

ARTE CONCEITUAL, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO: APONTAMENTOS DE UMA MEMÓRIA MARGINALIZADA 1*

Priscilla Arigoni Coelho – PPGMS-UNIRIO/CAPES

Bacharel em Museologia e Mestranda em Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Bolsista CAPES

E-MAIL: arigoni.coelho@globo.com e priscilla_arigoni@yahoo.com.br

Resumo:

Este artigo pretende observar o movimento intitulado Arte Conceitual do ponto de vista discursivo, fazendo uma abordagem dos processos que engendram as representações sociais dessa prática artística. 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. Tomando como ponto de partida os vestígios discursivos das obras produzidas por esses artistas, buscamos identificar as estruturas metafóricas contidas em dois manifestos redigidos pelos artistas/críticos como “perfil” identitário do grupo social em questão que permeia a ambiência de uma geração à luz da ditadura militar.

Palavras-chave: memória; representação , metáfora; arte conceitual

Abstract:

The objective of this article is to observe the movement called Conceptual Art from the discursive point of view, making an approach of the processes that produce the representations of this artistic practice. To study the representation that lies within these artistic objects is to go deep into a world of documents that are represented not by its objects of arts, but by its vestiges. Taking the discursive vestiges of the works produced by these artists as a starting point, we try to identify the metaphorical structures included in two manifests written by the artists/critics as an identifying profile of the stated social group that is part of the atmosphere of a generation in the sight of the military dictatorship.

Key words: memory; representation; metaphor; conceptual art.

1* Este texto é fruto do projeto, em andamento, para elaboração da dissertação “Metáfora dos “objetos deflagrados”, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na arte conceitual brasileira” no Mestrado em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Evelyn Goyannes Dill Orrico.

**ARTE CONCEITUAL, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO:
APONTAMENTOS DE UMA MEMÓRIA MARGINALIZADA**

A palavra é sempre carregada de um conteúdo ou

de um sentido ideológico ou vivencial

(BAKHTIN, 2004, p.95).

Este trabalho pretende observar o movimento intitulado Arte Conceitual do ponto de vista discursivo, fazendo uma abordagem dos processos que engendram as representações sociais dessa prática artística, por assim dizer, o discurso e a arte como um fenômeno necessariamente colado no tecido social. Observamos, dessa forma, o desempenho dos intelectuais, particularmente de artistas conceituais, e seus canais de expressão em meio às flutuações da ditadura. A partir dessas fissuras junto à prática de resistência, esse grupo de artistas, assim como vários outros movimentos sociais dissidentes da época, expressou-se no silêncio como tentativa de manter um diálogo com a sociedade em geral.

Trata-se, portanto, da opção de trabalhar considerando a construção discursiva das representações dos artistas. O objetivo deste estudo teórico-empírico é abordar as estruturas metafóricas existentes nos vestígios discursivos [1](#) do movimento artístico, tais como os ensaios/manifestos, que fornecem consistência à formação da memória coletiva desse grupo de artistas. Essa análise de cunho qualitativo é realizada por intermédio de dois ensaios/manifestos redigidos pelo crítico Frederico Morais, em 1969 e 1970, respectivamente – o *Quase-Manifesto* [2](#) e *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* [3](#).

Tal abordagem se apresenta como uma forma de “olhar” o posicionamento desse grupo de artistas, denominado pela literatura corrente como marginais, que sob o impacto do regime militar subverteu os códigos de representação tanto no âmbito restrito da execução das obras, quanto na documentação da produção artística. Segundo Carneiro (2002, p.17) a história da censura e da repressão às minorias silenciadas é “secular e universal”, qualquer pessoa que escrevia e divulgava idéias consideradas “revolucionárias” foi considerada pelas instituições vigentes, em vários períodos da história, como: “herege, maldito e bandido”. É curioso observarmos que a representação da classificação de marginal ocorreria, como pontua Hollanda (2004, p.110), “evitando-se uma postura afirmativa”, ou seja, essa categoria do “dito marginal” se justifica pela condição alternativa, como uma produção artística à margem do mercado e da veiculação.

Nossa proposta é, justamente, apontar que a abordagem das estruturas metafóricas identificadas possibilita-nos compreender o discurso como prática social, de mecanismo de poder que se insere num âmbito maior de ordem sócio-política, cultural e estética da época em questão. Deste modo, a produção artística conceitual se estabeleceria como discurso de verdade, no qual podemos observar o papel dos mecanismos de resistência no âmbito discursivo como fonte para uma história sócio-política da cultura brasileira recente. Queremos dizer, com isso, que o trabalho com os vestígios discursivos das obras permite o “resgate” de parte da memória coletiva de uma Geração – no caso, a Geração AI-5 [4](#), da qual esses artistas faziam parte.

Memória e Censura – a repressão às idéias

A Arte Conceitual no Brasil se tornou um pólo irradiador de tendências que não se restringiam unicamente à esfera das artes visuais, mas também na poesia e na música,

com propostas contestatórias que tentavam burlar o controle estabelecido pelo regime militar. Esta contingência proporcionou um aparato ideológico, político e social nas ações mediadas pelos artistas que ganharam uma conotação *underground*.

Tomando como ponto de partida a produção discursiva desse movimento, buscamos identificar a construção das representações desses artistas, numa tentativa de verificar, por intermédio da tomada de posição desse grupo, os implícitos, os sentidos não ditos, os silenciamentos. 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 resistência, na medida em que, por intermédio do movimento de produção dos sentidos, podemos observar uma manifestação de reação aos poderes estabelecidos.

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.

A censura seria, então, uma situação-limite que impõe um silêncio, além de tornar visível as amarras do silenciamento que “explode os limites do significar” em relação ao sujeito de linguagem.

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).

Podemos, portanto, censurar, excluir e interditar a fala do *outro*, já que o discurso permaneceria intimamente ligado com o desejo e o poder. Segundo Foucault (2004a, p. 8-9) a produção discursiva de uma sociedade sofreria um determinado tipo de procedimento de controle, seleção e organização, um “[...] jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar”. Deste modo, o contexto político seria um dos momentos que possibilitaria uma grade mais complexa na qual “os buracos negros se multiplicam”.

Esse tipo de discurso, de alusões e metáforas, ocorreria em momentos limites. Essas zonas de *sombras* permaneceriam encobertas por meio de estruturas informais de comunicação. 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).

Pensemos, então, que os vestígios discursivos do movimento artístico são símbolos que permaneceriam dispostos por intermédio de seus suportes documentais. Aqui o termo vestígio deve ser tomado sob o ponto de vista de Pomian (2000, p. 508) como “fragmento de um ser ou de um objeto inanimado que pode ser transmitido de indivíduo para indivíduo”. Assim, 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.

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 estabelecem entre o discurso, a memória e a interação. O discurso seria um das “instâncias materiais” dessa relação mediada pela linguagem/pensamento/mundo. A memória seria em si uma condição do dizível e dos sentidos não-ditos afetando a forma como os sujeitos significam uma situação dada, “[...] 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, p.38) 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 considerados — ou não — 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, enquanto sujeitos, praticamos. A ideologia, na qualidade de mecanismo estruturante do processo de significação, permaneceria intrinsecamente ligada à interpretação (PÊCHEUX, 1999). Dessa maneira, o sentido dos vestígios discursivos produzidos pelos artistas/críticos permanecem ligados a posições ideológicas que estão em *jogo* no processo sócio-histórico que esses textos foram redigidos – elaboração que vai ser retomada mais adiante.

Para tal, essa fronteira do dizível e o 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. 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). A seguir trataremos da abordagem do papel das representações partilhadas e a resistência desse grupo de artistas.

Artistas conceituais – as representações partilhadas

Buscamos examinar os processos através dos quais esses artistas, como 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 o 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 práticas e 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 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 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 experiência com os vestígios discursivos das obras remete primordialmente a uma relação intrínseca como *habitus* que legitima, nomeia, ordena o campo.

Assim, a questão central das representações é que estas são “construtivas” na medida em que constituem o entorno de um dada sociedade e as identidades que elas sustentam garantem aos sujeitos um lugar nessa sociedade. Nesse caso, uma dupla operação se estabelece, fornecendo valor simbólico às representações, i. e., 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. Assim a abordagem das marcas metafóricas nos vestígios das obras conceituais possibilita-nos visualizar a identidade como uma construção que envolve a “marcação de fronteiras simbólicas” desse grupo de artistas, proposta esta que buscamos a seguir.

Estruturas metafóricas e sua manifestação na Arte Conceitual – o outro lado das idéias

A metáfora é o modo de excelência de representação do mundo. Como figura de linguagem, transfere representações de uma esfera de significação para outra(s), manifestando-se por diversas formas, sobretudo se enfocada no universo da arte. Segundo Pêcheux (1975 apud ORLANDI, 2004, p.21), a metáfora estaria 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.

Para Lakoff e Johnson (2002, p.47) o modo de organização cognitiva ocorreria por meio das representações metafóricas, ou seja, “o conceito é metaforicamente estruturado, a atividade é metaforicamente estruturada e, em consequência, a linguagem é metaforicamente estruturada”. Para tal, a metáfora e o seu valor cognitivo orientariam a vida cotidiana da sociedade na sua forma de pensar e agir no mundo. Do ponto de vista dos autores:

[...] a afirmação mais importante [...] é que a metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras. Argumentamos que, pelo contrário, os processos de pensamento são em grande parte metafóricos. Isso é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido. As metáforas como expressões lingüísticas são possíveis precisamente

por existirem metáforas no sistema conceitual de cada um de nós. Assim, quando, [...], falamos sobre metáforas, [...], deverá ser entendido que metáfora significa conceito metafórico (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 48).

Contudo, devido ao fato de as metáforas serem incorporadas no cotidiano, acabamos por esquecer que são metáforas, por isso a própria sistematicidade possibilita a compreensão de um aspecto de determinado conceito em termos de outro ou vice versa. A estruturação metafórica seria parcial e nunca total, já que o conceito estruturado por meio da metáfora pode ser expandido por algumas formas e não por outras. Assim, as ideologias tanto políticas quanto econômicas seriam estruturadas por meio de termos metafóricos que poderiam encobrir determinados aspectos da realidade (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.356). Neste caso a ideologia desse grupo social permanece subjacente ao discurso, sendo quase que estruturada metaforicamente.

Deve-se ter em vista então que a metáfora, desse ponto de vista, não é uma questão unicamente da linguagem quanto também uma questão de estrutura conceitual que envolve as dimensões naturais da experiência, 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 *gestalts* 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).

Tal abordagem se justifica na medida em que observamos no manifesto intitulado *Art after Philosophy* 5 (Arte depois da filosofia), do artista plástico Joseph Kosuth, os princípios de base que compõem a Arte Conceitual, o que delimitou no meio artístico internacional um posicionamento teórico e analítico dos primeiros artistas dessa manifestação. Nesse manifesto, o referido artista analisa a função da arte e, por conseguinte, sua visibilidade na tentativa de possibilitar a compreensão do termo Arte Conceitual. Essa prática artística é definida como “a idéia de arte” enquanto que, a metáfora, ou ainda, o pensamento estruturado metaforicamente, é considerado uma das funções próprias da arte, como se nota a seguir:

O pensamento é radicalmente metafórico . A união por analogia é seu princípio e sua lei *nexus* casual, já que o significado só emerge através dos contextos casuais, pelos quais um signo representa (toma o lugar de) um exemplo de uma espécie. Pensar em algo é tomar este algo como se fosse uma espécie (uma descrição) e este *como* traz (aberta ou disfarçadamente) a analogia, o paralelo, o gancho metafórico, o campo, a ligação, o impulso através do qual a mente se firma. Ela não poderá se firmar se não dispuser de um ponto de apoio pois seu pensamento é o apoio, a atração dos semelhantes (RICHARDS, s.d. apud KOSUTH, 1975, p.10, grifo nosso).

Ao sublinharmos na citação acima o fragmento *o pensamento é radicalmente metafórico* , queremos destacar o fato de que o universo da arte faz uso da linguagem

metafórica através da análise da linguagem verbal, em jogo aqui, por meio de ensaios/manifestos desse grupo de artistas-intelectuais. Essa reflexão procura identificar, pela seleção dos sintagmas nominais que denominam tanto o artista, quanto o objeto e o fazer artístico, um conjunto de representações metafóricas como elemento que estabelece a identidade do grupo social em questão.

Cabe ressaltar que a escolha dos ensaios/manifestos como objeto de análise do *corpus* selecionado se justifica por sua especificidade: declaração pública das razões que fundamentam certos atos, no caso, um programa estético que sistematiza a produção artística, pretendendo definir e identificar a Arte Conceitual no Brasil. Portanto, a análise de cunho qualitativo recairá nos vestígios discursivos, presentes nos dois ensaios/manifestos redigidos pelo crítico Frederico Moraes, em 1969/70: o *Quase-Manifesto* (T1) e *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (T2).

Neste trabalho, tendo em vista a necessidade de mapear algum tipo de regularidade nas estruturas metafóricas aplicadas aos vestígios das obras conceituais, buscamos empreender uma vertente de leitura que tivesse como aporte textos que nos permitissem compreender a natureza dos enunciados em jogo. A questão da repetição, segundo o que foi apontado por Pêcheux (1999, p.52), provoca um efeito em série que Achard (s.d.) denominou de “regularização discursiva”, na qual “residiriam os implícitos” na forma de “remissões”.

Visando percorrer o processo desencadeado pelas denominações dos elementos que compõem a tríade (artista/obra/espectador) nesses ensaios/manifestos da Arte Conceitual destacamos os fragmentos discursivos que constituem a rede textual de estruturas metafóricas engendradas em cada seqüência: É interessante observar que freqüentemente o processo metafórico é constituído a partir dos elementos que constitui a tríade.

- ARTISTA:

(T1) “Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem [...]” (MORAIS, 1995, p.337)

(T2) “[...] O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro” (MORAIS, 2001, p.171)

- OBRA:

(T1) “[...] O que fazemos são celebrações, rituais sacrificatórios [...] Nosso artesanato é mental” (MORAIS, 1995, p.307)

(T2) “A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado [...]” (MORAIS, 2001, p.171)

(T2) “[...] a obra perde ou ganha significações em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela” (MORAIS, 2001)

(T2) “[...] A contra-história deságua seu lado na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte da guerrilha, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores” (MORAIS, 2001)

- ESPECTADOR:

(T1) “[...] Os imperadores da velha ordem que se guardem” (MORAIS, 1995, p.337)

(T2) “[...] Vitima constante da guerrilha artistica, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos” (MORAIS, 2001, p.171)

(T2) “[...] Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas” (MORAIS, 2001, 171)

A observação desses fragmentos discursivos nos permite visualizar o transbordamento do campo estético em direção à política, o engajamento político e o posicionamento dos atores desse grupo (os artistas) com seu entorno, a sociedade. Nota-se a reafirmação dos elos que compõem a tríade em uma discussão com um duplo sentido, por exemplo, o artista como guerrilheiro/bárbaro, a arte(obra) como emboscada/ritual/celebração e o espectador como vítima. Daí, então, a necessidade de enfatizar a arte/objeto como uma ação, uma ação que se excuta entre pares.

Os resultados preliminares desta análise ainda inicial nos apontam para uma forma reconhecível, um “perfil” identitário do grupo em questão. Interessante observar, nesse sentido, a indicação da conotação *underground* dessa geração, o que nos permite identificar a estruturação e a categorização das representações metafóricas, num primeiro momento, como metáforas de guerra. Como podemos identificar uma metáfora do fazer artístico – na “guerrilha artística” o “artista dá um tiro mas a trajetória da bala lhe escapa”.

Pensemos, então, que talvez esses vestígios discursivos utilizados pelos artistas conceituais postulam uma marca do posicionamento opositor em que se insere essa geração. Partindo desses indicativos, os sentidos dos elementos discursivos destacados desses textos estariam intimamente ligados ao jogo entre o sujeito, o contexto e o sentido, ou seja, neste caso o contexto passa a ser determinante porque é neles que podemos identificar esses elementos.

Observamos, portanto, que nosso intuito foi unicamente deixar transparente a dimensão processual da produção de sentido que, para efeito de análise, nos permitiu a identificação de conjuntos metafóricos. Percebemos, nessa análise preliminar, que as estruturas metafóricas apontariam para algum tipo de regularidade na medida em que os elementos discursivos identificados, tanto no T1 quanto no T2, nos permitem indagar a tomada de posição desses artistas.

Breves considerações

Porque falar do dizível pelo não-dito? Talvez essa pergunta ainda persista, já que estamos trabalhando sob a ótica de uma manifestação artística. Ao refletirmos acerca

das práticas artísticas conceituais abordamos como fio condutor a construção discursiva das representações dos artistas propositores desse movimento numa tentativa de identificar, como elemento que estabelece a identidade desse grupo, as estruturas metafóricas contidas em dois ensaios/manifestos.

Deve-se ter em vista que, pelo tom incisivo dos fragmentos identificados, os conjuntos metafóricos constituintes das linguagens conceituais estariam exercendo o papel de esquemas socioculturais de resistência pelo posicionamento opositor característico dessa geração, ou seja, de representação socialmente construída e compartilhada por elos de identidade e diferença num universo simbólico comum. Sendo assim, observa-se nesta concepção, que os artistas, agentes produtores, dessa manifestação artística devem ser considerados como partícipes das condições sócio-políticas.

Partindo desse raciocínio, 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 recupere a memória sobre a história sócio-política da cultura brasileira recente, pela interpretação dos vestígios discursivos presentes nessa prática artística. Neste caso, o olhar sobre a memória permanece por intermédio dessas interações de significados construídos, compartilhados e exteriorizados pela linguagem.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo, filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARNEIRO, Maria Luiza Tocci. *Livros proibidos, idéias malditas : o DEOPS e as minorias silenciadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *O espanto com a biotônica vitalidade dos 70*. In: _____. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 99-132

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.

MACHADO, Milton. Sexo, drogas e teoria. *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v..5, n.5, p. 23-29, dez. 2003.

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

MORAIS, Frederico. Contra a arte afuente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, direções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p.169-178

_____. *Cronograma das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1995. p. 306-308

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

ORLANDI, Eni E. O trabalho da interpretação. In: _____. *Interpretação : autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004. p.11-22

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999. p. 59-67.

_____. *As formas do silêncio : no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

PÊCHEUX, Michael. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999. p. 49-57.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p.3-15, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Memória. In: GIL, Fernando. *Sistemática*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda: 2000. p. 507- 516. (Enciclopédia Einaudi, v.42)

1 Os documentos sobre arte, ou simplesmente de arte, tais como, os ensaios e os manifestos, que compõem nosso *corpus* de análise constituem-se de produções culturais que procedem de diversas origens/acontecimentos inerentes, de um modo geral, ao próprio mundo das artes; por isso fomentam uma pluralidade de tipos 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. Assim, reconhecendo a abrangência do termo, convenciamos chamar de vestígios discursivos para definir e especificar os registros escritos de nossa unidade de análise.

2 O “Quase-manifesto” foi redigido por Frederico Morais em 1969 – no Salão da Bússola (MAM-RJ), primeiro evento de Arte Conceitual no Brasil – e publicado em nove de maio de 1970 no Jornal do Brasil, pelo crítico Francisco Bittencourt (MORAIS, 1995, p.306).

3 O texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” foi redigido também pelo crítico Frederico Morais, em 1970, na revista Vozes, nº 64 (MORAIS, 2001).

4 A primeira geração de artistas conceituais foi denominada *Geração AI-5* e posteriormente ganhou uma segunda conotação como *Geração Tranca-Ruas* (MORAIS, 2001). Cabe ressaltar que as duas conotações seriam indicativas de barreiras.

5 O manifesto “Arte depois da filosofia” do artista Joseph Kosuth foi, inicialmente, publicado em 1969 no EUA e, somente em 1975, no Brasil, na Revista *Malasartes*. Em a “Era dos manifestos”, Dante (apud MACHADO, 2003, p. 24) cita Kosuth quando este pontua que o único papel do artista seria o de “investigar a natureza da própria arte”. O filósofo reconhece que o artista estaria em sintonia com a frase de Hegel “A arte nos convida a considerações intelectuais, e isso com o propósito não de se criar a arte de novo, mas de sabermos o que a arte é, filosoficamente”. Apesar disso, o manifesto de Kosuth não foi incluído na exemplificação de “sentenças” de Dante. Com isso, “Arte depois da filosofia” não teria sido considerado propriamente um manifesto pelo filósofo, mas por pretender definir e identificar a Arte Conceitual como “a definição da arte mesma”. O texto de Kosuth deve ser considerado um manifesto, postura esta que adotamos aqui.