



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Wagner Lima Orniz

**Racional e sensível: uma análise do ethos discursivo do concretismo e
do neoconcretismo brasileiro nas artes visuais**

São José do Rio Preto
2024

Wagner Lima Orniz

**Racional e sensível: uma análise do ethos discursivo do concretismo e
do neoconcretismo brasileiro nas artes visuais**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES/ PROEX

Orientadora: Profa. Dra. Érika de Moraes

São José do Rio Preto

2024

O74r

Orniz, Wagner Lima

Racional e sensível : uma análise do ethos discursivo do concretismo e do neoconcretismo brasileiro nas artes visuais / Wagner Lima Orniz. -- , 2024

93 p. : tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto,

Orientadora: Érika de Moraes

1. Linguística. 2. Análise linguística. 3. Análise do discurso. 4. Arte. 5. Arte concreta. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Wagner Lima Orniz

**Racional e sensível: uma análise do ethos discursivo do concretismo e
do neoconcretismo brasileiro nas artes visuais**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES/ PROEX

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Érika de Moraes
UNESP – Câmpus de Bauru
Orientadora

Profa. Dra. Anna Flora Brunelli
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
UFSCAR

São José do Rio Preto
05 de janeiro de 2024

À minha mãe Shirley (*in memoriam*).
Primeira pessoa da família a obter um diploma.
Seus esforços jamais serão esquecidos.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que me apoiaram durante a realização deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço a minha orientadora, Professora Érika de Moraes, pela sua orientação, paciência e incentivo ao longo do processo. Agradeço também aos membros da banca examinadora, Professores Anna Flora Brunelli e Roberto Leiser Baronas, pelas suas valiosas contribuições e sugestões para o aprimoramento da minha pesquisa. Agradeço a todos os professores do programa por compartilharem inestimáveis conhecimentos, ao Ibilce pela infraestrutura e pela oportunidade de fazer parte de um programa de excelência. Agradeço a minha companheira Gabriela Andrade de Oliveira por me incentivar e nunca me deixar desistir. Agradeço especialmente aos meus pais, Shirley das Graças Lima Orniz (*in memoriam*) e Osvaldo Orniz Martin por sempre me apoiarem e investirem no meu conhecimento desde pequeno, não medindo esforços para que eu pudesse ter a melhor formação possível. E, por fim, agradeço a Deus e aos orixás, por terem me dado saúde, coragem e oportunidade de realizar este sonho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), à qual agradeço por ter oportunizado minha dedicação exclusiva à pesquisa durante um período de sete meses.

RESUMO

Este trabalho desenvolve-se no âmbito da Análise do Discurso francesa, segundo os pressupostos teórico-metodológicos de Dominique Maingueneau, e objetiva debruçar-se sobre o *ethos* discursivo de artistas, críticos e teóricos pertencentes ao movimento da arte concreta e neoconcreta no Brasil, os quais tomamos como um posicionamento, dentre tantos outros, no campo da arte. A relevância de se voltar o olhar a esse importante movimento da arte brasileira se deve ao fato de que ainda hoje é possível notar certa incompreensão sobre o ofício do artista visual contemporâneo ou mesmo sobre o que seja arte. A arte contemporânea tem como um pilar fundamental o conceito do objeto artístico e, no Brasil, o concretismo foi responsável por contribuir para a discussão sobre o objeto de arte, sua institucionalização e sobre o papel do artista enquanto um criador “profissional” de objetos e experiências estéticas. Ao lançarmos um olhar discursivo sobre o movimento concreto na arte, buscamos capturar os *ethé* discursivos inerentes aos principais expoentes do movimento. Dessa maneira nos dedicamos à investigação do tom, do caráter e da corporalidade do fiador do discurso, bem como ao estudo das cenas enunciativas presentes nesse discurso, na tentativa de iniciar uma discussão sobre a constituição do artista contemporâneo e seu desdobramento nas atuais dinâmicas da arte contemporânea. Ao final deste percurso, apreendemos um *ethos* que transita entre o racional e o sensível. O fiador do discurso constitui-se como um fiador intelectual, objetivo e vanguardista, enquanto o tom do discurso, por sua vez, apresenta-se como um tom de especialidade, que vai de encontro com as características do fiador. Quanto à cena enunciativa, observamos a presença de uma cena englobante de especialidade artística. A cena genérica, por sua vez, é bastante demarcada pelo texto especializado de crítica de arte e pelos gêneros artigo de opinião e manifesto. Por fim, a cenografia apresentou duas cenas que são congruentes com os demais resultados: a primeira cenografia de transgressão e, a segunda, uma cenografia profética, espiritual e de sacralização da arte, sugerindo que a arte na visão do movimento concreto mantém uma relação com o sagrado.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Ethos; Concretismo; Neoconcretismo, Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This work is developed within the framework of French Discourse Analysis, according to the theoretical-methodological presuppositions of Dominique Maingueneau, and aims to look at the discursive ethos of artists, critics and theoreticians belonging to the concrete and neoconcrete art movement in Brazil, which we take as a position, among many others, in the field of art. The relevance of looking at this important movement in Brazilian art is due to the fact that even today it is possible to notice a certain lack of understanding about the craft of the contemporary visual artist or even about what art is. A fundamental pillar of contemporary art is the concept of the artistic object and, in Brazil, concretism was responsible for contributing to the discussion about the art object, its institutionalization and the role of the artist as a "professional" creator of objects and aesthetic experiences. In taking a discursive look at the concrete movement in art, we sought to capture the discursive ethos inherent in the movement's main exponents. In this way, we dedicated ourselves to investigating the tone, character and corporeality of the guarantor of the discourse, as well as studying the enunciative scenes present in this discourse, in an attempt to initiate a discussion on the constitution of the contemporary artist and its unfolding in the current dynamics of contemporary art. At the end of this journey, we apprehend an ethos that moves between the rational and the sensitive. The guarantor of the discourse is an intellectual, objective and avant-garde guarantor, while the tone of the discourse, in turn, is a tone of specialty, which goes hand in hand with the characteristics of the guarantor. As for the enunciative scene, we see the presence of an encompassing scene of artistic specialty. The generic scene, in turn, is marked by the specialized text of art criticism and the genres of opinion article and manifesto. Finally, the scenography presented two scenes that are congruent with the other results: the first scenography of transgression and the second, a prophetic, spiritual scenography and the sacralization of art, suggesting that art in the vision of the concrete movement maintains a relationship with the sacred.

Keywords: Discourse Analysis; Ethos; Concretism; Neoconcretism, Contemporary Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	23
2.1	Discurso, história e sentido.....	24
2.2	O interdiscurso.....	25
2.3	Universo, campo e espaço discursivo.....	26
2.4	Unidades tópicas e não tópicas.....	27
2.5	Uma prática discursiva intersemiótica.....	31
2.6	Os discursos constituintes e a paratopia.....	34
2.7	O <i>ethos</i> e a construção da identidade.....	38
2.8	A incorporação.....	40
3	CAPÍTULO II: MATERIAL E MÉTODOS.....	42
3.1	A constituição do <i>corpus</i>	42
3.2	A polêmica no discurso da arte concreta.....	47
4	CAPÍTULO III: ANÁLISES E DISCUSSÃO DE RESULTADOS.....	51
4.1	A cena enunciativa do discurso do movimento da arte concreta e neoconcreta.....	51
4.2	Cena englobante.....	52
4.3	A cena genérica.....	57
4.4	A cenografia.....	63
4.5	O fiador do discurso da arte concreta brasileira: tom, caráter e corporalidade ..	72
4.6	O tom do discurso.....	73
4.7	O caráter do fiador.....	80
4.8	A corporalidade do fiador.....	84
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho desenvolve-se no interior do quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso francesa (doravante AD), mobilizando primordialmente o conceito de *ethos* discursivo (AMOSSY, 2016; MAINGUENEAU, 2008a, MAINGUENEAU, 2020), para analisar os discursos em torno de artistas plásticos/visuais e críticos ligados aos movimentos de arte concreta e neoconcreta no Brasil.

Desde tempos remotos, críticos, escritores, colecionadores de arte, entre outros atores sociais do campo das artes e da mídia vêm tentando caracterizar o que é a obra de arte, seus processos de produção e circulação. Não obstante, indagações como: “isso é arte?” ou então, “o que faz um artista?” pairam no ar a todo instante, especialmente quando um artista contemporâneo mais heterodoxo alcança certo destaque ou então uma exposição de teor provocativo causa controvérsia.

Da filosofia antiga temos reflexões que versavam sobre a arte considerando não apenas suas relações com a beleza e a realidade natural, como também suas relações com a moral e a evolução espiritual (BILBAO; CURY, 2006).

Percorrendo a cronologia da arte e do artista no decorrer da história, qualidades como beleza, espírito e moral não são, necessariamente, as qualidades que definem a arte em toda a sua história, embora pareçam permear constantemente o imaginário do público sobre o que é ou não arte. Partindo dos movimentos da arte moderna¹, temos alguns importantes marcos que corroboram a discussão sobre o que é arte e quem é o artista na contemporaneidade, complexificando essas definições.

Na arte moderna, o universo da arte e o universo do trabalho foram entrecortados, da mesma forma que os materiais utilizados pelo artista passaram a ser os mesmos de uso do cotidiano. Podemos citar como um marco importante desse entrelaçamento entre o objeto do cotidiano e o objeto de arte, por exemplo, a obra *A Fonte*, criada em 1917 por Marcel Duchamp, que preferia ser reconhecido como enxadrista em vez de artista, numa atitude de total menosprezo pelo tempo e pela urgência criada pela humanidade de se ater a ele. Essa obra, bastante recorrente tanto em livros de história da arte quanto em materiais oriundos da cultura pop consistia, basicamente, em um urinol de porcelana branca assinado pelo artista, e funcionou como um “divisor de águas” na história da arte. *A Fonte*

¹ Para detalhes cronológicos sobre os movimentos da arte: <<https://www.theartstory.org/section-movements-timeline.htm>>, acesso em 03 de julho de 2022.

enquadra-se no Dadaísmo (um dos diversos movimentos que compõem a arte moderna), sendo creditado como um dos primeiros a invocar linguagens como a da performance, da arte como vida e da arte como resultado da participação do público.



Figura 1. *A fonte*, Marcel Duchamp, 1917
Fonte: wikiart.org

Não raro, ao deparar-se com obras como *A Fonte*, muitos espectadores tendem a questionar a sua qualidade de obra de arte, uma vez que não passa de um produto do cotidiano assinado pelo artista, uma “prática” própria da arte moderna, a que se nomeia *ready-made*. Conforme explica o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud:

A arte moderna começa com o nascimento desse espaço mental, desse suporte a partir do qual o indivíduo é capaz de dar sentido a forma mais banal, ao signo mais insignificante, a mais reles imagem; no momento em que o mínimo gesto, conformato por uma ética cotidiana e inserido num dispositivo formal global, adquire o poder de significar. Numa palavra, depois que o artista ‘circunscreveu sua esfera’ e se prende mais a ela do que aos objetos que dela irão resultar (BOURRIAUD, 2011, p.63).

O gesto perpetrado por Duchamp deixa algumas pistas importantes que podem nos ajudar no escopo desta pesquisa, em especial, no que diz respeito às práticas e ritualísticas impostas pelo artista contemporâneo na produção de suas obras. Primeiro, porque vem a

tona o fato de que o artista precisa “circunscrever sua esfera”, como aponta Bourriaud – ou seja, ao assinar² um *objeto comum*, Duchamp transformou-o em *objeto de arte*, imprimindo nele um novo sentido e tomando para si a autoria do objeto. Conforme Clüver (2011, p.10):

O próprio conceito de “pintura”, da mesma forma que o conceito de “mídia”, é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. A recepção de uma imagem como “pintura” é uma interpretação da percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como “obra de arte”; as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do ready-made por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nesse discurso.

Em segundo lugar, para que o público possa perceber o objeto enquanto obra de arte, o objeto precisa ser apresentado como tal, estando inserido dentro de um contexto, ou dentro de um espaço formal de arte, seja este espaço uma galeria, um museu, uma feira, exposição pública ou até mesmo uma instalação, principalmente quando o objeto se impõe de maneira a afetar o cotidiano – como exemplo, podemos citar a obra *Tilted Arc* de Richard Serra.



Figura 2. *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981
Fonte: wikipedia.org

² A assinatura em uma obra de arte é de grande importância, sendo responsável por estabelecer uma “marca” do artista contribuindo também para sua identificação. No mercado das artes, obras de artistas que são assinadas possuem valor superior a àquelas sem identificação. Seu valor simbólico se assemelha a um autógrafo de uma pessoa famosa gravado em um determinado objeto, que passa a ser considerado uma relíquia ou memorabilia.

Isso implica dizer, que do ponto de vista da AD, a *cena enunciativa*, ou seja, o conjunto de elementos que configuram a situação de produção e recepção de um texto, tais como o autor, o destinatário, o gênero, o suporte, o tempo e o espaço, é de total importância, sendo responsável por validar a “condição de arte” das obras mencionadas. Vale mencionar que a cena enunciativa também é importante para compreender as condições de possibilidade e de legitimidade de um discurso.

Possivelmente *A Fonte* seria apenas um urinol qualquer se não tivesse a assinatura de um artista e se não tivesse sido exibida em uma exposição de arte, da mesma forma que *Tilted Arc* provavelmente seria apenas uma grande chapa de metal se estivesse em algum depósito industrial. Richard Serra já era um reconhecido escultor quando foi comissionado pelo governo americano para produzir a obra. O artista por sua vez, posicionou a obra na saída de um metrô, de modo a atrapalhar intencionalmente o fluxo das pessoas, cada qual apressada e imbuída no seu cotidiano.

A partir das vanguardas da arte, os espaços formais foram se tornando cada vez mais oblíquos e difusos. O artista, agora, manipula elementos criados pela natureza, o que constitui a chamada “Land Art” ou “Earthworks”³ – como a obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson –, da mesma forma que manipula elementos criados pelo homem – a exemplo da Arte Conceitual de Joseph Kosuth –, até se apropriar das mais diferentes formas de exibição/propagação, reivindicando o espaço público – como na série *Truisms* de Jenny Holzer, onde a artista projeta em outdoors comerciais na Times Square, um dos maiores centros comerciais do mundo e símbolo de uma sociedade do consumo, frases impactantes como: “*Abuse of power comes as no surprise*” e “*Protect me from what I want*”.⁴

³ Movimento artístico que surgiu na década de 1960, que consiste em fazer arte diretamente na paisagem, esculpindo a terra ou usando materiais naturais como pedras ou galhos. A land art, também conhecida como earth art ou earthwork, era parte do movimento mais amplo da arte conceitual e tinha como objetivo criticar a comercialização e a industrialização da arte, além de valorizar a natureza como meio e suporte artístico. As obras de land art eram muitas vezes de grandes dimensões e localizadas em lugares distantes dos centros urbanos, por isso só podiam ser conhecidas por meio de fotografias e vídeos.

⁴ Sobre essa questão vale um comentário, mais especificamente sobre a ideia de *enunciado aderente* proposta por Maingueneau (2020) e que merece uma análise mais aprofundada *a posteriori*. No caso da obra de Holzer, há pelo menos duas interpretações passíveis de serem analisadas: a primeira se daria pelo fato de que a aderência não concerne a situações em que texto e objeto se confundem, neste caso, a interpretação mais plausível seria a de que o letreiro/outdoor, neste caso, o suporte empregado juntamente com o texto constituiriam um todo que é a obra em si. Uma segunda interpretação (cf. Maingueneau, 2020), remete a ideia de que o letreiro/outdoor é por definição um dispositivo publicitário que tem por objetivo publicizar mensagens, a aderência do texto a esse suporte é o que o constitui como tal, sendo assim, a obra depende do caráter publicitário do suporte para existir.



Figura 3. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970
Fonte: wikiart.org

As definições de arte, sobretudo a partir da arte moderna, foram, portanto, se tornando cada vez mais complexas, pois, conforme Bourriaud (2011, p. 13), foram apresentando-se como um conjunto de práticas destituídas de regras, irreduzíveis a normas, cuja pedra de toque se revela difícil de descobrir. O autor ainda conclui que “quanto mais o presente se mostra móvel, fugidio e incerto, mais o artista pode problematizar a atualidade enquanto tal sem recorrer a nenhuma alegoria” (BOURRIAUD, 2011, p. 28).

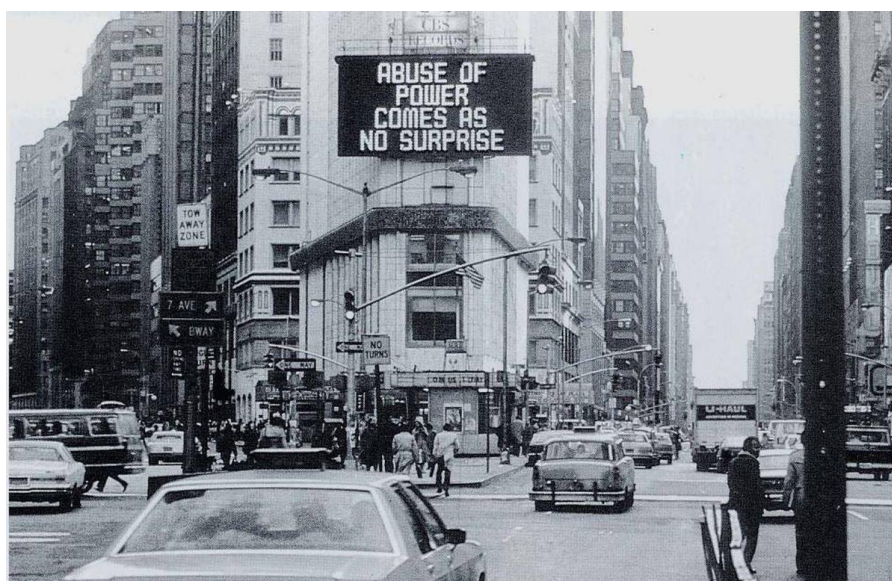


Figura 4. *Abuse of Power Comes As No Surprise*, Jenny Holzer, 1982
Fonte: elpais.com

Tal afirmação nos leva às seguintes indagações: seria mesmo possível afirmar que o artista contemporâneo atua sob um “conjunto de práticas destituídas de regras”? E se a regra for justamente não ter regra? Na hipótese de não haver regra alguma, como então seria possível analisar, compreender e categorizar o trabalho do artista contemporâneo? Tais indagações, além de inúmeras outras, nos acompanharam deste então, mas foram duas perguntas em específico que nortearam toda a pesquisa e definiram os rumos deste trabalho: seria possível apreender por meio da AD um *ethos* discursivo comum a todo artista contemporâneo? Poderia se dizer o mesmo do artista contemporâneo brasileiro?

Chegamos a conclusão de que não seria tarefa simples atender tais questionamentos, afinal, o artista contemporâneo pode se narrar de muitas maneiras criando inúmeras “imagens de si” no discurso, podendo ser inclusive contraditórias. Considerando também que, segundo Maingueneau (2008b), a AD permite uma abordagem intersemiótica, seria necessário olhar tanto para os “textos” – as obras ou produção artística em si – quanto para os “enunciados” – a produção textual do artista, verificando se ambas pertencem ao mesmo posicionamento. Caso optássemos seguir por este caminho precisaríamos então fazer uma seleção de artistas contemporâneos, analisar os “textos” e os “enunciados” produzidos por cada um, comparando-os a fim de verificar a qual ou quais formações discursivas eles pertencem. Com isso, inúmeras outras demandas se apresentam, tais como: quais os critérios para compor o *corpus*? Um recorte geográfico ou temporal? Um recorte de gênero? Um recorte a partir de escolas ou movimentos? Posto que arte contemporânea é um termo bem abrangente e disputado, para uns inclui produções artísticas a partir de 1945, para outros a partir de 1960.

Todas essas problemáticas apresentadas nos fizeram concluir que a pergunta de pesquisa inicial se mostrou demasiado abrangente, perguntar se existe um *ethos* discursivo do artista contemporâneo seria equivalente a perguntar se existe um *ethos* discursivo do ser humano, que é múltiplo e diverso, podendo ser e se dizer das mais variadas formas. Mesmo que fossem delimitados apenas artistas contemporâneos brasileiros, ainda assim os *ethés* apreendidos seriam bem abrangentes.

Para além da problemática do recorte do *corpus*, caso optássemos por seguir neste caminho, teríamos que lidar com outros atravessamentos que permeiam a existência do sujeito artista. A todo momento, surgem novas questões a serem consideradas no que tange à produção contemporânea de arte, por exemplo, com a insurgência de diversas

inteligências artificiais capazes de criar imagens complexas a partir de simples inserções de frases, o que tem reacendido debates sobre noção de autoria em obras de arte, questões acerca do objeto e sua condição enquanto “objeto de arte”, além de uma longa discussão em torno dos “tecnicismos”. É importante destacar que arte e técnica caminham juntas desde tempos imemoriais, nesse sentido, a cada novo material, meio ou técnica explorada, descortina-se um universo de possibilidades que o artista tem à sua disposição para poder produzir sua obra. A esse respeito, Flusser (2017) apresenta um panorama bastante pertinente da relação homem-fábrica, a qual o autor denomina *Homo faber*, a fim de designar antropoides que fabricam algo, ou seja, nós humanos. Considerando a história da humanidade como a história da fabricação, Flusser (2017) distingue os seguintes períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos. A nosso ver, poderíamos ainda acrescentar um período mais recente: o dos algoritmos.

Neste ponto, não podemos deixar de destacar a influência das Revoluções Industriais afetando diretamente tanto o modo de se produzir arte, como as dinâmicas de trabalho do artista. Ainda segundo Flusser (2017), a primeira Revolução Industrial foi a da substituição das mãos pela ferramenta, a segunda Revolução Industrial marca a substituição da ferramenta pela máquina, projetadas e fabricadas a partir de teorias científicas, quando o homem passa a ser a variável e a máquina uma constante. Por fim, na terceira Revolução Industrial apontada pelo autor, há a substituição das máquinas pelos aparelhos eletrônicos.

Essa visada telemática, pós-industrial e pós-histórica sobre o futuro do *Homo faber* apresenta, no entanto, um pequeno problema: quanto mais complexas se tornam as ferramentas, mais abstratas são suas funções. Ao homem primitivo, que fazia tudo essencialmente com as mãos, eram suficientes as informações concretas e herdadas para o uso das coisas apreendidas. Já o fabricante de machados, potes e sapatos, por exemplo, para fazer uso das ferramentas, tinha que adquirir essas informações empiricamente. As máquinas exigiam não apenas informação empírica, mas também teórica, e isso explica o porquê da escolaridade obrigatória: escolas primárias que ensinem o manejo de máquinas, escolas secundárias para o ensino da manutenção das máquinas e escolas superiores que ensinem a construir novas máquinas. Os aparelhos eletrônicos exigem um processo de aprendizagem ainda mais abstrato e o desenvolvimento de disciplinas que de modo geral ainda não se encontram acessíveis (FLUSSER, 2017, p.32).

Com o advento do *big data*, do aprendizado de máquina (*machine learning*) e das inteligências artificiais cada vez mais presentes e constantes nas mais diversas aplicações, podemos supor que o nível de abstração necessário à compreensão dessas tecnologias se tornou ainda maior se comparado aos dispositivos eletrônicos/telemáticos destacados por

Flusser. Se o artista contemporâneo é responsável por estabelecer sua própria gestualidade, ou seja, sua forma de exercer um trabalho, e se também é natural que ele se utilize de elementos e técnicas do cotidiano para exercer sua arte, conforme já destacado por Bourriaud (2011), seria natural e esperado que o artista incorporasse na sua produção novas técnicas/tecnologias como, por exemplo, o uso de algoritmos para criar imagens inéditas, como já vem sendo feito. Emerge aqui, do ponto de vista da AD, uma questão muito pertinente que poderia se desdobrar, inclusive, em uma pesquisa posterior, que é a questão da autoria no caso específico de imagens criadas por algoritmos, uma vez que nesse caso podemos questionar quem é o autor: o artista, o programador ou ambos?

Apesar de esses questionamentos serem pertinentes, investigar a questão do autor na arte contemporânea não era o propósito desta pesquisa, dadas as muitas outras indagações levantadas, todavia, tais apontamentos nos serviram como uma espécie de “motivação recursiva” nos fazendo olhar sempre para questões anteriores às da problemática apresentada. Para se chegar a esse ponto, além de ponderarmos sobre todas as problematizações contemporâneas oriundas da relação do artista com as técnicas – que se renovam constantemente, colocando em discussão a qualidade e o estatuto de obra de arte e artista – consideramos também que nos últimos anos, em decorrência do tensionamento de posicionamentos políticos e econômicos, a discussão (e os ataques) a essa relação constante do artista com as técnicas e experimentações da arte contemporânea foi reacendida.

Após as manifestações que antecederam o golpe que culminou na saída da ex-presidenta Dilma Roussef, uma série de outras manifestações e grupos de extrema-direita começaram a se organizar e utilizaram-se muitas vezes da polemização a respeito da arte e do artista, que funcionavam como palco para a divulgação de ideias ultraconservadoras, que eram entendidas pelo público cativo como opinião e/ou “crítica de arte”, mas que em nada se relacionavam com uma avaliação oriunda do campo das artes. Dessa maneira, a qualidade e o estatuto da obra de arte, bem como o próprio estatuto de artista, passaram a ser colocados em xeque por diversos representantes da extrema-direita que, inclusive, esforçavam-se para incluir o artista e seu papel cultural, estético e social em um lugar de abominação, direcionando inúmeros ataques a artistas, curadores, eventos e instituições ligadas à arte contemporânea. Dois exemplos emblemáticos desses ataques são a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz e a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença*, os quais serão retomados adiante, no capítulo III deste trabalho. Essas

observações, junto dos questionamentos sobre a relação entre artista e técnica, além da interincompreensão entre o que pode ou não ser tomado como arte, nos fez novamente olhar para trás na história da arte brasileira em busca de elementos mais “concretos” e que nos ajudassem a delimitar um *corpus* proveniente do campo artístico passível de ser analisado.

Partindo de uma proposta de investigação oriunda da linguística e, mais especificamente da AD, faz-se necessário olhar para os discursos que permeiam a existência deste sujeito artista, analisando os “textos” e os “enunciados” que os constituem enquanto tal. Sendo assim, podemos analisar uma entrevista, um manifesto, um texto curatorial, um verbete de obra, reportagens nas mais diversas mídias, artigos de opinião e até mesmo obras de arte.

Como se pode notar, as possibilidades e perspectivas são muitas e a necessidade de um *corpus* mais específico, conforme já dito anteriormente, mostrou-se crucial para a continuidade e desenvolvimento do trabalho. Em uma tentativa de retorno à “fonte” e partindo de uma perspectiva de arte nacional, procurando entender melhor como se deu o desenvolvimento da arte brasileira e como esse desenvolvimento influenciou os modos de ser e agir do artista contemporâneo brasileiro, chegamos ao concretismo e, posteriormente, ao neoconcretismo brasileiro e os elegemos como foco central das investigações propostas neste trabalho.

Essa escolha foi motivada por diversas razões, primeiramente o fato de que ambos os movimentos analisados (concreto e neoconcreto) dentro do contexto das artes plásticas/visuais no Brasil, foram os últimos movimentos artísticos de grande influência organizados em certa medida coletivamente, nos quais artistas e críticos se posicionavam em torno de ideias e valores centrais – a figura do curador, ainda não era tão presente e onipotente como nos dias atuais. Isso implica dizer que o discurso de ambos atingiam, a nosso ver, certo grau de “constituência”, enunciando a partir de um lugar de autoridade, de fonte primeira (*archeion*) na tentativa de estabilizar uma cena de enunciação que se autoriza a si mesma.

É importante destacar que os anos de 1950 foram muito profícuos em termos de ideias e reflexões sobre a arte brasileira, modos de produção e circulação artística e o lugar dessa arte nacional no mundo. Havia uma *interincompreensão* generalizada entre abstratos e figurativos, concretos e modernistas, concretos e neoconcretos e isso gerou uma documentação bem vasta do período em que era possível apreender a “voz” do

próprio artista, seja para defender a sua própria arte ou sua ideia de arte, seja para defender valores universais de arte. Outro ponto que vale menção é que os críticos/teóricos de ambos os movimentos também eram artistas.

A partir de então, o que se vê no *modus operandi* do ser/fazer artístico contemporâneo brasileiro são atuações mais individuais e segmentadas, com cada ator social, seja artista, crítico/teórico ou curador – que passou a exercer um papel de grande influência – exercendo suas demandas de trabalho onde não dependem mais diretamente da filiação a determinada corrente, tendência ou escola estético-filosófica; sua filiação passou a ser institucional. Ainda que atuante no corpo-a-corpo com o público ou fazendo uma arte considerada coletiva, o sujeito artista cada vez mais institucionalizado depreende-se da necessidade de participação/organização em agrupamentos, tornando-se artífice da sua própria criação, caminhando para uma arte cada vez mais pautada pelo mercado ou pelas instituições de arte, como é nos dias de hoje.

O segundo motivo para essa escolha é fato de o movimento da arte concreta se colocar em oposição ao modernismo que até então dominava o ambiente cultural e estético brasileiro. Assim sendo, entendemos o “discurso da arte concreta” como um discurso de vanguarda em relação ao “discurso do modernismo”, pois é um discurso de ruptura que visa suplantiar as práticas instituídas no discurso vigente, como as análises irão apresentar no decorrer da pesquisa.

Para exemplificar esse entendimento, Lahire (2017) e Simioni (2017) refletem sobre a ideia de *campo* e *campo artístico*, respectivamente, proposta por Bourdieu, que, embora não seja oriunda da AD, serve como uma proposta teórico-metodológica complementar, útil para tentar compreender as dinâmicas entre discursos que pareçam opostos, neste caso, o *concretismo* em oposição *modernismo*. Segundo Lahire (2017, p.65):

- Um campo é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo. Entre as estratégias invariantes, encontra-se a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão do estado da relação de forças existente: as primeiras são mais frequentemente as estratégias dos dominantes, enquanto as segundas correspondem às dos dominados (e, entre eles, mais particularmente, dos “recém-chegados” no campo).
- Em luta uns contra os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma “cumplicidade objetiva” para além das lutas que os opõem.

Em terceiro lugar, outro ponto que consideramos muito pertinente e que balizou a

nossa escolha por analisar materiais oriundos do movimento da arte concreta brasileira se dá pelo fato de ser o movimento artístico responsável por contribuir para a institucionalização da arte no Brasil, em especial com a criação de museus – estabelecendo modelos de gestão já praticados em outros países – e a criação da Bienal, colocando o Brasil no circuito internacional da arte.

Por fim, pode se creditar ao concretismo a tomada de percepção do artista enquanto “profissional” da arte, alguém cujo ofício passa a ser inserido em uma dinâmica mercantilista/capitalista, trazendo no bojo das discussões à época, a pregnância de outros ofícios correlatos que também se utilizam de habilidades criativas e conhecimento estético, como é o caso trabalho do designer, que também passou a ser melhor compreendido.

Após esses entendimentos, foram delimitados o concretismo e o neoconcretismo brasileiro e seus principais expoentes como objeto de investigação desta pesquisa. O concretismo brasileiro na arte foi um movimento que surgiu na década de 1950, influenciado pelas vanguardas europeias, especialmente o construtivismo e o neoplasticismo. Buscava uma arte racional, objetiva e geométrica, que se baseava na forma, na cor e no espaço, sem recorrer a elementos figurativos ou simbólicos. Teve como marco inicial a exposição nacional de arte concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1956 e 1957, respectivamente. Nessa exposição, os artistas apresentaram obras que rompiam com a tradição figurativa e expressionista da arte brasileira, propondo uma linguagem abstrata e universal.

O projeto construtivo brasileiro na arte é de especial interesse para esta pesquisa, pois ele rompe com o nacionalismo figurativista que até então era predominante no país desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e apresenta questionamentos e deslocamentos de diversas ordens, seja no plano espacial, rompendo com a “construção renascentista do espaço, fundada na perspectiva” (VILLAS BÔAS, 2014, p.266), seja no campo social, trazendo a arte para próximo do cotidiano, seja nos objetos, na arquitetura e no design.

No Brasil, dois grupos de artistas e intelectuais contribuíram para o debate e as discussões em torno daquela que seria a legítima arte “lógica” ou “racional”, pautada na valorização da forma em detrimento da representação ou da figuração. De um lado, liderados por Waldemar Cordeiro, encontravam-se os paulistas do grupo Ruptura que reivindicavam uma forma de se fazer arte lógica e racional, por outro, tendo Ferreira Gullar como principal porta-voz, estavam os cariocas do grupo Frente, cujas aspirações pendiam

a um racionalismo pautado pela intuição. A imprensa brasileira da época veiculou manifestos, artigos de opinião e textos oriundos de representantes de ambos os grupos, propagando as discussões e debates em torno daquela que seria a “verdadeira” arte concreta, ou então neoconcreta – maneira como os cariocas passaram e se definir, além de seus ideais, valores e modos de fazer.

Na escrita desses artistas e críticos há, porém, proximidades significativas, que dizem respeito a abstração e intelectualização, associadas a uma economia de sentimentos e emoções em favor da rentabilidade dos materiais e objetivação das criações artísticas. As vanguardas concretistas associaram suas proposições estéticas à criação de um mundo e um homem afeitos à experimentação, e à invenção de formas expressivas que tornassem visível o invisível. Essa maneira de conceber a arte estimulou, entre seus interpretes e historiadores, a crença numa relação de causa e efeito entre o mundo moderno, industrial, impessoal e o objetivo, no qual imperam a ciência e a tecnologia, e o aparecimento do concretismo. Dele estavam excluídos os sentimentos, a poética e a fantasia. (VILLAS BÔAS in BARCINSKI, 2014, p.267)

Uma leitura preliminar sugere que o debate em torno dos conceitos e ideias de ambos os movimentos, concreto e neoconcreto, visam um público especializado, com familiaridade a temas da arte ou da filosofia estética. O *ethos* do artista / crítico concreto se impõe por um discurso que é demarcado, principalmente, pelo tipo textual argumentativo e utiliza-se de diferentes estratégias como explicações, comparações, analogias, retorno à história e, notavelmente, o recurso de autoridade.

Acreditamos que essa pesquisa tem sua relevância e sua justificativa no fato de que é possível observar que, ainda hoje, passados mais de cinquenta anos do projeto concreto no Brasil, ainda é possível apreender inúmeras interincompreensões acerca da figura do artista contemporâneo no Brasil – sujeito que este projeto ajudou a fundar – assim como o funcionamento de instituições de arte e a condição de “público de arte”. Esses três agentes sociais – instituições, artistas e público – estão em constante interação e negociação no campo discursivo das artes. Eles utilizam diferentes discursos para defender seus pontos de vista, valorizar suas práticas e criticar seus oponentes. Esses discursos podem ser estéticos, políticos, econômicos, culturais ou morais. Eles podem ser explícitos ou implícitos, coerentes ou contraditórios, persuasivos ou polêmicos. Eles podem gerar consensos ou conflitos, aproximações ou distanciamentos, alianças ou rivalidades.

Apoiamo-nos no aparato teórico-metodológico da AD de matriz francesa para analisar os enunciados que constituem os discursos do concretismo brasileiro e subsequentemente ao neoconcretismo, averiguando se muito do que se diz e se pensa

sobre a arte, em especial a arte contemporânea, fruto das complexidades do tempo presente, parte de discussões iniciadas por artistas, críticos e teóricos ligados ao movimento concreto.

Para além disso, este trabalho se justifica pela contribuição que a AD pode dar para o entendimento de como se constrói o *ethos* discursivo de artistas, críticos, curadores e demais profissionais da arte, permitindo observar as interincompreensões existentes entre o que é considerado arte ou artista e aqueles discursos que são produzidos sobre eles, seja no próprio campo da arte, ou no âmbito do senso comum e da mídia generalista quando aborda temas de arte.

2 CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este trabalho se desenvolve com base na AD de matriz francesa, em conformidade com a proposta desenvolvida por Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2020), recaindo essencialmente sobre o aspecto do *ethos* discursivo. Antes de se adentrar as especificidades deste aspecto do discurso (o *ethos*), faz-se importante destacar outras características bastantes significativas referentes à vertente da AD definida para o desenvolvimento deste trabalho.

Ponderando que esta pesquisa pode interessar não somente a linguistas e analistas do discurso, mas também a pesquisadores e estudiosos das artes e áreas afins, consideramos importante trazer um panorama geral da proposta teórico-metodológica desenvolvida por Maingueneau, como ponto de partida, para então adentrar nas questões específicas do *ethos* discursivo, aspecto central deste trabalho.

1. O discurso

O discurso não é apenas uma forma de expressão da realidade, mas um instrumento de produção e transformação da realidade. O discurso é, portanto, um campo de luta e resistência, no qual se confrontam diferentes interesses e posicionamentos. No campo da arte não haveria de ser diferente. A arte é uma das mais antigas formas de expressão humana, envolvendo criatividade, sensibilidade e comunicação. No entanto, a arte também é um campo de disputas de poder, no qual diversos agentes sociais buscam legitimar seus interesses, valores e visões de mundo. O discurso da arte se apresenta neste contexto como uma dimensão a ser analisada, permeando dinâmicas de poder, conflitos e interesses em jogo, considerando as relações entre instituições, artistas e público.

Para Foucault, em *A ordem do discurso*, “o saber não se forma nem se acumula na pura extensão dos discursos; ele se constitui em sua tensão com outros discursos que lhe são contemporâneos ou anteriores; ele se forma na relação dialética entre uma vontade de verdade e os limites do discurso” (FOUCAULT, 1971, p. 37).

Maingueneau, por sua vez, define o discurso como “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p.15) e, também, como um “sistema de regras

que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 19). Dessa maneira o discurso, na perspectiva aqui adotada, se dá na relação que existe entre um sistema de restrições semânticas (a *formação discursiva*) e um conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (a *superfície discursiva*). Conforme explica o autor,

Fazendo isso [compreendendo o discurso como um sistema de restrições semânticas], não nos afastaremos da prática usual dos locutores: evocar “o discurso da arte”, “o discurso feminista” etc... é menos remeter a um conjunto de textos efetivos do que a um conjunto virtual, o dos enunciados que podem ser produzidos de acordo com as restrições da formação discursiva (MAINGUENEAU, 2008, p. 20).

De um modo geral, por sistema de restrições semânticas pode-se entender um conjunto de traços semânticos que limita os planos do discurso, como o vocabulário, os temas, a intertextualidade e as instâncias de enunciação. É uma forma de definir o que pode e o que não pode ser dito em uma determinada formação discursiva; uma restrição semântica define o campo de possibilidades e de coerência de um discurso.

Empreender uma análise nesta direção implica olhar para a articulação entre o funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, uma vez que a AD é constituída de objetos linguísticos e históricos, e estes dois aspectos têm igual importância.

2.1 Discurso, história e sentido

A AD é uma área de estudos que se ocupa da relação entre a linguagem, a história e o sujeito. Ela busca compreender como os sentidos são produzidos e transformados nos diferentes contextos, levando em conta os fatores ideológicos, históricos, sociais e culturais que influenciam a enunciação. A AD considera que o discurso não é uma expressão individual, mas um fenômeno social e histórico, que atravessa o sujeito e o constitui como tal.

A relação da AD com a história é fundamental, pois é a partir da história que se pode situar o discurso em suas condições de produção e de recepção, bem como identificar as formações discursivas que regem os sentidos possíveis em cada época e lugar. A história também permite reconhecer as mudanças e as permanências nos discursos, as relações de poder e de resistência que se estabelecem entre eles, e os processos de memória e de esquecimento que afetam a construção dos sentidos.

Por fim, vale dizer que, em uma perspectiva pragmática, os usos que as pessoas fazem das palavras acabam atribuindo o sentido que elas têm; esse intercâmbio de sentidos fica mais evidente nos materiais que são de disputa pública. Os discursos em torno da arte, dos quais analisamos um recorte no decorrer deste trabalho, são um exemplo disso. É possível apreender diferentes sentidos em torno do que é ou pode ser considerado arte e, vale notar, esses sentidos se alteram com o decorrer do tempo, estabelecendo uma diferenciação entre o que pode ser considerado uma “arte nova” e uma “arte velha”, conforme sugerimos mais adiante nas análises.

2.2 O interdiscurso

Um importante aspecto da AD francesa da perspectiva de Maingueneau é a concepção do primado do interdiscurso – isto é, os discursos não se desenvolvem por si mesmos e depois são postos em relação, ao contrário, eles surgem no interdiscurso, uns em relação aos outros. O interdiscurso pode ser considerado como o “conjunto estruturado das formações discursivas” (CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D., 2020) e, nesse sentido, seu primado se dá pelo fato de que não se pode colocar em relação formações discursivas considerando-as independentemente umas das outras. Segundo Maingueneau (2008, p. 20), “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Isso significa propor que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”.

Cabe ressaltar que, nesta perspectiva, os discursos são construídos de forma regulada no interior do interdiscurso, podendo ser tomados como uma unidade de análise e entendidos como um espaço de trocas, composto por vários discursos regulados dentro de um certo sistema de regras. Conforme Maingueneau (2008b, p.21), “todo discurso, como toda a cultura, é finito, na medida em que repousa sobre partilhas iniciais, mas essas partilhas não tomariam forma sobre um espaço semântico indiferenciado”. Ainda segundo o autor (2008b, p.21), “seria a relação interdiscursiva que estruturaria a identidade”.

O interdiscurso, em seu caráter constitutivo, “faz a interação semântica entre os discursos parecer um processo de tradução, de *interincompreensão* regulada” (MAINGUENEAU, 2008b, p.21). Com isso, Maingueneau quer dizer que a relação do Mesmo com o Outro se dá sempre sob a forma de um simulacro que dele se constrói. Nessa perspectiva, a relação polêmica que pode, inclusive, ser observada nesta pesquisa,

nos embates entre artistas e teóricos concretos e neoconcretos, longe de ser o reencontro acidental de dois discursos independentes um do outro, é, na verdade, uma manifestação de incompatibilidade radical, a mesma que permitiu a constituição do discurso. Assim, entende-se que o conflito não vem do exterior, ele está inscrito nas próprias condições de possibilidade desse mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2008b, p.21).

2.3 Universo, campo e espaço discursivo

O interdiscurso, o qual abordamos no tópico acima, ainda pode ser compreendido a partir da tríade “universo discursivo”, “campo discursivo” e “espaço discursivo”. O universo discursivo pode ser tomado como um amplo conjunto de formações discursivas, que inclui todos os discursos capazes de interagir em uma mesma conjuntura dada. Trata-se de um conjunto finito, embora não seja possível apreendê-lo em sua globalidade. Para Maingueneau (2008b), embora o universo discursivo tenha menos relevância como objeto de análise, ele é importante para que seja definida uma extensão máxima, um horizonte a partir do qual são construídos outros domínios suscetíveis de serem estudados, como é o caso dos campos discursivos.

Podemos considerar um campo discursivo como um conjunto de formações discursivas que se delimitam reciprocamente e, ao mesmo tempo, encontram-se em concorrência (MAINGUENEAU, 2008b, p. 34). A “concorrência” se dá por meio de discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida, compreendendo tanto o confronto aberto, quanto a aliança, a neutralidade aparente etc. A noção de campo discursivo proposta por Maingueneau entende o campo como uma abstração necessária que possibilita abrir muitas redes de trocas. Ainda segundo o autor, “é no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 34).

Por fim, um espaço discursivo pode ser definido como uma série de subconjuntos de formações discursivas que são postas em relação pelo próprio analista do discurso, de acordo com seus propósitos de pesquisa. O recorte de certos subconjuntos de formações discursivas se dá, conforme Maingueneau (2008b, p. 35), a partir das hipóteses – que serão confirmadas ou infirmadas no decorrer da análise –, as quais devem estar

fundamentadas tanto em um conhecimento dos textos com os quais o analista vai trabalhar, quanto em um saber histórico.

Ainda sobre a tríade universo, campo e espaço discursivo, a formação discursiva pode ser definida, segundo Maingueneau (2015, p. 83), como um sistema de restrições oculto que atravessa as unidades tópicas – os gêneros. Para Pêcheux (2014), as formações discursivas são responsáveis por determinar o que é possível e necessário dizer (expresso na forma de um discurso, de um sermão, de um folheto, de uma apresentação, de um programa etc.) a partir de uma posição específica em uma situação específica.

Para a realização deste trabalho, tomamos a arte como um campo, assim como propõe Bourdieu (Cf. Bourdieu, 1996; Simioni, 2017; Lahire, 2017), que compreende a existência de um *campo discursivo da arte*, no qual residem diferentes relações (de oposição, de aliança etc.). No interior deste campo é possível delimitar um espaço discursivo acerca do movimento da arte concreta no Brasil do século XX. Para tal, uma primeira hipótese é a de que seja possível capturar este “discurso sobre o artista concreto” disseminado por materiais oriundos do campo jornalístico, materiais informativos de exposições e verbetes de obras, além de capturar o “discurso do artista” propagado em manifestos, entrevistas e artigos de opinião.

2.4 Unidades tópicas e não tópicas

Conforme apresentado anteriormente, neste trabalho entendemos a arte como um campo discursivo, respaldados tanto pela definição de campo de Maingueneau (2008b), quanto pelas ideias desenvolvidas por Bourdieu (1996) acerca do campo da arte. Posto isso, consideramos importante, agora, explicitar o tipo de unidade de análise com a qual estamos trabalhando aqui, o que se fará muito esclarecedor quando adentrarmos o próximo capítulo, no qual apresentamos o *corpus* aqui analisado.

Como se verá em nossa seleção do *corpus*, este trabalho analisa uma diversidade de gêneros do discurso, dentre eles manifestos, fragmentos de reportagem, artigos de jornal escrito por críticos de arte ou pelos próprios artistas – sendo que, muitas vezes, estabelecia-se um diálogo entre artistas ou críticos a partir dos artigos – entre outros materiais. Essa diversidade presente no *corpus* nos leva a pontuar melhor com qual tipo

de unidade de análise estamos trabalhando, o que também favorece a reflexão acerca do tipo de discurso com o qual lidamos (um posicionamento, uma formação discursiva etc.)

Para tanto, iniciamos esta seção recorrendo ao texto de Maingueneau (2008a), presente em *Cenas da enunciação*, sobre as unidades tópicas e não tópicas. Antes de adentrar as unidades propriamente ditas, o autor retoma o conceito de formação discursiva que considera, até então, uma noção relativamente vaga e que tem grande relação com a distinção dos tipos de unidades analisadas em AD.

A fim de atribuir mais clareza ao conceito de formação discursiva, Maingueneau (2008a) explicita a dupla paternidade do conceito: a de Michel Foucault e a de Michel Pêcheux. Enquanto para Maingueneau a definição de Foucault não é muito clara, a de Pêcheux é construída de forma diferente, partindo dos conceitos de formação social (a forma como uma sociedade se estrutura, como se organizam seus papéis sociais etc.) e formação ideológica (que acompanham e justificam as formações sociais e são materializadas nos discursos). Maingueneau então acrescenta que, desde sua origem, a noção de formação discursiva também é tomada segundo duas problemáticas muito diferentes: a do posicionamento e a do gênero, e é aí que reside a importância de se recorrer às unidades de análise. A fim de colaborar com uma maior clareza acerca da noção de formação discursiva, que por sua vez incide justamente sobre os planos de análise, Maingueneau distingue a noção de unidades tópicas e não tópicas.

De um modo geral, podemos dizer que as unidades tópicas se organizam em torno da categoria de gênero, o que não significa que estão relacionadas apenas a um conjunto inerte de exemplares. Pelo contrário, há várias formas de se agrupar os gêneros a fim de apreender as unidades tópicas, que podem ser divididas em duas categorias diferentes: as unidades territoriais e as unidades transversas.

As unidades territoriais dizem respeito a espaços que já se encontram “pré-delineados” pelas práticas verbais, conforme explicita Maingueneau (2008a, p. 16). Essas “práticas verbais” se organizam em torno da noção de tipo e gênero de discurso, que são, por sua vez, tomados em uma relação de reciprocidade, isto é, enquanto o tipo é um agrupamento de gêneros, os gêneros só são aquilo que são pelo fato de pertencerem a um tipo. Aqui, um gênero é compreendido como um “dispositivo sócio-histórico de comunicação” e, dessa maneira, mesmo que esses gêneros sejam definidos pelo próprio autor, por estarem localizados em um conjunto maior (os tipos), que está relacionado a

certos setores de atividades sociais, esse gênero será definido no interior de uma prática verbal instituída, seguindo suas “regras” pré-delineadas.

O tipo de discurso, por outro lado, constitui uma noção heterogênea, conforme explica Maingueneau (2008a, p. 17). O tipo pode agrupar gêneros do discurso a partir de duas óticas distintas: i) a do copertencimento a um mesmo aparelho institucional, isto é, os gêneros são agrupados pela lógica de pertencimento a uma mesma instituição, e pela lógica de seu funcionamento (por exemplo, os diversos gêneros que interagem no aparelho institucional do hospital e que, assim, constituem o discurso hospitalar); ii) a do posicionamento, ou seja, o agrupamento de gêneros segundo a lógica do pertencimento à mesma posição ideológica, de “[...] delimitação de um território simbólico contra outros posicionamentos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17), como é o caso do discurso de um determinado partido político, que vai reunir certos gêneros do discurso segundo o funcionamento do partido (jornal, panfletos, programas eleitorais etc.). No caso da ótica do posicionamento, o agrupamento dos gêneros pode ser dividido, ainda, em dois níveis: o do posicionamento e o do campo ao qual esse posicionamento concerne.

As unidades tópicas transversas, por outro lado, são assim chamadas pelo fato de atravessarem textos de diversos gêneros do discurso. Assim, ao invés de falarmos de gêneros, e de construirmos *corpora* baseados nesses gêneros, falamos de *registros*, que são definidos a partir de três critérios, segundo Maingueneau (2008a, p. 17), a saber: a) registros linguísticos, definidos a partir de *bases enunciativas* ou de *estruturações textuais*. b) registros funcionais, cuja definição se baseia em funções, tais quais que constituem o esquema das seis funções de Jakobson (emotiva/expressiva, conativa/apelativa, metalinguística, poética, fática, referencial/denotativa), além de outras, que procuram “[...] classificar os textos postulando que a linguagem é diversamente mobilizada segundo desempenhe uma ou outra função dominante” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 18); c) registros comunicacionais, que são definidos “[...] por uma combinação de traços linguísticos (em geral enunciativos), funcionais e sociais para atingir registros de tipo comunicacional: ‘discurso cômico’, ‘discurso didático’ etc.” (p. 18). Neste caso, trata-se de discursos que se debruçam sobre certos gêneros privilegiados, mas não estão fechados nesses gêneros.

Posto isso, passemos então às unidades não tópicas de análise. Essas unidades constituem, justamente, aquilo que Maingueneau define como formações discursivas. Embora em *Gênese dos discursos* a forma como Maingueneau (2008b) se refere à

formação discursiva não deixe isso claro, em obras posteriores, o autor afirma que a noção de formação discursiva deve ser empregada apenas para se referir às unidades não tópicas, como é o caso da abordagem que faz desse tema em *Discurso e análise de discurso* (2015).

Nesse sentido, diferenciam-se das unidades tópicas por constituírem discursos que se encontram amplamente dispersos, de modo que seu agrupamento não é orientado nem pela lógica do posicionamento, nem pela lógica do aparelho institucional e tampouco se assemelha as unidades transversas, uma vez que ela reúne textos de diferentes gêneros, mas todos pertencentes ao mesmo campo. No caso das unidades não tópicas ocorre um agrupamento aberto de tipos, de gêneros de discurso, de campos discursivos, de aparelhos e registros, de modo que cabe ao pesquisador realizar o recorte e agrupamento desses textos.

Maingueneau (2008a) traz como exemplos de discursos constituídos por unidades não tópicas o “discurso racista”, o “discurso colonial”, o “discurso patronal” que são discursos que podem estar presentes em diferentes campos, tipos, gêneros, registros e aparelhos, ao contrário do que ocorre com as unidades transversas, que apesar de também configurarem-se pelo agrupamento de textos de diferentes gêneros, esses textos encontram-se todos no mesmo campo. O “discurso “sobre o aborto”, por exemplo, pode ser constituído por diferentes tipos, gêneros e, ainda, pode estar disperso em diversos campos, podendo o pesquisador construir um *corpus* com textos extraídos do campo da ciência, da religião, da política, entre outros.

Como se verá no próximo capítulo, o *corpus* construído para a pesquisa aqui apresentada envolve uma diversidade de gêneros do discurso e, por isso mesmo, consideramos importante situar as unidades de análise com as quais estamos trabalhando. Apesar dessa diversidade de gêneros do discurso, que envolve desde manifestos até artigos de opinião e cartas, todos eles situam-se no campo discursivo da arte e, mais especificamente, filiam-se a um mesmo posicionamento (o da arte concreta e neoconcreta), ou seja, não são textos dispersos em uma variedade de campos, de modo que podemos considerar que estamos trabalhando com unidades tópicas de análise.

Evidentemente, isso não significa dizer que o trabalho com os discursos da arte no âmbito da AD se restrinja às unidades tópicas. Sendo um campo com múltiplos discursos e formas de analisá-los, é possível, por exemplo, analisar textos que se situam no funcionamento institucional do museu de arte. Nesse caso, reuniríamos textos mais

relacionados às unidades tópicas territoriais, já que envolveria especificamente tipos de discurso e seus gêneros que se relacionam ao funcionamento do aparelho institucional do museu, tais como programas de exposição e seus textos curatoriais, verbetes de obras, visitas guiadas, audiodescrições, os diversos textos que documentam a compra e o empréstimo de obras, bem como que determinam seu tratamento entre outros.

Pode-se, ainda, olhar para outros temas da arte que envolvam o trabalho com unidades não tópicas de análise, como seria o caso se fossemos focalizar a questão da disputa em torno do que pode ou não ser arte na contemporaneidade. A arte contemporânea é constantemente avaliada, criticada e questionada para além do campo da arte, tendo sido tomada como tema de domínio público de todo campo, muitas vezes para se fazer um juízo de valor ético em relação a ela, utilizando o gosto como parâmetro para uma suposta ética deste ou daquele posicionamento ideológico. No caso desse enfoque de pesquisa, o pesquisador poderia reunir textos de diversos campos além do campo da arte, como por exemplo, os textos produzidos sobre arte contemporânea a partir do campo político, do campo jornalístico, do campo religioso, entre tantos outros.

Esta seção se faz importante na medida em que salienta o enfoque que demos à pesquisa apresentada neste trabalho, bem como explicita as unidades com as quais trabalhamos, além de expor a diversidade de possibilidades de análise dos temas do campo da arte e, conseqüentemente, as diferentes formas de se construir corpora a depender dos recortes temáticos, do percurso que se pretende fazer na pesquisa e de seus objetivos.

2.5 Uma prática discursiva intersemiótica

Ao trabalharmos com materiais oriundos do campo das artes nos deparamos com signos de naturezas diversas. Em um determinado momento, um texto poderá remeter a uma imagem, um som ou uma prática artística qualquer, que por sua vez se apoiará muitas vezes em signos verbais. O conceito de *prática discursiva intersemiótica* proposto por Maingueneau (2008b) é uma forma de analisar os discursos que envolvem diferentes sistemas de signos, como a linguagem verbal, a imagem, o som, o gesto etc. Assim sendo, podemos entender uma prática intersemiótica como um conjunto de regras e convenções que regulam a produção e a interpretação de discursos que articulam diferentes semioses.

Considerando isto, esta prática não é apenas a soma ou a justaposição de diferentes sistemas de signos, mas uma configuração específica que cria um sentido global. Por exemplo, uma obra cinematográfica não é apenas uma combinação de imagens e sons, mas uma forma de discurso que detém uma coerência e uma finalidade própria. Devemos levar em consideração que um filme está inscrito em um gênero atinente ao cinema, e poderá estar associado a uma determinada escola ou estilo, seguindo determinadas diretrizes, preceitos estéticos ou modos de produzir arte. Esses modos de produção podem encontrar consonância com outros modos de produção, que não sejam necessariamente cinematográficos, mas que podem ter algo em comum, seja a predileção por determinada gama de cores ou até mesmo as certas abordagens conceituais. Uma prática intersemiótica na perspectiva aqui adotada pode ser caracterizada por diferentes aspectos, como o grau de integração entre as semioses, o papel de cada semiose na construção do sentido, a relação entre as semioses e o contexto sócio-histórico etc. O conceito de prática intersemiótica permite compreender melhor os discursos multimodais e as suas implicações sociais e culturais.

Maingueneau (2008b, p.138) afirma que limitar o universo discursivo unicamente aos objetos linguísticos se por um lado representa uma “segurança” para o analista, por outro apresenta um inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube: os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros estando submetidos às mesmas restrições temáticas.

Partindo da premissa apresentada por Maingueneau (2008b, p.138), as ideias de “escola” ou “movimento” atravessam a diversidade dos domínios semióticos. Tomando como exemplo o objeto de estudo desta pesquisa, embora tenhamos recortado apenas a prática artística plástica/visual por entendermos que a literatura é um campo autônomo e que por sua vez analisar a poesia concreta seja objeto para uma outra pesquisa, é possível apreender certas semelhanças entre a geometria apresentada nos dos quadros de pintores concretos e neoconcretos e a elaboração textual de poemas tanto por parte dos poetas ligados ao movimento concreto quanto o neoconcreto. Também é possível apreender certa coerência intersemiótica entre os discursos analisados e as obras produzidas por artistas de ambos os movimentos/escolas.

Maingueneau (2008b, p.139) propõe, por comodidade, chamar de “texto” os diversos tipos de produções intersemióticas que pertencem a uma prática discursiva, um uso cada vez mais comum nas ciências humanas, e que vem sendo utilizado para definir

um “discurso” musical, pictórico, arquitetônico etc. Para evitar ainda possíveis equívocos, Maingueneau (2008b, p.139) sugere a utilização do termo “enunciado” quando se tratar de textos em sentido estrito, isto é, produções linguísticas. Assim o faz para generalizar o emprego de “texto”, sublinhando sua capacidade comum de ser investido por um mesmo sistema semântico.

A partir dessas definições podemos, por exemplo, tomar um quadro como um “texto” e uma declaração de artista como um “enunciado”, podendo verificar a coerência de ambos os textos (o texto “texto” e o texto “enunciado”) no interior de uma mesma formação discursiva, que por sua vez estará sujeita a um sistema de restrições semânticas delimitando o que pode e o que deve ser dito de acordo com determinado contexto histórico e social dessas práticas

Maingueneau (2008b, p.140) apresenta ainda o conceito de *competência discursiva*, propondo que pintores ou arquitetos que participam da mesma prática discursiva “dispõem da mesma rede de regras que os enunciadores para tratar os materiais significantes”. Dessa maneira, todos serão capazes de reconhecer as incompatibilidades e coincidências das produções do seu Outro em conformidade com as regras de sua própria formação discursiva.

Suponhamos, por exemplo, que se trate de um quadro e que ele pertença ao “realismo socialista”; o tipo de “vocalização enunciativa” correspondente comportará, sem dúvida, alguma, além da aptidão para a pintura figurativa e uma formação acadêmica correspondente, traços como um interesse particular pelos problemas e o modo de vida das “massas”, uma participação ativa no trabalho de militância; ela excluirá, correlativamente, os indivíduos não politizados, os místicos, os pintores abstratos etc... Divergência que irá de mãos dadas com uma divergência no nível dos ritos genéticos: um realista socialista preocupar-se-á com documentação, atribuirá grande importância à composição, levará em conta o julgamento de públicos não especializados... (MAINGUENEAU, 2008b, p.141)

Acerca da citação apresentada acima, podemos então considerar que enunciantes pertencentes ao concretismo terão como um valor inegociável a valorização de formas, cores, elementos, estruturas e esquemas que se organizem e se encaixem de maneira racional e ordenada, mas que ao mesmo tempo contenham uma essência universal que leve em consideração a sensibilidade do artista/enunciante. Para pertencer a este campo discursivo, os enunciadores podem se inscrever sob a forma de diversos “textos”, seja uma pintura, uma construção arquitetônica ou uma peça do vestuário. Da mesma forma, também podem se inscrever utilizando de diversos “enunciados”, sejam eles oriundos de manifestos, artigo de opinião ou até mesmo poesias. Todos os enunciantes precisam

comungar de um mesmo valor inegociável dentro do campo, a despeito dos signos mobilizados e da intertextualidade presente. Nesta seção, procuramos apresentar brevemente a proposta de análise intersemiótica desenvolvida por Maingueneau (2008b), possibilitando que a AD se ocupe de materiais de outros campos que não apenas o linguístico propriamente dito. Essa noção nos é muito útil uma vez que com se verá na discussão de resultados, a análise de discursos da arte demanda também um olhar para a produção artística. A seguir, abordamos um outro aspecto importante para este trabalho que são os conceitos de discurso constituinte e paratopia.

2.6 Os discursos constituintes e a paratopia

Maingueneau (2001, 2006) analisa o discurso literário que a nosso ver apresenta muitas semelhanças com o que podemos chamar de “discurso da arte”. O autor parte da ideia de que o discurso literário não é isolado, participando de um plano determinado da produção verbal denominado de *discurso constituinte*, possibilitando assim uma melhor apreensão das relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A origem do termo designa discursos que se propõem como de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma.

Para o autor, o discurso constituinte está relacionado a uma ideia de autoridade, de fonte primeira (*archeion*). É um tipo de discurso que se “associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração de *memória*.” (MAINGUENEAU, 2006, p.61). Ainda segundo Maingueneau (2006), são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo os garantes de múltiplos gêneros do discurso. O autor cita como exemplo, um jornalista que em um debate social recorre à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo, prática que não acontece em reciprocidade.

Os discursos constituintes possuem o privilégio e o perigo de se autorizarem, legitimando-se por si mesmos, ainda que haja sobre eles uma contínua interação com outros discursos, constituintes ou não. Porém, conforme aponta Maingueneau (2006) é da sua natureza negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios. A partir dessa premissa, o autor afirma (2006, p.62):

Podemos apreender essa constituição a partir de duas dimensões indissociáveis:

- a *constituição* como ação de estabelecer legalmente, como processo mediante o qual o discurso se instaura regrado sua própria emergência no interdiscurso;
- os modos de organização, de coesão discursiva, a *constituição* no sentido de estruturação de elementos que compõem uma totalidade textual.

Para se analisar a “constituência” dos discursos constituintes (cf. Maingueneau, 2006) se faz necessário mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma atividade enunciativa e uma organização textual. Desse modo, conforme será possível observar mais a frente nesta pesquisa nas análises realizadas, a enunciação se instaura como um dispositivo de legitimação de seu próprio espaço e seu aspecto institucional, articulando o texto e a maneira de se inscrever em um universo social.

Maingueneau pondera sobre as dificuldades de se “manejar” a noção de discurso constituinte, posto que de um lado ela supõe propriedades comuns aos discursos que dela advêm e, de outro, afirma que esses discursos são irredutivelmente diversos, assumindo suas “constituências” de maneiras específicas. A partir dessa perspectiva, não há impedimento para a literatura ser um discurso constituinte, há na narrativa um trabalho de legitimação de sua própria cena de enunciação.

Devemos ainda considerar a distinção entre “discursos autoconstituintes” e “discursos constituintes” proposta por Cossutta (COSSUTTA *apud* MAINGUENEAU, 2006, p.65). Para Maingueneau (2006), “apenas o discurso filosófico seria de fato “autoconstituinte”, dado que se empenha em explicitar as condições de possibilidade de toda constituição discursiva, incluindo a sua própria”. Já com relação a obra literária, por sua vez, “constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível” (2006). Maingueneau (2006) ainda pondera que a obra filosófica, ao contrário da literária, apresenta uma tendência para absorver sua enunciação em seu enunciado, isto é, “seu conteúdo doutrinal, reservando-se, todavia, a possibilidade de reverter sua doutrina em sua enunciação” (COSSUTTA *apud* MAINGUENEAU, 2006, p.65). Ainda de acordo com o autor,

Ela [a obra filosófica] reduz ao mínimo seu quadro enunciativo ou, pelo contrário, o exhibe, mas ao tematizá-lo direta ou indiretamente no plano conceitual para melhor controlá-lo, correndo risco de deixar um “resto” irredutível entre dispositivo enunciativo e esquemas doutrinários. As filosofias oferecem uma representação no teatro do pensamento, uma cenografia

privilegiada mediante a qual a enunciação legitima o tipo de representação do mundo que ela instaura e se acha ela mesma legitimada por essa cenografia: cena legitimadora que lhe permite representar seu próprio modo de elaboração. Essa cenografia que deseja apagar seu próprio cenário só o consegue ao preço de uma suposta coincidência entre seu script e sua escritura (MAINGUENEAU, 2006, p.65).

Por fim, Maingueneau (2006) propõe que apreender literatura e filosofia como discursos constituintes permite melhor apreender a diferença entre seus modos específicos de “constituência”, estendendo essa reflexão a outros discursos constituintes, em específico ao religioso e ao científico cujas linhas divisórias são igualmente complexas. Com relação ao “discurso da arte” é possível apreender certo grau de “constituência” – conforme veremos mais adiante no decorrer deste trabalho – isso se deve ao fato de que é um discurso que se aproxima do filosófico e até mesmo do religioso, não raro é possível observar textos sobre a natureza espiritual da cor, da forma, ou então sobre as virtudes estéticas e éticas de determinadas obras. No entanto, salientamos desde já que tal investigação é digna de um aprofundamento posterior, considerando todo o labor que demanda a investigação de um discurso constituinte.

O enunciador no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se nem no exterior nem no interior da sociedade, sua enunciação se constitui mediante a própria impossibilidade de atribuir a si um lugar (cf. Maingueneau, 2006). Para dar conta dessa localidade paradoxal do enunciador, Maingueneau (2006, p.68) apresenta o conceito de *paratopia*, que mais do que a ausência de um lugar, representa uma localização parasitária de difícil negociação entre o lugar e o não-lugar. Segundo o autor, “sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira “constituência” (MAINGUENEAU, 2006, p.69).

É importante levar em conta que ao discorrer sobre *paratopia* Maingueneau (2006) tem como objeto de estudo o discurso literário que, segundo o autor, pensar na “existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade ‘comum’, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito” (MAINGUENEAU, 2006, p.92). Por fim, conclui que enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se na “fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza que excedem por natureza toda economia humana” (MAINGUENEAU, 2006, p.92).

Conforme dito anteriormente, segundo Maingueneau (2006), ainda que a obra tenha a pretensão de ser universal, sua emergência é um fenômeno local, onde só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em que surge, concluindo que “é nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p.94).

Vemos nessas afirmações uma semelhança com o fazer artístico e suas práticas. Tomando como exemplo uma obra performática⁵, ela precisa de um local para acontecer, este local pode ser uma galeria, um museu ou uma praça. Ter um público presente é fundamental para a sua realização, é a coparticipação do público que valida a existência da performance, seja de modo ativo interagindo diretamente com o performer ou de modo passivo apenas observando. Ela precisa apresentar uma ação ou um conjunto de ações, quem pode ser desde o performer ficar sentando e uma mesma posição ou até mesmo um evento extremo como uma autolaceração. A performance diferentemente do teatro, não é uma representação, é um acontecimento real, é o encontro do corpo real do artista com um corpo social.

Ainda que o artista/performer execute o mesmo conjunto de ações no seu dia a dia, o acontecimento performático só é validado quando demarcado por um espaço/local e na presença de um público espectador. Não obstante, o sujeito artista quando está performando está apresentando ao mundo uma proposição poético-estética por meio da sua gestualidade. Há uma copresença entre sujeito e artista, ainda que seja um corpo real executando ações reais, é um real outro, de natureza experiencial e que não necessariamente condiz com as práticas do sujeito para além do artista.

Nesta secção, foi apresentada as noções de *discurso constituinte* e *paratopia*, que nos trouxeram insights valiosos para análises que seguirão no capítulo 4. Conforme dito anteriormente, são duas perspectivas discursivas que merecem serem aprofundadas *a posteriori*, dado seu potencial para o estudo e compreensão dos discursos relacionados a arte. Na próxima secção, adentraremos mais especificamente a questão do *ethos*.

⁵ Uma performance é uma forma de expressão artística que envolve a ação do artista ou dos artistas em um determinado espaço e tempo, diante de um público ou não. Pode ter diferentes objetivos, como questionar os limites entre arte e vida, provocar reflexões sobre temas sociais, políticos ou culturais, experimentar novas linguagens e formas de comunicação, ou simplesmente divertir e entreter. A performance pode utilizar diversos elementos, como o corpo, a voz, o som, a luz, o cenário, os objetos, os símbolos, etc. É uma arte efêmera, que acontece no momento presente e que não se repete da mesma forma.

2.7 O *ethos* e a construção da identidade

Para a análise de um discurso, Maingueneau propõe diversos aspectos que o englobam de modo que tal análise pode ser desenvolvida sobre um ou mais aspectos da AD. Dessa forma, podemos olhar para a polêmica do discurso – ou a interincompreensão, nos termos de Maingueneau (2008b), podemos estudar sua semântica global, analisar o *ethos* do discurso etc. Como procuramos apresentar anteriormente, interessa-nos, neste trabalho, explorar, especificamente, o plano do *ethos* discursivo.

O *ethos* discursivo é um conceito que se refere à imagem que o enunciador constrói de si mesmo no discurso, por meio de elementos verbais e não verbais, que revelam seu caráter, sua corporalidade e sua forma de se mover no espaço social. Sua eficácia reside de alguma maneira no fato de envolver a enunciação sem estar explicitado no enunciado. Segundo Maingueneau (2020), o *ethos* discursivo é o resultado da inter-relação entre o *ethos pré-discursivo* (ou *ethos prévio*), que é a imagem produzida conforme os modelos ou estereótipos de determinadas práticas sociais, e o *ethos mostrado* ou dito, que é o uso de recursos linguísticos pelo enunciador para criar uma impressão sobre si mesmo no ato enunciativo. O *ethos* discursivo, portanto, implica uma incorporação do interlocutor, que precisa apreender a imagem do enunciador em um conjunto complexo de representações sociais e culturais.

A importância do *ethos* discursivo na construção da identidade do sujeito reside no fato de que o discurso não é apenas um meio de transmitir informações, mas também uma forma de interação e influência sobre o outro. O *ethos* discursivo permite ao enunciador se posicionar em relação ao seu público, ao seu tema e ao seu gênero discursivo, buscando estabelecer uma relação de credibilidade, confiança e persuasão. Além disso, o *ethos* discursivo também permite ao enunciador se inserir em uma comunidade discursiva, isto é, um grupo de sujeitos que compartilham uma mesma visão de mundo e uma mesma forma de se expressar. Assim, o *ethos* discursivo contribui para a definição da identidade do sujeito como um ser social e histórico, que participa de diferentes esferas de comunicação.

Para Maingueneau, o estudo do *ethos* apoia-se em um dado simples, intuitivo, coextensivo a todo uso da linguagem: “o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo” (2020, p.9). Nessa direção, ao tomar a palavra, o locutor põe sua imagem em risco tentando, assim, imprimir

para si de forma mais ou menos consciente um sentido que lhe seja favorável à interpretação dos signos que envia ao destinatário.

Desde sua origem, o termo *ethos* (do grego) tem um sentido amplo e já se prestou a múltiplas funções: na retórica, na política, na música etc., o que implica algumas dificuldades ligadas à sua noção. Cabe dizer, portanto, que o conceito de *ethos* adotado nesta pesquisa é aquele desenvolvido pelos estudos do discurso e difere de outras abordagens e de outras conceituações de *ethos*, como o *ethos retórico*, por exemplo, advindo de Aristóteles na retórica antiga. Este conceito de *ethos* (aristotélico) visava, primordialmente, observar a forma como um discurso se constrói para causar boa impressão e convencer seu auditório, colocando-se como uma noção ligada à própria enunciação, segundo Maingueneau (2008, p. 13). Nesse sentido, não se liga a nenhum saber extradiscursivo sobre o locutor, colocando-se como algo bem distinto dos atributos reais desse locutor. Ainda que o *ethos* seja, de fato, distinto dos atributos reais do locutor, é preciso considerar que,

embora seja associado ao locutor, na medida em que é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. Mais exatamente, não se trata de traços estritamente ‘intradiscursivos’ porque, como vimos, também intervêm, em sua elaboração, dados exteriores à fala propriamente dita (mímica, vestimentas...) (MAINGUENEAU, 2008a, p. 59).

Na perspectiva da AD de Maingueneau (2008a, p. 64) – aquela que estamos adotando aqui – o *ethos* ultrapassa bastante o quadro da argumentação e está diretamente ligado à construção da identidade. De acordo com o autor:

Além da persuasão pelos argumentos, a noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a determinado posicionamento. Esse processo é particularmente evidente quando se trata de discursos como a publicidade, a filosofia, a política, etc., que – diferentemente dos que decorrem de gêneros ‘funcionais’, como os formulários administrativos ou os instrucionais – devem ganhar um público que está no direito de ignorá-los ou de recusá-los (MAINGUENEAU, 2008a, p. 64).

Maingueneau (2008) ainda explicita que a noção de *ethos* pode acabar por remeter a coisas/identidades muito diferentes conforme o ponto de vista que se esteja considerando para com o sujeito enunciador, já que “[...] o *ethos* visado não é necessariamente o *ethos* produzido”. Um sujeito artista, em seu ato de criação/enunciação, pode ter a intenção (ainda que inconscientemente atravessada pela

história e ideologias) de transmitir uma determinada imagem, mas ser percebido de outra forma por seus destinatários. Fato que, aliás, muito nos interessa neste trabalho.

2.8 A incorporação

Diante da perspectiva de *ethos* adotada nesta investigação, que difere do *ethos* da retórica, devemos ressaltar a invocação de um “fiador”, assim como a implicação de uma cena de enunciação. Na perspectiva de Maingueneau (2008a, p. 64), “a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado”. Isto significa que Maingueneau adota uma perspectiva “mais encarnada” de *ethos* e essa “voz”, associada a um “corpo enunciante”, é o que permite a caracterização de um certo corpo enunciatório. Esse “conjunto” é o que constitui o “fiador” do discurso, que por meio de seu “tom”, atesta o que é dito, ou seja, ele “banca” o discurso.

O fiador pode ser entendido, portanto, como o corpo enunciante historicamente especificado a quem o destinatário atribui a responsabilidade do discurso, sendo constituído por um caráter, definido como um “feixe de traços psicológicos”, e uma corporalidade, que inclui aparência física, vestimenta, comportamento social, articulando o verbal e o não-verbal e gerando efeitos multissensoriais nos destinatários. O fiador do discurso é responsável por mobilizar um “mundo ético”, ao qual o destinatário irá aderir ou não.

Esta concepção mais encarnada de *ethos* também recobre uma dimensão para além da dimensão verbal, levando também em consideração determinações físicas atribuídas ao “fiador” (as quais podemos chamar de ‘corporalidade’) e determinações psíquicas (a que podemos chamar de ‘caráter’) e ambas são associadas ao “fiador”, através de seu “tom”, pelas representações coletivas.

É importante dizer, ainda, que a “corporalidade” explora características além da compleição física, contemplando também uma forma de se vestir e de mover-se no espaço social. Nesse sentido, podemos dizer que esta concepção de *ethos*, com a qual trabalhamos, trata também de um comportamento. Conforme Maingueneau (2008a, p. 65): “o destinatário o identifica [o fiador] apoiando-se em um conjunto difuso de

representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar.”

Esta ideia de estereótipo alinha-se à concepção de um estereótipo cultural, mobilizado pelo que Maingueneau (2008a, p. 65) chama de um “mundo ético”, do qual o fiador faz parte e ao qual ele dá acesso. O destinatário tem acesso a este “mundo ético” por meio da leitura e este mundo, enquanto estereótipo cultural, concebe um determinado número de situações estereotípicas associadas a certos comportamentos.

Como foi dito anteriormente, o estudo do *ethos* também implica uma cena de enunciação, que consiste em um “lugar” inscrito no texto. A cena de enunciação é composta de três cenas: a *cena englobante*, a *cena genérica* e *cenografia*. Segundo Maingueneau (2008a, p. 70), a primeira, a cena englobante, diz respeito a atribuição de um estatuto pragmático ao discurso, inserindo-o em um tipo, que pode ser, por exemplo, publicitário, administrativo, entre outros; a cena genérica, por sua vez, associa-se a um gênero ou subgênero de discurso, como o editorial, o sermão, a consulta médica, segundo exemplos de Maingueneau (2008a, p. 70); por fim, a cenografia, é aquela construída pelo próprio texto e não é imposta pelo gênero. Maingueneau exemplifica a cenografia com as formas pelas quais um sermão, por exemplo, pode ser enunciado: por meio de uma cenografia professoral, profética, amigável etc. Segundo Maingueneau:

A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 70)

Ainda sobre a cenografia, é importante ressaltar que ela não deve ser confundida com a ideia de um ambiente, ou um quadro, conforme adverte Maingueneau, mas sim aquilo que a enunciação instaura enquanto situação de enunciação.

Neste capítulo, procuramos inteirar o leitor acerca das bases sobre as quais se fundamentam a investigação aqui apresentadas. A seguir, no capítulo 2, apresentamos os materiais e métodos utilizados no trabalho, em especial a seleção do *corpus*, que constitui um tópico bastante caro à AD, bem como apresentamos nossas análises e resultados parciais.

3 CAPÍTULO II: MATERIAL E MÉTODOS

Este capítulo apresenta os materiais analisados, o processo de montagem do *corpus* e o método empregado na pesquisa – tanto na montagem do *corpus*, quanto em sua análise, a qual será apresentada no capítulo seguinte. Nessa direção, na seção 3.1 a seguir, intitulada *A constituição do corpus*, explicamos como se deu o processo de montagem do *corpus* e apresentamos sua composição final.

3.1 A constituição do *corpus*

Definir um *corpus* em AD pode constituir uma tarefa das mais complexas. Diante dos inúmeros obstáculos que vão se impondo ao analista ao longo do percurso da pesquisa, seja pelo campo no qual o tema se insere, seja pelas escolhas entre esse ou aquele tipo de material, é sempre um grande desafio elaborar um *corpus* suficientemente ilustrativo do discurso que estamos analisando sem, no entanto, esbarrar em questões metodológicas complexas. Por isso, consideramos importante dedicar parte deste capítulo a explicar essa seleção, bem como a apresentar as metodologias de recorte do *corpus* de análise adotadas neste trabalho.

Como procuramos esclarecer anteriormente, este trabalho a princípio propunha analisar o *ethos* discursivo do artista contemporâneo brasileiro, considerando especialmente as problemáticas relacionadas a esse tema no Brasil do período pós-manifestações. Nesse período se instaurou uma forte onda ultraconservadora no país, que culminou na emergência de uma interincompreensão sobre diversas exposições e trabalhos de arte contemporânea, como por exemplo, a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*⁶, promovida pelo Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre, em 2017. A exposição alcançou grande repercussão por conta da temática abordada e do recorte curatorial, dado o momento político, social e ideológico em que foi exibida, servindo indiretamente como uma plataforma político-ideológica ultraconservadora.

⁶ O evento recebeu a alcunha de “a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos” segundo a BBC News. Foi amplamente noticiada nos mais diversos veículos comunicação como El País, Revistas Cult, Época, Exame e Veja. Se por um lado a exposição bateu o recorde de financiamento coletivo no Brasil para a sua reabertura na cidade do Rio de Janeiro, por outro lado, seu curador afirma ter recebido mais de cem ameaças de morte.

A exposição, assim como outras ações de cunho artístico-cultural ocorridas também no ano de 2017, como a performance *La Bête* de Wagner Schwartz, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, serviram para que grupos e movimentos conservadores, com o apoio de veículos midiáticos⁷, propagassem suas visões sobre arte⁸, sobre o ofício e o papel do artista na contemporaneidade. Essas ações retrataram uma diferença de posicionamento entre o conhecimento especializado de arte – sobretudo contemporânea – conhecedores de arte que não detém apreço pelas manifestações de arte atuais e o público generalizado, que na falta de uma educação artística que lhe permitisse uma leitura crítica, se torna suscetível ao julgo da moral e do gosto. Assim prevalecia uma ideia de arte contemporânea como uma arte inferiorizada e se estabelecia um simulacro⁹ da figura do artista, muitas vezes caracterizado como um ser torpe, doentio e desprovido de valor social ou cultural.



Figura 5 – Wagner Schwartz em *La Bête*, 2017.

Fonte: wagnerschwartz.com

⁷ A respeito dessa afirmação, um exemplo de posicionamento é o comentário da âncora do jornal Fala Brasil da TV Record em reportagem veiculada a época do acontecimento, onde a jornalista afirma não entender o motivo pelo qual a manifestação artística do gênero performance é considerada arte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HR5CZPRRrYo>. Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁸ Outro posicionamento semelhante pode ser apreendido em matéria veiculada pela Veja, onde o autor, supostamente mais conhecedor de arte, enumera os motivos pelos quais as obras expostas na exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* não são passíveis de serem consideradas obras de arte. Disponível em <https://veja.abril.com.br/revista-veja/arte-pense-duas-vezes>. Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁹ A ideia de simulacro para Maingueneau, está relacionada com a noção de interdiscurso. Em sua obra *Gênese dos discursos*, Maingueneau aborda o conceito de simulacro como uma manifestação discursiva que não é uma representação fiel da realidade, mas sim uma construção social e linguística que pode servir a diversos propósitos ideológicos. O simulacro, nesse contexto, é uma representação que não se baseia em uma correspondência direta com a realidade, mas sim em convenções discursivas e sociais.

Essa interincompreensão entre “iniciados” e “não iniciados” nos discursos da arte contemporânea serviram como alicerce para que grupos reacionários como o MBL manobrassem tais eventos de forma a favorecer seus interesses político-ideológicos. Apesar dos acontecimentos serem relativamente recentes, não é de hoje que se travam verdadeiras batalhas e disputas ideológicas em torno de valores estéticos e éticos no campo da arte.

Para dar andamento nessa primeira proposta do trabalho, foi constituído um conjunto de materiais iniciais (ver Tabela 1) que, ao ser submetido à análise, indicou a existência de uma diversidade de “modos” de ser artista na contemporaneidade, de se dizer artista e uma diversidade de atores sociais que, para além do artista, contribuíam grandemente na construção do *ethos* da arte e do artista. Diante disso, tal empreendimento inicial mostrou-se inviável, dada a complexidade e abrangência do tema, bem como a multiplicidade das possibilidades de “ser artista” no Brasil de então, apontando para a necessidade de um recorte mais específico no tema.

Tabela 1 – Composição inicial do *corpus*.

Título do material	Natureza	Autor e data de publicação
1. “Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si”	Livro	Nicolas Bourriaud, 2011
2. “Escritos de artistas dos anos 60/70”	Livro	Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (Orgs.), 2006
3. “Entrevistas Brasileiras vol.1”	Livro	Hans Ulrich Obrist, 2018
4. “Entrevistas Brasileiras vol.2”	Livro	Hans Ulrich Obrist, 2020
5. “Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960”	Livro	Fabiana Werneck Barcinski (org.), 2015
6. “vol.15 – Bienal atropofágica”	Revista	<i>Cult</i> , 1998
7. “vol. 13 – XXIV Bienal de São Paulo”	Revista	<i>Bravo!</i> , 1998

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Apesar da inviabilidade da ideia inicial, essa primeira análise nos deu indícios valiosos tanto para incorrer em um recorte mais específico, como para guiar a análise do *ethos* discursivo no interior desse recorte. Posto isso, a princípio, partimos de um *corpus*

composto por entrevistas e depoimentos, tanto em livros quanto revistas (conforme Tabela 1) e, a partir dessa primeira análise, começaram a se desenhar três *ethos* diversos: (i) o *artista por ideal*; (ii) o *artista profissional*; (iii) o *artista institucional*.

O primeiro diz respeito a um artista cuja motivação de atuação se encontra no plano da idealização, isto é, um artista que pode se dedicar exclusivamente ao fazer artístico e cuja cenografia pressupõe um ambiente aristocrático, acadêmico ou intelectualizado. O segundo diz respeito ao *ethos* do artista que se insere em uma cenografia pautada pela lógica do mercado das artes, sendo sua atuação resultante de uma mediação entre o plano ideal e o mercadológico. Já o terceiro *ethos*, do artista institucional, diz respeito ao artista cuja motivação se assemelha a do plano ideal, porém sua cenografia é derivada da relação entre artista e instituições ou artista e Estado; nesse sentido sua atuação depende mais de políticas públicas ou relações institucionais, do que das demandas do mercado das artes.

Como pode ser observado até o momento, à medida que fomos percebendo as inúmeras possibilidades e desdobramentos do que pode ser considerado um artista contemporâneo, aquele que Bourriaud (2011) afirma ser o profissional responsável por criar sua própria gestualidade, fomos nos dando conta da complexidade e impossibilidade de se apreender um único *ethos* de artista contemporâneo, pois as possibilidades de existência e atuação são inúmeras. Neste ponto da pesquisa, foi detectada a necessidade de se fazer um recorte de *corpus* mais aprofundado e específico.

Identificada essa variedade de *ethos*, aprofundamos as análises sobre o tema e optamos por recortar o movimento da arte concreta no Brasil, incluindo seus artistas, críticos e teóricos – papéis que muitas vezes eram desempenhados por uma mesma pessoa. Conforme dito anteriormente, o motivo dessa escolha se deu pelo fato de este movimento ser o primeiro a conceber o caráter profissional do artista, incorporando também a arquitetura e o design. O movimento também ajudou a consolidar a institucionalização da arte no Brasil por meio de instituições como MASP e MAM-SP, além da Fundação Bienal. Ou seja, o concretismo e suas derivações corroboraram diretamente na formação de dois dos três possíveis *ethos* de artista na contemporaneidade previamente identificados. Ademais, ao fazer esse recorte, consideramos também o fato de que o movimento da arte concreta foi um precursor na abertura de um espaço para a manifestação de novos movimentos e linguagens artísticas contemporâneas bastante exploradas na atualidade e que regularmente reacendem o debate sobre o que pode ou não

ser considerado arte e quem pode ou não ser considerado um artista, tal como as linguagens da performance, das artes interativas, coletivas, da arte digital entre outras. Basta lembrar a performance *La Bête*, anteriormente mencionada, que foi inspirada¹⁰ na série de esculturas *Bichos*¹¹, de Lygia Clark, grande expoente da arte neoconcreta brasileira, para observar as heranças do movimento concreto nas questões que norteiam a produção artística contemporânea.

Nessa direção, reunimos todos os livros e materiais sobre concretismo no Brasil aos quais tivemos acesso. Com isso, um novo conjunto de materiais para análise foi composto levando principalmente em consideração a repetição dos textos, sendo possível apreender os mais importantes. Ao todo, foram escolhidos 15 materiais, entre manifestos e artigos críticos provenientes de jornais, revistas especializadas e outros meios de comunicação, que refletem o movimento da arte concreta brasileira e que se mostrou bastante efetivo na apreensão do *ethos* desse discurso, bem como dos embates ideológicos existentes dentro do próprio movimento. A seguir, na Tabela 2, apresentamos os materiais que compõem o *corpus* final de análise.

Tabela 2 – Composição final do *corpus*.

Título do material	Natureza	Autor e data de publicação
1. “Manifesto Ruptura”	Manifesto	Waldemar Cordeiro <i>et al</i> , 1952
2. “O Objeto”	Manifesto	Waldemar Cordeiro, 1956
3. “Forma, Função e Projeto Geral”	Manifesto	Décio Pignatari, 1957
4. “Manifesto Neoconcreto”	Manifesto	Ferreira Gullar, 1959
5. “Teoria do Não-Objeto”	Manifesto	Ferreira Gullar, 1960
6. “A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo”	Fragmento de reportagem (Folha da Manhã, São Paulo)	Romero Brest, 1948

¹⁰ <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>

¹¹ A relação se encontra no fato de que tanto a performance *La Bête*, quanto a série *Bichos* de Lygia Clark previam uma interação entre objeto/obra de arte e público. Os *Bichos* eram esculturas metálicas móveis que deveriam ser manipuladas pelo público e, ainda assim, nem sempre ficariam na posição desejada por aquele que o manipulava. Em *La Bête*, essa proposta de manipular o objeto/obra de arte e interagir com ela é reelaborada, porém, neste caso, o objeto de arte manipulável é o próprio artista, o próprio corpo humano e a experiência, o acontecimento, compõem a obra.

7. “Ruptura”	Artigo de Jornal (Suplemento Correio Paulistano, São Paulo, 11 de jan. 1953)	Waldemar Cordeiro, 1953
8. “Arte concreta: objeto e objetivo”	Artigo de revista (Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, dez. 1956).	Décio Pignatari, 1956
9. “Arte concreta”	Artigo de jornal (Jornal do Brasil, 25 jun. 1960).	Ferreira Gullar, 1960
10. “Da Arte concreta à Arte neoconcreta”	Artigo de jornal (Jornal do Brasil, 18. Jul. 1959).	Ferreira Gullar, 1959
11. “Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira”	Artigo de revista (Revista crítica de arte, n. 1, Rio de Janeiro, 1960)	Ferreira Gullar, 1962
12. “Teoria e prática do concretismo carioca”	Artigo de revista (Arquitetura e decoração, abril, 1957).	Waldemar Cordeiro, 1957
13. “Paulistas e cariocas”	Texto (Fev., 1957).	Mário Pedrosa, 1957
14. “Concretos de São Paulo no MAM - Rio”	Artigo de jornal (Jornal do Brasil, 16 jul. 1960, Rio de Janeiro).	Ferreira Gullar, 1960
15. “Resposta a Cordeiro”	Artigo de jornal (Suplemento dominical do Jornal do Brasil, 13 ago. 1960, Rio de Janeiro).	Ferreira Gullar, 1960

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

3.2 A polêmica no discurso da arte concreta

Como mencionado, o concretismo contou com embates ideológicos interiores ao próprio movimento e, diante disso, não podemos deixar de mencionar a importância da polêmica nos discursos da arte em geral e o desenvolvimento de espaços discursivos dentro de um mesmo movimento que, hora ou outra, acabam por propiciar novos movimentos/discursos no campo da arte.

A esse respeito, retomamos aqui a noção de polêmica e espaço discursivo. A polêmica é um fenômeno discursivo que envolve a confrontação de diferentes posições sobre um tema controverso. Segundo Dominique Maingueneau (2008), a polêmica se

caracteriza por uma “lógica de desqualificação” do adversário, que visa deslegitimar sua autoridade e seu discurso. A polêmica se distingue do debate, que pressupõe uma troca argumentativa mais respeitosa e racional, e da controvérsia, que implica uma pluralidade de vozes e de perspectivas sobre um assunto. A polêmica se inscreve em um espaço discursivo específico, que Maingueneau denomina de *cena polêmica*. Nessa cena, os participantes assumem papéis e estratégias discursivas que visam influenciar o público e construir uma imagem positiva de si mesmos e negativa do oponente. A cena polêmica é marcada por uma forte intertextualidade, ou seja, pelo diálogo explícito ou implícito com outros textos e discursos que circulam no espaço público. A análise da polêmica, portanto, requer uma abordagem que leve em conta não apenas os aspectos linguísticos, mas também os aspectos pragmáticos, históricos e sociais que envolvem a produção e a recepção dos discursos polêmicos.

No campo da arte essas noções podem ser observadas o tempo todo. Retomamos aqui a ideia de campo desenvolvida por Bourdieu (1996), sobre a qual Lahire (2017) observa que se trata de um microcosmo inserido num macrocosmo do espaço social global, ocupado por diferentes agentes em posições variadas, desempenhando práticas e estratégias que só são compreensíveis no interior do campo. Lahire (2017) ainda aponta a existência de duas estratégias principais: a dos dominantes e a dos dominados (geralmente composta pelos novatos ou “recém-chegados” no campo) e explica que “essa posição pode assumir a forma de um conflito entre ‘velhos’ e ‘novos’, ‘ortodoxos’ e ‘heterodoxos’, ‘conservadores’ e ‘revolucionários’ etc.” (LAHIRE, 2017, p.65).

O campo da arte é, portanto, um espaço de lutas onde diferentes agentes concorrem ou competem por um capital específico do campo, ou pela redefinição deste capital que é desigualmente distribuído entre os agentes do campo. Em luta uns contra os outros, “todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma ‘cumplicidade objetiva’ para além das lutas que os opõem” (LAHIRE, 2017, p.65).

Com base nisso, é possível observar, por exemplo, o fragmento do texto de Di Cavalcanti, publicado na revista *Fundamentos* em 1948, sobre o abstracionismo recém explorado por artistas nacionais em contraposição ao figurativismo modernista praticado por Di Cavalcanti. É importante destacar que a arte concreta no início de seu desenvolvimento no Brasil esteve associada ao movimento da arte abstrata e que somente

depois houve a compreensão de suas diferenças e a separação em movimentos artísticos distintos.

[...] O realismo é sempre rico quando não se limita a um exercício hábil de reprodução da realidade – é o realismo dos atenienses, dos venezianos da Renascença, de Courbet, de Corot, Daumier, Renoir, Degas, e mesmo Picasso, na sua fase anterior ao cubismo. Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas? Sim.

O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma **especialização estéril**. Esses artistas constroem um **mundozinho** ampliado, **perdido em cada fragmento** das coisas reais: são **visões monstruosas de resíduos amebianos** ou atômicos, revelados pelos microscópios de **cérebros doentios**. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, **não me parece obra da razão**. E o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado. Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma **verve terrível** que consiste em acumular definições para definir o indefinível. [...]

(DI CAVALCANTI, 1948 *apud* BANDEIRA, João (org.) 2002, p.17, grifo nosso)

A respeito das afirmações de Di Cavalcanti, houve uma tentativa de esclarecimento por parte de adeptos do abstracionismo geométrico, acerca das diferenças entre a arte abstrata e a arte figurativa. A seguir, o artigo de Lothar Charoux, publicado na revista *Novíssimos* no ano de 1949, também demarca essa diferença entre os movimentos.

Custou um pouco, mas chegou até aqui a 'batalha' dos que se intitulam figurativistas e dos chamados abstracionistas. Até há pouco não se cogitava muito do abstracionismo, pois não havia, que se saiba, quem se dedicasse a ele: havia quando muito tentativas esporádicas de alguns pintores - ensaios de figurativistas. Mesmo assim, existia um princípio de campanha contra o abstracionismo, que já agora está francamente aceso, indicando-o como - 'um movimento reacionário, ou de reacionários, de incapazes, de 'torre de marfim, de desinteressados dos problemas humanos, de arte decadente, de mais um ismo, dum ismo requeentado, que os grandes mestres já tinham abandonado, já ultrapassado'. Agora só falta um Museu de Arte Degenerada, para completar o quadro.

Como tudo isso lembra a resistência dos acadêmicos! Invoca-se um mundo de argumentos para mostrar que não existe mais campo para o abstracionismo. Pois agora mais do que nunca, e não há como a própria evidência dos fatos e estes mostram francamente como cresce o número dos abstracionistas e dos que, de um modo ou de outro, participam do movimento. Se no Brasil, ainda assim, poucos se dedicam ao abstracionismo, é coisa que não pode servir de prova contra o movimento como alguns querem, pois com todas as tendências de pintura moderna deu-se o mesmo fenômeno. (...)

(CHAROUX, 1949 *apud* BANDEIRA, João (org.) 2002, p.17)

Charoux em seu artigo lembra a resistência que os artistas modernistas sofreram por parte de artistas e críticos ligados a “arte acadêmica”. Talvez o exemplo mais conhecido de crítica ao figurativismo modernista seja o famoso artigo *A propósito da exposição Malfatti*, de Monteiro Lobato, publicado no jornal O Estadão em 1917, no qual o autor afirma:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. A outra espécie é formada pelos que **vêm anormalmente** a natureza, e interpretam-na à luz de **teorias efêmeras**, sob a **sugestão estrábica** de **escolas rebeldes**, surgidas cá e lá como **furúnculos** da cultura excessiva. São produtos de **cansaço** e do **sadismo** de todos os períodos de **decadência**: são frutos de **fins de estação**, **bichados** ao nascedouro. **Estrelas cadentes**, brilham um instante, as mais das vezes com a **luz de escândalo**, e **somem-se logo nas trevas do esquecimento**. [...]

(LOBATO, 1917 *apud* BATISTA *et al.*, 1972, p.45, grifo nosso)

Pode-se apreender, então, o seguinte padrão: o acadêmico critica o modernista que, por sua vez, critica o abstracionista/concreto¹² – sendo esses últimos considerados uma mesma coisa até então. A crítica e/ou a defesa de um posicionamento parte de um Mesmo (já consolidado), em face da ameaça do Outro (um novo agente revolucionário), como exemplificado anteriormente. Nos exemplos que trouxemos até aqui, uma das estratégias discursivas adotadas pelo Mesmo, como se pode verificar, é a adjetivação pejorativa e a associação do Outro a deformidades, desequilíbrios, doenças etc. Conforme mencionado anteriormente, a polêmica discursiva, embora seja um elemento que perpassa todos os *ethos* investigados nesta pesquisa, não é o foco deste trabalho, contudo acreditamos ser importante trazer o panorama que acabamos de apresentar e reconhecer a presença e importância da polêmica no campo da arte e no desenvolvimento de novas correntes de vanguarda.

¹² Vale destacar que, antes de o movimento concreto ser delimitado como um movimento, apontando suas características e diferenças em relação aos demais movimentos e demarcando seu território no campo das artes, ele (o concretismo) era considerado um abstracionismo geométrico. Somente depois, com o desenvolvimento de suas ideias, estética e fundamentos, bem como com a publicação de manifestos, críticas e a realização de diversas ações artísticas como exposições, por exemplo, é que ele passou a se diferenciar e ser diferenciado do abstracionismo, sendo reconhecido como concretismo e não mais como abstracionismo geométrico.

4 CAPÍTULO III: ANÁLISES E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

Nesta seção discutimos os resultados a respeito do *ethos* da arte concreta e neoconcreta brasileira. A análise do *ethos*, como observado na fundamentação teórica deste trabalho, corresponde a uma investigação que ultrapassa o quadro da argumentação e relaciona-se profundamente com a eficácia do discurso, isto é, “[...] permite refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos a determinado posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008, p. 64). Esse discurso deve “ganhar” o público, ou seja, deve convencer seu destinatário a aderir ao posicionamento “defendido” pelo fiador do discurso e convencer esse público a tornar-se um co-enunciador de tal discurso.

Vale ressaltar que, no caso do campo da arte, a questão da eficácia discursiva é bastante relevante, uma vez que, para que uma nova ideia de arte se transforme num movimento artístico, escola ou vanguarda, é preciso não apenas convencer um suposto público de arte, mas também uma crítica especializada, os aparelhos institucionais de arte (dos quais os artistas dependem para consagrar um movimento ou escola artística), curadores, outros artistas etc. E esse processo de consagração, popularização e adesão de um novo discurso de arte é recorrente em tal campo, uma vez que a arte vive de vanguardas que se transformam juntamente com o mundo, as tecnologias, a cultura e as sociedades. Portanto, popularizar e consagrar um discurso de arte (e concomitantemente sua estética) e convencer o outro é recorrente no campo da arte.

Para analisar o *ethos* do discurso da arte concreta nos valem, principalmente, dos conceitos de cena enunciativa e fiador do discurso. Podemos dizer que o primeiro conceito, isto é, o de cena enunciativa, é composto pelas noções de cena englobante, cena genérica e cenografia. Já o conceito de fiador, grosso modo, é composto por um tom (uma voz), um caráter e uma corporalidade. Tais conceitos, já introduzidos na fundamentação teórica, serão retomados no decorrer deste capítulo, conforme apresentamos os resultados obtidos.

Assim sendo, a seguir, iniciamos a discussão de resultados começando pela cena enunciativa e, em seguida, apresentamos os resultados apreendidos a respeito do fiador do discurso, seu tom, seu caráter e sua corporalidade.

4.1 A cena enunciativa do discurso do movimento da arte concreta e neoconcreta

Conforme visto anteriormente, a cena enunciativa na perspectiva aqui analisada é o conjunto de elementos que configuram a situação de produção e recepção de um texto, tais como o autor, o destinatário, o gênero, o suporte, o tempo e o espaço. A cena enunciativa é importante para compreendermos as condições de possibilidade e de legitimidade de um discurso, bem como as estratégias argumentativas e persuasivas empregadas pelo enunciador.

A cena enunciativa pode ser dividida em três níveis: a “cena englobante”, a “cena genérica” e a “cenografia”. A cena englobante é responsável por atribuir ao discurso um estatuto pragmático e o insere em um campo, como por exemplo, o discurso político, religioso, científico etc. Já a cena genérica diz respeito ao gênero ou ao subgênero que se produz, como por exemplo uma carta, um artigo, um romance etc. Por fim, a cenografia é construída pelo próprio texto, não sendo diretamente imposta pelo gênero: um sermão, por exemplo, pode ser enunciado em um tom professoral, profético, amigável etc. (MAINGUENEAU, 2008a).

Ainda sobre a cenografia, conforme destaca Maingueneau (2008a, p.71), esse nível da cena de enunciação implica um enlaçamento com o *ethos* do qual ela faz parte, sendo validada progressivamente na própria enunciação. Há discursos em que cenografias variadas não são permitidas, como quando temos gêneros de discurso limitados à cena genérica, tais como as receitas médicas; por outro lado, há discursos que exigem a escolha de uma cenografia, como por exemplo quando tratamos de gêneros literários ou publicitários.

A seguir, iniciamos a apresentação dos resultados, passando primeiro pela cena englobante, depois pela cena genérica e, por fim, apresentamos a cenografia do discurso analisado.

4.2 Cena englobante

Para compreendermos melhor a cena englobante dos materiais analisados, é preciso se colocar no lugar do destinatário, isto é, o lugar a partir do qual ele é interpelado pelo enunciador. O destinatário deve reconhecer as condições de produção e recepção do texto, bem como os efeitos de sentido que o enunciador busca provocar. O lugar do enunciador, por sua vez, é aquele que lhe confere autoridade e legitimidade para falar sobre determinado assunto, dentro de um campo específico. O enunciador interpela o seu

destinatário a partir de uma posição discursiva que visa persuadir, informar, entreter ou instruir, dependendo do objetivo do texto.

Para explicar a cena englobante, Maingueneau e Charaudeau (2020, p. 96) utilizam como exemplo o caso do panfleto. Para os autores, ao receber um panfleto, é essencial que o leitor/destinatário tenha a habilidade de identificar a natureza do panfleto recebido, podendo discernir se ele se enquadra no contexto de um discurso religioso, político, publicitário, ou em outras categorias. Em outras palavras, é preciso determinar em que cenário mais amplo ele se insere para interpretá-lo, e como ele aborda seu leitor, seja como sujeito de direitos, consumidor, entre outros possíveis papéis.

Nos textos tomados como *corpus* de análise desta pesquisa, os enunciadores são majoritariamente artistas e/ou críticos/teóricos de arte cujo propósito enunciativo é interpelar seu destinatário que, em suma, são também artistas e/ou críticos e os textos, sejam eles artigos de opinião ou manifestos, parecem ter a finalidade de contextualizar uma produção artística, defender opiniões sobre o movimento ou grupo do qual faz parte, ou então sobre determinada concepção de arte.

Como veremos adiante, o fiador do discurso analisado neste trabalho presume a existência de uma certa proximidade entre o destinatário e o campo das artes, ou seja, não estamos tratando de um discurso destinado a um público leigo no que diz respeito às artes. Trata-se de um público especializado ou, no mínimo, um leitor que acompanha o desenrolar do cenário artístico brasileiro, que se interessa pelo tema ou até mesmo coleciona obras de arte, financia instituições etc.

Portanto, o lugar em que o destinatário é colocado para que possa interpretar o discurso é o lugar típico do próprio campo da arte, a partir do qual se pensa a arte, o fazer artístico e um lugar no qual se debatem questões aprofundadas sobre o tema. Inclusive, não é raro ver se estabelecer nos jornais um “debate” entre críticos, teóricos ou artistas através de artigos de opinião e críticas aos textos, obras e manifestos uns dos outros, ainda que pertencentes ao mesmo movimento. Os excertos a seguir, a nosso ver, são capazes de exemplificar esse “debate interno” que ocorre entre atores sociais importantes do movimento concreto e neoconcreto:

- (01) Orientados por princípios como esse, **não temos outra alternativa se não considerar a “crítica” do sr. Sérgio Milliet puramente opinativa e eficiente apenas para os joguinhos políticos do mundanismo artístico.** A frase de Fiedler parece escrita sob medida para o autor da nota contra o grupo “Ruptura”.

Texto *Ruptura*, 1953. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

- (02) De saída, **Cordeiro acusa-me de ter lido errado seu texto de definição de arte concreta, publicado no catálogo da mostra e citado por mim. Diz ele:** “Gullar leu truncadamente ‘das respostas aos conteúdos’, quando meu texto diz dar resposta aos problemas de acordo com os conteúdos”. **É possível que eu esteja desaprendendo de ler. Cito o texto de Cordeiro, a fim de que os leitores decidam da minha incapacidade de leitura;** “O papel da arte concreta não é o de sacar supostos problemas novíssimos, mas o de *tentar respostas aos conteúdos* positivos da arte contemporânea etc.” (o grifo é nosso). **Passemos adiante.**

Texto *Resposta a Cordeiro*, 1960. Ferreira Gullar (grifo nosso)

Nos trechos (01) e (02), apresentados acima, os autores fazem remissão a uma série de textos anteriores, seus autores e outros “personagens” que compunham um certo cenário das artes em que seus enunciados estavam inseridos. Observando o excerto (01), por exemplo, podemos notar que Waldemar Cordeiro, autor do texto em que o excerto se insere, menciona a “crítica do sr. Sérgio Milliet”, ou “a frase de Fiedler”. Portanto, para que o destinatário compreenda o texto de Cordeiro, é necessário uma série de conhecimentos prévios como: i) saber da existência do movimento concreto nas artes; saber que existe um grupo denominado Ruptura que se define como pertencente ao concretismo; iii) saber que esse grupo é composto por certos artistas dentre os quais está Waldemar Cordeiro, autor do excerto em questão; iv) ter conhecimento das publicações que antecedem a crítica feita por Sérgio Milliet; v) ter conhecimento da crítica de Sérgio Milliet; vi) ter uma ideia sobre quem é cada um dos interlocutores, seus posicionamentos artísticos, técnicos, estéticos, ideológicos, grupos a que pertencem e assim por diante.

O mesmo ocorre no excerto (02), de autoria de Ferreira Gullar. Para que o destinatário possa ser interpelado pelo texto de Ferreira Gullar é necessário que tome conhecimento de uma tripla remissão que Gullar faz a outros textos: i) o texto escrito por Waldemar Cordeiro sobre a definição da arte concreta, publicado em um catálogo de uma mostra; ii) o texto em que Gullar cita o referido texto de definição da arte concreta de Waldemar Cordeiro e; iii) o texto em que Waldemar Cordeiro “acusa” Gullar de ter o lido errado. Ao final, Gullar ainda busca mobilizar uma possível “opinião pública” das artes ao escrever: “cito o texto de Cordeiro, a fim de que os leitores decidam da minha incapacidade de leitura”. Isto é, Gullar parece saber que, para compreender seu texto e tomar uma posição, é necessário conhecer os textos anteriores, bem como parece saber que escreve para um público que, se não conhece os últimos acontecimentos do mundo das artes e da arte concreta em específico, vai procurar conhecer, porque está sendo

interpelado em um enredamento de textos desse campo. Toda essa rede de conhecimentos é necessária para que o destinatário possa compreender e aderir ao discurso está alocada no campo da arte.

Os trechos trazidos nos excertos (01) e (02) sugerem, portanto, o pertencimento a um espaço em que o debate e a crítica interna são uma constante e, para acompanhar tais discussões, exige-se certa afinidade com o campo da arte, um conhecimento sobre “quem é quem” e, mais que isso, exige atualização: saber e conhecer as últimas tendências e pensamentos acerca da arte no Brasil e no mundo para que se possa acompanhar o desenvolvimento das discussões, bem como conhecer as últimas discussões sobre arte, acompanhar as publicações. É preciso, portanto, que o leitor compartilhe com o enunciador um intertexto sobre arte – quais artistas e tendências técnicas e estéticas vieram antes e o que poderá vir depois. O excerto (03), a seguir, reforça nossa leitura de que um certo conhecimento sobre arte, sobre os artistas e seus trabalhos é necessário para que o destinatário possa ser interpelado pelo discurso da arte concreta:

- (03) **Ferreira Gullar** oferece uma amostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas: estes ainda não deram o saldo qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos. Por isto mesmo, Ferreira Gullar, para poder explicar a sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a repisar, mais uma vez, **o já tautológico exemplo Kandiskiano da maçã, do símbolo da maçã e da ausência da maçã**. Neste ponto, o esforço de Gullar se inscreve na atribulada literatura dos flexormillietdegand, para uma justificação “a posteriori” da arte não-figurativa. Essa tentativa, algo tardia, parece ignorar que a obra de arte criativa e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. Ela é o que é.

Texto *Teoria e prática do concretismo carioca*, 1957. Waldemar Cordeiro
(grifo nosso)

No excerto acima é Waldemar Cordeiro que se refere a Ferreira Gullar utilizando-se de uma série de referências e conceitos relacionados ao campo da arte e fazendo menção a ideias de Gullar que foram elaboradas e apresentadas em textos anteriores, criticando sua forma de pensar a arte concreta e utilizando-se de uma analogia com um exemplo relativo à Kandinsky, o que exige que o leitor tenha conhecimento não só do texto anterior de Gullar, ou seja, que tenha acompanhado as discussões, às vezes em diferentes jornais e revistas, como também que conheça os exemplos, símbolos e correntes modernas de arte (como é o caso do exemplo Kandiskiano da maçã).

Os trechos apresentados até agora apontam para a necessidade de um intertexto que o destinatário deve deter para compreender a discussão sobre arte concreta – deve conhecer nomes, textos anteriores e questões de arte levantadas por outros artistas ou críticos em diferentes momentos da história da arte recente. Posto isso, podemos inferir que a cena englobante do movimento da arte concreta é uma cena de especialidade artística, que exige um conhecimento de certa forma aprofundado sobre arte e um acompanhamento dos acontecimentos da história da arte e dos debates contemporâneos sobre ela para que esse destinatário possa ser arrebatado pelo discurso.¹³ Como se verá adiante, na seção em que tratamos do tom do discurso, essas características da cena englobante se associam bastante a um tom de cumplicidade, a uma enunciação que se dirige a um grupo restrito de pessoas, um *nós* excludente, e esse entendimento é reiterado pelo seguinte exemplo, no qual há uma distinção entre os artistas e intelectuais e as pessoas “simples”, isto é, que não são detentoras de um conhecimento artístico e que não estão inseridas no campo da arte:

- (04) Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma **unidade de pensamento entre os “simples” e os artistas e intelectuais**. Com efeito, somente nessa **simbiose com os simples** a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida.

Texto *O objeto*, 1956. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

O excerto (04) aponta para o desejo de uma “unidade de pensamento” entre os chamados “simples” e os artistas e intelectuais para que se tenha uma arte como forma de vida – e não uma arte apenas baseada em elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva. Entretanto, os “simples” são como uma terceira pessoa que, no discurso e naquele momento, pareciam estar fora da discussão sobre arte. Assim, apesar da preocupação com a integração dos “simples” para se atingir uma arte que se equipara à vida, os “simples”, que não são nem artistas, nem intelectuais, isto é, que não detêm as

¹³ A nosso ver, essa necessidade de um certo conhecimento de arte por parte do destinatário se arrasta até os dias de hoje, em que nos deparamos com um distanciamento entre aqueles capazes de ler a obra e aqueles que nem mesmo a veem pois lhes falta uma educação para as artes que lhes permita ultrapassar questões como a associação de arte à “beleza”, à “moral” ou à “habilidade técnica” do artista, questões já suplantadas na história da arte. Muito desse papel de “iniciação” à arte contemporânea por meio de um exercício da subjetividade crítica poderia ser desempenhado pela escola, lugar que permite ao alunado conhecer novas perspectivas e fazer leituras de mundo para além daquelas que sua formação social lhes permite. Não havendo essa educação crítica, a incapacidade de leitura de arte contemporânea abre espaço para o desenvolvimento de um pensamento mais rígido, reacionário e até mesmo preconceituoso, como comentamos no início deste capítulo, quando mencionamos a exposição *Queermuseu* e a obra *La Bête*.

qualidades do fiador do discurso, mantêm-se “fora” desse espaço, dessa cena de discussão e criação sobre arte.

Portanto, considerando nossas análises e entendendo que a cena englobante está intrinsecamente relacionada a um “lugar” que o destinatário deve ser capaz de ocupar para compreender um certo tipo de texto, estando apto a identificar a que tipo de discurso esse texto pertence, podemos propor que a cena englobante do discurso da arte concreta compreende uma cena intelectual e crítica, típica do campo da arte. Para que o destinatário possa ser interpelado pelo discurso da arte concreta, ele precisa se colocar (ou ser colocado) no campo da arte, compreendendo seu funcionamento institucional e os papéis desempenhados pelos variados atores sociais e institucionais desse campo: o crítico, o artista, o curador, o museu, a mostra, a obra etc.

A seguir, damos continuidade à análise da cena enunciativa, tratando da cena genérica.

4.3 A cena genérica

Agora adentramos os resultados obtidos acerca da cena genérica, que é a cena do contrato associado a um gênero ou a um subgênero de discurso, como por exemplo o editorial, o sermão, o guia turístico, entre outros, conforme exemplifica Maingueneau (2020, p. 70). Dada essa relação íntima com o gênero, a cena genérica implica uma cena específica que é definida pelos gêneros de discurso que, por sua vez, conforme explicam Maingueneau e Charaudeau (2020, p. 96), definem também certos papéis para seus parceiros, bem como uma conjuntura específica que impõe um modo de inscrição no espaço e no tempo, certos suportes e modos de circulação, certa finalidade, entre outras circunstâncias.

Na perspectiva desta pesquisa, a cena genérica é bastante demarcada pelo texto especializado de crítica de arte e pelos gêneros artigo de opinião e manifesto. A partir de nossa análise, podemos assumir a existência de duas cenas genéricas. A primeira adota um teor panfletário e mais claramente persuasivo, onde prevalece a denúncia ou defesa sobre determinado modo de se fazer ou consumir arte, que também pode ser lida como uma militância em favor de certas qualidades estéticas e intelectuais do movimento concreto ou neoconcreto em detrimento de outras qualidades referentes a outros movimentos. Os manifestos analisados são um exemplo dessa cena genérica. Já a segunda

cena se relaciona ao gênero artigo de opinião e diz respeito a uma cena mais aberta à argumentação e ao debate, por meio da qual muitas vezes se estabelece um diálogo, uma interação¹⁴ pública entre atores sociais do campo das artes.

Em relação à primeira cena genérica, que assume um teor mais panfletário, ela é fortemente sugerida pela presença do gênero manifesto. Santos (2009) define esse gênero como “a manifestação do pensamento de uma pessoa ou de um grupo de pessoas a respeito de um assunto de interesse geral ou de qualquer natureza: social, política, cultural, religiosa, entre outras”. Leal (2009), por sua vez, complementa essa definição acrescentando que o gênero manifesto é normalmente utilizado para “denunciar à sociedade a existência de um problema que ainda não é de conhecimento da população, ou alertá-la sobre a possibilidade de uma situação problemática vir ocorrer”.

No caso dos manifestos do discurso da arte concreta e neoconcreta, eles não chegam a ocupar esse lugar dos problemas de cunho político ou social cotidianos que exigem ser denunciados à sociedade e, tampouco, se situam numa cena política propriamente dita – à qual o gênero manifesto costuma estar mais associado. No caso dos discursos da arte, e dos movimentos analisados propriamente ditos, o manifesto busca manifestar o pensamento de artistas e críticos e demarcar um território de ideias e modos de fazer artísticos específicos de um posicionamento do próprio campo da arte – ainda que esses manifestos fossem por vezes publicados em jornais de grande circulação, ficando acessíveis a um público mais heterogêneo e não necessariamente um público especializado, eles dizem respeito unicamente a questões do campo das artes. As manifestações de pensamento veiculadas nesses manifestos dizem respeito a questões bastante específicas do movimento artístico em questão e concentram-se no campo das artes, relacionando-se com o público em geral na medida em que são consumidores¹⁵ de arte ou entusiastas do tema, acompanhando as discussões. Nesse último caso, dos entusiastas do tema, podemos pensar até mesmo em um caráter educativo dos manifestos,

¹⁴ Consideramos relevante ressaltar que essa característica do debate público no campo das artes, com publicação de artigos de opinião e críticas que rendiam réplicas e tréplicas em jornais e revistas, seja por parte de enunciadores pertencentes ao movimento ou contrários a ele, é algo que foi se dissolvendo com o passar do tempo, de modo que a prática discursiva do campo das artes nos parece mais individualizada e menos interativa, há pouca ou nenhuma interação entre artistas e críticos, ou artistas e curadores e, menos ainda, a defesa de uma identidade artística coletiva que pudesse culminar em um grupo ou movimento específico. Isso pode estar relacionado tanto aos rumos que o campo das artes tomou, quanto a influência que este sofreu do próprio modo de vida contemporâneo, em que as organizações coletivas e sociais se encontram em dissolução e, por outro lado, o sujeito individual ganha cada vez mais ascensão.

¹⁵ Entendemos consumidor aqui em um sentido mais amplo, isto é, como qualquer sujeito que frui da arte, não necessariamente por meio da compra, mas por meio da experiência, interesse ou contato com a arte.

já que problematizavam e discutiam pontos bastante específicos do movimento. A seguir reproduzimos trechos dos manifestos analisados que nos parecem ilustrativos dessa manifestação de pensamento que se inscreve especificamente no campo das artes:

- (05) A postulação, já clássica: a forma segue a função, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, *et pour cause*, a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do *planejamento*, em todos os sentidos, níveis e escalas [...].

Objetos-bens de consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função – universal – é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo basicamente para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo [...].

Texto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari

- (06) O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura — que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram a limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé nos

organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

Texto *Manifesto Neoconcreto*, 1959. Ferreira Gullar

Os exemplos trazidos nos excertos (05) e (06), acima, extraídos de dois manifestos da arte concreta e neoconcreta, apresentam uma manifestação de pensamento bem específica e aprofundada, que traz a discussão de temas bastante próprios e caros a ambos, que é o caso da forma, da função, do utilitarismo e de seus desdobramentos na prática artística e na vida de atores sociais e institucionais da arte. Embora esses temas possam ser abordados de diferentes maneiras a depender do grupo artístico que enuncia, do artista ou do crítico, de um modo geral é um tema interno a esse posicionamento e ao campo das artes. Podemos observar, inclusive, que se menciona recorrentemente os atores sociais e institucionais das artes, tais como o artista, como é o caso do trecho do excerto (i), que diz: “a postulação, já clássica: a forma segue a função, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente [...]”.

Esses manifestos são muito recorrentes e geralmente têm como suporte as revistas especializadas, os jornais e suplementos. O *Manifesto neoconcreto*, por exemplo, do qual extraímos o excerto (ii), foi publicado no suplemento dominical e é acompanhado de uma série de outros textos sobre arte, cujos temas são obras e artistas do concretismo e neoconcretismo brasileiro, as problemáticas e rupturas que suas obras trazem para o campo da arte, entre outras questões inerentes ao fazer e saber artístico. Além disso, os textos são ricamente acompanhados de imagens dos quadros e obras. Há, por exemplo, um texto que antecede o *Manifesto neoconcreto*, denominado *Lygia Clark: uma experiência radical*, que comenta os quadros sem moldura da artista e a ruptura que isso provoca nas artes, questão a qual retornaremos adiante, quando abordamos a cenografia.

Ainda que as manifestações de pensamento dos manifestos sejam bastante inerentes à arte, sua veiculação em suportes não especializados, isto é, em meios de comunicação de grande circulação, como o jornal, permite que esse gênero seja usado como forma de circunscrever um espaço para a arte concreta no campo das artes e publicizar isso para o grande público, aderindo também a um papel indiretamente “educativo” desse público, um “fazer saber” da existência desse movimento e de seus preceitos artísticos, de suas discussões e do frescor de seu modo vanguardista de pensar a arte. Ainda que muitos leitores pudessem não ser especialistas, podiam ver ali um

discurso que visa sua autovalidação, característica dos discursos constituintes. Como se pode observar, os manifestos trazem visões da ciência ou da filosofia, mas não porque consulta esses campos e sim porque os confronta ou com eles dialoga.

Podemos assim considerar que essa primeira cena genérica está associada a manifestação do pensamento e sua divulgação, circunscrevendo assim um território que a arte concreta e neoconcreta busca para si no campo das artes.

A segunda cena, por sua vez, associa-se ao gênero artigo de opinião, que presume uma cena bastante argumentativa e voltada à expressão de opinião e crítica às particularidades do concretismo, colocando-o em debate. Assim, faz-se uso de explicações com teor ainda mais técnico/teórico, argumentos utilizando comparações e analogias, bem como uma contextualização mais aprofundada do tema em debate, além de um tom de sabedoria professoral. Um exemplo é o artigo de opinião *Paulistas e Cariocas* de Mario Pedrosa, no qual o autor procura fazer um “retrato” dos artistas paulistas e cariocas pontuando suas diferenças, conforme pode ser visto a seguir:

- (07) A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de “sabença”, ao lado da “poesia”. **Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais teórico do que o segundo.** No plano da pintura e das artes plásticas, **o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas** não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. (É claro que não estamos nos referindo a Volpi, o velho mestre já glorioso, acima dos ismos e das escolas, que empresta aos rapazes do concretismo o gesto generoso e o protetor de sua solidariedade).

Em face deles, os pintores do Rio são quase românticos. **O tratamento das cores num grupo como noutro é muito diferente.** Os paulistas, apesar de uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizos sensuais ou expressivos em matéria de cor (num Fiaminghi, mesmo num Cordeiro) nos apresentam um vocabulário cromático deliberadamente elementar.

[...]

Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. **São mais empíricos**, ou então apenas o sol, o mar os induzem a certa negligência, doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia. Décio Vieira é, nesse sentido, um gato sensual, que transpira indolência aristocrática, agilidade, inteligência. O que o preocupa é o espaço da tela que articula com sutil precisão, embora disfarçada pela pincelada amorosa numa cor toda pessoal, infusiva e não delimitadora. É antes um abstrato que um concretista. Os outros pintores cariocas também cometem pecados de heresia.

[...]

João José é, entre os cariocas, o mais próximo dos paulistas, ou o mais rigoroso concretista. Mas também ele peca, carnalmente, pois seu diálogo com as cores ainda contém segredos de ordem subjetiva ou expressionais. **Seja como for**, paulistas e cariocas do campo concretista apresentam, em vários graus, boa parte das esperanças brasileiras no futuro de suas artes visuais.

Texto *Paulistas e Cariocas*, 1957. Mário Pedrosa (grifo nosso)

Utilizamos o exemplo (07), para procurar apontar as estratégias argumentativas empregadas na formulação de opinião. É possível observar que o autor vai fazendo comparações entre os artistas paulistas e cariocas e associando-os a diferentes valores e adjetivos (mais teórico, mais empírico, mais rigoroso, mais negligente e até mesmo a comparação a “um gato sensual”). Esse apontamento das supostas qualidades e defeitos de um e de outro grupo, associado à conclusão “seja como for”, dá a esse texto em especial essa característica de uma “análise” sábia, feita por quem conhece a arte e os artistas paulistas e cariocas bem o bastante para poder elaborar uma opinião sobre eles.

Assim, o discurso é demarcado, principalmente, pelo tipo textual argumentativo e utiliza-se de diferentes estratégias como explicações, comparações, analogias, retorno à história e, notavelmente, o recurso de autoridade. Segundo Koch e Elias (2016, p. 29), essa estratégia é caracterizada pela recorrência a uma figura de prestígio em uma determinada área a fim de convencer alguém de algo, como consumir um produto, acatar uma ideia etc. Isso parece assumir uma dupla função no discurso da arte concreta: além de garantir essa autoridade, ao mencionar grandes nomes internacionais, como Mondrian, por exemplo, o discurso ganha também ares de universalidade, um valor muito importante para o movimento, que se baseia na existência de leis universais da forma, por exemplo, para a composição do objeto de arte. A seguir reproduzimos alguns trechos que apontam para a evocação dessa universalidade através da menção a grandes nomes internacionais, além de garantir o recurso de autoridade:

- (08) Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os **ritmos fundamentais do universo** e a obra de Mondrian é a aplicação desse **princípio universal** ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas **a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas**. De nada **nos** servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não **atentamos** para o novo espaço que essa destruição construiu.

Manifesto *Neoconcreto*, 1959. Ferreira Gullar (grifo nosso)

- (09) **Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função - universal - é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares contribuindo basicamente para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo. Como exemplo flagrante, cite-se o neoplasticismo de Mondrian**, a governar fachadas de edifícios, decorações, lay-outs, displays e a propor uma nova forma mentis, uma nova atitude sensível-formal do homem.

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari (grifo nosso)

- (10) Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagram a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, **os verdadeiros artistas – como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner** - construíram sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria.

Manifesto *Neoconcreto*, 1959. Ferreira Gullar (grifo nosso)

- (11) Ao contrário do que se vem afirmando há pelo menos 50 anos, só em alguns casos excepcionais a arte contemporânea ultrapassou o problema da representação. **Essas exceções - os contra-relevos de Tatlin, as arquiteturas suprematistas de Malevitch** - estão fora das definições do que seja pintura, escultura, arquitetura. **O mesmo se dá com os trabalhos do grupo neoconcreto** – e daí o nome de não-objeto. Acredito que uma arte realmente não-representativa repele as noções acadêmicas de gênero artístico.

Texto *Teoria do não-objeto*, 1960. Ferreira Gullar (grifo nosso)

Nos quatro exemplos apresentados acima, em seus respectivos destaques, pode-se observar a presença de comparações positivas e/ou associações das ideias do concretismo a grandes nomes internacionais da época os quais, ao serem mencionados no texto, imprimem no discurso certa autoridade (do movimento e do autor do texto que demonstra conhecer as obras e ideias de tais artistas e críticos), bem como corroboram a expressão de uma cena de integração com a arte internacional e uma possível notoriedade da arte brasileira para além dos limites nacionais (uma globalização da arte).

Em suma, quanto à cena genérica, podemos assumir a existência dessas duas cenas: i) a do manifesto, com o intuito de delimitar o território da arte concreta e neoconcreta no campo das artes e alçar para ela um lugar de prestígio, distante da ignorância, assumindo um modo de dizer bastante objetivo e racional; ii) a da crítica e da opinião, na qual estão presentes uma série de recursos argumentativos que corroboram a construção de uma ideia de arte de um ponto de vista racional, assertivo e objetivo, mas sensível e atento, o que está de acordo com as próprias características do fiador do discurso. Dentre esses recursos argumentativos destaca-se bastante o recurso de autoridade que, além de funcionar como uma forma de autorização do discurso no campo das artes brasileiras, quando menciona grandes nomes internacionais, também expressa a universalidade dos preceitos do concretismo.

4.4 A cenografia

Finalmente, adentramos o último nível que nos propomos a analisar da cena enunciativa: a cenografia. Podemos considerar a cenografia como a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado (Maingueneau, 2008). A cenografia depreende um lugar em que o fiador do discurso está inserido e a partir do qual assume um modo de enunciar. Essa cena constitui um engendramento da figura do enunciador e do co-enunciador a uma cronografia e a uma topografia, ou seja, a um momento e um lugar dos quais o discurso emerge. É por esse engendramento entre os diferentes níveis da cena enunciativa e o fiador do discurso que o *ethos* é mais que uma simples estratégia persuasiva: configura-se como parte indispensável da cena de enunciação.

Ao contrário da cena genérica, abordada na seção anterior, a cenografia não é conferida pelo gênero, mas construída no/pelo próprio texto. Uma forma de exemplificar essa articulação e, ao mesmo tempo, a distinção entre gênero e cenografia, é recorrer à *Carta a todos os franceses* de Mitterrand, que Rocha (2013) retoma de Maingueneau (2001, p. 91-93). Conforme explica Rocha (2013, p. 139) a carta de Mitterrand em questão apresentava-se como uma metamorfose de um gênero discursivo, isto é, tratava-se do discurso de um candidato à presidência da República mascarada de carta íntima, recuperando uma cena validada na memória do cidadão francês, que é a da conversa em família durante a refeição. Conforme explica Rocha (2013, p. 139),

[...] o leitor tem como “porta de entrada” do texto algo que o faz pensar no gênero “conversa íntima” propiciada pela carta, e somente mais tarde se apercebe de que se trata de um panfleto de campanha eleitoral (cena genérica), gênero recorrente na cena englobante dos discursos políticos, ficando a carta íntima realocada no plano cenográfico. Em outras palavras, temos uma “superposição” de gêneros – a carta íntima “recobrando” o panfleto de campanha -, e será preciso que a primeira seja reconhecida em sua função cenográfica para que o discurso político do panfleto produza os efeitos esperados enquanto efetivo gênero de discurso.

A partir dessas observações de Rocha (2013), podemos refletir que, embora haja uma articulação importante entre gênero e cenografia, a cenografia não é imposta pelo gênero; na verdade, ela constrói um lugar de enunciação. Conforme podemos apreender da citação extraída de Rocha (2013), a cenografia e o enunciado devem validar um ao outro.

No início de nossas análises a cenografia parecia ser a cena mais fraca dentre as cenas enunciativas. Entretanto, com o aprofundamento das análises, pudemos observar duas cenografias distintas: uma primeira, em que o movimento da arte concreta, seus artistas e pensadores, são colocados numa cenografia de transgressão da

institucionalização da arte, de ruptura com o passado e com as velhas maneiras de se fazer e expor arte, assinalando o novo em detrimento do velho e a essência vanguardista do movimento, apresentando uma cronografia do tempo presente último e uma topografia que remonta às grandes cidades – no caso, São Paulo e Rio de Janeiro, que são frequentemente mencionadas nos textos desse movimento; e uma segunda cenografia que remete ao sagrado e espiritual¹⁶ da arte, que se mostra como uma cena mais atemporal e onipresente nos discursos da arte, não deixando muito clara uma cronografia ou uma topografia únicas e, inclusive, fazendo parecer estar além do tempo e do espaço, o que corrobora a ideia de que estamos diante de um discurso com ares de constituinte, diante um não-lugar e, arriscamos dizer, até mesmo, diante um não-tempo.

A primeira cenografia, de transgressão, é sugerida pelas variadas formas não convencionais de se encarar o objeto artístico, o fazer artístico e suas relações com os espaços institucionais de arte no âmbito do movimento da arte concreta. Muito dessa transgressão ocorria no espaço institucionalizado das artes – o museu, a bienal entre outros – e nas próprias formas institucionalizadas de se apresentar a obra de arte – por exemplo, o pedestal para as esculturas, o quadro emoldurado e a ideia de que a obra era constituída apenas da imagem contida nele (o quadro), e não do objeto quadro em sua totalidade, incluindo a tela, os materiais que a cobrem, a moldura e sua relação com o espaço expositivo etc. Assim, a transgressão consistia nas formas como esses objetos eram constituídos, em como se relacionavam com o espaço (institucional), no modo como os quadros interagiam com o restante da parede na qual estavam expostos, na relação dos objetos de arte com o público e até mesmo na possibilidade de manipular os objetos dentro de um espaço como o museu, que até então era por excelência o local da conservação e da apreciação, onde as obras são tradicionalmente colocadas em pedestais, expostas apenas para a apreciação, nunca para a interação. Um caso que exemplifica essa cena da transgressão da institucionalização artística é o seguinte trabalho de Lygia Clark:

¹⁶ Não por acaso, o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), um dos fundadores da Bauhaus, muito referenciado e respeitado pelos concretistas, escreveu o livro “Do Espiritual na Arte”. Entendemos que muito da ideia de sensível e universal que os concretistas defendem tem relação com esse “nível” espiritual da percepção, com uma sacralização dos aspectos elementares do objeto de arte.

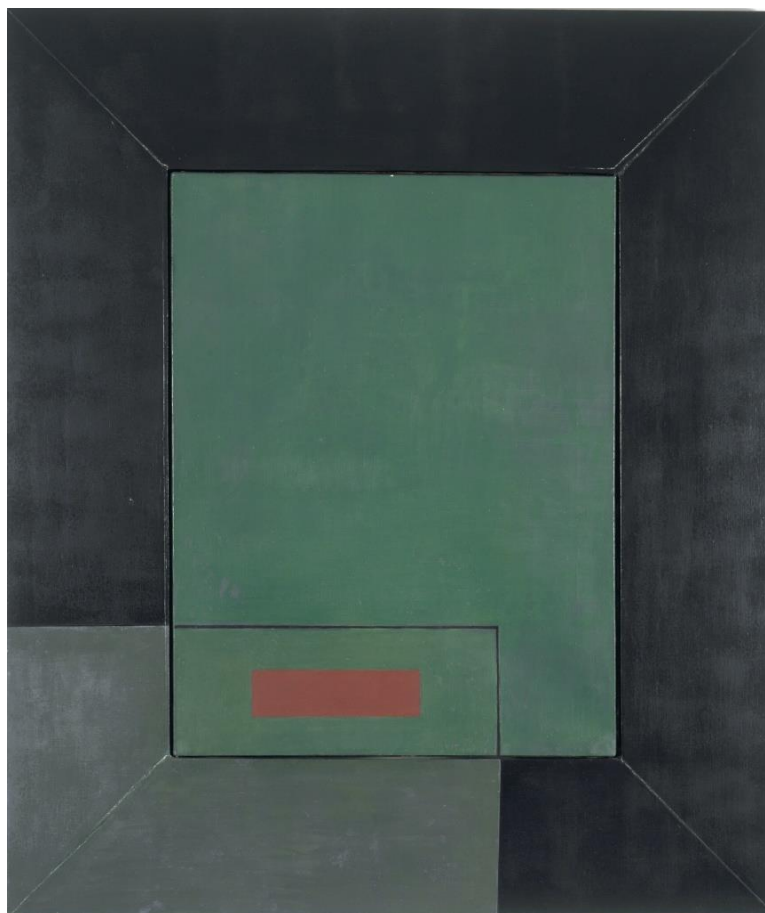


Figura 6 – Obra *Composição no. 5* da série *Quebra da moldura* de Lygia Clark.
Fonte: lygiac Clark.org.br

A obra apresentada na figura (6), acima, de autoria da artista Lygia Clark – que foi integrante do grupo carioca *Frente* – faz parte de uma série denominada *Quebra da moldura*, que consiste em uma série de pinturas nas quais a artista explora modos de transgredir a forma tradicional de se apresentar as pinturas: em quadros emoldurados. A artista não só explora a ruptura dos limites do quadro (suporte típico da pintura), tratando-o como um objeto/obra de arte em sua totalidade, como também transgrede as formas de composição desse objeto, explorando novos suportes além da tela tradicional, como pranchas de madeira, por exemplo.

No caso da obra *Composição no. 5*, podemos observar que a artista não adere ao uso da moldura na obra, não impondo essa “separação” entre a obra e o espaço que ela ocupará (podendo ser a parede de um museu, uma galeria, o acervo de um colecionador etc.). Na transcrição de uma audiodescrição de apresentação dessa obra de Lygia Clark, disponível no acervo digital do MoMA (Museum of Modern Art), o curador Luiz Perez-Oramas, juntamente com um narrador anônimo, explica que

Essa pintura parece uma pintura abstrata. Entretanto, também podemos pensar nela como algo que parece um plano de piso arquitetônico. O que Lygia Clark fez aqui foi **integrar a moldura como parte do corpo da pintura**.

Ao fazer isso, Clark descobriu o que ela chamou de a **“linha orgânica” – o espaço entre a moldura e a parte central da pintura**. Esse foi um elemento integral de seu pensamento – que **uma pintura é um objeto tridimensional, não apenas uma imagem bidimensional**.

Essa série é chamada *A Quebra da Moldura*. Ainda mais importante do que incluir a moldura no corpo da pintura é produzir **uma pintura que gostaria de invadir, se você quiser, o exterior da pintura**. (PERES-ORAMAS, L.; ANÔNIMO; s. d., grifos nossos).

O próprio título da série aponta para essa cenografia de transgressão, de ruptura com o tradicional e institucionalizado nas artes. Essas observações contribuíram para que considerássemos a existência dessa cenografia de transgressão, que se dá em um lugar que é o espaço institucional da arte (para transgredi-lo) e em um tempo que é o presente último (que é o espírito da vanguarda), de alguém que está à frente de seu tempo, fazendo aquilo que considera ser “o novo”.

Essa série de Lygia Clark é bastante significativa, pois, como mencionamos anteriormente, ela rendeu um texto escrito por Ferreira Gullar e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, em março de 1958, juntamente com o *Manifesto neoconcreto*. Esse texto de Ferreira Gullar é intitulado *Lygia Clark: uma experiência radical* e esse título nos interessa na construção dessa cenografia de transgressão por diversos motivos. Em primeiro lugar, o título pode ser lido de duas maneiras: na primeira, podemos considerar que a artista Lygia Clark proporciona, com sua obra, uma experiência radical. Na segunda, podemos entender que a própria artista é uma experiência radical e, se optarmos por essa leitura, temos aí um embrião das ideias contemporâneas mais recentes no campo das artes que toma a arte como experiência, como acontecimento e que abre espaço para linguagens como a performance, as produções coletivas e aquelas em que artista e obra se fundem e que, nem sempre, resultam em um objeto a que denominamos obra, mas apenas em uma experiência, algo imaterial.

Outro motivo pelo qual o título do texto em questão é significativo para nossas elocubrações sobre a cenografia é o fato de que esse título traz a questão da “experiência radical”. Nesse caso, o próprio termo “experiência” remete a algo que o espectador pode experimentar, deslocando-o de um lugar de passividade, de mero espectador, para um lugar de protagonista ou, no mínimo, participante da obra. Consequentemente, isso também coloca a obra de arte como algo a ser mais que visto, mas experimentado para

além dos atributos visuais que uma exposição convencional pode proporcionar. A nosso ver, isso pode ser considerado algo realmente transgressor se comparado com os discursos hegemônicos do campo das artes de então, nos quais a arte como experiência, a arte participativa e tantas outras linguagens ainda não ocupavam um lugar de prestígio nesse campo. Complementamos, ainda, que o acréscimo do termo “radical” ao termo “experiência” reforça ainda mais essa cenografia de transgressão.

Além desses materiais referentes a artista Lygia Clark, que foi uma grande expoente do neoconcretismo brasileiro, também podemos evocar o manifesto *Ruptura* como mais um exemplo que contribui para a leitura que fazemos dessa cenografia de transgressão da institucionalização da arte e do próprio fazer artístico. No caso do manifesto *Ruptura*, reproduzido a seguir (figura 7), o primeiro elemento que salta aos olhos é a diagramação do documento. *Ruptura* está grafado na cor vermelha, uma cor muito utilizada no design e na linguagem publicitária para chamar a atenção do leitor, o que nos sugere uma integração da arte com essas outras linguagens que, até então, não habitavam esse lugar da arte, mas passam a se integrar ao campo das artes (assim como a arquitetura, o design industrial e o cinema). A nosso ver, esse “rompimento” com as linguagens tradicionalmente artísticas também aponta para uma transgressão das instituições tradicionais da arte.

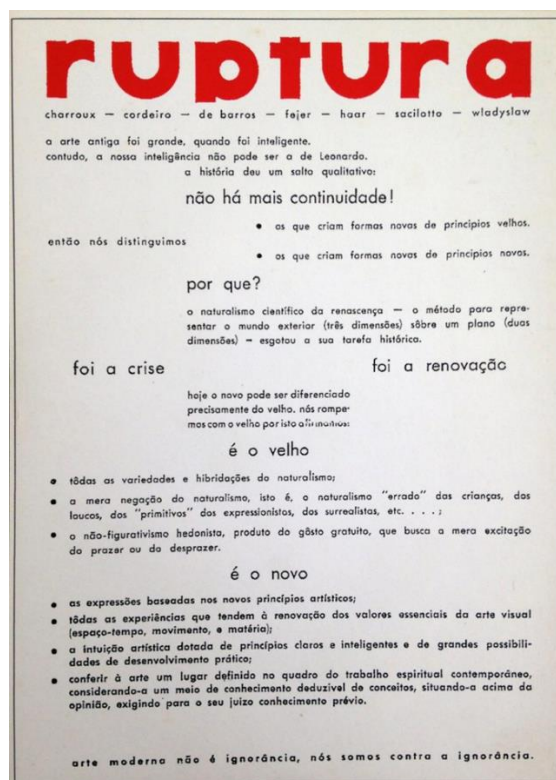


Figura 7 – *Manifesto Ruptura*, 1952.
Fonte: artmiamimagazine.com

Ainda no que diz respeito ao manifesto *Ruptura*, logo na sequência há a assinatura dos artistas que endossam o manifesto, assinaturas essas interligadas por travessões, uma escolha gráfica que pode muito bem remeter a uma ideia de costura entre os elementos. Há então uma disposição textual, ora alinhada à esquerda, ora à direita, ora ao centro, sugerindo a utilização dessa disposição também como linguagem e apontando para uma preocupação na escolha dos elementos gráficos, tanto quanto das palavras que compõem o manifesto, criando uma cenografia transgressora, que busca evidenciar seu rompimento com a tradição, tratada no manifesto como “o velho”, em detrimento da inovação, denominada “o novo”. É importante destacar também que tamanho apreço pela disposição gráfica dos elementos textuais faz com que o manifesto remeta em certa medida à linguagem publicitária, que se utiliza maciçamente desses recursos gráficos e textuais.

Essa aproximação com a linguagem publicitária e com o design gráfico também nos chama a atenção para um outro ponto: a ideia de transgressão desses textos e materiais é provocada logo no título. Aparentemente os títulos dados aos textos e obras do movimento concreto e neoconcreto são bastante estratégicos, tanto do ponto de vista verbal, quanto visual, o que é concomitante com nossa leitura de uma linguagem quase publicitária – mas ainda assim intrinsecamente atrelada às premissas do movimento concreto, que tem relação com a ideia de forma e função, bem como influências da Bauhaus e da Gestalt, que preveem uma intersecção entre as artes e outras linguagens como o design, a arquitetura, a publicidade etc.

É no próprio título que, na maioria das vezes, nos deparamos com termos que remetem de forma bastante incisiva à transgressão, tais como o termo “ruptura”, que intitula o manifesto do grupo de mesmo nome; o termo “quebra”, presente no título da série de Lygia Clark (*Quebra da moldura*); ou o termo “radical”, presente no texto de Gullar sobre Lygia Clark (*Lygia Clark: uma experiência radical*) etc. Segundo Menegassi e Chaves (2000, p. 28),

o título é uma síntese precisa do texto, cuja função é estratégica na sua articulação: ele nomeia o texto após sua produção, sugere o sentido do mesmo, desperta o interesse do leitor para o tema, estabelece vínculos com informações textuais e extratextuais, e contribui para a orientação da conclusão à que o leitor deverá chegar.

A nosso ver, os títulos procuram imprimir essa cenografia de transgressão no discurso da arte concreta. Além disso, a diagramação das páginas em que esses textos e

títulos se encontram também sugerem essa ideia de “quebra”, “ruptura”, “radicalismo”, corroborando uma cenografia de transgressão. Se observarmos o manifesto Ruptura, reproduzido acima (figura 7), podemos observar justamente o termo “ruptura” grafado em vermelho sobre um fundo claro, criando um contraste bastante impactante. Além disso, como já explicamos anteriormente, o texto segue uma diagramação diferenciada para a época e traz seus autores todos separados apenas por traços. A seguir, reproduzimos a página em que foi veiculado o texto *Lygia Clark: uma experiência radical* e a página do *Manifesto neoconcreto*.



Figura 8 – Manifesto Neoconcreto, 1959.
Fonte: lygiacklark.org.br/



Figura 9 – Lygia Clark: uma experiência radical, 1959.
Fonte: lygiacklark.org.br/

Nas páginas de ambos os textos, observamos a inserção de colunas de texto rompendo a linha do título, o que, lançando um olhar intersemiótico, denota uma cenografia de transgressão, contribuindo para a nossa tese de que o discurso do movimento da arte concreta e neoconcreta se faz sobre essa cenografia.

Retomando a questão dos títulos dos textos do movimento de arte concreta e neoconcreta, consideramos que eles também colaboram para delimitar uma cronografia de presente último, de vanguarda do movimento se pensarmos, por exemplo, no nome de

outro grupo importante nesse movimento: o grupo *Frente*. Em nossa leitura, o nome desse grupo, por si mesmo, já sugere esse pertencimento a algo que está à frente dos demais, não só em termos de fazer artístico, quanto em termos temporais e a cenografia de transgressão é colocada em uma transgressão de vanguarda, que ocorre no presente, mas sempre olhando para o futuro, antecipando-se.

Ao mesmo tempo em que o discurso parece trazer essa cenografia transgressora e de vanguarda, ele também parece ser composto de uma segunda cenografia, conforme apontamos anteriormente. Essa segunda cenografia evoca uma atmosfera profética e espiritual, na tentativa de sacralizar a arte concreta, de lhe garantir um lugar de prestígio no campo das artes, o que também significa fazer parte desse campo, ser reconhecida como tal (como arte). Trata-se de uma combinação entre inovação e elementos que sugerem transcendência e conexão com o divino, combinação esta propagada pelo fiador do discurso em defesa de uma pretensa “arte moderna”, mais inteligente que a “arte antiga”, por meio da qual seus adeptos poderiam alcançar a “intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes”, conforme podemos ler no manifesto *Ruptura*.

A relação do manifesto *Ruptura* com o sagrado na arte pode ser apreendida também no seguinte trecho do manifesto (figura 7): “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo”.

Tal relação entre o discurso de vanguarda e o sagrado na arte também é sugerida pelo manifesto *O objeto*, de autoria de Waldemar Cordeiro, veiculado na *Revista Arquitetura e Decoração*, no ano de 1956:

- (12) **O objeto e a sensibilidade** encontram, nos **endereços de vanguarda**, uma nova correlação, que vem situar de modo realista o processo chamado **catarse** (...) o momento da transformação do objetivo em subjetivo, **do material em espiritual**, do prático em teórico

Texto *O objeto*, 1956. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

No exemplo trazido no excerto (12), podemos interpretar a premissa de que o objeto da arte concreta (isto é, o material), através da vanguarda, torna-se catarse, transformando o objeto (material) em espiritual. O que nos leva a uma cena de sacralidade da arte concreta, lugar que até então as artes consideradas modernas não habitavam livremente, já que esse sempre foi o lugar reservado aos cânones, como Da Vinci, Michelangelo e muitos artistas renascentistas por exemplo.

A partir de nossas análises, o discurso dos movimentos de arte considerados se faz, assim, sobre uma cenografia de vanguarda que procura instaurar um lugar sagrado.

A nosso ver, esse discurso ocupa, portanto, um espaço de tensão entre a sacralidade e a banalidade do objeto e do fazer artístico, que ainda podemos ver refletido nos dias de hoje, por meio das diversas linguagens que a arte contemporânea se permite explorar, bem como por meio das disputas que existem em torno dela acerca de seu estatuto de arte, de sacralidade ou de banalidade enquanto produção artística.

Na próxima seção, 4.5, adentramos a apresentação dos resultados obtidos a respeito do fiador do discurso, seu tom, caráter e corporalidade, complementando, assim, a análise da cena enunciativa que acabamos de apresentar.

4.5 O fiador do discurso da arte concreta brasileira: tom, caráter e corporalidade

Tendo em vista a concepção encarnada de *ethos* proposta por Maingueneau (2008), a noção de fiador do discurso vai além da dimensão verbal propriamente dita. Apesar de Maingueneau (2008) recorrer à ideia de uma “voz”, essa voz diz respeito a uma vocalidade, que é acompanhada de características físicas e psíquicas que se relacionam a um fiador.

De um modo bastante geral, podemos dizer que o fiador em AD, na perspectiva de Maingueneau, corresponde a uma “voz/vocalidade” associada a um “corpo enunciante historicamente especificado” (MAINGUENEAU, 2008, p. 64). Dessa maneira, não apenas a dimensão verbal é levada em consideração, mas também um conjunto de traços físicos e psíquicos, denominados, respectivamente, como “corporalidade” e “caráter”, os quais são associados ao fiador.

Enquanto o caráter diz respeito a um conjunto de traços psicológicos, a corporalidade, por sua vez, está relacionada a uma constituição física e, inclusive, uma forma de se vestir e de se mover no espaço social, bem como prevê a disciplina de seu corpo e seu comportamento. Não se trata, evidentemente, de um personagem: o fiador traz consigo um mundo ético do qual faz parte e ao qual dá acesso. Conforme explica Maingueneau (2008, p. 65), “esse ‘mundo ético’, ativado por meio da leitura, é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos”.

Esse fiador é lido pelo destinatário (leitor, ouvinte) através de um conjunto de contornos dispersos de representações sociais, que são interpretadas pelo destinatário

como estereótipos e, então, avaliadas como positivas ou negativas – avaliação essa que a enunciação vai contribuir para reforçar ou modificar.

Além do caráter e da corporalidade, o *tom* também é parte pregnante do *ethos* e está diretamente ligado ao fiador do discurso. O tom pode ser entendido como uma voz que se associa a um corpo (daí a noção de um *ethos* “encarnado”). Conforme explica Maingueneau (2008, p. 64), a ideia de uma “voz” não se relaciona apenas com a oralidade – como ocorre na retórica, por exemplo –, sendo que em qualquer texto escrito se encontra uma “voz/vocalidade” que se relaciona a um corpo e um caráter e, é nesse ponto, que o termo “tom” é preferido em detrimento de “voz”, por exemplo. O tom articula um modo de dizer a um corpo enunciante que nunca deve ser confundido com o corpo do locutor extradiscursivo. A seguir iniciamos nossas observações a respeito do tom, seguimos com o caráter do fiador e, depois, apresentamos sua corporalidade.

4.6 O tom do discurso

No caso da arte concreta e neoconcreta brasileira, um movimento responsável por abrir espaço para se pensar e discutir a arte para muito além do figurativismo, do espaço institucional tradicional do museu e das obras, iniciando um terreno fértil para a concepção da arte como acontecimento por exemplo, podemos notar um aspecto importante e comum a todos os enunciadores e materiais analisados: a discussão não é uma discussão leiga, ela é altamente especializada, intelectual, e visa refletir sobre o próprio campo da arte, sendo feita por aqueles que podemos considerar “personagens” essenciais desse campo, tais como artistas e críticos de arte.

Ainda que alguns textos fossem veiculados em suplementos de jornais e revistas de grande circulação, o teor das discussões tem um tom de proximidade, soando como uma conversa interna com iniciados em arte. O tom do discurso sugere que o enunciador parece exprimir pouca ou nenhuma preocupação com o nível de conhecimento e/ou letramento artístico dos leitores do jornal em geral e, conseqüentemente, não parecem se preocupar com o alcance de seus textos para além do círculo de interessados em arte. Essa “despreocupação” com o alcance dos textos sobre arte se torna mais palpável quando observamos a conjuntura da época no que diz respeito à alfabetização da população brasileira: segundo o INEP apenas 49,4% da população brasileira da época era alfabetizada e, certamente, uma parcela bem menor teria alguma educação em arte que

fosse suficiente para acompanhar as questões trazidas nos textos. Isso certamente colaborava para tornar a discussão sobre arte bastante restrita aos iniciados no tema.

Ao longo dos textos, principalmente os artigos de opinião, os enunciadores mencionam, ainda, grandes nomes da arte e do movimento concreto internacional e os retratam quase como conhecidos íntimos, pertencentes a um mesmo círculo artístico, com o qual compartilha o mesmo conhecimento especializado de arte, domina o léxico dos estudos do concretismo, conhece a história e nuances estéticas das manifestações artísticas modernas que o antecedem etc.

Assim, apreende-se um tom intelectual e de especialista, utilizado para a defesa dos valores de um determinado movimento. Além disso, ao longo das análises, pudemos perceber um modo de dizer que procura se fazer extremamente lógico e racional, utilizando-se bastante do tipo textual argumentativo e de longas descrições. Esse modo de dizer parece refletir um fiador que sai em defesa de um pensamento de arte racional, articulando muito bem a argumentação e valendo-se, até mesmo, de citações diretas de falas ou escritos de outros grandes nomes relacionados ao universo da arte concreta, seja para refutar os dizeres desse outrem, seja para apoiá-lo ou utilizá-lo como meio de enriquecer sua própria argumentação, sendo esses nomes, na maioria das vezes, de artistas, intelectuais da arte e críticos internacionais. Esse tom e modo de dizer, pode ser visto nos exemplos trazidos a seguir:

- (13) Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E **não se estranhe falar aqui em “mecânica”**: já **Norbert Wiener** (“Cybernetics: the human use of human bens”) **nos adverte** do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico. **Isto nos leva às** relações entre geometria e pintura geométrica: *a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim.*

Texto *Arte concreta: objeto e objetivo*, 1956. Décio Pignatari (grifo nosso)

- (14) Com efeito, **a arte poderá** participar do trabalho espiritual contemporâneo **quando dotada de** princípios próprios. **A questão é** considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas. **Assim formulado o problema**, o valor da obra de arte está acima da mera opinião. **É essa aliás a lição de Fiedler**: - “**Quem nas obras de arte reconhece como juiz somente o gosto, demonstra considerar a obra de arte nada mais que um meio de excitação da sensibilidade estética, em que ela vem a se confundir com qualquer outro objeto que esteja apto a provocar uma impressão sensível**”.

Texto *Ruptura*, 1953. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

No primeiro exemplo, podemos observar que o enunciador traz uma questão bastante específica e interna ao movimento concreto: o problema do movimento. Essa questão apresentada logo no início exige que o leitor já tenha intimidade com outras discussões acerca da arte para compreender a questão do “movimento” como uma questão a ser colocada. Além disso, o uso da primeira pessoa do plural em “já Norbert Wiener (“Cybernetics: the human use of human bens”) **nos** adverte do equívoco” e em “isto nos leva às...” dá a entender que se trata de uma discussão intimista, ao mesmo tempo em que apresenta um tom de especialista, quase assemelhando-se à apresentação de uma reflexão em uma aula ou um seminário.

Ainda no primeiro exemplo (excerto 13) é possível observar a construção de uma argumentação que se parece muito com a formulação de um raciocínio ou de uma explicação para uma sala de aula, um seminário ou uma palestra. Isso é sugerido pelo já mencionado trecho “isto nos leva às...”, que aparece ao final, logo depois da apresentação de um problema do concretismo e da apresentação da ideia de um outro autor (estrangeiro), utilizado como forma de resguardar o direito de utilizar o termo “mecânico” em arte. O trecho “isto nos leva às...” vem concluir o raciocínio e o argumento do enunciador, ainda num tom de cumplicidade sugerido pela primeira pessoa do plural, mas mantendo do leitor um certo distanciamento.

No excerto (14), podemos observar novamente a citação direta de um outro autor estrangeiro utilizado como forma de validar as afirmações feitas no texto. Afirmações essas, aliás, “ditas” em tom de certeza para, depois, o enunciador utilizar-se da citação direta como forma de “argumentar” em favor da afirmação.

Voltando-nos novamente à recorrência de menções a nomes internacionais, a nosso ver, essa estratégia também pode funcionar como uma demonstração de intimidade com tais personalidades, garantindo ao discurso e ao fiador uma integração com o concretismo internacional e uma consonância com o valor de uma “essência universal” de arte, que é bastante evocada nos discursos analisados e aparece com frequência nos materiais analisados, conforme se pode observar em alguns exemplos como os que seguem:

- (15) É por força dos objetos que o homem adquire e desenvolve o conhecimento. **Leonardo escreveu que** a experiência é a mãe da razão. A sensibilidade é a chave de todo um mundo de valores. A arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento. Um “pensamento por imagens”.

A universalidade da arte é a universalidade do objeto.

Manifesto *O objeto*, 1956. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

- (16) A nossa arte é geométrica, não geometrial. **Leonardo Sinisgalli, falando sobre arquitetura, escreveu que** a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente. Aqueles que não souberam compreender a natureza sensível de geometria na arte, fracassaram. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento. O número cromático regula estruturalmente a cor, que age pelo contraste das complementares. O interesse pela vibração reflete a aspiração ao movimento. A nossa arte é o barroco da bidimensionalidade.

Manifesto *O objeto*, 1956. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

- (17) O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda autonomia e substitui as qualidades intrasferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. **Na verdade**, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (**M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer**) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o **mecanicismo pavloviano** – os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Manifesto *Neoconcreto*, 1959. Ferreira Gullar (grifo nosso)

- (18) Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os **ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal** ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas **a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas**. De nada **nos** servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não **atentamos** para o novo espaço que essa destruição construiu.

Manifesto *Neoconcreto*, 1959. Ferreira Gullar (grifo nosso)

Nos exemplos (15), (16), (17) e (18), acima, além da presença de um “nós”, novamente podemos observar a menção a outros nomes da arte, alguns que poderiam soar mais conhecidos (como Mondrian) e outros menos populares, por vezes utilizados sem sobrenome, como no excerto 15, que traz apenas a menção a Leonardo, sem especificar qual. Assim, espera-se que o leitor tenha um conhecimento compartilhado com o enunciador para saber a quem este último se refere quando menciona Leonardo, que supomos ser Da Vinci.

Já no exemplo (18), o enunciador menciona Mondrian, um artista bastante conhecido, trazendo questões sobre sua obra que seriam bastante aprofundadas para um

leigo, tais como seus princípios fundamentais, que constitui uma questão para interessados e iniciados em arte.

Para além desse tom intelectual que evoca certa especialidade, não se pode deixar de notar que em alguns textos analisados – especialmente os textos ligados ao grupo *Ruptura* – também é possível observar um tom de certa forma dogmático em relação ao que é ou não arte. Esse tom dogmático e mais radical é mais perceptível em materiais oriundos do movimento concreto paulista (grupo *Ruptura*), especialmente aqueles escritos por artistas (e não críticos, por exemplo).

O grupo *Ruptura* tem em seu manifesto redigido em 1952 e assinado por sete artistas – a saber, Charoux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw – um marco importante na história da arte brasileira, representando uma ruptura com as tradições artísticas anteriores e estabelecendo novos paradigmas para a arte. É também um exemplo interessante desse tom, literalmente, concreto, dogmático, rígido e mais radical – o que é consonante com a cenografia que apresentamos anteriormente e na qual trazemos esse mesmo texto. Nele os artistas partem da premissa de que a história deu um salto qualitativo e que não há mais continuidade no velho. Assim sendo, o artista precisa escolher se sua criação será fundamentada em princípios “velhos” – que incluem todas as formas de naturalismo e o não-figurativismo despropositado – e o “novo”, dotado de princípios claros e inteligentes segundo eles, buscando a renovação dos valores de uma arte universal.

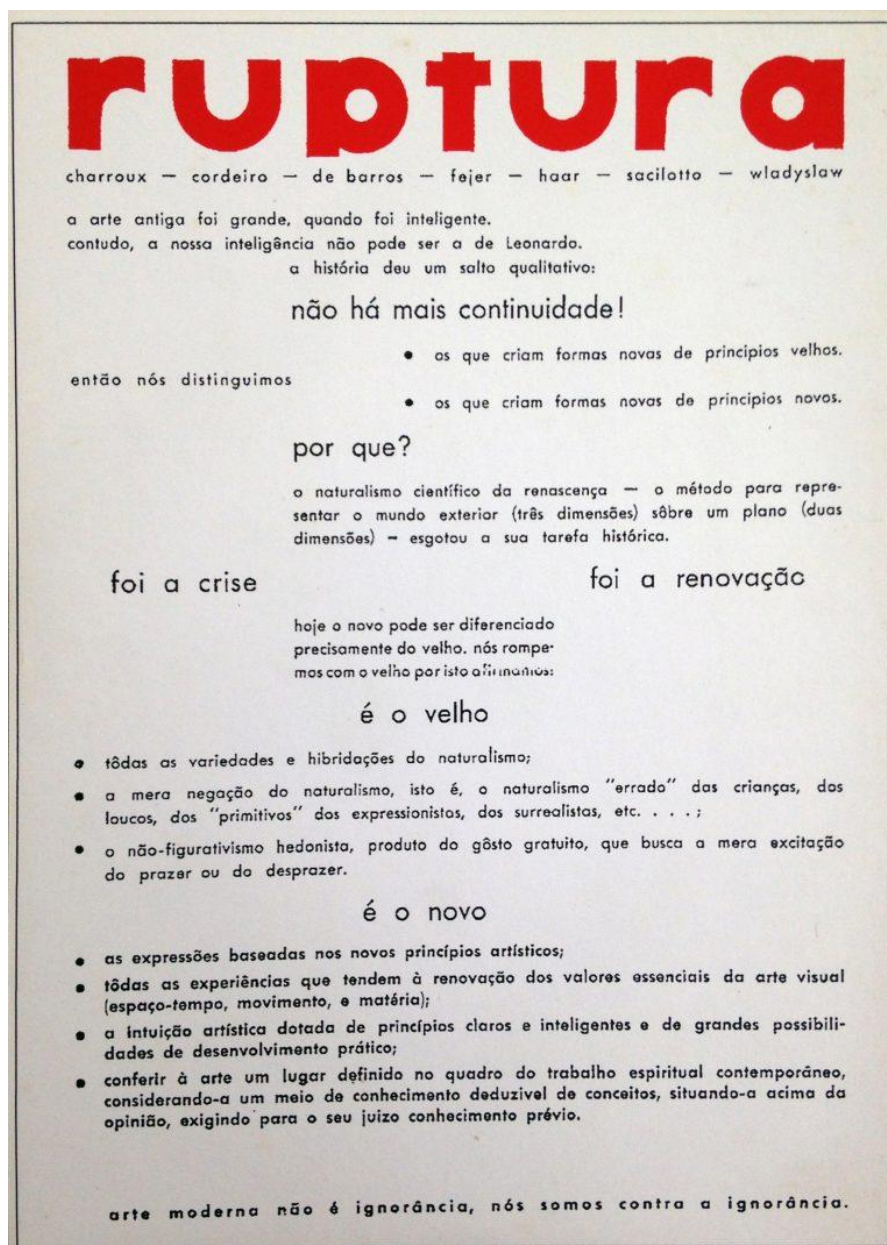


Figura 7 – *Manifesto Ruptura*, 1952.

Fonte: artmiamimagazine.com

É compreensível, entretanto, a adoção de um tom mais radical, especialmente vindo de um grupo que se autodenomina “Ruptura” e que, de fato, rompe com as ideias de arte dominantes até então, segundo seus autores, pautadas por uma sensibilidade “romântica”, quando, na verdade, deveriam ser pautadas por uma sensibilidade “racional” na qual um objeto artístico, com suas cores, formas e planos se apresenta por si mesmo. Isso pode ser percebido através do seguinte fragmento: “O movimento Ruptura é um salto qualitativo que reivindica a linguagem real das artes plásticas, que se exprime com linhas e cores, que são linhas e cores e não desejam ser pêras, nem homens.” (CORDEIRO *apud* AMARAL *et al.*, 1998, p.97).

No exemplo acima, Waldemar Cordeiro explicita o desejo de reivindicação da “linguagem real das artes plásticas, que se exprime em linhas e cores” em detrimento de elementos figurativos como “pêras e homens” por exemplo – nos levando a pensar em pinturas de natureza morta e na tentativa figurativista de retratar com perfeição a figura humana.

Voltando ao tom um pouco mais radical e até dogmático do movimento, é possível ler essas características nos exemplos a seguir, extraídos de escritos de Mário Pedrosa, crítico de arte e um importante incentivador das artes e do cenário artístico brasileiro em geral. No texto *Paulistas e Cariocas* (1957), Mário Pedrosa explicita bem as diferenças entre os dois grupos e, conseqüentemente, destaca o caráter mais rígido e radical do grupo paulista:

- (19) A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma **preocupação de “sabença”, ao lado da “poesia”**. Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é **muito mais teórico** do que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as **seguem à risca**.

Texto *Paulistas e Cariocas*, 1957. Mário Pedrosa (grifo nosso)

- (20) **Severos e rigorosos** dentro de sua **disciplina visual**, os pintores paulistas quando fogem à simetria é para revelar a sua presença, *quand même*.

Texto *Paulistas e Cariocas*, 1957. Mário Pedrosa (grifo nosso)

Conforme nossa análise sugeriu, existe uma forte e constante presença de termos como “teórico”, “teoria” e correlatos como “sabença”, além de sintagmas como “seguir à risca” e “disciplina visual”, especialmente no que se refere ao grupo de artistas paulistas, mas não se restringindo a eles, o que sugere, a nosso ver, uma predileção (em especial desse grupo) por uma postura mais rígida em relação às ideias defendidas pelo concretismo. Outro ponto que nos chama a atenção nos materiais analisados e que o excerto (20), acima, exprime bem é o uso de termos como “severidade” e “rigor” para se referir aos artistas concretos paulistas.

Posto isso, entendemos o tom do discurso do movimento da arte concreta e neoconcreta como um tom intelectual, especialista podendo ser, inclusive, mais ou menos radical e dogmático a depender de a partir de qual grupo do concretismo o enunciador enuncia. Além disso, o discurso é enunciado em um tom “intimista”, de cumplicidade e restritivo, que remonta a um “nós” excludente (*eu e eles*, não *eu e vocês*, leitores, a menos que o leitor seja já um conhecedor de arte) (FIORIN, 1996). Assim, o enunciador

demonstra grande intimidade com nomes da arte internacionais e agrega ao discurso de arte concreta brasileira um tom de universalismo e internacionalidade. A seguir, adentramos a discussão acerca do caráter do fiador do discurso.

4.7 O caráter do fiador

As características que demarcam o tom também nos dão pistas a respeito do caráter do fiador, que parece conjugar uma espécie de formalismo, intelectualidade, racionalidade, conhecimento, clareza de posicionamento artístico e, ao mesmo tempo, uma sensibilidade artística essencial, transitando entre o aspecto racional e o aspecto sensível que a arte deve ter segundo os preceitos do concretismo. Os excertos apresentados a seguir exemplificam esse apreço pela sensibilidade (sempre aliada à racionalidade):

- (21) A **sensibilidade é a chave** de todo um mundo de valores. A arte representa os momentos qualitativos da **sensibilidade elevada a pensamento**.

Manifesto *O objeto*, 1956. Waldemar Cordeiro (grifo nosso)

- (22) É assim, pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, **objetos que criam formalmente a sua própria função**, exibindo a **ideia sensível que são**.

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari (grifo nosso)

- (23) Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica”, uma insatisfação, uma vontade de **transcendência do racional e do sensorial**, que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari (grifo nosso)

- (24) é o novo

a **intuição artística** dotada de **princípios claros e inteligentes** e de grandes possibilidades de **desenvolvimento prático**;

Manifesto *Ruptura*, 1952. Charoux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw (grifo nosso).

Nos trechos supracitados temos uma constante associação do objeto – que nos remete ao material, ao objetivo e racional – com a “sensibilidade” como qualidade chave para tornar esse objeto algo que transcende a sua banalidade e o transforma em arte. Essa associação fica ainda mais clara nos excertos (23) e (24), que evocam de maneira mais

literal essa ideia de união e de transcendência do racional e do sensível, dois elementos que aparentemente, para o movimento da arte concreta e neoconcreta, devem caminhar juntos e se refletirem no caráter do fiador.

Conforme pudemos observar em nossas análises, é comum nos textos a exaltação de uma capacidade de conjugar binômios como forma e função, beleza e utilitarismo, razão e sensibilidade, conhecimento teórico e intuição, e assim por diante. Assim, o enunciador ideal deste discurso é aquele que, seja por qual caminho for, consegue fazer essa conjunção de modo satisfatório. A seguir, trazemos o excerto (25) a fim de exemplificar essa nossa leitura:

- (25) Somente num plano histórico total pode o **binômio forma-função** contribuir para o julgamento de valor das obras de arte em si, ou puras, estruturas formais de todo um organismo cultural, **quanto mais objetivamente gerais e impessoais – quanto mais objetivamente universais – tanto mais belas.**

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari.

O trecho trazido no excerto acima é um dos exemplos de uma constante recorrência a binômios inseparáveis que devem ser balanceados tanto na criação, no fazer artístico, quanto no pensamento sobre arte e também na crítica (no julgamento de valor das obras de arte), considerando, assim, que quanto mais objetivamente gerais/universais forem, mais belas as obras de arte.

Assim sendo, temos um conjunto de traços psicológicos que retratam o fiador como um sujeito formal, disciplinado e objetivo, que transita no equilíbrio entre razão e sensibilidade, seja adotando uma postura mais rígida e dogmática (qualidade mais associada ao grupo paulista) ou mais intuitiva (qualidade mais associada ao grupo carioca), mas sempre associando formalismo e objetividade à sensibilidade e transcendência. Esse fiador também pode ser entendido como um intelectual que discute a arte “por dentro”, isto é, mobilizando conceitos internos do próprio campo da arte e do movimento em questão, levantando profundas discussões acerca do objeto e da obra de arte, de movimentos antecedentes e dos desdobramentos posteriores.

As análises ainda sugerem que esse fiador é circundado por uma série de certezas e definições acerca de seu próprio fazer artístico, é um sujeito assertivo, que demarca muito bem seu território nas artes e se coloca, por vezes, na defensiva, quando demonstra que não se alinha às vertentes que dominaram as artes até então e, na ofensiva, quando expõe a que veio e sua ocupação no território das artes. É um fiador que não ignora a

existência de um Outro anterior a ele e nem a possibilidade de um Outro que o suceda e, por isso mesmo, trata de demarcar seu território, de modo pensado e argumentativo, construindo, assim, o *ethos* de um intelectual, estudioso, profundo conhecedor (e, quando artista, criador) das artes, tanto de modo teórico, quanto de modo sensível, sempre colocando-se à frente de seu tempo e diferenciando-se dos preceitos de arte dos intelectuais, estudiosos e artistas de escolas e movimentos anteriores.

Dessa forma, ainda em relação ao caráter, cabe dizer que o fiador do discurso é alguém à frente de seu tempo e alinhado com o mundo contemporâneo globalizado e industrializado. Esse sujeito é um leitor e um intérprete do mundo cultural, social e econômico ao seu redor e procura imprimir isso no objeto de arte e no fazer artístico. Essa leitura é sugerida por diversas menções que se faz sobre a arte como produto, sobre o progresso, a máquina e o utilitarismo aliados à obra de arte, nos dando pistas de que esse posicionamento sobre o objeto artístico carrega em si uma grande influência dos anseios de futuro da época, muito ligados a uma ideia de progresso industrial, desenvolvimentismo globalizado, dando ao fiador um caráter mais economicista, utilitarista, relacionando essas demandas de então com o próprio objeto de arte e circunscrevendo essas mudanças culturais e econômicas no mundo nas artes, mostrando-se um “verdadeiro” contemporâneo, um sujeito de vanguarda, atento às mudanças do mundo e aberto a elas, bem como aberto a uma integração de novas linguagens ao campo das artes plásticas e visuais. O exemplo a seguir, no excerto (26) aponta para essa conexão do concretismo com outras vertentes que até então não eram consideradas, necessariamente, arte, como a arquitetura e o urbanismo, o desenho industrial, o cinema e a propaganda:

- (26) As artes visuais encontraram na **arquitetura e no urbanismo**, bem como no **desenho industrial**, no **cinema**, na **propaganda**, um vasto campo possível de aplicações, enquanto, por urgência de uma **comunicação mais rápida e incisiva – mais econômica** – a nossa época se colocava sob o signo da comunicação não verbal.

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari (grifo nosso).

No trecho acima, extraído de um manifesto escrito por Décio Pignatari, o autor não só saúda outras linguagens como meios frutíferos para aplicações das artes visuais, como também menciona a necessidade de uma “comunicação mais rápida e incisiva” e “mais econômica”, o que aponta para uma abertura do movimento e, consequentemente, do campo das artes para a exploração de novas linguagens e para uma certa diluição dos

limites entre “objeto-bem” industrial e “objeto-obra” como produto de arte. A seguir, no excerto (27), novamente podemos observar essa abertura para se pensar a relação e as naturezas do objeto:

- (27) **Objetos-bens de consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função** – universal – é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo *basicamente* para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo.

Manifesto *Forma, Função e Projeto Geral*, 1957. Décio Pignatari (grifo nosso)

No exemplo acima temos novamente a menção à possibilidade de bens de consumo serem associados a características artísticas como pensamento e sensibilidade, bem como uma associação entre obra de arte e utilitarismo. Além disso, para o autor, essas ideias estão de acordo com a concepção de que o objeto retrata uma época, uma cultura, uma linguagem do tempo e, por isso mesmo, não existiria problema algum nessa relação da arte com o bem de consumo.

A nosso ver, essa leitura de mundo através do fazer e do objeto artístico, isto é, esse impulso de imprimir os anseios e o funcionamento do mundo contemporâneo na obra, é muito consonante com uma visão esboçada por Canclini (2016) sobre o papel da arte contemporânea. Canclini (2016) entende esse papel como uma espécie de “registro etnográfico” do tempo presente, sendo o artista um agente criativo, crítico e mediador, que pode contribuir para a reinvenção de novos relatos e novas formas de expressão cultural. Acreditamos que essa característica do concretismo tenha contribuído para o surgimento do *ethos* de um *artista profissional* – conforme apresentado no capítulo anterior – isto é, a profissão do artista inserida nas dinâmicas e relações de trabalho e mercado do mundo contemporâneo, diferentemente de outros períodos históricos.

Em síntese, até o momento pudemos observar que nos discursos analisados estamos diante de um fiador que simula um certo superintelectualismo, de caráter objetivo e vanguardista, capaz de associar sensibilidade e razão para promover reflexões acerca da arte e do objeto de arte, bem como de sua relação com os anseios do mundo contemporâneo. Além dessas características, esse fiador também pode pender para um caráter mais rígido e racional ou mais intuitivo, empírico e sensível.

4.8 A corporalidade do fiador

Finalmente, ainda no que diz respeito ao fiador do discurso, trataremos agora de sua corporalidade, a qual, a princípio, nos parecia pouco perceptível, mas que foi se desenhando conforme adentramos também a natureza das obras de arte do movimento concreto e neoconcreto. Embora o fiador do discurso não seja o locutor extradiscursivo propriamente dito, não pudemos deixar de considerar as características desses locutores apresentadas em fotos de encontros dos artistas e críticos da época, uma vez que elas também dizem muito do discurso em questão.

O primeiro aspecto da corporalidade do fiador que emergiu das análises foi o de uma corporalidade masculina. Sabemos que, apesar de a história da arte ter sido construída também por muitas artistas, elas frequentemente são apagadas dessa história. Ademais, ao longo do tempo, acessar o mundo das artes na posição de artista, ou crítica de arte, demandava um caminho mais longo e cheio de dificuldades para as mulheres. Isso se reflete também no movimento da arte concreta, que parece ser enunciado por um corpo masculino, contando com um número de artistas mulheres reconhecidas bem menor que o de homens. Ainda sobre essa questão, em nossas investigações não encontramos mulheres ocupando outra posição no movimento concreto e neoconcreto que não fosse a de artista, isto é, não há a presença de mulheres ocupando os lugares de críticas ou teóricas de arte, nem mesmo encontramos um texto sequer publicado, de crítica de arte, artigo de opinião ou manifesto que tivesse sido escrito exclusivamente por uma mulher. O que encontramos de escritos de artistas mulheres foram apenas diários de artista, nos quais encontram-se cartas para outros artistas, anotações pessoais e pesquisas para obras. Isso demonstra que a figura e o pensamento da mulher no movimento concreto e neoconcreto estavam mais restritos aos círculos íntimos e privados da vida: o diário, a carta, a criação e a própria obra, nunca veiculando escritos para o grande público, como em um jornal, por exemplo, espaço aparentemente reservado aos homens¹⁷.

¹⁷ Nesse ponto, se compararmos o movimento da arte concreta e neoconcreta com o movimento da arte moderna brasileira que o antecedeu é possível considerar o modernismo como um movimento muito mais transgressor do ponto de vista do gênero, do que o movimento da arte concreta e neoconcreta, uma vez que não só contou com mulheres figurando como grandes destaques do movimento, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, como também contou com mulheres ocupando o lugar da escrita e da crítica, como é o caso de Pagu (Patrícia Galvão), que, além de artista, também foi tradutora e escritora, produzindo textos críticos e trabalhando, inclusive, com Mário Pedrosa. Apesar disso, entendemos que a ideia de transgressão que aparece na cenografia do discurso da arte concreta e neoconcreta é uma transgressão ligada ao estatuto do objeto de arte, seus modos de produção e sua interação com os espaços institucionais da arte, como é o caso

Além de as mulheres não aparecerem, ou aparecerem muito pouco e em menor número em documentos e fotos, outro ponto que atesta um corpo masculino (além da numerosa presença de artistas e críticos homens) é a própria menção à coletividade dos artistas concretos como “rapazes do concretismo”, conforme o exemplo a seguir:

- (28) Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. (É claro que não estamos nos referindo a Volpi, o velho mestre já glorioso, acima dos ismos e das escolas, que empresta aos **rapazes do concretismo** o gesto generoso e o protetor de sua solidariedade).

Texto *Paulistas e Cariocas*, 1957. Mário Pedrosa (grifo nosso).

No excerto (28) podemos observar, ainda, outros dois aspectos que apontam para essa corporalidade masculina: a menção dos papéis de pintor, desenhista e escultor acompanhados de artigo definido masculino (“os pintores, desenhistas e escultores”) e a referência que se faz a um artista homem, nesse caso, Volpi – e isso não ocorre somente no excerto (28), se observarmos todas as menções a artistas presentes nos materiais analisados, são sempre homens, com exceção de Lygia Clark e Lygia Pape, duas artistas importantes associadas ao neoconcretismo.

Além desse corpo enunciante masculino, não podemos deixar de pensar nas múltiplas funções assumidas por esse corpo no mundo da arte. Trata-se de um fiador que, muitas vezes, exerce diferentes papéis, necessitando deslocar-se no espaço social de diferentes maneiras, ora como artista, ora como crítico, e assim por diante. Nessa direção, podemos pensar em um fiador que, além de ter a habilidade de transitar entre racionalidade e sensibilidade de forma objetiva e assertiva, tem a habilidade de assumir múltiplas formas em seu vestir e em seu deslocamento pelo espaço social, a depender do papel que está assumindo (o que está de acordo com o caráter racional desse fiador).

Isso nos leva a uma corporalidade pensada, isto é, uma corporalidade que é planejada para as diferentes esferas da atuação artística: tanto a do fazer artístico, quanto a do pensar artístico (a crítica, o desenvolvimento de novos princípios de arte, de manifestos, a curadoria etc.). Assim sendo, os materiais analisados, juntamente com obras de arte do movimento e outras atividades que se desenvolveram relativamente a ele, sugerem que do discurso em análise salta um fiador que assume mais de uma

da reflexão sobre a moldura no trabalho de Lygia Clark. Embora não nos aprofundemos nessas questões aqui pelo fato de o atravessamento do gênero não ser precisamente nosso objetivo neste trabalho, a nosso ver, temos aqui um encaminhamento interessante para aprofundar esta pesquisa posteriormente.

corporalidade e que essa corporalidade é elaborada, projetada para cada atividade de sua esfera de atuação dentro do movimento. Assim, quando, por exemplo, a vestimenta do fiador integra a obra, ela é entendida como um objeto artístico concreto que interage com o corpo do artista e esse corpo do artista, por sua vez, vai assumir essa vestimenta e deslocar-se no espaço de acordo com a performance que executa; por outro lado, quando esse fiador assume o outro papel que também lhe pertence – o de um crítico ou artista manifestante, integrante de um grupo, por exemplo – os gestos e as roupas passam a ser os de um intelectual, que não se suja, que não precisa fazer força ou se deslocar rapidamente no espaço. Mesmo que haja manifestações, elas se dão por escrito, ou através de exposições e eventos artísticos. Assim, o modo de se vestir e circular pelo espaço social do fiador do discurso é projetado especialmente para cada atividade que ele pode assumir: a apresentação, o trabalho no ateliê, a foto posada com outros defensores do movimento etc., o que é consonante com seu caráter assertivo e objetivo, aliado à sensibilidade de interpretar o “personagem” certo para cada ocasião.

Um exemplo dessas várias facetas de corporalidade que o fiador pode assumir é o figurino utilizado na performance *Experiência nº3* de Flavio de Carvalho em 1956, conforme pode ser observado na figura (10), a seguir. Nessa performance a roupa utilizada pelo artista e seu corpo tornavam-se objeto de arte e eram colocados em ação para que a plateia interagisse com ele, fosse debochando, fosse admirando. Vejamos que Flavio assume aí, de modo objetivo, a corporalidade do artista em ação. Por fim, vale mencionar que, apesar de a atuação de Flávio de Carvalho estar relacionada ao movimento modernista brasileiro, ele era engenheiro e tinha uma formação mais tecnicista, o que era muito apreciado pelos concretos, muitos dos quais além de artistas eram arquitetos, letristas, desenhistas gráficos, programadores visuais, químicos industriais, isto é, muitos deles não tinham, necessariamente, uma formação elementar em artes, mas migravam de áreas laborais diversas para o campo das artes.



Figura 10 – Flávio de Carvalho em *Experiência nº 3*, 1956.
Fonte: bienal.org.br

Por outro lado, esses mesmos artistas também poderiam ocupar outros lugares, como o do pensador de arte – lugar aparentemente reservado aos homens –, pois nota-se, pelos títulos dos materiais analisados, que os enunciadores do discurso se portam como projetistas do movimento da arte concreta e como intelectuais. Logo, implicam uma gestualidade, um modo de se vestir e de ocupar o espaço social que não exigem tanto do corpo – ao contrário do que se esperaria, por exemplo, de um trabalhador braçal. Suas roupas são as de alguém que se planejou para uma atividade exclusivamente mental, em que não é preciso partir para grandes ações com o corpo, corroborando ainda mais o caráter intelectual do movimento e corroborando a corporalidade e o vestir planejado do fiador.



Figura 11 – Membros do Grupo Ruptura: Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kezmer Féjer e Waldemar Cordeiro, 1952.

Fonte: lucianabritogaleria.viewingrooms.com

Há ainda em algumas fotos presentes nos materiais analisados o uso de roupas em tons claros, que exigem mais cuidado para serem mantidas limpas, o que sugere que esse enunciador circula por ambientes em que conserva as roupas limpas e os movimentos controlados é possível. Dessa maneira, usam ternos, paletós, chapéus, cachecóis e toda uma diversidade de roupas tipicamente estereotipadas no imaginário social para um intelectual ou um professor da época.

Esse vestir planejado também é consonante com o caráter objetivo e assertivo do fiador, uma vez que esse “projeto” de vestir exige certa assertividade e visão do que será realizado com essa vestimenta. O uso de ternos, chapéus e paletós, no caso da face mais intelectual do fiador, também nos remete a um vestir sóbrio, consonante com os ares “industrialistas” e “desenvolvimentistas” impressos no discurso, o que corrobora mais uma vez uma corporalidade masculina, ainda que tenham existido (poucas e notáveis) mulheres que se tornaram artistas famosas no movimento, como Lygia Clark e Lygia Pape.

Assim, concluímos a apresentação dos resultados obtidos neste trabalho e, a seguir, fazemos nossas considerações finais a respeito do trabalho proposto bem como alguns encaminhamentos futuros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo principal analisar e apresentar o *ethos* discursivo de artistas e críticos filiados ao concretismo e neoconcretismo brasileiro nas artes plásticas e visuais que, em nossa leitura, configura-se como um dos movimentos responsáveis por inaugurar e calcar o lugar da arte contemporânea e suas diversas linguagens no campo das artes, em especial no Brasil.

Cabe retomar o fato de que, além da abertura desse espaço para a arte contemporânea e suas múltiplas linguagens, nossa escolha pela análise desses movimentos se deu, principalmente, por ter sido um dos últimos na história da arte brasileira a se apresentaram em certa medida de modo coletivo, isto é, constituindo grupos (como o Frente e o Ruptura), produzindo uma coleção de textos e debates publicados em jornais, revistas, catálogos de mostra, nos quais os próprios artistas enunciavam e discutiam “publicamente” com críticos, curadores, artistas do mesmo movimento ou de outros movimentos e outros atores sociais do campo artístico na tentativa de defender princípios artísticos e estéticos partilhados entre si.

Apenas a título de contextualização, nos anos 1960 a produção artística nacional destacou formas cada vez mais experimentais e conceituais de arte, rompendo definitivamente com suportes tradicionais como a pintura e privilegiando suportes como performances, instalações, bólidos, penetráveis etc. Neste período, inclusive, surgiu uma tendência que ficou conhecida como “antiarte”, visando à dessacralização do objeto artístico. Nos anos de 1970, por conta da ditadura e todas as formas de cerceamento da liberdade de expressão, a produção artística nacional no campo das artes plásticas e visuais ficou bastante prejudicada. Já nos anos 1980 houve um retorno do interesse pela pintura, do ponto de vista institucional, a arte passou a ser regulada em definitivo por interesses comerciais de galeristas e *marchands*, e o curador passou a ser a figura de maior destaque nesse novo arranjo, suplantando o lugar que outrora fora ocupado pelo crítico.

Quando, a princípio, pretendíamos analisar o *ethos* do artista contemporâneo, uma das principais dificuldades que se apresentavam na coleta do *corpus* – e que nos direcionou para um recorte mais específico, nos levando ao concretismo – foi o fato de que poucos artistas contemporâneos são enunciadores de um discurso sobre arte contemporânea senão por meio de sua própria produção artística, de um ponto de vista intersemiótico. Nos termos apresentados na fundamentação teórica desta pesquisa o

artista se apresenta mais pelos “textos” do que pelos “enunciados” que produz. A enunciação desse artista contemporâneo se dá majoritariamente por meio de suas redes sociais, ou então, por meio de entrevistas quando ele já alcançou determinado *status* de reconhecimento. Entrevistas que, por sua vez, são atravessadas pelos interesses do veículo ou pelo *ethos* do editor, do entrevistador – que geralmente é um curador. Ao menos no Brasil atual, não se tem mais notícia de agrupamentos artísticos empenhados na produção de manifestos e debates sobre o que é ou não arte e seus modos de produção, sobre o papel da arte e do artista na contemporaneidade e assim por diante.

Assim, também não se vê, na atualidade, o mesmo cenário efervescente composto por artistas de diversas linguagens, críticos e outros atores sociais do próprio campo das artes discutindo seu fazer e os rumos da arte como vemos na defesa do concretismo e do neoconcretismo brasileiro em um debate que ocorreu majoritariamente em jornais de livre circulação. Ao contrário, muito embora a arte tenha se apropriado de linguagens e manifestações artísticas mais participativas ao longo do tempo, capazes de integrar o público à obra – algo que já vinha sendo proposto por artistas como Lygia Clark, por exemplo – nos deparamos com um cenário que se parece mais com uma desconstrução dessa coletividade interior ao próprio campo das artes. Não nos parece existir, atualmente, uma identidade coletiva da arte contemporânea, mas sim uma emancipação e individualização de cada artista e de sua produção, que parecem estar distantes de um debate direto sobre o fazer artístico e o que é ou não arte, bem como parece haver, simultaneamente, uma apropriação da discussão do que é ou não arte cada vez mais avassaladora por parte de outros campos, como o político, o religioso ou o midiático. Em nossas investigações iniciais para esta pesquisa parecia mais comum observarmos a discussão sobre o que é a arte e o artista sendo conduzida por um grupo político, por exemplo, do que por um artista contemporâneo ou um crítico de arte. Mesmo quando colocada sob ataque, vemos poucos artistas contemporâneos manifestarem-se sobre a arte, sobre sua própria obra ou sobre si, como se o trabalho de construção de um mito em torno da arte ou do artista hoje tivesse desaparecido, ou sido relegado completamente à opinião pública e aos enunciadores de outros campos.

Posto isso, ao longo deste trabalho procuramos contextualizar o campo das artes na contemporaneidade, o nosso interesse no tema desta pesquisa, conforme pôde ser observado na introdução. Em seguida apresentamos os materiais e métodos, bem como as dificuldades encontradas no que tange à definição de um *corpus* de análise e, por fim,

prossequimos apresentando os resultados que obtivemos a respeito do *ethos* de artistas e críticos ligados aos movimentos analisados, abordando os elementos que compõem esse aspecto do discurso, isto é, o fiador, o tom e a cena enunciativa.

Quanto ao fiador do discurso, as análises apontam para um fiador intelectual, objetivo e, ao mesmo tempo, vanguardista. Esse fiador reflete de modo sensível, mas racional, acerca do objeto de arte e sua relação com o mundo contemporâneo. Além disso, nossas análises sugerem que esse fiador ainda pode pender tanto para um caráter mais racional e dogmático, quanto para um caráter mais intuitivo, empírico e sensível, conforme procuramos apontar com os exemplos trazidos, representando, respectivamente, os paulistas e os cariocas oriundos do movimento de arte concreta brasileira.

Com relação ao tom do discurso, podemos dizer que seu enunciador adota um tom de especialidade, além de, em alguns casos, um tom mais dogmático e radical em relação ao que é ou não arte concreta – especialmente em materiais oriundos do movimento concreto paulista.

Quanto à cena enunciativa, ela compreende três cenas específicas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Em nossa análise a respeito da cena englobante, pudemos observar que o discurso da arte concreta se insere em uma cena de especialidade artística, isto é, ele interpela o seu destinatário como se este detivesse conhecimento aprofundado da história da arte, de suas discussões ou, pelo menos, dos debates contemporâneos sobre ela. Assim sendo, o destinatário do discurso do movimento da arte concreta precisa, necessariamente, encontrar-se nesse lugar de conhecimento especializado para que possa compreender e aderir ao discurso.

A cena genérica, por sua vez, se mostrou bastante demarcada pelo texto especializado de crítica de arte e pelos gêneros artigo de opinião e manifesto. Posto isso, pudemos identificar duas cenas: uma primeira cena de transgressão, bastante relacionada ao gênero manifesto e com teor mais panfletário; e uma segunda cena mais crítica e opinativa, associada à forte presença do gênero artigo de opinião e demarcada pelo uso recorrente do tipo textual argumentativo, bem como por explicações, comparações, analogias, retorno à história e recorrência ao recurso de autoridade (cf. KOCH; ELIAS, 2016).

Já com relação à cenografia, pudemos observar primordialmente duas cenografias possíveis. A primeira diz respeito a uma cenografia de transgressão, que é insinuada pelas

diversas abordagens não tradicionais em relação ao objeto artístico, ao processo criativo e à interação com ambientes artísticos institucionais dentro do contexto do movimento da arte concreta. A segunda cenografia possível refere-se a uma cena profética, espiritual e de sacralização da arte, sugerindo que a arte na visão do movimento concreto mantém uma relação com o sagrado, uma conexão transcendental com o divino.

Por fim, gostaríamos de registrar alguns apontamentos e encaminhamentos futuros, a nosso ver, muito pertinentes, e que talvez pudessem contribuir para a continuação e/ou aprofundamento deste trabalho. Uma questão a ser aprofundada diz respeito à existência de uma dimensão discursiva da arte, na qual o “ser artista”, para além do *ethos* discursivo e da construção de uma imagem de si, está diretamente ligado à ideia de autoria, ou melhor dizendo, ao “*status* de autor” (MAINGUENEAU, 2010), por meio do qual o artista é entendido e aceito como tal a partir dos discursos que consegue mobilizar e propagar. Outro ponto que nos parece muito importante averiguar é o quanto esse “*status* de autor” do artista está relacionando a uma “constituência” do discurso. Temos a impressão de que com a dissolução de uma organização coletiva em torno de um ideal de arte – que se assemelha muito ao discurso filosófico e religioso – a “constituência” no discurso das artes foi se enfraquecendo, e o artista que antes orbitava um espaço paratópico, hoje se vê cada vez mais assentado nos domínios de uma institucionalidade burocrática.

Por fim, a AD se mostrou um aparato teórico-metodológico bastante pertinente para a investigação de temas relacionados ao universo da arte. Concluímos este trabalho com uma sensação ambígua: se por um lado, foi possível ter um melhor entendimento de como o *ethos* do artista contemporâneo brasileiro pode ter se originado a partir do concretismo; por outro, novos questionamentos se abrem, afinal, analisar discursos da arte é sempre uma tarefa complexa.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. A. (Org) **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.
- AMARAL, A. A. (Org) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- BANDEIRA, J. (Org). **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARCINSKI, F. W. (Org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc: WMF Martins Fontes, 2015.
- BATISTA, M.R. (org.); LOPES, T.P.A. (org.); LIMA, Y.S. (org.). **Brasil: primeiro tempo modernista - 1917/29**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1972. p.45-48.
- BILBAO, G. G. L.; CURY, V. E. O artista e sua arte: um estudo fenomenológico. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, v. 16, n. 33, p. 91–100, abr. 2006.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, N. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BUENO, M. L. (Org). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- CARVALHO, F. **Experiência nº 3**. Disponível em: <https://bienal.org.br/dossie-flavio-de-carvalho/>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CATANI, A. M. *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2017.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- CINTRÃO, J.; NASCIMENTO, A. P. **Grupo Ruptura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CLARK, L. **Obra Composição no. 5**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/55614/quebra-da-moldura>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- CLÜVER, C. 2011. “Intermedialidade”. **Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, V. 1, nº 2. Belo Horizonte: 2007, pp. 08-23.

CORDEIRO, W. *et al.* **Manifesto Ruptura**. Disponível em: <https://artmiamimagazine.com/breakthrough-a-conversation-with-fernando-cocchiarale-about-the-exhibition-ruptura-and-the-foundation-of-concrete-art/>. Acesso em: 26 nov. 2023.

DUCHAMP, M. **Fountain**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917>. Acesso em: 26 nov. 2023.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2016.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOLZER, J. **Abuse of Power Comes As No Surprise**. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509376966_947816.html. Acesso em: 26 nov. 2023.

INEP. **Mapa do Analfabetismo no Brasil**. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/centrais-de-conteudo/acervo-linha-editorial/publicacoes-institucionais/estatisticas-e-indicadores-educacionais/mapa-do-analfabetismo-no-brasil>. Acesso em: 17 jul. 2022.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Escrever e argumentar**. São Paulo: Contexto, 2016.

KOCH, I. **O texto e a construção dos sentidos**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In.: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, D. Ethos, Cenografia, Incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução: Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 69–92.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1997.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciador, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. **O discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos**. São Paulo: Parábola, 2020.

MENEGASSI, R. J.; CHAVES, M. I. A. O título e sua função estratégica na articulação do texto. **Revista Linguagem & Ensino**, v. 3, n. 1, p. 27-44, 14 mar. 2019.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2011.

OBRIST, H. U. **Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. v. 1.

OBRIST, H. U. **Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. v. 2.

PAVEAU, M.-A. **Os Pré-discursos: sentido, memória, cognição**. Campinas: Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (1969). In: GADET, Françoise & HAK, Tony. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5ª edição. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

PÊGO, A. O manifesto como gênero textual. In.: DELL'ISOLA, R. L. P. **Nos domínios dos gêneros textuais**. V. 1. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PETTER, Margarida. Linguagem, Língua, Linguística. In: FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução a linguística I: objetos teóricos**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

POSSENTI, S. **Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, F. BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2004. V.3.

ROCHA, D. Cartografias em análise do discurso: rearticulando as noções de gênero e cenografia. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 29, n. 1, p. 135–159, 2013.

SANTOS, E. Manifesto: um gênero para a cidadania. In.: DELL'ISOLA, R. L. P. **Nos domínios dos gêneros textuais**. V. 1. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

SERRA, R. **Tilted Arc**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc. Acesso em: 26 nov. 2023.

SMITHSON, R. **Spiral Jetty**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>. Acesso em: 26 nov. 2023.