem, mas de pensamento e razão. A linguagem é o reflexo do mapeamento. O mapeamento é convencional, um dos nossos modos convencionais de entender o amor (LAKOFF, 1986 apud ZANOTTO et al., 2002, p.24-25).

Por isso, fundamentalmente, a metáfora seria um recurso do pensamento e, logo, um aparato cognitivo. Entretanto, é importante destacar que, segundo Gibbs e Steen (1999 apud ZANOTTO; et al, 2002), as pessoas não possuem uma determinada metáfora conceitual no mesmo nível de elaboração. Sendo assim, as representações metafóricas poderiam não estar armazenadas, ou melhor, pré-armazenadas em sua totalidade no léxico mental podendo ser (re)construídas de diversas maneiras em momentos distintos, já que o pré-armazenamento pode não ser necessariamente ativado imediatamente quando se compreende a linguagem metafórica.

Esse sistema conceptual metafórico foi particularmente explorado pela teoria contemporânea de Lakoff e Johnson (2002, p.48) na qual, segundo os autores, o recurso metafórico permaneceria em nossa língua cotidiana numa grande variedade de expressões, já que a essência da própria metáfora “[...] é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”. O recurso metafórico, assim concebido, apresentaria determinadas características em relação a sua estruturação: a correspondência ontológica e epistêmica estabelecida através de um mapeamento, uma “superposição” de um determinado domínio conceitual sobre outro.

Desta forma, consideramos que os valores fundamentais de uma determinada cultura estabeleceriam uma relação recíproca com a estrutura metafórica dos próprios conceitos que fundamentam essa mesma cultura. Por isso, podemos constatar que uma relação paralela se estabelece na medida em que as metáforas como expressões lingüísticas só existem pela evidência de estruturas metáforas que constituem o sistema conceitual dos indivíduos, já que

o ser humano organiza o conhecimento através de modelos cognitivos idealizados – MCI (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

Importante, nesse sentido, observarmos a organização mental por intermédio da construção cultural de esquemas de conhecimento do mundo principalmente por estarmos tratando em nossa análise de um grupo de artistas. Tal sistema coerente que orienta a vida cotidiana estaria primordialmente enraizado pela cultura na qual o indivíduo se encontra e, com isso, os valores referidos e associados ao sistema metafórico seriam variáveis em relação à subcultura que os utiliza.

De um modo geral, que valores são priorizados é parcialmente uma questão da subcultura na qual se vive e, parcialmente, dos valores pessoais de cada um. As várias subculturas de uma cultura dominante compartilham certos valores básicos, mas lhes dão prioridades diferentes. [...] Além das subculturas, há grupos cuja característica principal é o fato de compartilharem certos valores importantes que estão em conflito com os da cultura principal. Mas, de uma maneira menos óbvia, eles preservam os outros valores da cultura dominante (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.73).

Assim, o sistema de valores atribuído seria coerente tanto do ponto de vista interno do grupo, quanto do ponto de vista externo em relação às principais metáforas da cultura dominante. Essa relação seria inclusive recorrente em grupos marginais, como no caso dos artistas da Arte Conceitual, ou seja, esses artistas, na qualidade de indivíduos partícipes de um grupo, estabeleceriam prioridades diversas sendo que seus sistemas de valores permaneceriam coerentes e arraigados às principais metáforas “orientacionais” de sua cultura dominante, como “subgrupos de um grupo” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.74).

Cabe ressaltar a importância dos estudos de Lakoff e Johnson (2002) nesta dissertação, já que os referidos autores trabalham com um enfoque semântico-cognitivo acerca dos processos de conceituação que estruturam o modo como se constrói a experiência humana. Para tal, o conceito de metáfora não permaneceria unicamente ligado à linguagem na medida em que os processos de pensamento também são em parte estruturados e definidos metaforicamente, como podemos ler a seguir:

[...] Essas dimensões estruturam não somente as experiências de um mundo, mas também as experiências estéticas. Cada forma artística seleciona certas dimensões de nossa experiência e exclui outras. Os trabalhos de arte fornecem novas maneiras de estruturar nossas experiências em termos dessas dimensões naturais. Os trabalhos artísticos fornecem novas getalts experiências e, portanto, novas coerências. [...] a arte é, geralmente, uma questão de racionalidade imaginativa e um meio de criar novas realidades (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.356).

Dentro desse contexto, no capítulo quatro, vamos apontar com base no estudo de Lakoff e Johnson (2002) sobre o conceito de metáfora a análise de nosso corpus empírico. Pretendemos, através da recorrência das representações metafóricas dos vestígios discursivos da Arte Conceitual destacar os indicativos que apontam para identidade do referido grupo. Para isso, a seguir, passamos a discutir as questões relativas aos conceitos de identidade e de grupo.

2.3 ARTISTA-INTELECTUAL E SUAS IDÉIAS SUBVERSIVAS – REPRESENTAÇÕES PARTILHADAS

Buscamos examinar os processos através dos quais os artistas conceituais – atores sociais – incorporam as estruturas do pensamento da sociedade e adquirem um lugar como participante desse campo. Os processos que engendram as representações sociais dessa prática artística, como o discurso e a arte, estariam necessariamente no tecido social, já que as representações e os signos tornam-se a própria substância sobre a qual o poder ganha contornos. Para Moscovici (1995, p.12):

[...] todas as culturas que conhecemos possuem instituições e normas formais que conduzem, de uma parte, à individualização, e de outra, à socialização. As representações que elas elaboram carregam a marca desta tensão, conferindo-lhe um sentido e procurando mantê-la nos limites do suportável. Não existe sujeito sem sistema nem sistema sem sujeito. O papel das representações partilhadas é o de assegurar que sua coexistência é possível. Quero dizer que é justamente este estado de coisas que torna a noção de conflito tão essencial [...], quer se trate de

transformações cognitivas, quer se trate de comunicações públicas. Sem esta noção não se pode compreender nem o dinamismo da sociedade nem a mudança de qualquer uma das partes que a compõem.

Portanto, as representações artísticas estabeleceriam uma correlação e passariam a ser interpretadas conforme o referencial do campo do poder. O campo artístico é um campo social como qualquer outro e como tal é atravessado por regras gerais do campo do poder, espaço este caracterizado conforme “[...] as relações de força entre os agentes e as instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)” (BOURDIEU, 1996, p. 244).

A construção do campo é uma condição preliminar da trajetória social em relação à posição dos agentes. O campo de produção artístico/intelectual corresponde ao sistema social que delimita normas de produção e os critérios de avaliações norteados pelo reconhecimento concebido pelos agentes e seus grupos de pares. Nesse contexto, a produção artística se delimita como um sistema simbólico por intermédio dos agentes especializados do campo. O conjunto de mecanismos sociais desse sistema possibilitaria a construção do campo artístico com elementos estruturantes que compõem o *habitus* e suscitam a escolha estética. Assim os embates do campo proporcionam condições favoráveis à interligação dos agentes envolvidos.

O *habitus*, como um produto de estruturas sociais, tende a delimitar as ações da escolha estética mediante a interligação dos agentes do campo, ou seja, o *habitus* funcionaria como uma força, um dispositivo no interior desta configuração social. Neste sentido as práticas sociais vigentes no campo seriam resultado da interação com o *habitus* tendo em vista que esse é o gerador da estrutura e orienta as ações, mas não institui normas fechadas, permanecendo como um produto das práticas sociais.

Segundo Bourdieu (2000) a luta no interior do campo seria o motor permanente que possibilitaria uma cumplicidade social e, por conseguinte, condicionaria o funcionamento da economia dos bens culturais. Para tal, a questão central das representações é que estas são

construtivas na medida em que constituem o entorno de uma dada sociedade e as identidades que elas sustentam garantem aos sujeitos um lugar nessa sociedade. Nesse caso, as representações sociais estabelecem “uma ordem que permite aos sujeitos orientar-se no seu mundo material e social e comandá-lo” (MOSCOVICI, 1995, p. 11).

O que pretendemos é salientar as representações partilhadas desses artistas como um *tomar* consciência de uma situação dada que permite o desenvolvimento de uma consciência reflexiva do ato social. Compreendemos a construção da identidade desse grupo de artistas como um modo de organizar significados que possibilitam a esses agentes se posicionar como atores sociais. Para isso trataremos, a seguir, dos conceitos de identidade e de grupo.

2.3.1 Identidade em jogo – o outro lado das idéias

Ao refletimos acerca da construção dessas identidades estamos levando em consideração a permanente negociação entre o individual e o coletivo. É na articulação dos sujeitos com suas práticas discursivas que a reflexão sobre a identidade ganha contornos. Este processo de construção e negociação se configura entre múltiplas identidades que flutuam de modo ora divergentes ora convergentes a um eixo que tende a buscar uma certa regularidade.

Deste modo, os atores que compõem a tríade nos permitem pontuar a relação entre a memória e a identidade que, segundo Pollak (1992), só é possível se levarmos em consideração os três elementos essenciais para a construção dessas identidades: “a unidade física (a idéia de espaço), a continuidade dentro do tempo e o sentimento de coerência” na qual ocorre a unificação dos elementos diferenciados que compõem o sujeito.

O conceito de identidade tangencia uma relação direta com a diferença – a alteridade–, tendo em vista que esse conceito necessita do outro para ser referenciado e por isso a idéia de

identidade nos remete aos processos de interação dos indivíduos e às relações de poder numa dada sociedade (SILVA, 2000).

Nessa concepção, a identidade desses atores está atrelada à sua inserção social. Os artistas, agentes produtores dessa manifestação artística, devem ser considerados como partícipes das condições sócio-políticas. Esses artistas-agentes se constituiriam como grupo por intermédio de uma rede de interações que, mediante a construção de suas memórias e o estabelecimento de seus projetos, constitui a identidade do grupo tanto individual quanto coletiva. Nesse processo contínuo de construção, essas identidades permanecem “móveis”, fronteiriças pelo diálogo contínuo que estabelecem com o público, seus fruidores.

Por isso, os espectadores são identificados como agentes, atores do campo artístico vistos aqui como co-autores, considerado o jogo discursivo em que o autor/artista e o público/espectador produzem, interpretam e negociam significados.

E, como o terceiro elemento da tríade, os vestígios, no caso os vestígios discursivos do movimento, são símbolos que permaneceriam dispostos por intermédio de seus suportes documentais.

Para Velho (1994) o sentido da noção de identidade permanece entrelaçado em grande parte à fundamental organização dos fragmentos de memória. Tal sistematização da memória permite a contínua elaboração de projetos dando sentido a diferentes situações. Por isso, para o autor, o conceito de projeto, como processo dinâmico, elabora novos significados e sentidos aos indivíduos e sucessivamente ao grupo, ou seja,

[...] O projeto é o instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo. [...] A identidade, por conseguinte, depende dessa relação do projeto de seu sujeito com a sociedade, em um permanente processo interativo (VELHO, 1994, p.104)

Pensemos, então, que a trajetória dos atores desse movimento (os artistas) são fundamentais na construção tanto individual quanto coletiva de suas identidades, as

identidades pessoais tornam-se necessárias à configuração da rede de interações sociais propiciando assim a criação de padrões coletivos de identidade, isto é, “[...] são visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida” (VELHO, 1994, p.101).

Assim a abordagem das representações metafóricas nos vestígios do movimento possibilita-nos visualizar a identidade como uma construção que envolve a “marcação de fronteiras simbólicas” e a “produção de efeitos de fronteiras” desse grupo de artistas (HALL, 2000)

2.3.2 Artistas-intelectuais – o grupo em questão

No contexto deste estudo, privilegiam-se considerações acerca do conceito de grupo por entender que esse enfoque permite ilustrar as nossas perspectivas pretendidas. Considerando que, em nosso estudo, a noção de grupo constitui uma categoria relevante, torna-se necessário delimitar conceitualmente o termo. Cabe ressaltar, entretanto, que quando observamos determinado grupo devemos levar em consideração as particularidades inerentes ao tipo de formação, qualitativamente diversificada, dos pequenos e dos grandes grupos.

Desta forma, é importante destacar que em nossas investigações acerca das representações metafóricas recai sobre um grupo de artistas conceituais definidos pela literatura vigente como marginais. Para Hollanda (2004) a representação de marginal, ou do *dito marginal*, ocorreria numa tentativa de se evitar uma postura mais afirmativa, o que proporcionou nesse caso uma condição alternativa para esse grupo de artistas que permaneceria à margem do mercado e da veiculação. Importante observar, nesse sentido, que tal conotação se reflete inclusive na própria denominação e na utilização de certos termos para

definição do referido grupo que procurava uma visibilidade, mesmo que camuflada, em relação ao sistema sócio-político vigente, postura esta que podemos destacar nos depoimentos a seguir, publicados pela equipe da galeria de arte BANERJ no catálogo da sétima mostra – *Depoimento de uma Geração 1969-1970 – do Ciclo de Exposição sobre Arte no Rio de Janeiro*:

Éramos conceituais, mas não gostávamos de ser chamados de conceituais, um pouco como os artistas da pop, no Brasil, que também recusavam o rótulo. Não queríamos ser bem entendidos. Como a repressão era muito violenta, e o nosso trabalho político, procurávamos camuflar as idéias. No meu trabalho havia um sentimento poético da arte e uma dimensão política. Uma coisa comum a todos era a decisão de não trabalhar mais com a tela. Tínhamos uma atitude política, até na maneira de vestir, em nossa forma de agir, de ser contra, de atuar contra o mercado de arte – daí a decisão de promover a derrubada da pintura. Se não podíamos gritar, falar abertamente, então alguma coisa precisa ser derrubada. Foi a tela. O nosso modo de atuar no circuito estava baseado no que Cildo chamava de nebulosa. Queríamos mostrar algo novo mas, ao mesmo tempo, impedir que nos entendessem inteiramente. Era nossa tática principal (ALPHONSUS, 1986, s.p, grifo nosso).

[...] A gente se via e aí começou a formar o grupo. Na verdade, não era um grupo, porque éramos muito individualistas, mas havia alguma coisa de comum entre nós, uma posição desafiadora no trabalho. Um trabalho de risco, irreverência política, uma posição muito livre em relação à arte e ao mercado. [...] Não havíamos planejado nada em conjunto, por isso insisto em dizer que não formávamos um grupo. Discutíamos as coisas em geral, mas não nossos trabalhos. Existia sigilo porque achávamos que era uma forma de manter a identidade de cada trabalho. Era o modo de nos respeitarmos mutuamente. [...] Era o nosso modo de mexer com a cabeça do outro (SIMÕES, 1996, s.p, grifo nosso).

[...] Considero que nós somos um grupo, porque quem propõe uma redenção fundamental de tudo, como nós continuamos a propor, não pode passar e, portanto, não forma geração, mas grupo. Grupo que não passará porque esta redenção jamais acontecerá. Pelo monos da forma como as gerações desejam (VAZ, Guilherme Magalhães, 1986, s.p., grifo nosso)

Podemos citar o discurso desse movimento como um exemplo de um discurso marginal. Para tal, as representações metafóricas constituíam um universo simbólico comum que facilitava a troca de informações entre as partes. Mas, para compreendermos um universo comum de um determinado grupo social, temos que ter em mente, primordialmente, a noção de cultura.

Segundo Geertz (1978, p.4), “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, dentro dessa concepção, a cultura é definida como uma estrutura de significados compartilhados e estabelecidos socialmente. Isso significa que o grupo tem um senso de conjunto que permite a seus membros considerarem-se partícipes.

É justamente através do processo de representação que se estabelece a interação e a comunicação entre os membros do grupo. E, assim, a cultura seria o meio pelo qual o grupo estabelece marcações de fronteiras para sua identidade. Tal reflexão, para Hall (1997), estaria atrelada ao significado que, permaneceria constantemente produzido na interação entre os indivíduos proporcionando sentido à própria identidade e por seguinte à diferenciação entre os grupos.

Podemos dizer que as várias conotações acerca do conceito de grupo apontam para uma acepção genérica de conjunto ou união de diversos indivíduos. Segundo Johnson (1987, p.527) devemos definir o referido termo como uma “[...] categoria de pessoas agrupadas em função de uma determinada frequência estatística ou variável determinada”. Já para Busino (1999, p.125) esse termo seria considerado um tipo de coletividade, salvo suas particularidades:

[...] A unidade, a coerência, a consciência e a permanência prevaleceriam nele (o grupo) sobre a pluralidade, sobre as discordâncias, sobre o desconhecimento das ações e dos objetivos, e sobre a transitoriedade. As relações de interdependência e de troca, as interações, a comunidade de vida afetiva, a participação de todos, alimentariam o universo grupal e desenvolveriam normas, valores, crenças, mitos, etc.

De fato, a delimitação de tal termo, dentro das concepções das ciências sociais e das ciências humanas, permanece constantemente reportada à estrutura social existente e à vinculação como referência a certa identidade grupal. Um determinado grupo, no sentido de unidade social, consolida os canais que alimentam as ações e, por conseguinte, o comportamento de seus membros.

Assim, os mecanismos que permitem regular as atividades do grupo ocorrem através da sintonia de idéias e de interesses dos indivíduos. Segundo Durkheim (1893 apud BUSINO, 1999, p.127) o caráter simbólico da memória individual permaneceria como um indicador de um contexto social mais amplo “[...] porque, quando indivíduos que têm interesses comuns se associam, não o fazem apenas para defenderem estes interesses mas para se associarem, para não sentirem perdidos no meio de gente hostil, para terem o prazer de comunicar, de formarem um só com muitos outros”.

A *passagem* do individual para o social seria assegurada pelo caráter de coesão no qual o interesse de um indivíduo se funde ao interesse do todo, o grupo. Dentro dessa perspectiva, não podemos deixar de salientar que um grupo reporta-se naturalmente às marcas das condições particulares com as quais ele se desenvolveu, deste modo, a própria noção de grupo aponta-nos sempre “ao contexto discursivo específico” (BUSINO, 1999, p.125).

A questão do pertencimento ou o “sentimento de pertencer”, como define Villar (1987, p.528), do indivíduo como membro de um referido grupo estabelece um estado estruturante de delimitação do *nós*, ou seja,

Esse sentimento de pertencer a um grupo determina de forma decisiva o sentimento individual do valor próprio, e seu status subjetivo reflete o status objetivo dentro desse grupo. É inevitável que as identificações coletivas de um indivíduo se convertam em uma parte importante de seu ser [...] (VILLAR, 1987, p.528).

Tal estrutura promove uma rede de comunicações que permite as relações dos indivíduos no próprio seio do grupo, o que assegura a estrutura e a coesão grupal e o desenvolvimento de uma identidade comum, mesmo em casos de grupos marginais. Cabe ressaltar que as noções de memória e de identidade permanecem correlatas ao próprio grupo, ou seja, a memória e a identidade são fundamentais para manter a unidade e a coesão grupal, o que permitiria a afirmação dos elementos do grupo.

Por isso, devemos levar em consideração a natureza do conjunto de formação dos indivíduos que, no caso, dos pequenos grupos, segundo as observações de Olson (1966 apud

BUSINO, 1999), existiriam mesmo sem acordo explícitos de seus membros, já que a coesão e a eficácia desse tipo de grupo seria facilmente mantida.

Deste modo, acreditamos que este seria o caso do grupo de nossa análise. A estruturação desse grupo de artistas permaneceria *fluida*, sem relação hierárquica e sem estruturas explicitamente determinadas, principalmente se levarmos em consideração o contexto de sua origem em plena ditadura militar. Esses artistas adquiririam, enquanto tais, a categoria de um grupo social, características estas que serão retomadas ao longo do capítulo quatro.

A seguir no capítulo três, tendo em mente a constituição da tríade (artista/obra/espectador) em práticas artísticas conceituais, buscamos salientar tal configuração a partir do processo de interpretação que implica a construção de significado e, por conseguinte, redes de memória dos atores envolvidos. Visto que, as formas discursivas significam os sujeitos e os sentidos mas, concomitantemente, só são significadas a partir dos sujeitos que a praticam. Neste sentido, pensar a configuração da tríade a partir do *jogo* que se estabelece via os vestígios discursivos da Arte Conceitual permanece como um dos pontos centrais no contexto dessa pesquisa.

3 MEMÓRIA E LEITURA: O JOGO DISCURSIVO NA ARTE CONCEITUAL

Como abordamos no capítulo anterior, a concepção interativa de construção do significado, por sua própria natureza, permanece presente em todas as manifestações da linguagem. Cabe ressaltar, entretanto, que a noção de interpretação como objeto de estudo enseja variada gama de abordagens que permite contemplar em paralelo, mesmo que previamente, as questões relativas ao problema do significado textual.

Portanto, quando se figura a produção e a construção de significado, devemos levar em consideração que a interpretação deriva de um discurso anterior que a sustenta. Tal abordagem dos processos de leitura nos permite, como ponto de apoio, refletir sobre os movimentos de interpretação. Deste modo, devemos observar o papel do leitor no processo de produzir significado.

Sendo assim, consideramos, como parte integrante do arcabouço teórico desse estudo, os princípios comunicacionais que fundamentam a análise acerca do papel da memória no processo cognitivo de leitura. Por isso, contemplar o processo comunicativo implica apresentarmos, concomitantemente, tanto o conceito de leitura quanto o de informação,

partindo da premissa de que o conteúdo (a informação) só pode ser considerado como tal perante os membros de determinado grupo social.

Neste capítulo iremos, assim, abordar determinadas questões colocadas pelo advento da interpretação gerada a partir da construção de significados nos vestígios discursivos da Arte Conceitual. Para isso, trataremos, a partir da delimitação da noção de texto e de interpretação, de certos aspectos relativos aos conceitos de “leitor-modelo”, de abertura textual e de “obra aberta”. Num segundo momento ressaltaremos a construção de significado nos eixos da tríade via a memória social. E, por último, será abordado o efeito de sentido no contexto em que os vestígios discursivos foram produzidos.

3.1 TEXTO E INTERPRETAÇÃO – O(S) *EFEITO(S)-LEITOR*⁷

Pensar o texto abrindo-se para a interpretação, coloca-nos na posição de considerar o processo interativo de construção de significado, na medida em que “não há sentido sem interpretação” (ORLANDI, 2004, p.11). Deste modo, devemos levar em consideração a cooperação do leitor, como princípio ativo da interpretação, que estabelece uma relação tênue com o quadro gerativo de um referido texto.

O indivíduo, na qualidade de sujeito-leitor, se constituiria, na concepção de Orlandi (2001), por intermédio da relação que estabelece com a linguagem. Podemos considerar, segundo a autora, que o efeito-leitor seria produzido na própria materialidade textual, pressupondo, portanto, para sua ocorrência os *gestos* de interpretação de quem o formulou e, logo, a memória do sujeito que exerce o ato de ler.

⁷ Termo utilizado por Orlandi (2001) para designar as múltiplas possibilidades de leituras face os diversos tipos de textos.

[...] Como os sentidos não são indiferentes à matéria significativa, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc. A matéria significativa – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação, dá forma a ele (ORLANDI, 2004, p.12).

O que pretendemos salientar aqui é que a materialidade mesma do texto propicia um jogo de gestos de interpretação do sujeito-autor perante o suposto leitor via memória discursiva – interdiscurso, já que a construção de significado constitui-se por meio da filiação a redes de memória, como Pêcheux (1982 apud ORLANDI, 2001, p.60) observa “[...] pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes”.

Para González de Gomes (1993), a representação seria o produto de idéias e concepções que os sujeitos devem ter em torno de certas realidades no seu campo semiótico. A linguagem, “solo do conhecimento”, permitiria um modo de interpretação através da pluralidade de significados. Sendo assim, devemos ressaltar, segundo a autora, que “[...] a questão do acesso aos objetos e a reflexão acerca das condições de experiência são substituídos pela questão de fatyum da linguagem e pela reflexão acerca de suas condições de interpretação”.

Para melhor situar essa questão do espaço de interpretação, vamos ressaltar a dialética acerca da *intentio operir* (intenção do texto) e da *intentio lectoris* (intenção do leitor) a partir do conceito leitor-modelo de Umberto Eco (1983; 1993a). É importante destacar que para o autor seria possível abordar a intenção relativa do texto em função da leitura prévia do leitor/espectador.

Desta forma, o texto seria um dispositivo capaz de prever um leitor-modelo, sendo que, o leitor empírico da ação permaneceria agente responsável por depreender conjecturas em relação ao tipo de leitor-modelo postulado para o objeto textual. Dito de outra forma, o

leitor-modelo seria uma estratégia textual na qual “[...] o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado” (ECO, 1993a, p.75).

A noção de leitor-modelo aponta para um sujeito capaz de interações múltiplas em relação ao objetivo geral do texto para decodificar uma mensagem verbal, o que pressupõe uma idéia de dialética do leitor em relação ao texto ou vice-versa.

[...] quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não seguindo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social [...], ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu (ECO, 1993b, p.79-80).

O objeto textual postula necessariamente uma cooperação do leitor como condição primordial para a própria atualização a partir do processo de leitura, o que suscita a potencialidade significativa e a comunicação concreta do referido texto. A compreensão de significações do discurso, segundo Bakhtin (1997), ocorre apenas como elemento abstrato de um fato.

[...] Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um tu). A explicação implica uma única consciência, um único sujeito; a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos. O objeto não suscita relação dialógica, por isso a explicação carece de modalidades dialógicas (outras que não puramente retóricas). A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica (BAKHTIN, 1997, p.338, grifo do autor).

Orrico (2004) salienta que a configuração da construção de significado nos aproximaria do processo de recuperação de informação que abrange, por conseguinte, o eixo da recepção – entre o emissor, o receptor e o contexto – pela associação do significado à informação, visto que a construção de significado ocorre mediante a interação discursiva. Tal observação nos leva aos produtos discursivos formulados por um determinado grupo social denominado por Charaudeau (2004b) de comunidade discursiva por suas características de

base, como, um conjunto de objetivos acordados pelos membros e os mecanismos de intercomunicação entre os atores do grupo.

Assim, a análise dos processos de interpretação torna, de certa forma, visível a relação entre os eixos da tríade e o efeito de sentido entre locutores. É importante destacar nesse caso que o sentido só é possível por intermédio da própria interpretação. Dessa forma, o texto, enquanto objeto simbólico e unidade de análise, permite múltiplas formas e diferentes possibilidades de leituras dos atores envolvidos, em determinadas situações sociais, proposta esta abordada a seguir.

3.2. O PAPEL DA MEMÓRIA NO PROCESSO COGNITIVO DA LEITURA – UM PARALELO

A compreensão dos vestígios discursivos do movimento da Arte Conceitual envolve muitas das possíveis dimensões que compõe o próprio ato de compreender um universo de diversos documentos artísticos. A compreensão de um texto, no caso aqui estamos dando ênfase a textos específicos do universo artístico, como por exemplo, os ensaios/manifestos, envolve processos cognitivos múltiplos. Deste modo, a dimensão interacional do ato de ler permanece como sendo um dos focos da discussão visto que é freqüentemente explicitada quando a base textual sobre a qual o leitor/espectador se apóia precisa ser reformulada.

No horizonte deste estudo, optamos por instrumentalizar, a noção de texto como objeto lingüístico-histórico tal como apresentada por Orlandi (2004; 2001). Acreditamos que esta noção contemplaria os aspectos singulares inseridos na abordagem anterior e destacaríamos, ainda, que o texto estabelece a significação de um espaço material concreto.

Trata-se, portanto, de destacarmos que o texto nos indica a organização da discursividade permitindo visualizar a forma na qual o sujeito significa seu posicionamento.

Assim, ao pensarmos na concepção do texto devemos levar em consideração os aspectos cognitivos da leitura que ocorrem por meio de um conjunto de processos, atividades, recursos e estratégias eminentemente mentais e intrinsecamente relacionados ao ato de compreender. Segundo Kleiman (1989, p.10) entender um texto escrito pressupõe:

[...] a compreensão de frases e sentenças, de argumentos, de provas formais e informais, de objetivos, de intenções, muitas vezes de ações e de motivações, isto é, abrange muitas das possíveis dimensões do ato de compreender, se pensamos que a compreensão verbal inclui desde a compreensão de uma charada até a compreensão de uma obra de arte.

A leitura, portanto, seria um “ato social” entre atores distintos que interagem entre si mediante objetivos e necessidades previamente determinadas socialmente, ou seja, a compreensão de um dado texto envolve um esforço mediante a utilização de conhecimento prévio da leitura. Para isso, neste caso, a “dimensão interacional” entre o artista e o espectador “[...] é entendida como a materialização de significados e interações de um dos integrantes à distância via o texto escrito” (KLEIMAN, 1989, p.10).

Deste modo, entendemos a leitura como um trabalho simbólico que comporta em sua base, assim como o próprio texto, outras formulações. Tal abordagem pressupõe que o processo de leitura permanece como a aferição de uma determinada textualidade em meio a outras múltiplas possibilidades.

[...] se temos, de um lado, *a função-autor como unidade de sentido formulado*, em função de uma imagem de leitor virtual, temos, de outro, *o efeito-leitor como unidade (imaginária) de um sentido lido*. Tanto a função-autor como o efeito-leitor atestam que no discurso o que existem são efeitos de sentidos variados, dispersos, descontínuos, sendo sua unidade construção imaginária (onde intervêm a ideologia e o inconsciente). *Vale assim dizer que o efeito-leitor é uma função do sujeito como a função-autor*. [...] Nele aparecem os movimentos de entrega e de recusa à materialidade do texto face à memória e as condições de produção de todo discurso (ORLANDI, 2001, p. 65-66, grifo nosso).

Esta livre intervenção interpretativa por parte do destinatário leva-nos ao conceito de “obra aberta”, formulado por Umberto Eco que enfatiza o aspecto do texto responsável pela regulação da liberdade interpretativa, ou seja, a relação dialética entre a interpretação e o objeto textual por meio da estrutura de abertura. Para tal, o objeto artístico, como uma “mensagem fundamentalmente ambígua”, manifesta-se em função do outro numa “pluralidade de significados que convivem em um único significante”. Nesse contexto, o espectador estabelece uma função “positiva” mediante a participação e a delimitação da configuração da obra (ECO, 2003, p.22).

Cabe ressaltar que, segundo o autor (ECO, 2003, p.88), a obra possuiria, concomitantemente, duas aberturas. No primeiro caso relacionado à “condição de toda fruição estética” que proporciona a toda e qualquer obra uma abertura, mesmo em caso de obras textuais, quando o artista visa à comunicação explicitamente unívoca. Já no segundo caso permaneceriam algumas poéticas com indicação de uma abertura relativamente explícita.

Embora, segundo Eco (2003), as produções artísticas contemporâneas, movimento que engloba a própria Arte Conceitual, tencionam a uma consciência crescente das múltiplas possibilidades de leitura. Esses mecanismos de leitura das produções artísticas, dentre estes os vestígios discursivos, são ativados e criados no limiar das múltiplas variações pela estrutura da obra, ou seja, o receptor interage mediante uma resolução estrutural da obra.

Tal mecânica da cooperação interpretativa ligada à própria abertura do texto nos conduz a Bakhtin, que aplicou um sentido totalmente novo ao conceito de polifonia. O autor aborda a partir da obra de Dostoievski as relações entre o autor e o herói do romance, o que ele denominou de autêntica polifonia. Se, de acordo com o autor, podemos observar a multiplicidade de planos da obra, cabe salientar o fragmento a seguir:

[...] Aqui, a essência contrária da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da

multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2002, p.19).

É importante destacar aqui a necessidade de confrontar as idéias de Kleiman, Eco e Bakhtin, referentes ao caráter ativo do leitor/espectador. Tais idéias, longe de se contradizerem, nos apontam para a questão relativa à interpretação que pressupõe uma abertura do objeto textual, o processo interacional da leitura.

Referindo-se ao grau de elaboração, criatividade e flexibilidade do leitor/espectador, Kleiman (1989) observa que este, engajado durante a leitura através do conhecimento prévio⁸, seja capaz de depreender e preencher com informação os vazios do que está implícito no texto chegando à compreensão, ao significado. Face à interação dos níveis de conhecimento prévio, a leitura passa a ser considerada uma atividade interativa, o que torna necessário delimitarmos os três tipos essenciais de conhecimento. Deste modo, é através da interação dos diversos níveis de conhecimento, como o conhecimento textual, o conhecimento lingüístico e o conhecimento de mundo, que o leitor/espectador consegue depreender e elaborar o sentido de um determinado texto levando-o a compreensão.

No primeiro momento temos o conhecimento lingüístico é considerado central em virtude do processamento do texto e responsável pelo implícito, o não verbal. O segundo conhecimento, denominado textual, abrange conceitos e noções acerca da estrutura narrativa do próprio texto. Por ultimo, temos o conhecimento de mundo motivado por intermédio dos itens lexicais no texto.

Esta bagagem de conhecimentos cumulativos, intrinsecamente relacionada aos mecanismos interacionais da leitura, permanece como uma “função cumulativo-dependente” de experiências fundamentalmente necessárias à construção do significado. Segundo Orrico (2004), esta construção não se faz unicamente como uma transmissão simbólica por meio de lembranças coletivas mas sobretudo pelo processo estabelecido pelos atores em uma dada

⁸ É o conhecimento adquirido ao longo da vida.

comunicação, ou seja, membros de um determinado grupo social. Tal observação parece se completar com as pontuações de Kleiman (1989, p.27) a respeito do processo de leitura como “[...] uma atividade de procura pelo leitor, no seu passado de lembranças e conhecimentos, daqueles que são relevantes à compreensão de um texto que fornece pistas e sugere caminhos mas que certamente não explicita tudo o que seria possível explicitar”.

Assim, os vestígios discursivos, tais como os ensaios/manifestos, constroem consistência à formação da memória coletiva desse grupo de artistas. Segundo Halbwachs (1990), para se entender a evocação e a localização das lembranças, devemos pegar os quadros sociais reais que servem para a reconstrução da memória; a memória individual existe, porém ela está enraizada no contexto social e nas relações por ele estabelecidos. Desta forma as lembranças “[...] permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Desse modo, a consciência coletiva e individual habita várias formas de memória que são sempre variáveis. Para isso, é necessário que ocorra um processo de *negociação* entre as partes que permita a conciliação da memória individual dos membros do grupo em função da memória coletiva.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990, p. 15).

Para tal, o sentido desses vestígios estaria disposto no processo discursivo que se trava na interpretação entre o sujeito, o texto e o contexto, por intermédio de relações que se estabelecem entre o discurso, a memória e a interação. A construção da memória faz parte da produção do discurso sendo que a memória seria em si uma condição de evidenciar o dizível e os sentidos não-ditos afetando a forma como os sujeitos significam uma situação dada. O

texto seria um “bólide de sentidos”, como aponta Orlandi (2004, p.14), que parte de direções diversas em múltiplos planos significantes, ou seja,

[...] qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade. Este é um aspecto crucial: a ligação da materialidade do texto e sua exterioridade (memória).

Assim, a interpretação ocorre em todos os momentos de relação do sujeito com o mundo, sofrendo influência das conjunturas históricas e sociais. Embora transparente, na verdade há uma *suposta* transparência da linguagem em virtude dos significados não-ditos. O sentido desses registros da produção artística conceitual permaneceria intrinsecamente ligado à posição ideológica que está em jogo no processo sócio-histórico em que o texto foi redigido, proposta esta abordada a seguir.

3.3 OS SENTIDOS POSTOS EM SILÊNCIO – INTERDIÇÃO E REPRESSION ÀS IDÉIAS

A produção de sentidos é uma prática social, dialógica, que se baseia tanto nas práticas discursivas do cotidiano quanto nos repertórios ampliados das produções discursivas, materializando-se por processos de significação diversos, sobretudo no universo artístico. Deste modo, a compreensão da censura como fato de linguagem estabelece uma relação tênue com a resistência⁹, na medida em que, por intermédio do movimento de produção dos sentidos, podemos observar uma manifestação de reação aos poderes estabelecidos.

⁹ Pensar a relação entre o sujeito e o poder, para Foucault (2004a), pressupõe analisar as formas de resistência, lutas que colocam em questão o estatuto do próprio indivíduo. Assim, o poder e as resistências distribuídos no cotidiano interagem sucessivamente transcendendo a própria noção de classe ou grupo.

Dentro desse contexto, a noção do silêncio formulada por Orlandi (1992) destaca que com ou sem palavras o silêncio sofre processos de significação. Se o “silêncio significa em si” podemos dizer que a significação desse processo ocorre no espaço discursivo criado por interlocutores em um determinado contexto. Assim, o silêncio imposto pela censura em determinados momentos históricos seria o resultado da impossibilidade de dizer “certos” sentidos. A repressão às idéias, entretanto, não é uma atitude característica do século XX, nem uma situação peculiar do Brasil na ditadura militar, por exemplo.

Para a autora a linguagem implica o silêncio, o que permite estabelecer uma dupla relação. Deste modo, o silêncio se estabelece não como mero complemento da linguagem mais como elemento fundador de significância própria que permite o movimento de sentidos.

[...] O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o *todo* da linguagem. [...] Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do *um* com o *múltiplo*, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo o discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (ORLANDI, 1992, p.23, grifo da autora).

Buscando clarear a configuração assumida pelas questões relacionadas ao silêncio, torna-se necessário distinguir os tipos de silêncios existentes em dois momentos. O primeiro relativo ao silêncio fundador que significa o não-dito e estabelece condições que possibilitam significar. O segundo permeia as políticas do silêncio em dois caminhos: de um lado o silêncio constitutivo no qual uma palavra freqüentemente apaga outras palavras e, ainda, o silêncio local relativo à censura propriamente dita, ou seja, da proibição de dizer numa determinada conjuntura (ORLANDI, 1992). Este último nos parece propício por apresentar as amarras acerca da censura exercida no contexto político em que se encontra a tona desse trabalho.

Assim, a censura seria uma situação-limite que impõe um silêncio, além de tornar visível as amarras do silenciamento que *explodem* os limites do significar em relação ao

sujeito de linguagem, já que permanece subjugado ao modo de significar, de relacionar as coisas com os sujeitos e o mundo.

No espaço intermediário constituído pelo silêncio esse sujeito trabalha sua relação com o dizível. É o silêncio que torna possível o movimento da subjetividade em sua relação (sua distância) com o discurso estabelecido. São outros sentidos que ganham existência nesse silêncio. Ou seja, ao silêncio imposto pela censura ele responde com o silêncio dos *outros* sentidos que ele constitui em outra região (ORLANDI, 1992, p. 87-88).

Assinalando que suas conclusões são construídas a partir de reflexões relacionadas ao silêncio e à autoria, Orlandi (1992, p.107) enfatiza a censura como “interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas” que impede o indivíduo de circular em certas ordens – a política, a moral, a estética – em suas diferentes posições. Dentro dessa perspectiva, torna-se preciso considerar que a identidade também sofre com a censura, já que o sujeito permanece impedido em sua relação com o dizível. Ou melhor, a censura, como fato discursivo, não representa uma ausência de circulação de informação e sim interdição que permeia diretamente a relação do sujeito com sua identidade social.

Podemos, portanto, censurar, excluir e interditar a fala do *outro*, já que o discurso permaneceria intimamente ligado ao desejo e ao poder. Segundo Foucault (2004a), a produção discursiva de uma sociedade sofreria um determinado tipo de procedimento de controle, seleção, organização e redistribuição por certo número de procedimentos. Essa *ordem do discurso*, elemento social, permaneceria como um reflexo de uma determinada ideologia, ou seja, de um sistema de valores percussor sendo em alguns momentos repressor e manipulador.

Desta forma, os seres humanos numa dada sociedade estariam dispostos em cadeia, ora se submetendo ao poder e ora exercendo este poder. Essa abordagem problematiza o poder como algo que funciona em rede e se estabelece por intermédio de relações nas quais os indivíduos se entrecruzam. Entretanto, a questão não se baseia em quem ou o que estabelece essa relação de poder mas sim seus efeitos no cotidiano da sociedade e a sucessiva articulação

a produção discursiva. Para tal, seguindo a ótica de Foucault (2004a), podemos destacar três grandes grupos relacionados aos mecanismos discursivos de interdição: a exclusão, a sujeição e a rarefação.

No primeiro grupo de mecanismos de controle, denominados de procedimentos externos, teríamos a interdição, a segregação e a oposição entre o verdadeiro e o falso. Entretanto, dentre os procedimentos de exclusão expostos anteriormente, teríamos em nossa sociedade como mais obvio para o autor a interdição, *ritual* da circunstância, pelo cerceamento do individuo e a impossibilidade de se expressar em determinado contexto que junto com o procedimento de segregação proporcionaria um espaço no qual uma sociedade determina o silêncio e o direito exclusivo do dizer em certo campo discursivo. E, ainda, existiria a oposição entre o verdadeiro e o falso, procedimento este que se modificaria mediante as contingências históricas, ou seja, essa vontade do discurso verdadeiro permanece sob um suporte, nem arbitrário, nem violento, muitas vezes institucional, reconduzido por um conjunto de práticas e exercendo um poder de coerção perante outros discursos.

Seguindo essa ótica, podemos destacar, segundo o autor, nos discursos ligados tanto à sexualidade quanto à política que os efeitos de interdição aparecem mais nitidez no qual “os buracos negros se multiplicam” (FOUCAULT, 2004a, p.9). Tal observação ganha certa corporeidade em nossos estudos pelo enfoque acerca do momento político, deste modo, o discurso exerceria um de seus mais terríveis poderes pela censura, ou seja,

[...] é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes. Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece (FOUCAULT, 2004a, p.13).

Já no segundo grupo de mecanismos de regulação, neste caso denominados pelo autor de procedimentos internos, seriam responsáveis por exercer a coerção para a criação dos discursos. Vejamos o que isso significa: de um lado temos o comentário que separa os

discursos fundamentais dos discursos que se repetem, de outro o autor com sua função discursiva, unidade e origem de significações e, por último, existe outro princípio de limitação que é a disciplina responsável pela definição dos enunciados considerados verdadeiros ou falsos já que permanece como procedimento de controle da própria produção do discurso.

No terceiro grupo de princípios de controle do discurso apontam para o que Foucault (2004a, p.12) denomina de “rarefação dos sujeitos que falam”, ou seja, quando pensamos nos sujeitos que pronunciam os discursos devemos levar em consideração que estes são cerceados por regras que envolvem certos procedimentos: o ritual que define as circunstâncias dos sujeitos ao se expressarem, as sociedades discursivas que produzem os discursos possibilitando num espaço delimitado as formas de não-permutabilidade, as doutrinas limitam o discurso para somente alguns sujeitos pré-determinados e as apropriações sociais dos discursos representados por instituições que propiciam a distribuição de discursos e de saberes.

Desta forma, esses sistemas de sujeição e controle do discurso permanecem interligados e sem fronteiras. O que foi censurado não desaparece do todo, mas sim permaneceria às “margens dos sentidos”, num “discurso em suspenso”, sob a forma de um “vestígio” (ORLANDI, 1999, p. 67). Esse tipo de discurso e de alusões, ocorreria em momentos limites.

Os sentidos oriundos de condições particulares, como a censura, podem conter outros sentidos possíveis mas que nesse caso não são ditos. Essas zonas de *sombras* permaneceriam encobertas por meio de estruturas informais de comunicação. É através do discurso oral ou escrito que as idéias circulam – mesmo quando as limitações e a repressão são iminentes –, em uma unidade de sentido, como vestígio. Neste caso, “[...] as palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas nossas palavras” (ORLANDI, 2004, p. 20).

Foucault (2004b) destaca que a construção de saberes se dá dentro de um regime de rupturas e a arte, como um saber específico, estaria contida dentro desse princípio, gerando discursos mediante a *epistême* da época, que permite identificar as condições de interpretação de determinada produção artística. A *epistême* da época pontua o “afastamento, as oposições, as diferenças, as relações de múltiplos discursos”.

No movimento de sentidos desses vestígios podemos observar a manifestação particular da resistência no âmbito discursivo que apareceu durante a ditadura militar; trata-se, segundo Mariani (1998, p. 26):

[...] da possibilidade de, ao se dizer outras palavras no lugar daquelas prováveis ou previsíveis, deslocar sentidos já esperados. É resignificar rituais enunciativos, deslocando processos interpretativos já existentes, seja dizendo uma palavra por outra (na forma de um lapso, um equívoco), seja, incorporando o *non sens*, ou simplesmente não dizendo nada.

Se o sujeito é *produzido* no interior de formações discursivas específicas, os discursos constroem através de suas regras de formação e seus enunciados as posições-de-sujeito. Assim, a realidade se constitui nos sentidos que, como sujeitos, praticamos. Dessa maneira, o sentido dos vestígios discursivos produzidos pelos artistas/críticos permanecem ligados a posições ideológicas que estão em *jogo* no processo sócio-histórico em que esses textos foram redigidos.

Para tal, essa fronteira do dizível e do visível corrobora para o desenvolvimento de conjunturas favoráveis a uma “memória marginalizada” que proporcionaria uma reafirmação de “sentimentos de pertencimento” em coletividades diversas, inclusive em pequenos grupos, como no caso dos artistas da Arte Conceitual. Esse tipo de memória marginalizada e subterrânea “[...] prossegue seu trabalho de subversão no silêncio e [...] afluem em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 4).

Para tentar levantar as estruturas metafóricas dos vestígios discursivos da Arte Conceitual, vamos nos inserir no campo empírico da referida pesquisa, o que iremos detalhar ao longo do próximo capítulo.

4 USO DE REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS NA ARTE CONCEITUAL: APONTAMENTOS DE UMA MEMÓRIA MARGINALIZADA

Tendo como base o arcabouço explicitado anteriormente, o presente capítulo visa descrever as etapas metodológicas empreendidas para elaboração dos dados empíricos de nossa pesquisa. O que se pode depreender da opção teórico-metodológica de trabalhar com a análise do discurso? Pode-se afirmar que o aporte teórico da análise do discurso, como disciplina, ocorre conjugado ao contexto desse trabalho. Para isso, precisamos, antes mesmo de descrever e retratar a análise do corpus propriamente dita, pontuar em que medida devemos levar em consideração a delimitação da *Escola* da Análise de Discurso para essa investigação.

Brandão (1998) destaca que a década de 50 do século XX foi o período decisivo de desenvolvimento da análise do discurso enquanto disciplina. Para tal, dentro dessa conjuntura, temos o surgimento, de um lado, da obra de Harris, *Discourse Analysis*, considerada marco inicial da teoria que estende os procedimentos analíticos da lingüística distribucional aos enunciados e, outro, dos trabalhos tanto de Jakobson e Benveniste acerca da enunciação. O desenvolvimento desses trabalhos já apontariam inicialmente para marcação de fronteira e

delimitação da postura teórica adotada na linha americana e na linha mais européia, como podemos visualizar no quadro a seguir:

Quadro 1. Especificidade da Escola de Análise do Discurso

	ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA	ANÁLISE DO DISCURSO ANGLO-SAXÃ
TIPO DE DISCURSO	Escrito Quadro institucional doutrinário	Oral Conversa cotidiana comum
OBJETIVOS DETERMINADOS	Propósitos textuais Explicação – forma Construção do objeto	Propósitos comunicacionais Descrição – uso Imanência do objeto
MÉTODOS	“estruturalismo” lingüística e história	Intencionismo Psicologia e sociologia
ORIGEM	Lingüística	Antropologia

Fonte: Maingueneau (1997, p.16)

De fato, a observação do quadro possibilita-nos traçar com maior clareza a diversidade de correntes existentes dentro da própria análise do discurso, o que propiciaria filiações, relações intelectuais e tradições localizadas de diferentes formas de pensar a teoria do discurso (Orlandi, 2005). Mas, buscamos aqui ressaltar a delimitação e a formulação da análise do discurso de linha francesa¹⁰ – de agora em diante iremos adotar a abreviatura AD – a que recorreremos em nossos estudos.

A AD francesa¹¹ tem sua origem por volta dos anos 60 do século XX, em meio à conjuntura intelectual da época, sob a égide do estruturalismo. No início da década de 70, a teoria do discurso procurou destacar principalmente as especificidades das formações discursivas, como por exemplo, o discurso comunista (ORLANDI, 2001; BRANDÃO, 1998; MAINGUENEAU, 1997).

Tal metodologia se constitui de uma base transdisciplinar para a qual convergem três campos de conhecimento — a psicanálise, a lingüística e o marxismo —, e trabalha na confluência desses campos, para constituir um novo objeto, o discurso (ORLANDI, 2003).

¹⁰ Segundo Orlandi (2005) foi Guespin que denominou a produção francesa sobre o discurso de *Escola de Análise do Discurso francesa (AD)*.

¹¹ De acordo com Orlandi (2001) o surgimento da AD deve ser pensado mediante os trabalhos dos seguintes teóricos: de Althusser sobre Marx, de Lacan sobre a leitura de Freud, de Foucault no livro *Arqueologia do Saber* e de Barthes com os estudos sobre a relação leitura/escritura.

Para tanto, a escolha da utilização dos procedimentos teórico-metodológicos sob a ótica da AD ocorreu mediante os fundamentos de seu campo de conhecimento, tais como, as relações que se estabelecem entre a linguagem, a história, a sociedade e a ideologia, assim como, a constituição do sujeito e a produção de sentido (MARIANI, 1998).

É importante destacar que AD tem como um de seus fundadores Michael Pêcheux, que desenvolve estudos relacionados à questão da língua/sujeito/história, ou melhor, estabelece uma relação da língua e com a ideologia. A AD constitui uma base concreta acerca da construção de uma abordagem discursiva dos processos ideológicos (ORLANDI, 2005). Assim, quando estamos falando sobre discurso estamos levando em consideração um dos aspectos materiais da ideologia, já que ele seria o resultado da articulação da ideologia com a língua, o discurso.

Entretanto, os estudos sobre a AD pretendem construir procedimentos de investigação sobre interpretações que privilegiem os níveis do *olhar-leitor* de um sujeito, ou seja,

A análise de discurso ocupa assim esse lugar em que se reconhece a impossibilidade de um acesso direto ao sentido e que tem como característica considerar a interpretação como objeto de reflexão. Ela se apresenta como uma teoria da interpretação no sentido forte. Isto significa que a análise de discurso coloca a questão da interpretação, ou melhor, a interpretação é posta em questão pela análise de discurso. Assim como os sentidos são uma questão aberta (não temos acesso ao sentido enquanto tal, e, além disso, ele não se fecha pois nesta filiação teórica não há sentido em si) do mesmo modo, penso, a interpretação não se fecha (ORLANDI, 2001, p.21).

Sendo assim, no presente trabalho iremos considerar a AD como um dispositivo de análise propriamente dita. Segundo Maingueneau (1997) é necessário levar em consideração o tipo de texto no qual a AD se relaciona, associando as condições de produção particulares: no primeiro caso temos textos de instituições que restringem a enunciação, em segundo, os textos que cristalizam conflitos tanto históricos quanto sociais e, por último, os textos que delimitam um espaço no exterior de um interdiscurso. Cabe ressaltar que dentro dessa teoria não só os textos constituem objetos de análise como também o som, a imagem. Parafraseando Michael

Foucault (2004b, p.187), “[...] analisar o discurso é fazer desaparecer e reaparecer as contradições; e mostrar o jogo que jogam entre si; é manifestar como pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma aparência”.

Por isso, torna-se pertinente a observação dos limites da AD para que possamos entender os procedimentos adotados na delimitação e posterior análise do campo empírico de nosso estudo.

4.1 CAMPO EMPÍRICO – OBJETO DA AD

Partindo do pressuposto concebido por Lakoff e Johnson (2002) no qual o ser humano representa o mundo e a si próprio por processo metafórico, assim sendo, as representações sobre a tríade identificadas nos vestígios discursivos desse grupo de artistas também permaneceriam metaforicamente projetadas. Para tal, o conjunto de representações metafóricas do grupo poderia servir como elemento que pontua a identidade desses indivíduos, a partir de um processo interativo-comunicacional estabelecendo conteúdos de significação no contexto social e cultural em questão.

Na tentativa de depreender o quadro das representações metafóricas do grupo de artistas da Arte Conceitual, decidimos trabalhar com o aporte de textos representativos como objeto empírico para análise. Primeiramente, para que possamos iniciar a análise do campo foi necessário estabelecer um recorte no que tange aos registros documentais que pontuam as propostas de base dessa manifestação artística.

Segundo Orlandi (2001) não existe, fundamentalmente na análise do campo empírico, necessidade de privilegiar um tipo de documento em relação a um outro. Tal abordagem ocorre mediante uma opção teórica e metodológica dos procedimentos analíticos adotados no

estudo. Por isso, não se trata de delimitar o corpus unicamente por este ter sido produzido por esses artistas mas é preciso considerar a enunciação por esses textos veiculada em virtude da posição sócio-histórica e cultural na qual o grupo se insere.

Assim, como abordamos no início do capítulo, devemos levar em consideração que os objetos da AD correspondem ao que com frequência denominamos formações discursivas de um determinado contexto (FOUCAULT, 2004b). Para tal Pêcheux (1988, p.160) afirma que:

[...] o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo [...] mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas [...] mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições.

Nessa perspectiva, para este estudo, quando pensamos nos vestígios discursivos, estamos nos referindo à materialidade e às marcas dos textos que compõem a unidade de análise, como parte integrante da relação entre a memória, o discurso e o próprio texto. Para Orlandi (2001, p.12) o texto “[...] se apresenta para o analista, como uma unidade imaginária, enquanto manifestação material concreta do discurso ele se oferece como excelente observatório do funcionamento do simbólico”. Neste sentido, a análise do corpus possibilitaria visualizar os processos de memória e da ideologia na materialidade do texto.

Portanto, torna-se necessário, para a apreender o conjunto de representações metafóricas, premissa básica desta pesquisa, selecionar um recorte consistente cuja composição atenda aos requisitos propostos anteriormente. Parece-nos oportuno, entretanto, salientar que mediante o amplo universo documental desse movimento artístico foi necessário adotarmos critérios operacionais para o levantamento dos dados e, para isso, optamos por uma pesquisa empírica que agrega três ordens de considerações:

- A. o levantamento do conjunto de registros escritos do movimento para análise, que convencionamos denominar de vestígios discursivos, quais sejam, os ensaios/manifestos;

- B. os depoimentos dos artistas, que poderiam apresentar o uso recorrente de certas metáforas;
- C. e, os títulos das obras veiculadas no panorama da arte dos anos 70 na Revista Malasartes, o que reside no fato de acreditarmos, conseqüentemente, que o uso das representações metafóricas seria amplamente difundido.

De fato, acreditamos no potencial que esses registros possuem para nos fornecer o parâmetro relacionado à marcação de fronteira de identidade para o grupo de artistas conceituais. Desta forma, tendo em vista o mapeamento de algum tipo de regularidade das representações metafóricas aplicadas aos vestígios discursivos, buscamos empreender uma vertente de leitura que tivesse como aporte textos que nos permitissem compreender a natureza dos enunciados em jogo.

Por fim, tivemos que adotar um critério de classificação a fim de estabelecer certas arestas na delimitação dos três tipos de registros adotados para a pesquisa empírica, visto que esta ainda permanecia com um universo documental amplo e demandava cuidados no presente trabalho. Nesse caso, optamos por focalizar os vestígios discursivos decorrentes dos períodos: a) de 1969 a 1975 e b) 1986, já que englobam os processos concernentes ao surgimento e ao desenvolvimento da Arte Conceitual.

A escolha do primeiro período (de 1969 a 1975) deve-se aos marcos iniciais do movimento – *o Salão da Bússola*, em 1969, e, *o Do Corpo à Terra*, em 1970 – que desdobraram piques de atividades ao longo da década de 70 em diversos pólos aglutinadores pelo Brasil. A abrangência do primeiro recorte até 1975 ocorreu em virtude do ano de publicação do último ensaio/manifesto que compõe a análise e, ainda, o primeiro número da Revista Malasartes, de Arte Conceitual, que disponibiliza um panorama dessa produção artística nos anos 70.

O segundo (1986) foi selecionado porque diz respeito ao ano de publicação do catálogo que reproduz depoimentos dos artistas da Arte Conceitual. Apesar desses depoimentos não possuírem uma demarcação cronológica específica como os outros dois tipos de registros documentais, sua utilização como objeto empírico da análise justifica-se porque complementa a pesquisa acerca da formação identitária do grupo, já que nos permite cruzar informações e verificar que as representações metafóricas se mantêm no discurso dos artistas, atores essenciais ao movimento.

Cabe ressaltar que, somente em relação aos ensaios/manifestos da Arte Conceitual, optamos por focalizar o discurso do movimento realizado por um único crítico, Frederico Morais, pela excessiva produção de documentação relacionada ao movimento. Segundo Busino (1999, p.133), um grupo pode ser abordado e descrito por meio de seu(s) intérprete(s), porta-voze(s), seu(s) lidere(s), ou seja, “[...] cada grupo escolhe líderes, cuja análise poderia esclarecer o problema do que vem a ser um grupo”.

Tal escolha foi adotada por este crítico ser considerado pelos próprios artistas como sendo o pensador do movimento, postura esta que podemos observar nos depoimentos a seguir:

[...] Um único crítico foi de importância capital para este grupo: Frederico Morais. Não como crítico, mas como algo maior – como elemento legitimador do grupo [...]. Ele abriu os espaços, catalizou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário (VAZ, Guilherme Magalhães, 1986, s.p., grifo nosso).

O único crítico que acompanhava nosso trabalho, que foi a minha casa várias vezes, e com quem a gente conversava era o Frederico Morais. Foi uma coisa recíproca. Frederico teve um convívio pessoal e profissional conosco muito grande, o que faz dele o único crítico que hoje pode e tem a responsabilidade de dizer o que sabe dessa época (SIMÕES, 1996, s.p., grifo nosso).

Deve-se ter em vista que a categoria de líder/pensador é concernente à questão do efeito do grupo e, por isso, acreditamos que o discurso contido em tais ensaios/manifestos pode apontar as representações metafóricas indicativas da identidade do referido grupo. Deste

modo, pretendemos demonstrar que a análise do total de onze ensaios/manifestos¹², listados a seguir conforme a datação e com seus respectivos códigos – a formulação dos referidos códigos são apresentados no item 4.2 –, nos permite visualizar as representações sociais do movimento.

Quadro 2. Demonstrativo com a listagem dos ensaios/manifestos

(EM.01) Salão da Bússola: resultado (1969)
(EM.02) Arte no parque: do corpo à terra (1970)
(EM.03) A geração Tranca-Ruas (1970 – considerado <i>Quase Manifesto</i>)
(EM.04) Papel e criatividade (1971)
(EM.05) O domingo por um fio (1971)
(EM.06) Museu: objeto e atividade (1971)
(EM.07) O museu e a reeducação do homem (1971)
(EM.08) A criatividade liberada: “domingo, terra-a terra” (1971)
(EM.09) A terra da criação (1971)
(EM.10) Arte é organização: o museu é o artista (1972)
(EM.11) Arte plástica: a crise da hora atual (1975 – livro)*

* O referido livro foi incluído na pesquisa empírica já que re-edita alguns ensaios relativo ao período de 1969 a 1972, como por exemplo, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor* da obra de 1970.

Cabe ressaltar que, dentre os doze ensaios/manifestos do corpus empírico de nossa pesquisa, temos uma entrevista de Frederico Moraes ao crítico Francisco Bittencourt, denominada pelos artistas como *Quase Manifesto* e, ainda, um livro lançado pelo pensador, em 1975, com diversos ensaios.

Nesse sentido, visando ao cruzamento de informações para indicar que o uso das representações metafóricas permanece difundido amplamente no grupo, iremos utilizar os depoimentos dos artistas que compõem o catálogo da sétima mostra, *Depoimento de uma Geração 1969-1970*, do *Ciclo de Exposição sobre Arte* no Rio de Janeiro que teve Frederico Moraes como coordenador. É importante destacar que este catálogo permanece como um dos

¹² Em anexo estamos disponibilizando a referência completa dos ensaios/manifestos e as cópias de parte significativa dos mesmos. Contudo, gostaríamos de ressaltar que não foi possível reproduzir todos os escritos pela indisponibilidade das normas da instituição que retém os originais.

documentos ícones da Arte Conceitual no Brasil por disponibilizar textos significativos e depoimentos dos artistas precursores do movimento.

O quadro 2, a seguir, sintetiza as reflexões apresentadas anteriormente. A título de sistematização, o quadro possui, nos dois primeiros campos, os marcos fundantes do movimento e inclui, ainda, a referência de dois tipos de registros documentais da análise. Tal cruzamento de dados possibilita visualizar a frequência com que os artistas participaram dos eventos e das publicações, identificando assim, os mais ativos e que continuam atuantes no movimento – apontamos, após a identificação desses artistas, os códigos relativo aos mesmos.

Quadro 3. Cruzamento de dados e mapeamento dos artistas

ARTISTAS	MARCOS DO INICIO DA ARTE CONCEITUAL NO BRASIL		REVISTA	CATALOGO****
	SALÃO DA BÚSSOLA	DO CORPO À TERRA	MALASARTES	DEPOIMENTO DE UMA GERAÇÃO
	1969	1970	1975	1986
Adriano de Aquino	x	-	-	-
Alfredo Fontes	-	-	x	x
Angelo de Aquino	x	-	-	-
Anna Bella Geiger	x	-	-	-
Antonio Henrique Amaral	x	-	-	-
Antônio Manuel	x	-	-	x
Artur Barrio (DEP.01)	x	x	x	x
Ascânio MMM	x	-	-	x
Carlos Vergara	x	-	-	-
Checcacci	x	-	-	-
Cláudio Paiva	-	-	x	x
Cildo Meireles (DEP.02)	x	x	x	x
Colares	-	-	x	x
Darcílio Lima	x	-	-	-
Darel	x	-	-	-
Devielo	-	x	-	-
Dileny Campos	-	x	-	-
Dilton Araújo	-	x	-	-
Eduardo Cruz	x	-	-	-
Evany Fanzeres	x	-	-	-
Frederico Morais*	-	x	-	-
Georgete Melhem	x	-	-	-
Guilherme Magalhães Vaz (DEP.03)	-	x	x	x
Hélio Oiticica**	-	x	-	-
Asmênia Coaracy	x	-	-	-

José Ronaldo Lima	-	x	-	-
Lobianco	x	-	-	-
Lothar Charoux	x	-	-	-
Lotus Lobo	-	x	-	-
Luciano Gusmão	-	x	-	-
Luiz Alphonsus (DEP.04)	x	x	x	x
Luiz Fonseca	-	-	x	-
Manuel Messias	-	-	-	x
Mari Yoshimoto	x	-	-	-
Miriam Monteiro	-	-	-	x
Nelson Leiner***	-	x	-	-
Noviello	-	x	-	-
Odília Ferrez	-	-	-	x
Odetto Guersoni	x	-	-	-
Pedro Escosteguy	x	-	-	-
Raymundo Colares	x	-	-	-
Sonia von Brüsky	x	-	-	-
Teresa Simões (DEP.05)	x	x	x	x
Thereza Miranda	x	-	-	-
Tunga	-	-	x	-
Umberto Costa Barros (DEP.06)	-	x	x	x
Vanda Pinheiro	x	-	-	-
Vera Roitman			-	x
Vicente Pereira			x	
Vilma Pasqualini	x	-	-	-
Wanda Pimentel	x	-	-	x
Zaluar	x	-		-

*Participou do Salão da Bússola como crítico e não como artista plástico.

**Trabalho em parceria com o artista norte-americano Lee Gaffe.

*** Trabalho em parceria com Marcelo Nitsche.

****Dois depoimentos do catálogo não foram incluídos: o de Aroldo Araújo, diretor da agência publicidade que produziu e patrocinou o Salão da Bússola, e Mauricio Roberto, diretor do MAM-RJ da época, por não serem artistas.

Assim, dentre os 52 artistas listados, identificamos um total de 6 artistas – apresentados em destaque – que aparecem indicados numa frequência total de quatro ou no máximo três campos da tabela, o que aponta para regularidade de sua produção conceitual sobre o movimento. Por isso, utilizaremos os depoimentos dos artistas selecionados em destaque como objeto empírico desta dissertação.

Cabe ressaltar a necessidade de incluir no corpus analítico os títulos das obras que compõe o panorama da Revista Malasartes, pois estes reafirmariam os indicativos observados na análise dos outros dois registros documentais. Para isso, mapearemos somente os títulos das obras dos 6 artistas, apresentados no quadro anterior.

Vale ressaltar que estamos levando em consideração as preocupações sobre a tomada de consciência social que perpassam o grupo de artistas para tratarmos de identificar e analisar o quadro com a seleção dos sintagmas nominais e verbais que denominam os elementos da tríade – tanto o artista, quanto o objeto e o fazer artístico.

A partir do recorte analítico, destacado acima, buscaremos empreender uma análise do campo empírico, proposta esta apresentada a seguir.

4.2 PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS – ONDE O ARTISTA É GUERRILHEIRO ... ENTRE DEPOIMENTOS E TÍTULOS

De acordo com nossa iniciativa de adotar os vestígios discursivos como campo empírico de análise, buscamos enfatizar que esses objetos textuais justificam-se em função de suas características de base pelo enfoque desta pesquisa. Parece oportuno, entretanto, salientar mais uma vez, que a noção de identidade permanece como um dos pontos essenciais para afirmação de pertencimento dos membros do grupo. Deste modo, buscamos evidenciar as representações metafóricas como indicativas do quadro identitário do referido grupo.

Acreditamos numa provável tendência de representações metafóricas do movimento. Neste sentido, buscamos empreender, em um campo difuso, uma análise micro em virtude do objeto desta pesquisa. Tal parâmetro reafirma-se na medida em que adotamos, para compreender a natureza dos enunciados em jogo, uma vertente de leitura que tivesse como aporte textos indicativos de uma regularidade discursiva. Para isto seguimos a opção teórico-metodológica da Análise do Discurso Francesa (AD) que busca construir o objeto de pesquisa por intermédio do paralelo entre língua-sujeito-história, apresentados anteriormente no início deste capítulo.

Merece atenção o fato de que para iniciarmos nossas inferências e o desenvolvimento da análise do corpus empírico, propriamente dita, foi necessário estabelecermos certos códigos para identificação dos vestígios discursivos. Tomemos em conta a necessidade de pensar esses vestígios a partir de suas características e em virtude disso categorizamos o objeto da análise conforme sua procedência. Ou seja, foram demarcados sub-conjuntos do corpus tendo em vista seus suportes e como estes serão articulados ao longo da análise.

Desta forma, para fins desta pesquisa, utilizaremos códigos com duas variáveis: uma inicial verbal (letras) que objetiva identificar a procedência do vestígio e, em seguida, uma numérica que pontua, a priori, o objeto estudado. Pensemos, então, em estabelecer com base no corpus empírico cinco sub-conjuntos, como os exemplos que se seguem identificam:

A. Códigos representativos dos ensaios/manifestos:

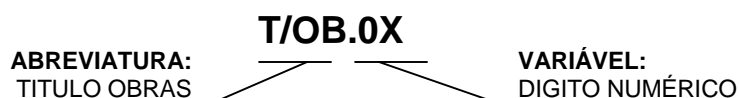


B. Códigos representativos dos depoimentos dos artistas, anteriormente, selecionados:



C. Códigos representativos dos títulos, sub-dividido em dois momentos:

C.1. Títulos das obras que compõem o panorama artístico nos anos 70:



C.2. Título dos depoimentos dos artistas:



Cabe enfatizar a necessidade de mapear previamente, como referência e ponto de partida, as denominações adotadas pelos atores sociais. Acreditamos, então, que tais denominações correspondem aos sujeitos cuja identidade e o modo de atuar em termos da

coesão grupal. Desta forma, antes mesmo de aprofundarmos as reflexões que nos permitiram depreender as representações metafóricas do movimento, achamos importante destacar algumas seqüências discursivas que evidenciam certas denominações:

1. **DEP.01** – “[...] o Governo decretara o Ato Institucional nº5. A partir daí foi aquela paranóia; ninguém se sentia mais seguro. A nossa reação foi *radicalizar* mais ainda o trabalho, não se deixar subjugar. Saímos para a rua como nossos trabalhos, passamos a atuar como se estivéssemos numa *guerrilha artística*. Até porque as instituições artísticas não ofereciam mais segurança. A solução, então, era *radicalizar* o trabalho e apresenta-lo o mais rapidamente possível, enquanto ainda era possível falar, fazer”.
2. **DEP.04** – “[...] Acho que a nossa participação no Salão da Bússola foi um marco, porque mostrava uma nova concepção de arte, uma coisa da qual se tinha apenas uma idéia vaga. O evento “Do Corpo à Terra”, como disse, foi o nosso *ato de guerrilha*. Teve uma importância fundamental [...] a coisa foi jogada lá, mas repercutiu no Brasil inteiro. [...] O mais importante de nossa geração foi a afirmação da possibilidade de qualquer um criar arte. [...] Nós mostrávamos que era possível criar com a cabeça, com *idéias*”

Acreditamos na importância de destacar as denominações, a priori, dos elementos desse grupo de artistas. Mariani (1998) aponta que uma análise com base em denominações e suas variações não pode ser reduzida ao simples fato da atribuição e da associação de determinado rótulo a um conjunto de coisas. Portanto, tais denominações que, em nosso caso, permanecem intrinsecamente relacionadas à configuração da tríade, correspondem, ainda segundo a autora (MARIANI, 1998), aos agentes cuja identidade e o modo de atuar permaneceriam significativos em termos sócio-históricos. Por isso, uma análise discursiva, com base em denominações, envolve uma reflexão que tem como um de seus aportes a própria produção de sentidos.

[...] as denominações funcionam designando, descrevendo e/ou qualificando. As denominações significam não apenas pelo que se diz com elas, ou pelo modo como se diz, mas também pelo que não se diz (ie, o conjunto das denominações não ditas, mas implicadas), bem como pelo que se depreende das relações que elas mantêm entre si. As denominações vão assim, organizando regiões discursivas de sentidos que podem se repetir ou se transformar a cada período histórico, em correspondência com as relações sociais de força em jogo. Ou seja, elas estão instaladas no interdiscurso, impedindo outras significações, disfarçando as tenções, mas ao mesmo tempo e, contraditoriamente, tornando evidente a fuga dos sentidos (MARIANI, 1998, p.119).

Para compreensão dos sentidos devemos identificar as palavras que atuam como denominações, o que nos permitiu visualizar as redes de filiações de sentidos que organizam a tessitura do discurso. Portanto, num primeiro momento, buscamos estabelecer uma correlação em função do tipo de posicionamento dos artistas selecionados. Vejamos, a seguir, a apresentação dos respectivos títulos para visualização:

Quadro 4. Demonstrativo/Títulos

TITULO DEPOIMENTO	TITULO OBRA
1. Radicalizar enquanto era possível (T/DEP.01)	Foto irmã (T/OB.01)
2. Porque as pessoas transformam coisas (T/DEP.02)	Inserções em circuito ideológico (T/OB.02a) Inserções em circuitos antropológicos (T/OB.02b) Blind Hotland nº.3 Múltiplo (T/OB.02c)
3. O essencial veio de Brasília (T/DEP.03)	Besame mucho (T/OB.03)
4. Nossa tática: a nebulosidade (T/DEP.04)	Quimera (T/OB.04)
5. A repressão era muito grande (T/DEP.05)	Telas brancas (T/OB.05)
6. Criar uma obra que não fosse panfletária (T/DEP.06)	Ilha do Fundão (T/OB.06)

De fato, acreditamos que exista uma correlação de frequência de sintagmas. Para isso, estabelecemos uma ordem de combinações em função do título do depoimento com o título da obra de cada artista selecionado. Deste modo, foi necessário desconstruir as superfícies lingüísticas dos títulos para depreender o tipo de ligação que mantêm entre si. Pudemos constatar, primeiramente, que as correlações entre os títulos não são evidentes, salvo algumas exceções. Assim, observamos a partir da análise a possibilidade de estabelecer certos agrupamentos com base numa combinação dos conceitos nucleares presentes nos títulos, como mostra o quadro abaixo:

Quadro 5. Combinação de Frequência/ Títulos

CONCEITO NUCLEAR PRESENTE NOS TÍTULOS DOS DEPOIMENTOS E DAS OBRAS	CÓDIGOS	COMBINAÇÃO	OBSERVAÇÃO
<i>Radicalizar; Irmã</i>	T/DEP.01; T/OB.01	FORÇA	Estrutura que consiste em esforço necessário para fazer algo (ação), ou sentimento de ligação que une parentes.
<i>Transformar; ideológico; antropológico</i>	T/DEP.02; T/OB.02a; T/OB.02b	CONCEPÇÃO	Ato de formular, gerar idéias.
<i>Múltiplo</i>	T/OB.02c	REPETIÇÃO	Tornar a fazer.
<i>Essência; Besame mucho</i>	T/DEP.03; T/OB.03	SENSAÇÃO	Impressão causada pelo estímulo, ou que constitui a natureza de algo.
<i>Nebulosa; Quimera</i>	T/DEP.04; T/OB.04	SONHO, FANTASIA	Seqüência de fenômenos sem transparência, pouco definido, turvo.
<i>Repressão; Tela Branca</i>	T/DEP.05, T/OB.05	AUSÊNCIA, SILENCIO	Efeito de reprimir criado pela censura, que serve para advertir, quanto potencializa o sentido de inexistência, falta.
<i>(ñ) Panfletária</i>	T/DEP.06	CRIAÇÃO IDEACIONAL	Ato ou efeito de criar veemente
<i>Ilha</i>	T/OB.06	CRIAÇÃO ESPACIAL	Ato ou efeito de criar relativo a espaço

O quadro indica uma combinação dos conceitos nucleares no âmbito do significado, o que, de certa maneira, esperávamos, na medida em que, com base em nossas inferências, são regularidades que apontam para a permanência do tipo de posicionamento adotado pelo artista tanto em seu depoimento quanto em suas obras.

Dois pontos devem ser salientados: inicialmente notemos que, dos seis artistas da amostra, cinco mantêm uma correlação de frequência na qual há semelhança semântica nos conceitos nucleares adotados – tal apreensão permanece explicitada na quarta coluna do

referido quadro; em seguida, é também possível observar que um dos artistas (número 2 do quadro 4) disponibiliza um total de 3 obras no panorama da revista *Malasartes*, sendo que, destes 3 títulos, somente 1 não mantém a combinação de frequência.

Dentro desse contexto, em segundo lugar, iniciaremos a análise do cenário da pesquisa empírica via a tessitura, propriamente dita, dos depoimentos e dos ensaios/manifestos, em sua posição discursiva, buscando fazer um levantamento de marcas que possibilitem suscitar o espaço temporal das narrativas. Ou seja, gostaríamos de visualizar as redes co-textuais dos sintagmas nominais e verbais que situam os objetos textuais para o leitor/espectador. Visto que estes permitem circunscrever a dimensão espaço-temporal da enunciação, proposta esta que buscamos apresentar a partir do mapeamento das denominações adotadas pelos sujeitos-agentes (crítico e artistas).

Assim, visando percorrer o processo desencadeado pelas denominações da tríade (artista/obra/espectador) inicialmente nos depoimentos dos artistas, estabelecemos o quadro 6 formulado a partir fragmentos discursivos que constituem a rede textual engendrada em cada seqüência discursiva:

Quadro 6. Depoimento: sintagmas que denominam a tríade

DEPOIMENTO	EIXOS DA TRÍADE		
	ARTISTA	OBRA/ARTE	ESPECTADOR
DEP.01	<i>Loucura (3) / nebuloso /</i>	<i>Coisa nova / processo (4) / papel higiênico (2) / lixo / aventura / denunciar a estrutura / desdobramento radical / desnudamento (2) / acelerar / proposta mental / corpo como suporte / tentativa / paisagem física / criações ambientais / radicalizar (2) / atuar / guerrilha artística</i>	-
DEP.02	<i>Pensar / trabalho real</i>	<i>Fogueira (4) / clareira / fogo (2) / análise / movimentação /</i>	<i>Fazem coisas / transformam coisas / tomar posse /</i>

		<i>situação de ortogonalidade / concebidos / demonstração / trabalho / deslocação / sistema de circulação / troca de informações / conceito de circuito / inserções / essência / processo / circuito (3) / inserção (2) / contra-informação / oposição / consciência</i>	<i>eventual observador / observador /</i>
DEP.03	<i>Grupo(9) / grupo maior de 1969/1970 / essencial / gesto / ato / a palavra / energia / o substantivo / sinais / abrir espaços</i>	<i>Fenômeno mental / retro-alimentação / pensamento (3) / pensamento central / criar atitudes / sem suporte / redenção fundamental de tudo / condensou significados / pensamento revolucionário</i>	-
DEP.04	<i>Diferença / grupo / éramos conceituais / recusavam o rótulo / camuflar idéias / atitude política / atuar contra / atuar no circuito / nebulosa / atuação / transgredir as regras / nossa geração / criar com a cabeça, com idéias</i>	<i>Escala planetária / trabalho político / sentimento poético de arte / dimensão política / algo novo / evento / acontecimento poético-planetário / marcar o chão / deixar um rastro de arte / fogo / nova concepção / ato de guerrilha / manifestação /</i>	<i>Apagar o incêndio / possibilidade de qualquer um criar arte /</i>
DEP.05	<i>Grupo / individualistas / coisa em comum / posição desafiadora / irreverência política / posição muito livre em relação à arte / nossa posição era nitidamente política / criar</i>	<i>Trabalho de risco / poesia e política se misturavam / desejo de liberdade / relato político / caráter político / situação incômoda / carimbo / FRAGILE (fragilidade) / movimentos / vida e arte / conceito / nossos trabalhos / identidade / mexer</i>	outro
DEP.06	<i>Atuação / conflitos existenciais / fazer um trabalho / armar(ndo) o trabalho / golpeava aquele sistema / "brincando" / posição política / guerrilha / grupo / comunidade / loucura</i>	<i>Trabalho (4) / cadeiras / bancos / pranchetas / processo / projetos / criar (2) / metáfora da situação / perigoso / desabar / projeto /</i>	-

Visando sustentar a análise de recorrência de representações, prosseguimos nossa análise com a sistematização de um segundo mapeamento relacionado aos ensaios/manifestos. O que a *posteriore* nos permitirá destacar as cadeias de representações metafóricas identificadas nos vestígios do grupo. Assim, tendo a tríade como norte deste trabalho, depreendemos as representações dos elementos que constituem esta configuração para sustentar nossa análise. Desta forma, aplicamos a mesma formulação, com base no eixo da tríade, do quadro anterior (quadro 6) para apresentar a seqüência discursiva que se segue:

Quadro 7. Ensaio/Manifesto: sintagmas que denominam a tríade

ENSAIO/ MANIFESTO	EIXOS DA TRÍADE		
	ARTISTA	OBRA/ARTE	ESPECTADOR
EM.01	-	-	-
EM.02	<i>Vanguarda / suporte da própria obra</i>	<i>Manifestações (ão) (2) / manifestações artísticas / manifestações de efeito / tendências / lixo / natureza</i>	-
EM.03	<i>Bárbaros / nova raça / vanguarda</i>	<i>Celebrações / rituais sacrificatórios / corpo / artesanato mental</i>	<i>Imperadores da velha ordem (outro)</i>
EM.04	-	<i>Manifestação / livre criação / vitalidade criadora / espírito lúdico / dissolução da forma (imaterial) / ato coletivo / comunidade</i>	<i>encenando uma "guerra"</i>
EM.05	-	<i>Manifestação coletiva / livre criação / manifestação / forma de fios / grande manifestação / livre criatividade / criação coletiva / aventura</i>	O interessado

EM.06	-	<i>Sistema / elemento de perturbação / evento(2) / situação(2) / aleatório / precário / arte-coisa / fenômeno criador / coisa criada / puro conceito / atividade</i>	-
EM.07	-	<i>Manifestações (3) / atividade criadora (2) / arte/ciência / arte/tecnologia / arte/atividade / eventos / happenings / environments / processual/ laboratórios experimentais / centros de sensibilidade / contra-cultura / corporal (corpo) / coreografia coletiva / ritual / sagrado</i>	<i>Desencanando o espectador / bombardeado o espectador / tomar iniciativas / co-criador</i>
EM.08	<i>Pobres (2) / revolucionário</i>	<i>Manifestação (4) / terra (3) / areia (2) / cal / cimento / cascalho / saibro / areia / barro / pedra britada (2)/ comportamento coletivo / espetáculo ritualístico / matéria-prima / suporte / não-artístico / arte/vida / arqueologia do urbano / memória da paisagem / vida como arte / ação / poema-ação / coisas vivas / corpo / memória / gestos / continuo experimentar / reinventar / imagem/ação / ritual</i>	<i>Imaginação (público) / inventiva (público) / originalidade (público)</i>
EM.09	-	<i>Terra e/ou lixo / outros materiais / terrenos baldios / suporte da representação / matéria-prima / terra com terra / substancial unidade / manifestação</i>	<i>Povo / Exercer criatividade</i>
EM.10	<i>Artista/autor/ <u>todos</u> são guerrilheiros (tomar iniciativa) / conservador</i>	<i>Programa de atividades / canteiro de obras / aterros / favelas / parques / atividade (2) / estrutura / nova situação (2) / guerra / emboscadas / proposição / eventos / rituais / processos de criação</i>	<i>Participação / <u>todos</u> são guerrilheiros / tomar iniciativa</i>

EM.11	Propositor de situações (2) / autor / apropriador (2) / espécie de guerrilheiro / artista-guerrilheiro (2) / <u>todos</u> são guerrilheiros (tomar iniciativa)/ apropriador de objetos / vanguarda (2) / guerrilheiros urbanos / manifestantes / dá o tiro	<i>Explosão / múltiplos sentidos / trama / rede de significados / arte nova / arte-bala / artesanato mental / interdisciplinar / estrutura / liberdade / táctil-visual / táctil-visual-sonora / gustativa / situação (2) / puro acontecimento / processo / emboscada (2) / arma / instrumento de guerra / guerrilha artística (3) / situações nebulosas / arte guerrilheira / antiarte (2) / grupos de guerrilha / movimentos de contestação / ritualizando a vida / environment / arte corporal / manifestação / imagem-ação / canal de mensagem</i>	<i>Age / Pega / apalpa / cheira / destrói / co-autor / devorador / vítima / <u>todos</u> são guerrilheiros (tomar iniciativa) / coletividade / político novo / participação</i>
--------------	--	---	---

Para tal, a leitura dos sintagmas relacionados tanto aos depoimentos quanto aos ensaios/manifestos indicou a recorrência, em certos casos, das denominações adotadas por esses atores. Este mapeamento nos possibilitou estabelecer um desdobramento com a frequência dessa rede textual em cada seqüência discursiva. Tal empreitada foi utilizada por possibilitar uma melhor visualização das recorrências de representações e, deste modo, a elaboração da análise seguiu-se em dois momentos conforme as particularidades dos objetos textuais estudados.

Durante a elaboração da análise percebemos a necessidade de desmembrarmos os elementos da tríade, que, nesse caso, encontra-se em três sub-unidades de análise empírica. Este trabalho de levantamento das frequências de sintagmas nominais e verbais permanece exposto no anexo 2 e 3 dessa pesquisa.

Pudemos identificar, fundamentalmente, por meio deste levantamento, um total de 163 sintagmas nos depoimentos e 193 sintagmas nos ensaios/manifestos. De fato, percebe-se o

maior índice de casos, nos dois tipos de vestígios, relacionados às representações do segundo elemento da tríade, a obra/arte – com 101 sintagmas nos depoimentos e 148 nos ensaios/manifestos. Tal constatação ocorre em virtude de esses textos, tanto depoimentos quanto ensaios/manifestos, fundamentarem a produção artística, fazendo com que as denominações relacionadas ao fazer artístico e ao objeto da arte propriamente dito sejam mais recorrentemente designados.

A leitura das cadeias de co-textualidade e o mapeamento das frequências nos permitiu perceber que, mesmo com 356 sintagmas identificados no total, existe um recorte incipiente de ocorrências em cada item isoladamente. Os quadros expostos nos anexos 2 e 3 apontam na grande maioria dos casos para mínimos percentuais tão baixos, com somente uma ocorrência cada.

Contudo, gostaríamos de salientar que, embora a ocorrência de diversas denominações seja pequena, elas formam um conjunto de sintagmas que se insere num campo semântico mais amplo, como por exemplo, guerra / guerrilha / guerrilheiro / manifestante / emboscada. Assim, a partir do levantamento exaustivo de tais sintagmas, percebemos traços que apontam para um certo grau de frequência nas representações metafóricas em conjuntos semânticos da produção do grupo conforme a estruturação da tríade. No percurso dessa análise, esse mapeamento chama a atenção para os conjuntos semânticos pela regularidade de ocorrência dos sintagmas nominais e verbais.

A partir disso, buscamos traçar uma sistemática que nos permitisse agrupar os sintagmas levantados no corpus empírico. Dito de outra forma, retomamos os sintagmas identificados em cada unidade de análise e os re-agrupamos ainda mantendo a variável da tipologia do vestígio originário. Cabe ressaltar que, ao desenvolvermos essa empreitada nos anexos 4 e 5, buscamos, na medida do possível, manter as formas lexicais salvo algumas

exceções pela duplicação – tal duplicação deve-se ao fato de estarmos aqui levando em consideração, como o apontado anteriormente, a frequência e as variáveis textuais.

Visando depreender das cadeias co-textuais dos conjuntos semânticos, estabelecemos uma estruturação dos sintagmas, tanto verbais quanto nominais, a partir da identificação da ocorrência de variáveis e, por fim, uma prévia denominação. Devemos ressaltar que a escolha de cada denominação permanece ligada à constituição de cada conjunto semântico, como podemos observar no exemplo que se segue:

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>1. arte nova</i>	<i>arte corporal</i>	formas de produção
	<i>arte guerrilheira</i>	
	<i>arte/atividade</i>	
	<i>arte/ciência</i>	
	<i>arte/tecnologia</i>	
	<i>arte/vida</i>	
	<i>arte-bala</i>	
<i>2. vida como arte</i>	<i>vitalidade criadora</i>	
	<i>coisas vivas</i>	
	<i>coisa criada</i>	
<i>3. artesanato mental</i>	<i>dissolução da forma (imaterial)</i>	
<i>4. antiarte</i>	<i>não-artístico</i>	
	<i>contra-cultura</i>	
<i>5. interdisciplinar</i>		

Como o próprio exemplo acima indica, seguimos a estruturação dos conjuntos semânticos a partir do destaque dos sintagmas norteadores numa primeira coluna e a identificação de suas variáveis num segundo momento. Este re-agrupamento nos possibilitou o destaque, do que chamamos inicialmente, de descrição. Tais descrições perpassam a própria natureza dos sintagmas norteadores e nos permite contextualizar sub-conjuntos semânticos que, no exemplo, podemos visualizar um total de 5 num mesmo conjunto semântico das formas de produção.

A importância desse panorama deve ser destacada pois nos possibilitou identificar a estruturação de um total de 28 conjuntos semânticos com 53 sub-conjuntos com base nos sintagmas e seus desdobramentos, proposta esta que apresentamos nos quadros dos anexos 4 e

5. Interessante observar que esses anexos permanecem fulcrais como indício do processo de regulação enunciativa aplicado aos vestígios discursivos.

Desta forma, foi possível agrupar os conjuntos semânticos localizados num único quadro com os conjuntos elucidativos para a representação da tríade. Assim, mesclamos intencionalmente os diversos fragmentos das seqüências em análise para tornar mais visível o quanto essas representações metafóricas são rearticuladas entre si, reforçando o posicionamento desse grupo de artistas. Para Mariani (1998, p.53) a noção de seqüência discursiva “[...] é fluida o suficiente para viabilizar a apreensão das formulações discursivas, ou seja, de seqüências lingüísticas nucleares, cujas realizações representam, no fio do discurso (ou intradiscurso), o retorno da memória (a repetibilidade que sustenta o inter-discurso)”.

Nesta perspectiva, a regularidade enunciativa e a seqüência discursiva dessas estruturas nos permitiram ilustrar a construção discursiva do movimento da Arte Conceitual. Importante destacar que foram selecionados, para constar no quadro a seguir, fragmentos dos vestígios discursivos que exemplificam, por vezes de forma transparente, as categorias adotadas.

Quadro 8. Cruzamento de dados Ensaio/Manifesto x Depoimentos:

representação metafórica / categorias

UNIDADE	SINTAGMAS	VARIÁVEIS	CATEGORIA	EXEMPLOS
ARTISTA	<i>grupo</i>	<i>grupo maior de 1969/1970 / nossa geração / comunidade / éramos conceituais / coisa em comum</i>	GRUPO	1. DEP.03 – “[...] Considero que nós somos um grupo [...] Grupo que jamais passará porque está redenção jamais acontecerá [...]” 2. EM.11 – “[...] O artista deixou de fazer arte ao lançar mão de novos suportes e recursos – é um propositor de situações” 3. EM.08 – “O artista pobre, como diz o próprio nome, trabalha com os chamados materiais não-artísticos, sem
	<i>autor</i>	<i>artista/autor</i>		
	<i>apropriador</i>	<i>propositor de situações</i>		

		<i>suporte da própria obra</i>		nobreza [...]"
	<i>conservador</i>			
	<i>pobres</i>			
	<i>guerrilheiros</i>	<i>artista-guerrilheiro / espécie de guerrilheiro / guerrilheiros urbanos</i>	GUERRA	
	<i>guerrilha</i>	<i>armar(ndo) o trabalho / golpeava aquele sistema / recusavam o rótulo / irreverência política / individualistas</i>		1. EM.11 – “O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro [...]"
	<i>revolucionário</i>	<i>bárbaros</i>		2. EM.03 – “Somos os bárbaros de uma nova raça [...]"
		<i>dá o tiro</i>		
	<i>manifestantes</i>	<i>nova raça</i>		3. DEP.05 – “[...] mas havia alguma coisa em comum entre nós, uma posição desafiadora no trabalho”.
	<i>posição política</i>	<i>posição desafiadora / transgredir as regras / posição muito livre em relação à arte / nossa posição era nitidamente política / trabalho real / nebulosa (o)</i>		
	<i>criar</i>	<i>criar com a cabeça, com idéias / camuflar idéias / pensar / abrir espaços / fazer um trabalho / “brincando”</i>	FAZER ARTÍSTICO	
	<i>ato</i>	<i>atuação / atuar contra / atuar no circuito / atitude política</i>		1. DEP.05 – “[...] Meu objetivo era criar uma situação incomoda [...]"
	<i>gesto</i>	<i>sinais</i>		2. DEP.04 – “[...] Tínhamos uma atitude política [...] de ser contra, de atuar contra o mercado de arte [...]"
	<i>a palavra</i>	<i>essencial / diferença / energia / o substantivo</i>	MATERIAL	1. DEP.03 – “[...] a palavra [...] e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem”
	<i>loucura</i>	<i>conflitos existenciais</i>		
OBRA / ARTE	<i>comunidade</i>	<i>ato coletivo / comportamento coletivo / criação coletiva</i>	GRUPO	1. EM.04 – “Pouco depois a expansão individual tornou-se ato coletivo [...]"
	<i>identidade</i>	<i>inserção (ões)</i>		2. DEP.05 – “[...] Existia sigilo porque achávamos que era uma forma de manter a identidade de cada trabalho”.
	<i>arte nova</i>	<i>arte corporal / arte guerrilheira / arte/atividade / arte/ciência / arte/tecnologia / arte/vida / arte-bala / arte-coisa</i>	PRODUÇÃO/ SIGNIFICAÇÃO	1. EM.03 – “[...] Nosso artesanato é mental”
	<i>vida como arte</i>	<i>vitalidade criadora / coisas vivas / coisa criada</i>		2. DEP.03 – “[...] Tudo o que aconteceu foi uma retro-alimentação da velha pela nova capital, ocorrida nos anos 70”.
	<i>artesanato mental</i>	<i>dissolução da forma (imaterial)</i>		3. EM.08 – “[...] o que chamei de arqueologia do urbano ou memória da paisagem [...]"
	<i>antiarte</i>	<i>não-artístico / contra-cultura</i>		

<i>interdisciplinar</i>			
<i>troca de informações</i>	<i>circuito / conceito de circuito / condensou significados</i>		
<i>sistema de circulação</i>	<i>retro-alimentação / situação de ortogonalidade / processo</i>		
<i>rede de significados</i>	<i>sistema / canal de mensagem / trama / estrutura / forma de fios</i>		
<i>centros de sensibilidade</i>	<i>múltiplos sentidos / espírito lúdico / laboratórios experimentais</i>		
<i>contra-informação</i>	<i>oposição</i>		
<i>memória</i>	<i>memória da paisagem / puro acontecimento / puro conceito</i>		
<i>manifestação (ões)</i>	<i>manifestação coletiva / manifestações artísticas /</i> <i>manifestações de efeito / grande manifestação / celebrações / movimentos de contestação</i>	FAZER ARTÍSTICO	1. EM.02 – “[...] o que poderá resultar numa das mais importantes manifestações artísticas do ano no país”
<i>ritual (is)</i>	<i>rituais sacrificatórios / ritualizando a vida / espetáculo ritualístico / sagrado</i>		2. EM.04 – “[...] uma das mais bonitas manifestações de livre criação já promovidas na Guanabara”
<i>situação</i>	<i>nova situação / situações nebulosas / precário / gustativa</i>		3. EM.11 – “[...] o que se verifica é uma evolução rapidíssima de uma arte meramente visual (plástica) para a tátil-visual, daí para a tátil-visual-sonora [...]”
<i>evento(s)</i>	<i>environment(s) / happenings / aventura / aleatório</i>		
<i>liberdade</i>	<i>livre criação / livre criatividade / fenômeno criador</i>		
<i>atividade</i>	<i>atividade criadora</i>		
<i>ação</i>	<i>programa de atividades / processo / processos de criação / processual / proposição</i>		
<i>essência</i>	<i>criar / criar atitudes / criações ambientais / tentativa / mexer / acelerar / desabar / deslocação</i>		
<i>aventura</i>	<i>desejo de liberdade</i>		
<i>gestos</i>	<i>coreografia coletiva / continuo experimental / corporal / corpo</i>		

<i>reinventar</i>	<i>poema-ação / imagem-ação / táctil- visual / táctil-visual- sonora / gustativa</i>		
<i>tendência</i>			
<i>guerra</i>	<i>grupos de guerrilha / guerrilha artística / instrumento de guerra / emboscada (s) / arma / explosão / movimentos de contestação / elemento de perturbação</i>	GUERRA	1. EM.10 – “Na guerra convencional da arte [...]” 2. EM.11 – “[...] Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas [...]” 3. DEP.06 – “[...] Eu queria era criar uma metáfora da situação que estávamos vivendo, mas que não fosse óbvia ou panfletária [...]”
<i>guerrilha artística</i>	<i>ato de guerrilha / atuar / relato político / caráter político /dimensão política / radicalizar / desdobramento radical / denunciar a estrutura / consciência / redenção fundamental de tudo / perigoso</i>		
<i>metáfora da situação</i>	<i>análise / marcar o chão / situação incômoda / paisagem física / deixar um rastro de arte / desnudamento</i>		
<i>trabalho</i>	<i>trabalho político / nossos trabalhos / manifestação / movimentação / movimentos / evento / concebidos / demonstração</i>	PRODUÇÃO/ SIGNIFICAÇÃO	1. DEP.01 – “[...] Naquele Salão surgiu alguma coisa nova na arte brasileira” 2. DEP.05 – “[...] Naquele momento, estavam explodindo vários movimentos propondo uma relação mais intensa entre a vida e arte, e se começou a aceitar que o importante era o conceito”.
<i>conceito</i>	<i>algo novo / nova concepção / coisa nova / vida e arte / sentimento poético de arte / poesia e política se misturavam / acontecimento poético-planetário / escala planetária</i>		
<i>pensamento</i>	<i>pensamento revolucionário / pensamento central / proposta mental / fenômeno mental / conceito / sem suporte</i>		
<i>suporte</i>	<i>suporte da representação / substancial unidade</i>	MATERIAL	1. DEP.01 – “[...] era uma proposta mental que tinha o corpo como suporte”.
<i>projeto (s)</i>	<i>corpo como suporte / pranchetas / carimbo / bancos / cadeiras / lixo / papel higiênico / fogo / fogueira / frágile (fragilidade)</i>		2. EM.08 – “[...] a terra, como matéria-prima ou suporte, passou a interessar ao artista plástico”.

	<i>matéria-prima</i>	<i>terra / terra com terra / terra e/ou lixo / areia / barro / cal / aterros / lixo / cimento / pedra britada</i>		
	<i>outros materiais</i>	<i>terrenos baldios / parques / natureza / canteiro de obras / favelas / arqueologia do urbano</i>		
ESPECTADOR	<i>coletividade</i>	<i>povo / imperadores da velha ordem (outro)</i>	GRUPO	1. EM.03 – “Os imperadores da velha ordem que se guardem [...]” 2. EM.11 – “[...] Vitima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos [...]”
	<i>outro</i>	<i>observador / eventual observador</i>		
	<i>co-autor</i>	<i>co-criador</i>		
	<i>vitima</i>			
	<i>político novo</i>			
	<i>exercer criatividade</i>	<i>imaginação / inventiva / originalidade</i>	PRODUÇÃO/ SIGNIFICAÇÃO	1. EM.08 – “[...] o público anônimo deve desenvolver a imaginação a partir da obra, da atividade”.
	<i>age</i>	<i>apalpa / cheira / pega / destrói / devorador</i>	FAZER ARTÍSTICO	1. EM.04 – “[...] crianças e adultos, em uma expansão real e de grande vitalidade, [...] encenando uma “guerra” que era no fundo uma expansão alegre e descontraída do instinto lúdico”. 2. DEP.04 – “O mais importante de nossa geração foi a afirmação da possibilidade de qualquer um criar arte [...]”
	<i>participação</i>	<i>tomar iniciativas / encenando uma “guerra” ... / o interessado / desencanando</i>		
	<i>tomar posse</i>	<i>fazem coisas / transformam coisas / possibilidade de qualquer um criar arte</i>		
	<i>apagar o incêndio</i>			
<i>guerrilheiros</i>	<i>bombardeado</i>	GUERRA		

O quadro indica o grau de recorrência de representações simbólicas já construídas pelo grupo da Arte Conceitual. Tal processo de regulação está intrinsecamente relacionado à questão da rearticulação dos conjuntos semânticos formados pelos sintagmas nominais e verbais.

Tal regularidade possibilitou fazer uma classificação de categorias oriundas das representações metafóricas do corpus empírico. Durante a elaboração da análise percebemos que as categorias de classificação dos sintagmas pontuam um processo em quatro níveis explicitados no quadro abaixo:

Quadro 9. Categorias de classificação dos sintagmas: níveis

<p>→ GRUPO</p> <p>Critérios que envolvem as denominações e as caracterizações acerca da coletividade.</p>
<p>□ PRODUÇÃO / SIGNIFICAÇÃO</p> <p>São as estratégias aplicadas às produções da Arte Conceituais, a fim de evidenciar o processo de significação dessa prática.</p>
<p>▪ FAZER ARTÍSTICO</p> <p>São referências adotadas para conceituar uma ação, incluindo freqüentemente a utilização de verbos indicativos do tipo de ação praticada.</p>
<p>▪ GUERRA</p> <p>Visão panorâmica do posicionamento ativo e participante dos atores na completude da obra, ou em focalizar um espaço-tempo que operam no campo em estudo.</p>
<p>- MATERIAL</p> <p>Panorama que pontua os suportes utilizados.</p>

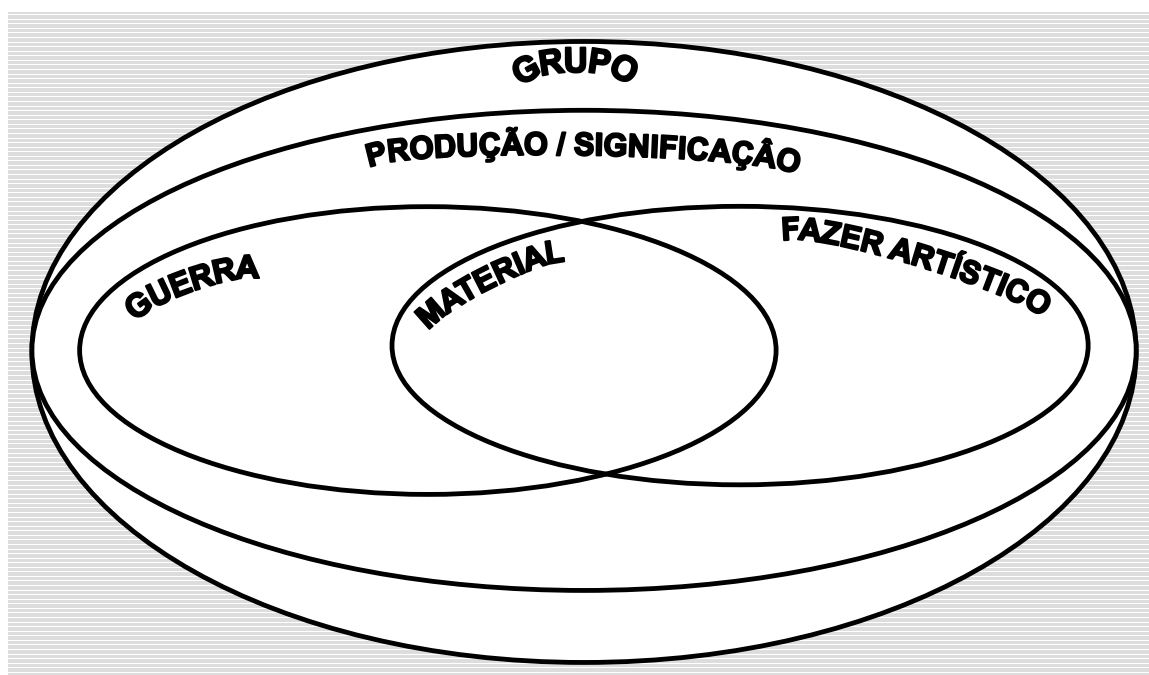
Podemos verificar, pelos procedimentos adotados, que a construção de sentido e o estabelecimento de categorias classificatórias permanece intrinsecamente relacionada à identificação das representações metafóricas contidas nos ensaios/manifestos e nos depoimentos. Na análise das representações, recorrentemente, retomamos o pressuposto inicial: as metáforas como indicativas de certas marcas identitárias. O que vimos, com base na análise, é que a construção da identidade do grupo permanece por intermédio do alinhamento das categorias em níveis, como destacado anteriormente.

No que tange às fronteiras da identidade, esta permanece profundamente arraigada no processo de representação desse grupo e, por isso, o mapeamento das cadeias co-textuais para destacar o efeito metafórico tornou-se tão importante. Desta forma, a questão da moldagem, a categorização, de relações espaço/tempo no sistema de representação permanece como sendo

central sobre a forma como esses indivíduos, na qualidade de artistas-agentes, bem como as suas identidades, são localizadas e representadas respectivamente (HALL, 1997).

De maneira que acreditamos que tais categorias classificatórias permaneceriam dispostas num processo de encadeamento e, por isso, estamos disponibilizando pontualmente a visualização gráfica das categorias oriundas das representações metafóricas a seguir:

Quadro 10. Visualização gráfica das categorias



Para finalizar, com base na classificação de categorização das representações metafóricas, foi possível apontar para um *perfil* identitário do grupo em duas vertentes. Primeiramente, temos as **metáforas do fazer artístico**, que se institui por meio de uma ação executada a partir de rituais, manifestações, em suma, um verdadeiro fórum coletivo que envolve os atores e seus pares num evento sagrado do meio artístico. Num segundo momento, destacamos as **metáforas de guerra** que apontam para uma radicalização dos sentidos empreendidos, como, no caso, de guerrilha artística, emboscada, em função do posicionamento ativo do grupo com seu entorno, a sociedade.

De fato, tal configuração nos possibilita identificar uma forma reconhecível de conjunto para esse grupo ligado ao posicionamento desses atores. Interessante observar, nesse sentido, a indicação da conotação *underground*, no sentido marginal desse movimento. Cabe salientar que a polaridade dos elementos discursivos assinala, por meio dos eixos da tríade, o transbordamento do campo estético em direção ao contexto sócio-político.

Partindo desses apontamentos, é importante destacar que a cadeia de categorias permanece intimamente ligada à equação do que é dito + como é dito + quando é dito. Neste caso, o contexto de origem dos vestígios passa a ser determinante porque é neles que podemos identificar esses elementos – um jogo entre sujeito/contexto/sentido (PÊCHEUX, 1999).

Trata-se de pensarmos em termos, a priori, de relações de força e da construção de memória por meio dos sentidos produzidos num determinado contexto. Com isso queremos dizer que procuramos analisar o discurso, considerando sua relação com os mecanismos pelos quais os atores estão posicionados. Portanto, as representações metafóricas identificadas nos vestígios discursivos da Arte Conceitual parecem apontar para a retomada do efeito que mantêm *reverberando* o contexto sócio-político da cultura brasileira recente instigando, assim, uma ilusória permanência de sentidos e possibilitando, a nosso ver, a validação do efeito metafórico como indicador de identidade do grupo em questão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A certeza que aparece, em todo caso, no fim desse debate é que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. [...] Um espaço de deslocamentos, réplicas, polêmicas [...] (PÊCHEUX, 1999, p.50).

Ao iniciarmos esta pesquisa, indagávamos a respeito do pré-conceito instituído aos cânones da genuína Arte Contemporânea, o que delimita sua apreciação, digamos assim, a um expectador mais *experiente*. Tal investigação preliminar nos levou a destacar, particularmente, uma questão: como o significado dessas produções é construído?, pergunta essa que ainda persiste mas nos permitiu considerar a dinâmica que se estabelece nos documentos de arte via proposição do artista em função de seu público/espectador.

Partindo dessas observações, optamos por discutir a respeito do movimento da Arte Conceitual que permanece inserido no universo artístico maior, destacado anteriormente. Desta forma, o presente capítulo se estrutura com base no desenvolvimento, de um modo geral, do conjunto deste texto de dissertação. Para isso, torna-se necessário abrir um espaço propício para sinalizarmos uma retomada das principais motivações e idéias desse trabalho.

De fato, acreditamos ser fundamental destacar o caminho percorrido e as respostas obtidas por intermédio da referida pesquisa. Nesse sentido, cabe-nos retomar neste momento

o pressuposto primordial para o desenrolar do trabalho e, em seguida, apontar perspectivas e possibilidades de futuras investigações.

Propusemos enfatizar, ao longo desta dissertação, questões relacionadas ao movimento intitulado Arte Conceitual do ponto de vista discursivo. É importante destacar que esse movimento artístico internacional surgiu no território brasileiro, em 1969 e se desdobrou ao longo dos anos 70, sob o signo do milagre econômico e da repressão política, que perpetuou a inserção e a atuação de artistas e de intelectuais nos projetos alternativos à ordem que os militares que ocupavam o poder e a elite que lhes dava sustentação estabeleceram para sociedade.

Deste modo, os artistas conceituais utilizavam um tipo de discurso metafórico, quase polimórfico, na tentativa de burlar a censura e a interdição dos sentidos em suas produções. Basicamente, buscamos demonstrar aqui que essa dissertação tem como objetivo primordial identificar a construção discursiva das representações sociais dos artistas conceituais numa tentativa de evidenciar as representações metafóricas, presentes nos vestígios discursivos do movimento, que constrói a identidade daquele grupo.

Como dito anteriormente, este trabalho tem como pressuposto norteador os estudos concebidos por Lakoff e Johnson (2002), no livro *Metáfora da vida cotidiana*, que aborda o uso de representações metafóricas em um plano meta-estrutural semântico no qual o homem representaria o mundo e a si próprio por meio de metáforas. Na medida em que lidamos com essas representações, estamos considerando as relações de significação, a partir de um processo interativo-comunicacional que estabeleceria conteúdos semânticos no contexto social e cultural em questão.

Tal abordagem se mostrou pertinente para estudar as representações dos vestígios discursivos desse grupo de artistas, por acreditarmos que estes permaneceriam metaforicamente projetados. Contudo, foi necessário demarcar um recorte para o

desenvolvimento da pesquisa empírica e, nesse sentido, optamos por agregar três tipos de vestígios discursivos como corpus para análise: os ensaios/manifestos do crítico de Frederico Morais, os depoimentos de alguns artistas conceituais e os respectivos títulos das obras veiculados pela revista de vanguarda *Malasartes*.

Devemos ter em mente que, para fundamentar as questões, adotamos o conceito de vestígio, mais particularmente, o que convencionamos denominar de *vestígios discursivos* que norteou nossa pesquisa. Vestígio discursivo, nesta dissertação, permanece sob a ótica das concepções de Pomian (2000) e refere-se aos fragmentos do passado conservados na memória e transmitidos na forma de representações, cujo significado permanece ligado aos registros especialmente escritos (textos) que utilizam-se de material lingüístico, como testemunhos da ação cultural possibilitando múltiplas leituras possíveis.

Assim, os vestígios discursivos, tais como os ensaios/manifestos, permitem, em função das diversas características que possuem no contexto dessa pesquisa, a *retomada* de parte significativa da memória do grupo estudado. E, nesse sentido, as informações contidas nos vestígios discursivos permanecem e possibilitam o trabalho do analista na investigação ao lhe atribuir uma funcionalidade.

Apontamos, ainda, que o movimento da Arte Conceitual estabelece uma contínua interlocução entre os atores envolvidos via produção artística – neste caso, particularmente os vestígios discursivos –, ou seja, a constituição da tríade artista/obra/espectador como condição primordial para construção de significado que requer interferência no campo da memória social. Deste modo, a partir dessa constatação, passamos a adotar a premissa de que, por meio do processo cognitivo de leitura, a memória viabiliza a própria interação dos eixos que compõe a tríade e se traduz em elos de identidade.

Tradicionalmente relacionada à idéia da livre intervenção por parte do destinatário, as múltiplas leituras manifestam-se metaforicamente por meio das possibilidades de

interpretações dos vestígios discursivos. Entretanto, cabe-nos retomar Eco (2003) lembrando que é o aspecto do texto responsável pela regulação da liberdade interpretativa do espectador/leitor, devendo necessariamente o leitor estabelecer uma postura positiva em função de sua participação ativa na configuração desse objeto textual.

Visto que a compreensão dos vestígios discursivos da Arte Conceitual suscita diversos processos cognitivos múltiplos, ao destacar a construção do significado, estamos levando em consideração os movimentos de interpretação e, para isso, consideramos que o leitor/espectador aporte conhecimento prévio para a leitura. Proposta esta concernente à seguinte abordagem: a interlocução do autor e o espectador implica a atualização dos vestígios discursivos e, de certa forma, a construção da memória dos atores envolvidos.

Observamos que a prática discursiva dos vestígios está intimamente ligada e previamente determinada pelo contexto sócio-político-cultural no qual está inserido, o que supõe que os registros dessa produção artística possibilitam compreender o discurso como prática social de mecanismos de poder. Ou seja, esse vestígio se estabelece como discurso no qual também podemos observar o papel dos mecanismos de resistência.

Dentro desse contexto, desenvolvemos esta dissertação tendo a preocupação de explicitar o panorama de construção do campo teórico fulcral que se insere na dinâmica de articulação dos conceitos centrais de nossa abordagem. Por isso, buscamos salientar o eixo entre os conceitos de documento, linguagem, memória, metáfora, representação social, identidade e grupo que, mesmo tratados particularmente, permanecem dentro de um conjunto maior adotado face ao objeto de nosso estudo.

Como consequência, afirmamos, como condição de investigação, a abordagem da interpretação com base na concepção interativa da comunicação na medida em que privilegiamos a dimensão interacional do ato de leitura. Tal dimensão pressupõe o aspecto da

memória no processo de significação dos sujeitos com o interdiscurso, memória discursiva (COURTINE, 1981).

Procuramos, então, depreender o que se passa no processo interpretativo que, nesta situação, se desenvolve, a partir de uma interlocução dos eixos da tríade (artista/obra/espectador) em virtude do papel da memória no processo cognitivo de leitura – concentramos os nossos esforços em função dessa questão sobretudo no capítulo três.

Para isso, a leitura foi entendida, dentro de nossa abordagem, como um ato primordialmente social entre os atores envolvidos por intermédio do conhecimento prévio de mundo, portanto, uma atividade de procura do espectador/leitor que recupera seu passado de lembranças coletivas e conhecimentos a partir da interação com o texto via a comunicação estabelecida pelos atores do grupo social (KLEIMAN, 1989; ORRICO, 2001).

Retomamos Halbwachs (1990), na denominação das lembranças coletivas a partir dos quadros sociais da memória coletiva, acreditando, deste modo, na necessidade de evocar as rememorações pessoais que servem para a reconstrução da memória, tanto individual quanto coletiva, dos atores envolvidos. Desta forma, partimos do pressuposto de que a memória individual desses sujeitos, na qualidade de membros de uma coletividade, seria uma perspectiva acerca da memória coletiva do grupo. Essa compreensão nos leva a responder a pergunta inicialmente formulada:

- ✓ Qual o papel da memória no processo de leitura dos registros documentais da Arte Conceitual?
-

Ao evidenciarmos a questão da constituição da tríade (artista/obra/espectador) na Arte Conceitual, como abordado anteriormente, a questão colocada pelo advento do espaço de interpretação ganhou contornos a partir da construção de significado via a memória social. De fato, buscamos salientar o espaço da memória no processo cognitivo da leitura, partindo da premissa de que a produção de significado se pauta nas relações entre o discurso e a interação.

Desta forma, torna-se necessário uma negociação entre as partes que permita a consolidação da memória dos membros do grupo em função da memória coletiva.

Os princípios de interação discursiva aproximam-se da proposta de Charaudeau (2004) para a noção de comunidade discursiva que reside em um conjunto de objetivos tacitamente acordados entre os membros de determinada coletividade, em virtude dos mecanismos de intercomunicação destes sujeitos em função do grupo. No caso deste estudo, os sentidos possíveis acordados por intermédio da própria interpretação. Dito isto, cabe-nos retomar outra pergunta previamente apresentada:

✓ Que sentidos constituem esses registros?

Os sentidos dos vestígios discursivos estariam dispostos em meio ao processo discursivo que ocorre via interpretação entre o sujeito, o texto e o contexto. Tal construção da memória permanece como parte da produção do discurso sendo que a memória em si viabilizaria a condição de evidenciar tanto o dizível, quanto os sentidos não-ditos, o que afeta a forma desses sujeitos significarem uma determinada situação.

O presente estudo concentrou-se em função de certos aspectos relacionados ao enfoque discursivo da produção artística conceitual, eixo central de abordagem que posicionou nossas inferências e corresponde à produção artística do grupo. Para tal, adotamos como opção metodológica os princípios da Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), tendo por base a construção de um estudo voltado para a abordagem discursiva de princípios relacionados à linguagem, ao sujeito e à cultura. Ou seja, a construção dos elementos discursivos em função dos processos ideológicos (PÉCHEUX, 1988; ORLANDI, 2005).

Portanto, pudemos observar como a linguagem metafórica no universo artístico permite-nos depreender as representações sociais relativas à origem de seu movimento.

Pudemos identificar, então, o conjunto dessas representações metafóricas que passa a ser constituído a partir do contexto no qual esses artistas estão inseridos. De fato, nesse estudo, foi importante realizar a análise da frequência dos sintagmas, pois em termos de um trabalho com foco nos estudos da AD, depreender os referidos termos nos permitiu compreender a construção discursiva das seqüências de representações metafóricas. O que nos leva a retomar duas perguntas inicialmente destacadas:

- ✓ Existe algum tipo de regularidade nas estruturas metafóricas aplicadas a esses registros?
-

No percurso de análise, chamamos a atenção para a natureza dos sintagmas que denominam a tríade por objetivarmos perceber a regularidade na ocorrência dos sintagmas nominais e verbais (ACHARD, 1999). Neste sentido, podemos dizer que existe um grau de frequência na regularidade da utilização de representações metafóricas na produção do grupo em questão. Tal processo de regulação enunciativa aplicado aos vestígios discursivos nos possibilitou elaborar certo tipo de classificação prévia de categorias oriundas das representações metafóricas depreendidas de nosso corpus empírico que, respectivamente, nos permitiu indagar a respeito da tomada de posição dos artistas desse movimento.

- ✓ Como podemos categorizar as estruturas metafóricas?
-

A cadeia de co-textualidade empreendida nos vestígios discursivos da Arte Conceitual instaura uma ilusória permanência de sentidos. Tal estabilidade permitiu perceber a regularidade na ocorrência dos sintagmas nominais e verbais que denominam os elementos da tríade. Deste modo, conseguimos depreender a sistematização e categorização desses

sintagmas em quadro níveis, o que possibilitaria uma validação da metáfora como indicadora de uma pretensa identidade do grupo em questão.

Dito isso, a categorização das metáforas nos permite apontar para um *perfil* identitário do grupo em dois momentos. De um lado, se institui discursivamente a Arte Conceitual como lugar de uma *ação*, uma ação que, nesse caso, se executa por meio de rituais, manifestações, situações, eventos entre pares, enfim, uma possibilidade de fórum sagrado no meio artístico que privilegia metáforas do fazer artístico. De outro, temos uma radicalização maior na questão opositora pelos sentidos dos sintagmas, como por exemplo, guerrilha e emboscada, que privilegia uma discussão eminentemente política. Ou seja, uma ênfase nas metáforas de guerra.

Portanto, partindo desse abordagem, buscamos depreender primeiramente, com base nos depoimentos que compõem o corpus, o mapeamento da seqüência discursiva que nos fornece parâmetros para identificação das marcas espaço-temporais das narrativas. Tal tentativa de visualizar as redes co-textuais nos permite circunscrever a dimensão da enunciação e, com isso, acreditamos que essas denominações nos indicam um traço do posicionamento opositor que se insere o grupo.

Desse modo, evidenciamos, num segundo momento, uma análise dos sintagmas que representam metaforicamente os elementos condutores da tríade, o que nos possibilitou identificar uma forma reconhecível de conjunto em função do grupo de artistas conceituais ao longo do mapeamento das representações metafóricas. Assim, ao mapearmos a seqüência discursiva das denominações da tríade foi possível identificar a recorrência dos exemplos selecionados e, por isso, acreditamos ter alcançado um quadro representativo das metáforas depreendidas no movimento da Arte Conceitual.

Pela análise empírica, podemos observar um conjunto de representações metafóricas que apontaria para uma marca de identidade caracterizando esses artistas como grupo. Pensemos essa marcação de fronteiras, sob o ponto de vista de Hall (2000), que pontua a identidade como uma *celebração móvel* por intermédio do contínuo transformar das formas pelas quais estes agentes, os artistas-intelectuais, permanecem representados e interpelados pelos sistemas culturais que o circulam. Tal abordagem indica que a categorização das representações metafóricas permite apontar para um *perfil* identitário do grupo pela ênfase da conotação *underground*, no sentido marginal.

Nessa perspectiva, verificamos dois movimentos de ordens distintas: um histórico, que orienta e organiza a relação do sujeito com o contexto e, outro, discursivo que permite que esse sujeito construa e recupere a memória sobre a história sócio-política da cultura brasileira recente, pela interpretação dos vestígios discursivos presentes nessa prática artística.

De fato, deve-se ter em vista que a estruturação dessas representações metafóricas estariam exercendo o papel de esquemas socioculturais de resistência pelo posicionamento opositor característico desses artistas-intelectuais. Ou seja, estes esquemas constituem-se de representação socialmente construída e compartilhada por elos de identidade num universo simbólico comum.

Desta forma, acreditamos na possibilidade de futuras investigações que permitam o cruzamento dessas informações com os aspectos da materialidade da linguagem visual na Arte Conceitual. Acha vista que essa efervescência permanece ligada à possibilidade, sugerida por Michael Foucault (2004b), de “outras análises arqueológicas”. Tal proposta é retomada pelo autor na tentativa de desenvolver uma arqueologia da produção artística com base na obra *Isso não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une pipe*) do artista plástico René Magritte, partindo, portanto, da necessidade de salientar a materialidade da linguagem visual.

Separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura

clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento lingüístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava – e falava muito –, e embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos. [...] Dia virá no qual a própria imagem, com o nome que traz, é que será desidentificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma série (FOUCAULT, 1988, p.75-77).

Pensando nisso, apresentaremos algumas reflexões que derivam diretamente deste trabalho, mas que se mantiveram em paralelo e, por isso, enfatizam certos apontamentos. Consideramos importante destacar aqui, no âmbito da AD, o desenvolvimento de perspectivas que abarquem tanto o campo do verbal quanto do não-verbal., viabilizando uma aproximação entre ambos os campos. Segundo Davallon (1999), tal aproximação ocorreria por via da instância textual e enunciativa versus a imagética. Essa perspectiva nos parece interessante na medida em que permite complementar a análise do processo de construção de significado na arte que tem, como tendência primeira, na maioria dos casos, a significação da própria linguagem visual.

Trata-se, portanto, da ampliação do objeto da AD via a materialidade significativa da linguagem visual na sua dimensão discursiva, o que coexiste na possibilidade de interpretação determinada pelo espectador. Por conseguinte, apoiando-nos sob as considerações de Orlandi (1992) a respeito do silêncio, como um mecanismo de análise da relação do verbal através do não-verbal., tal abordagem aponta, particularmente, para a compreensão das múltiplas formas do processo de significação, que permite o movimento de sentidos e o efeito ideológico

Para tal, a abordagem da materialidade da linguagem visual torna-se um assunto palpitante na medida em que favorece parâmetros a respeito da apreensão de sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de interpretar uma produção artística, em parte, o que já foi apontado por Eco (2003), que, por meio de seu conceito *obra aberta* afirma que os mecanismos de leitura de uma produção permanecem intimamente

ligados, ativados e, ao mesmo tempo, criados no limiar das variações da própria estrutura da obra.

Assim, é a partir da resolução estrutural da obra que o agente-receptor, o espectador, interage. Porque é por meio da abordagem da intenção da produção artística em função da leitura prévia do espectador que o termo *leitor-modelo* evoca o objeto (texto/imagem) como um dispositivo. Eis colocada a questão da interpretação de qualquer produção artística na medida em que esta permanece como uma mensagem ambígua que provoca significados em um significante (ECO, 1983; 1993a; 2003).

Com efeito, tal observação nos leva a salientar que o espaço privilegiado da interpretação poderia, nesse sentido, ser considerado um lugar de memória que fomenta a formação de regras específicas intrinsecamente ligadas aos agentes de sua produção (NORA, 1993), o que aponta para a construção de significado a partir da filiação de redes de memória.

Em suma, são as múltiplas vozes da produção artística que privilegiam a abordagem da interpretação, em várias instâncias, expondo assim, naturalmente o exato momento em que a memória começa a operar – principalmente quando pensada em relação às particularidades da Arte Conceitual. Deste modo, a interpretação ocorre por meio do efeito de sentidos que se estabelece por intermédio da formação social e da identidade tanto do artista-autor, quanto do leitor-espectador.

Esses são alguns apontamentos que abrem a possibilidade de interlocução para entender a arte como operadora de discurso, condição primeira da própria linguagem visual e seus vestígios por intermédio da interpretação com outras propostas que estejam voltadas para o tratamento da mediação e da circulação de informação. O que poderia proporcionar quiçá maiores considerações a respeito do distanciamento prévio do leitor/espectador em meio às poéticas artísticas contemporâneas. Certamente esta pesquisa permaneça, por enquanto, apenas como um primeiro passo de uma longa caminhada.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre; et al. **Papel da Memória**. Campinas, São Paulo: Pontes, p. 11-17, 1999.
- ALPHONSUS, Luiz. Nossa tática: a nebulosidade. In: MORAIS, Frederico (coord. geral). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (não paginado)
- BAKHTIN, Mikhail Mikhalovitch. **Marxismo, filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhalovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhalovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, p.165-196, 1985. (Obras Escolhidas, Volume 1)
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- BUSINO, G. Grupo. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v.38, p. 125-145, 1999.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tocci. **Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick. Memória e interdiscurso. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, p.326, 2004a.

CHARAUDEAU, Patrick. Comunidade discursiva. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004b.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COELHO, Priscilla Arigoni. **A complexidade da musealização da arte conceitual com ênfase na produção cultural dos anos 70 no Brasil**. Orientadores: Leila Beatriz Ribeiro e José Mauro Matheus Loureiro. Curso (Museologia). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. In: **Langages**, n.º. 62, Larousse, juin 1981.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, p. 23-34, 1999.

DODEBEI, Vera Lucia. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (orgs). **Memória, identidade e representação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 59-66, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

ECO, Umberto. Superinterpretando textos. In: _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, p.53-77, 1993a.

ECO, Umberto. Entre autor e texto. In: _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, p.79-104, 1993b.

ECO, Umberto. O leitor modelo. In: _____. **Leitura do texto literário: lector in fabula**. Lisboa: Editora Presença, p.53-70, 1983

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Néida. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**. Brasília, v.22, n.3, p. 217-222, set./dez, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade. In: SILVA, T. T. da; HALL, S.; WOODWARD, K. (orgs). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ, Vozes, p.103-133, 2000.

HALL, Stuart. **Cultural representations and signifying practices**. Glasgow: The Open University, p.1-30, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Johnson, H. M. Grupo. In: **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, p.526-527, 1987.

KLEIMAN, Angela. **Texto e leitor**: aspectos cognitivos da leitura. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. (Linguagem-ensino)

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n.1, p. 10-13, set/out/nov, 1975.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáfora da vida cotidiana**. Campinas, São Paulo: EDUC, 2002.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v.1, p.95-106, 1984.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museu, informação e arte**: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Ciência e Tecnologia, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARIANI, Bethânia S. C. **Sujeito e sentido**: efeitos de linguagem. Disponível em: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/65Marian.pdf>. Acesso em out. 2005.

MARIANI, Bethânia S. C. Uma disciplina do entremeio. In: _____. **O PCB e a imprensa**: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan; Campinas, p.21-58, 1998.

MORAIS, Frederico. **Cronograma das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas**: séculos XIX e XX. 2. ed. rev. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOSCOVICI, Serge. Prefácio. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). **Textos em representações sociais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, p. 7-16, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70. In: FICO, Carlos; et al. **Seminário 40 anos do Golpe**: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, p.309-320, 2004.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, p.7-27, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil**. Disponível em: <<http://spider.ufrgs.br/discurso/evento/eniorlandi.pdf>>. Acesso em out. 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 2004.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas, São Paulo: Pontes, p. 59-67, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.
- ORRICO, Evelyn Goyannes Dill; OLIVEIRA, Carmem Irene Correia de. **Memória e discurso**: um diálogo promissor. Rio de Janeiro, 2004. [texto de aula da disciplina Linguagem e Representação]
- ORRICO, Evelyn Goyannes Dill. A Representação Metafórica como Filtro de Recuperação da Informação. **DataGramZero** - Revista de Ciência da Informação, v.2, n.5, out/01. Disponível em: <<http://www.dgz.org.br/>>. Acesso em: 02 em ago. de 2004.
- PÊCHEUX, Michael. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- PÊCHEUX, Michael. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, p. 49-57, 1999.
- PÊCHEUX, Michael. **Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasileira, 1985.
- PINTO, Ana Lucia Magalhães. **Situações**: arte brasileira - anos 70. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2000.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.10, p.200-212, 1992.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p.3-15, 1989.
- POMIAN, Krzystof. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, v.42, p. 507- 516, 2000.
- POMIAN, Krzystof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v.1, p.51-86, 1984.
- RÉGO, Norma Pereira. Escândalo, riso e euforia fazem um “Salão Aberto”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, s.p., 6 de nov. de 1969.
- RIBERBOIN, R. Porque Duchamp? Porque sim ou porque não? In: **Porque Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos**. São Paulo: Itaú Cultural/Paço das Artes, p.10-20, 1999.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 9, nº. 17, p.85-91, 1996.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablums, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da; HALL, S.; WOODWARD, K. (orgs). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, p.73-102, 2000.

SIMÕES, Tereza. A repressão era muito grande. In: MORAIS, Frederico (coord. geral). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (não paginado)

SMITH, R. Arte conceitual. In: STANGOS, N. (org). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.182-192, 1991.

VAZ, Guilherme Magalhães. O essencial veio de Brasília. In: MORAIS, Frederico (coord. geral). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (não paginado)

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: _____. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro, Zahar, p.97-105, 1994.

VENTURA, Zuenir. A falta de ar .In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir (orgs.). **Cultura em trânsito: de repressão à abertura**. Rio de janeiro: Aeroporto, p.52-85, 2000.

VILLAR, A. A. Grupo. In: **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, p.528, 1987.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul; et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. v.4. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

ZANOTTO, Mara Sophia; MOURA, Heronildes Maurílio de Melo; NARDI, Maria Isabel Asperti; VEREZA, Solange Coelho. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáfora da vida cotidiana**. Campinas, São Paulo: EDUC, p.9-37, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 –

REFERÊNCIA DO CAMPO EMPÍRICO*

□ ENSAIOS/MANIFESTOS

MORAIS, Frederico. Salão da Bússola: resultado. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 28 out. de 1969. (Artes Plásticas)

MORAIS, Frederico. Arte no parque: do corpo à terra. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 09 abr. de 1970. 1 microfilme,35mm. (Segundo Caderno)

BITTENCOURT, Francisco. A geração Tranca-Ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 maio de 1970. (Caderno B) 1 microfilme,35mm.

MORAIS, Frederico. Papel e criatividade. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 26 jan. de 1971. (Arte Plásticas)

MORAIS, Frederico. O domingo por um fio. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 09 mar. de 1971. (Arte Plásticas)

MORAIS, Frederico. Museu: objeto e atividade. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 01 abr. de 1971. (Arte Plásticas)

MORAIS, Frederico. O museu e a reeducação do homem. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 02 abr. de 1971. (Arte Plásticas)

MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: “domingo, terra-a terra”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 abr. de 1971. 1 microfilme,35mm.

MORAIS, Frederico. A terra da criação. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 e 26 abr. de 1971. (Caderno B)

MORAIS, Frederico. Arte é organização: o museu é o artista. Suplemento Literário. Minas Gerais, 01 jul. de 1972.

MORAIS, Frederico. **Arte plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975. 117p

□ PANORAMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA ANOS 70 / TÍTULOS OBRAS

MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe. Quem pede tem preferência. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, nº.1, p.14-19, set./out./nov. 1975.

□ DEPOIMENTOS

ALPHONSUS, Luiz. Nossa tática: a nebulosidade. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

* Parte significativa desse material está disponível nos anexos 6, 7 e 8.

BARRIO, Artur. Radicalizar enquanto era possível. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

BARROS, Umberto Costa. Criar uma obra que não fosse panfletária. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

MEIRELES, Cildo. Porque as pessoas se transformam. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

SIMÕES, Tereza. A repressão era muito grande. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

VAZ, Guilherme Magalhães. O essencial veio de Brasília. MORAIS, Frederico (org). **Depoimentos de uma geração, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

ANEXO 2 –

FREQÜÊNCIA DE DADOS DEPOIMENTOS – SINTAGMAS QUE DENOMINAM OS ELEMENTOS DA TRÍADE

✓ UNIDADE 1: ARTISTA

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	DEPOIMENTOS						FREQÜÊNCIA
	DEP.01	DEP.02	DEP.03	DEP.04	DEP.05	DEP.06	
<i>a palavra</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>abrir espaços</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>armar(ndo) o trabalho</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>atitude política</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>ato</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>atuação</i>	-	-	-	1	-	1	2
<i>atuar contra</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>atuar no circuito</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>“brincando”</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>camuflar idéias</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>coisa em comum</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>comunidade</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>conflitos existenciais</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>criar</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>criar com a cabeça, com idéias</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>diferença</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>energia</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>éramos conceituais</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>essencial</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>fazer um trabalho</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>gesto</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>golpeava aquele sistema</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>grupo</i>	-	-	9	1	1	1	12
<i>grupo maior de 1969/1970</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>guerrilha</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>individualistas</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>irreverência política</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>loucura</i>	3	-	-	-	-	1	4
<i>nebulosa (o)</i>	1	-	-	1	-	-	2
<i>nossa geração</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>nossa posição era nitidamente política</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>o substantivo</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>pensar</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>posição desafiadora</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>posição muito livre em relação à arte</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>posição política</i>	-	-	-	-	-	1	1

<i>recusavam o rótulo</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>sinais</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>trabalho real</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>transgredir as regras</i>	-	-	-	1	-	-	1
TOTAL (54)	4	2	18	13	7	10	

✓ **UNIDADE 2: OBRA / ARTE**

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	DEPOIMENTOS						FREQÜÊNCIA
	DEP.01	DEP.02	DEP.03	DEP.04	DEP.05	DEP.06	
<i>acelerar</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>acontecimento poético-planetário</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>algo novo</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>análise</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>ato de guerrilha</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>atuar</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>aventura</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>bancos</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>cadeiras</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>caráter político</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>carimbo</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>circuito</i>	-	3	-	-	-	-	3
<i>clareira</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>coisa nova</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>concebidos</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>conceito</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>conceito de circuito</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>condensou significados</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>consciência</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>contra-informação</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>corpo como suporte</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>criações ambientais</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>criar</i>	-	-	-	-	-	2	2
<i>criar atitudes</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>deixar um rastro de arte</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>demonstração</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>denunciar a estrutura</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>desabar</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>desdobramento radical</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>desejo de liberdade</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>deslocação</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>desnudamento</i>	2	-	-	-	-	-	2
<i>dimensão política</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>escala planetária</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>essência</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>evento</i>	-	-	-	1	-	-	1

<i>fenômeno mental</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>fogo</i>	-	2	-	1	-	-	3
<i>fogueira</i>	-	4	-	-	-	-	4
<i>fragile (fragilidade)</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>guerrilha artística</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>identidade</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>inserção (ões)</i>	-	2	1	-	-	-	3
<i>lixo</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>manifestação</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>marcar o chão</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>metáfora da situação</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>mexer</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>movimentação</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>movimentos</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>nossos trabalhos</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>nova concepção</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>oposição</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>paisagem física</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>papel higiênico</i>	2	-	-	-	-	-	2
<i>pensamento</i>	-	-	3	-	-	-	3
<i>pensamento central</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>pensamento revolucionário</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>perigoso</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>poesia e política se misturavam</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>pranchetas</i>	-	-	-	-	-	1	1
<i>processo</i>	4	1	-	-	-	1	6
<i>projeto (s)</i>	1	-	-	-	-	1	2
<i>proposta mental</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>radicalizar</i>	2	-	-	-	-	-	2
<i>redenção fundamental de tudo</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>relato político</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>retro-alimentação</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>sem suporte</i>	-	-	1	-	-	-	1
<i>sentimento poético de arte</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>sistema de circulação</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>situação de ortogonalidade</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>situação incômoda</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>tentativa</i>	1	-	-	-	-	-	1
<i>trabalho</i>	-	1	-	-	-	4	5
<i>trabalho político</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>troca de informações</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>vida e arte</i>	-	-	-	-	1	-	1
TOTAL (101)	23	25	13	12	14	15	

✓ UNIDADE 3: ESPECTADOR

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	DEPOIMENTOS						FREQÜÊNCIA
	DEP.01	DEP.02	DEP.03	DEP.04	DEP.05	DEP.06	
<i>apagar o incêndio</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>eventual observador</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>fazem coisas</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>observador</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>outro</i>	-	-	-	-	1	-	1
<i>possibilidade de qualquer um criar arte</i>	-	-	-	1	-	-	1
<i>tomar posse</i>	-	1	-	-	-	-	1
<i>transformam coisas</i>	-	1	-	-	-	-	1
TOTAL (8)	0	5	0	2	1	0	

ANEXO 3 –

FREQÜÊNCIA DE DADOS ENSAIO/MANIFESTO – SINTAGMAS QUE DENOMINAM OS ELEMENTOS DA TRÍADE

✓ UNIDADE 1: ARTISTA

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	ENSAIO/MANIFESTO											FREQÜÊNCIA
	EM.01	EM.02	EM.03	EM.04	EM.05	EM.06	EM.07	EM.08	EM.09	EM.010	EM.011	
<i>apropriador</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
<i>artista/autor</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>autor</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>bárbaros</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>conservador</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>dá o tiro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>artista-guerrilheiro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
<i>espécie de guerrilheiro</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>guerrilheiros</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2
<i>guerrilheiros urbanos</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>manifestantes</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>nova raça</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>pobres</i>	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	2
<i>propositor de situações</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
<i>revolucionário</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>suporte da própria obra</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>vanguarda</i>	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	2	4
TOTAL (25)	0	2	3	0	0	0	0	3	0	3	14	

✓ UNIDADE 2: OBRA / ARTE

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	ENSAIO / MANIFESTO											FREQÜÊNCIA
	EM.01	EM.02	EM.03	EM.04	EM.05	EM.06	EM.07	EM.08	EM.09	EM.010	EM.011	
<i>ação</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1

laboratórios experimentais	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
liberdade	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
livre criação	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	2
livre criatividade	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
lixo	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
manifestação (ões)	-	2	-	1	1	-	3	4	1	-	1	13
manifestação coletiva	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
manifestações artísticas	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
manifestações de efeito	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
grande manifestação	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
matéria-prima	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	2
memória	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
memória da paisagem	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
movimentos de contestação	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
múltiplos sentidos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
não-artístico	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
natureza	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
nova situação	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
outros materiais	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
parques	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
pedra britada	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	2
poema-ação	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
precário	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
processo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
processos de criação	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
processual	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
programa de atividades	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
proposição	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
puro acontecimento	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
puro conceito	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
rede de significados	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
reinventar	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
ritual (is)	-	-	-	-	-	-	1	1	-	1	-	3
rituais sacrificatórios	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
ritualizando a vida	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
sagrado	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
sistema	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
situação	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	2	4
situações nebulosas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
substancial unidade	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
suporte	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
suporte da representação	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
táctil-visual	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
táctil-visual-sonora	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
tendências	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
terra	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	3
terra com terra	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
terra e/ou lixo	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
terrenos baldios	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
trama	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
vida como arte	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
vitalidade criadora	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
TOTAL (148)	0	7	4	7	11	13	18	30	8	15	35	

✓ UNIDADE 3: ESPECTADOR

SINTAGMAS NOMINAIS E VERBAIS	ENSAIO / MANIFESTO											FREQÜÊNCIA
	EM.01	EM.02	EM.03	EM.04	EM.05	EM.06	EM.07	EM.08	EM.09	EM.010	EM.011	
<i>age</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Apalpa</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>cheira</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>co-autor</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>co-criador</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>coletividade</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>desencanando</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>destrói</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>devorador</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>encenando uma "guerra"</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>bombardeado</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>guerrilheiros</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2
<i>imperadores da velha ordem (outro)</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>exercer criatividade</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>imaginação</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>inventiva</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>o interessado</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
<i>originalidade</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>participação</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2
<i>tomar iniciativas</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	2
<i>pega</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>político novo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>povo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>vitima</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
TOTAL (20)	0	0	1	1	1	0	4	3	2	3	5	

ANEXO 4 –

CONJUNTOS SEMÂNTICOS – DEPOIMENTOS

✓ UNIDADE 1: ARTISTA

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>ato</i>	<i>atuação</i> <i>atuar contra</i> <i>atuar no circuito</i> <i>atitude política</i>	ação
<i>gesto</i>	<i>sinais</i>	
<i>criar</i>	<i>criar com a cabeça, com idéias</i> <i>camuflar idéias</i> <i>pensar</i> <i>abrir espaços</i> <i>fazer um trabalho</i> <i>“brincando”</i>	
<i>grupo</i>	<i>grupo maior de 1969/1970</i> <i>nossa geração</i> <i>comunidade</i> <i>éramos conceituais</i> <i>coisa em comum</i>	grupo
<i>guerrilha</i>	<i>armar(ndo) o trabalho</i> <i>golpeava aquele sistema</i> <i>recusavam o rótulo</i> <i>irreverência política</i> <i>individualistas</i>	posicionamento
<i>posição política</i>	<i>posição desafiadora</i> <i>transgredir as regras</i> <i>posição muito livre em relação à arte</i> <i>nossa posição era nitidamente política</i> <i>trabalho real</i> <i>nebulosa (o)</i>	
<i>Loucura</i>	<i>conflitos existenciais</i>	condição
<i>a palavra</i>	<i>essencial</i> <i>diferença</i> <i>energia</i> <i>o substantivo</i>	significação

✓ UNIDADE 2: OBRA / ARTE

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>pensamento</i>	<i>pensamento central</i> <i>pensamento revolucionário</i> <i>proposta mental</i> <i>fenômeno mental</i> <i>conceito</i> <i>sem suporte</i>	Idéia/produção
<i>troca de informações</i>	<i>circuito</i> <i>conceito de circuito</i> <i>condensou significados</i>	rede / informação
<i>sistema de circulação</i>	<i>retro-alimentação</i> <i>situação de ortogonalidade</i> <i>processo</i>	
<i>contra-informação</i>	<i>oposição</i>	
<i>essência</i>	<i>criar</i> <i>criar atitudes</i> <i>criações ambientais</i> <i>tentativa</i> <i>mexer</i> <i>acelerar</i> <i>desabar</i> <i>deslocação</i>	ação
<i>aventura</i>	<i>desejo de liberdade</i>	
<i>guerrilha artística</i>	<i>ato de guerrilha</i> <i>atuar</i> <i>relato político</i> <i>caráter político</i> <i>dimensão política</i> <i>radicalizar</i> <i>desdobramento radical</i> <i>denunciar a estrutura</i> <i>consciência</i> <i>redenção fundamental de tudo</i> <i>perigoso</i>	posicionamento
<i>metáfora da situação</i>	<i>análise</i> <i>marcar o chão</i> <i>situação incômoda</i> <i>paisagem física</i> <i>deixar um rastro de arte</i> <i>desnudamento</i>	
<i>identidade</i>	<i>inserção (ões)</i>	grupo
<i>trabalho</i>	<i>trabalho político</i> <i>nossos trabalhos</i> <i>manifestação</i> <i>movimentação</i> <i>movimentos</i> <i>evento</i> <i>concebidos</i> <i>demonstração</i>	produção
<i>conceito</i>	<i>algo novo</i> <i>nova concepção</i> <i>coisa nova</i>	

	<i>vida e arte</i>	
	<i>sentimento poético de arte</i>	
	<i>poesia e política se misturavam</i>	
	<i>acontecimento poético-planetário</i>	
	<i>escala planetária</i>	
<i>projeto (s)</i>	<i>corpo como suporte</i>	material / suporte
	<i>pranchetas</i>	
	<i>carimbo</i>	
	<i>bancos</i>	
	<i>cadeiras</i>	
	<i>lixo</i>	
	<i>papel higiênico</i>	
	<i>fogo</i>	
	<i>fogueira</i>	
	<i>fragile (fragilidade)</i>	

✓ **UNIDADE 3: ESPECTADOR**

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>outro</i>	<i>observador</i> <i>eventual observador</i>	indeterminado
<i>tomar posse</i>	<i>fazem coisas</i> <i>transformam coisas</i> <i>possibilidade de qualquer um criar arte</i>	ação
<i>apagar o incêndio</i>		

ANEXO 5 –

CONJUNTOS SEMÂNTICOS – ENSAIO/MANIFESTO

✓ UNIDADE 1: ARTISTA

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>autor</i>	<i>artista/autor</i>	qualidade/característica do elemento
<i>apropriador</i>	<i>propositor de situações</i> <i>suporte da própria obra</i>	
<i>conservador</i>		
<i>pobres</i>		
<i>guerrilheiros</i>	<i>artista-guerrilheiro</i> <i>espécie de guerrilheiro</i> <i>guerrilheiros urbanos</i>	posicionamento
<i>revolucionário</i>	<i>bárbaros</i> <i>dá o tiro</i>	
<i>manifestantes</i>	<i>nova raça</i>	

✓ UNIDADE 2: OBRA / ARTE

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>arte nova</i>	<i>arte corporal</i> <i>arte guerrilheira</i> <i>arte/atividade</i> <i>arte/ciência</i> <i>arte/tecnologia</i> <i>arte/vida</i> <i>arte-bala</i> <i>arte-coisa</i>	formas de produção
<i>vida como arte</i>	<i>vitalidade criadora</i> <i>coisas vivas</i> <i>coisa criada</i>	
<i>artesanato mental</i>	<i>dissolução da forma</i> <i>(imaterial)</i>	
<i>antiarte</i>	<i>não-artístico</i> <i>contra-cultura</i>	
<i>interdisciplinar</i>		
<i>gestos</i>	<i>coreografia coletiva</i> <i>continuo experimental</i> <i>corporal</i> <i>corpo</i>	ato

<i>reinventar</i>	<i>poema-ação</i> <i>Imagem-ação</i> <i>táctil-visual</i> <i>táctil-visual-sonora</i> <i>gustativa</i>	
<i>tendência</i>		
<i>comunidade</i>	<i>ato coletivo</i> <i>comportamento coletivo</i> <i>criação coletiva</i>	grupo
<i>ação</i>	<i>programa de atividades</i> <i>processo</i> <i>processos de criação</i> <i>processual</i> <i>proposição</i>	ação
<i>ritual (is)</i>	<i>rituais sacrificatórios</i> <i>ritualizando a vida</i> <i>espetáculo ritualístico</i> <i>sagrado</i>	
<i>situação</i>	<i>nova situação</i> <i>situações nebulosas</i> <i>precário</i>	
<i>manifestação (ões)</i>	<i>manifestação coletiva</i> <i>manifestações artísticas</i> <i>manifestações de efeito</i> <i>grande manifestação</i> <i>celebrações</i>	Criação/ação
<i>evento(s)</i>	<i>environement(s)</i> <i>happenings</i> <i>aventura</i> <i>aleatório</i>	
<i>liberdade</i>	<i>livre criação</i> <i>livre criatividade</i> <i>fenômeno criador</i>	
<i>atividade</i>	<i>atividade criadora</i> <i>sem suporte</i>	
<i>guerra</i>	<i>grupos de guerrilha</i> <i>guerrilha artística</i> <i>instrumento de guerra</i> <i>emboscada (s)</i> <i>arma</i> <i>explosão</i> <i>movimentos de contestação</i> <i>elemento de perturbação</i>	posicionamento
<i>memória</i>	<i>memória da paisagem</i> <i>puro acontecimento</i> <i>puro conceito</i>	significação
<i>centros de sensibilidade</i>	<i>múltiplos sentidos</i> <i>espírito lúdico</i> <i>laboratórios experimentais</i>	
<i>rede de significados</i>	<i>sistema</i> <i>canal de mensagem</i> <i>trama</i> <i>estrutura</i> <i>forma de fios</i>	
<i>suporte</i>	<i>suporte da representação</i> <i>substancial unidade</i>	material
<i>matéria-prima</i>	<i>terra</i>	

	<i>terra com terra</i>	
	<i>terra e/ou lixo</i>	
	<i>areia</i>	
	<i>barro</i>	
	<i>cal</i>	
	<i>aterros</i>	
	<i>lixo</i>	
	<i>cimento</i>	
	<i>pedra britada</i>	
<i>outros materiais</i>	<i>terrenos baldios</i>	
	<i>parques</i>	
	<i>natureza</i>	
	<i>canteiro de obras</i>	
	<i>favelas</i>	
	<i>arqueologia do urbano</i>	

✓ **UNIDADE 3: ESPECTADOR**

SINTAGMAS	VARIÁVEIS	DESCRIÇÃO
<i>age</i>	<i>apalpa</i>	ação
	<i>cheira</i>	
	<i>pega</i>	
	<i>destrói</i>	
	<i>devorador</i>	
<i>participação</i>	<i>tomar iniciativas</i>	
	<i>encenando uma "guerra" ...</i>	
	<i>o interessado</i>	
	<i>desencanando</i>	
<i>guerrilheiros</i>	<i>bombardeado</i>	
<i>co-autor</i>	<i>co-criador</i>	qualidade/característica do elemento
<i>exercer criatividade</i>	<i>imaginação</i>	
	<i>inventiva</i>	
	<i>originalidade</i>	
<i>vitima</i>		
<i>político novo</i>		
<i>coletividade</i>	<i>povo</i>	grupo
	<i>imperadores da velha ordem (outro)</i>	

ANEXO 6 –

PANORAMA DAS OBRAS PELA REVISTA MALASARTES

ANEXO 7 –

DEPOIMENTOS – ARTISTAS

ANEXO 8 –

ENSAIOS / MANIFESTOS