

MEMÓRIA MARGINALIZADA E OS SENTIDOS POSTOS EM QUESTÃO, ANOS 70: O JOGO DISCURSIVO NA ARTE CONCEITUAL

Priscilla Arigoni Coelho (UFOP)

Introdução

O presente estudo é fruto do trabalho dissertativo realizado em 2006 (cf. bibliografia) que buscou identificar a construção discursiva das representações dos artistas propositores do movimento intitulado Arte Conceitual, numa tentativa de verificar, por intermédio da tomada de posição desse grupo, os sentidos não ditos, os silenciamentos. Assim estudar a representação que se insere nos objetos artísticos da Arte Conceitual é penetrar em um universo de documentos que são representados não pelos próprios objetos artísticos mas por seus “vestígios”. Ou seja, nos levou a análise de registros escritos do movimento, que convencionamos chamar de vestígios discursivos, quais sejam, os depoimentos, ensaios/manifestos e os títulos das obras.

Tal trabalho foi baseado num 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. Esta reflexão, então, nasceu 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. Para isso, procuraremos destacar que essas metáforas são socioculturalmente construídas e compartilhadas pelos componentes desse grupo social. Os artistas utilizavam suas obras como mecanismo de denúncia frente ao caráter cerceador e repressor da liberdade na tentativa de burlar o controle da ditadura.

Afinal, por que trabalhar com representações metafóricas? E mais, por que falar do dizível pelo não-dito? Talvez essas perguntas persistam, já que trabalhamos sob a ótica de uma manifestação artística, sinalizando a analogia entre as artes visuais e a linguagem, o que permitiu propor, ao menos como pressuposto de trabalho, um estudo centrado nas representações sociais, assim como, o discurso do grupo e a arte, propriamente dita, como um fenômeno necessariamente colado no tecido social. Tal abordagem fornece parâmetros de relevância e pertinência na análise do grupo como base, especificamente, em sua produção de conhecimento.

1. Os sentidos postos em silêncio – interdição e repressão 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 resistência¹, na medida em que, por intermédio do movimento de produção dos sentidos, podemos observar uma manifestação de reação aos poderes estabelecidos.

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

¹ 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.

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 indivíduo 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:

[...] 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 (MARIANI, 1998, p. 26)

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 [...] afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 4).

2. 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.

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 e suscitam a escolha estética. Assim os embates do campo proporcionam condições favoráveis à interligação dos agentes envolvidos.

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.

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. Nesse processo contínuo de construção, essas identidades permanecem “móveis”, fronteiriças pelo diálogo contínuo que estabelecem com o público, seus fruidores, via a tríade (artista-obra-espectador).

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.

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. 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”.

3. O grupo em questão – a substância social da produção artística

No contexto deste estudo, privilegiam-se considerações acerca do conceito de grupo por entender que esse enfoque permite ilustrar as nossas perspectivas pretendidas. 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. 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. 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).

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.

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.

Para tentar identificar as estruturas metafóricas dos vestígios discursivos da Arte Conceitual, vamos nos inserir no campo empírico da referida pesquisa, o que iremos detalhar a seguir.

4. Uso de representações metafóricas na Arte Conceitual: apontamentos de uma memória marginalizada

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, trabalhamos com o aporte de textos representativos como objeto empírico para análise.

Primeiramente, foi necessário estabelecer um recorte no que tange aos registros documentais que pontuam as propostas de base dessa manifestação artística

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.

Parece-nos oportuno, entretanto, salientar que mediante o amplo universo documental 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. 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.

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.

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.

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 tensões, 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. De fato, acreditamos que exista uma correlação de frequência de sintagmas.

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.

Pudemos identificar, fundamentalmente, 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.

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 (artista-obra-espectador). 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. 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:

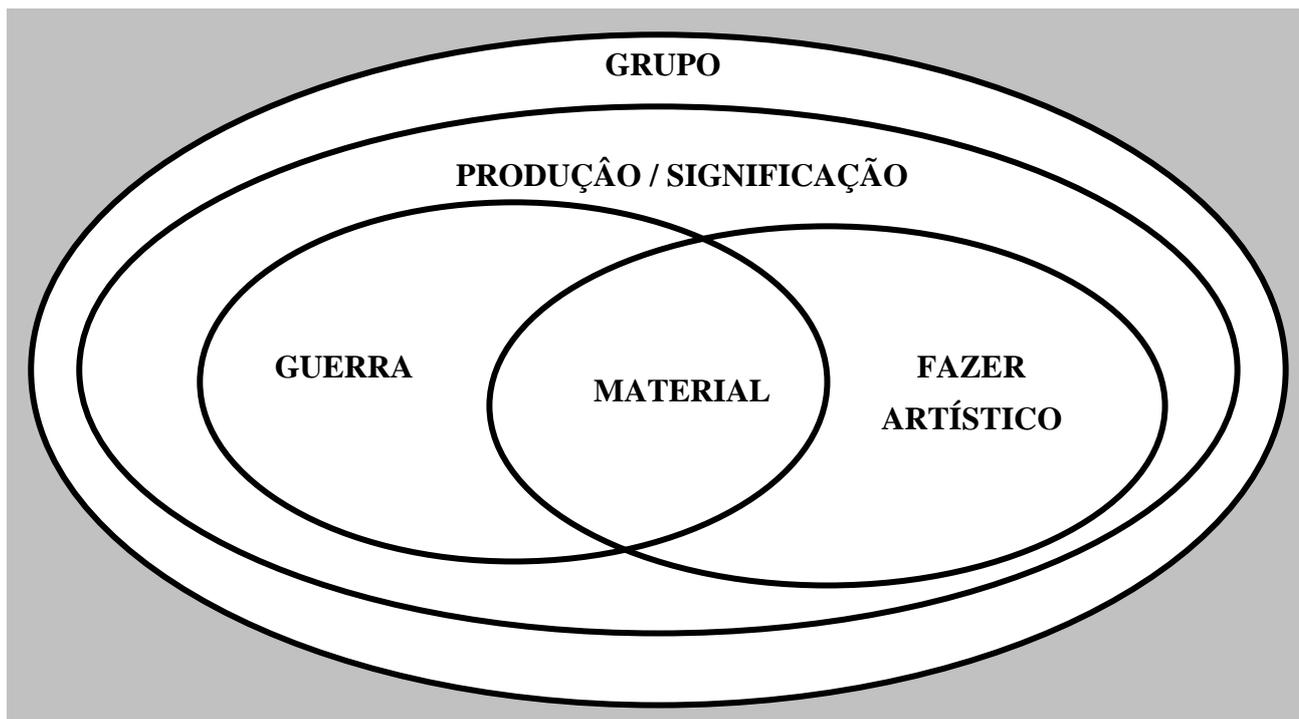
Quadro 1. Categorias de classificação dos sintagmas: níveis

<p>→ GRUPO Critérios que envolvem as denominações e as caracterizações acerca da coletividade.</p> <p>→ PRODUÇÃO / SIGNIFICAÇÃO São as estratégias aplicadas às produções da Arte Conceituais, a fim de evidenciar o processo de significação dessa prática.</p> <p>→ FAZER ARTÍSTICO São referências adotadas para conceituar uma ação, incluindo frequentemente a utilização de verbos indicativos do tipo de ação praticada.</p> <p>→ GUERRA 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 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. 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.

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 2. 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. 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 mantém *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.

Considerações Finais

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.

Portanto, pudemos observar como a linguagem metafórica no universo artístico permite-nos apreender as representações sociais relativas à origem de seu movimento. Identificamos, 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, apreender os referidos termos nos permitiu compreender a construção discursiva das seqüências de representações metafóricas.

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.

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.

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.

Referências

- ALPHONSUS, Luiz. Nossa tática: a nebulosidade. In: MORAIS, Frederico (org). *Depoimentos de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.
- BUSINO, G. Grupo. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v.38, p. 125-145, 1999.
- COELHO, Priscilla Arigoni. *Metáfora dos “objetos deflagrados”, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PPGMS/UNIRIO, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004a.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- HALL, Stuart. *Cultural representations and signifying practices*. Glasgow: The Open University, p.1-30, 1997.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáfora da vida cotidiana*. Campinas, São Paulo: EDUC, 2002.
- 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.
- MOSCOVICI, Serge. Prefácio. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). *Textos em representações sociais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, p. 7-16, 1995.
- 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.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p.3-15, 1989.
- 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 (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. In: MORAIS, Frederico (org). *Depoimentos de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, s.p.,1986.

