



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## ***Fontes: a construção de sentido em dois contextos situacionais***<sup>1</sup>

**Elisa de Souza Martinez**

Universidade de Brasília, doutoranda PUC/SP: COS

### **Resumo:**

O sentido de uma obra de arte é construído na relação que esta estabelece com o contexto em que é exposta. Neste, considerando-a em interação com as demais obras, constitui um percurso perceptivo, sensível e cognitivo. Utilizam-se os princípios teóricos da Semiótica Discursiva para construir a análise na qual, ao mesmo tempo em que se considera que o percurso de geração de sentido é imanente à estrutura dos textos artísticos, estes participam de uma rede que os interliga a outros textos, conforme as tipologias de relações transtextuais definidas por Gerard Genette. Analisam-se aqui dois contextos situacionais, duas exposições de arte, em que a obra *Fontes*, de Cildo Meireles, é exposta e nos quais as suas inserções colaboram de modo diferenciado para a produção de sentido dos textos curatoriais que a englobam.

**Palavras-chave:** intertextualidade, semiótica visual, curadoria.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP15 – Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Para Omar Calabrese o princípio de coerência textual é na semiótica definido por “intertextualidade”<sup>1</sup>. Sua análise da pintura *Os Embaixadores* de Hans Holbein, o jovem, tem como objetivo verificar a existência de modos específicos de manifestação da intertextualidade na pintura e indagar sobre seus modos de ocorrência não apenas como uma rede de “fontes” mais ou menos explicitamente evocadas pelo texto, mas como o que constitui, por meio de operações oportunas um princípio de arquitetura do texto. Tentamos ampliar esses princípios metodológicos para analisar duas obras que não são pictóricas e que, portanto, têm uma “arquitetura interna” diferenciada.

Tratamos da relação entre duas obras do artista Cildo Meireles. A primeira, *Fontes*, é analisada em sua situação de exposição no Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo<sup>2</sup>, e já foi objeto do ensaio “O jogo das amarelinhas: *Fontes* na XXIV Bienal de São Paulo”<sup>3</sup>. A segunda obra é *Fontes* exposta na retrospectiva do artista realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>4</sup>. Ainda que o título seja o mesmo, não se trata da mesma obra e seus respectivos contextos situacionais são diferentes. Se no primeiro caso a obra é posicionada em uma exposição na qual encontram-se autores e estilos diversos, no segundo, as obras, mesmo sendo realizadas a partir de diferentes processos e materiais, pertencem a diferentes momentos da trajetória de um único artista.

Para relacionar as duas *Fontes*, considera-se que ambas estão em co-presença e as marcas de transtextualidade são, conforme a definição de Gerard Genette, de dois tipos: paratextual e intertextual<sup>5</sup>. O primeiro é identificado no conteúdo das etiquetas, denominadas paratextos, das obras: na da obra exposta na Bienal descreve-se a instalação que só é vista em outra exposição e é estabelecida com o visitante uma relação contratual por meio da qual o mesmo passa a considerar em sua leitura a presença da obra ausente. Essa é, segundo Genette, uma relação menos explícita que a que analisamos neste trabalho: a citação pelo uso de certos constituintes eidéticos em ambas as obras.

Ao ser citado, o texto é inserido em na estrutura significante do texto citante. Ou, de acordo com Calabrese “a capacidade intertextual evocada por um texto amplia necessariamente uma



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

*transformação* dos textos aludidos, citados, copiados e plagiados”<sup>6</sup>. O que consideramos nesta relação de transformação são coerências semânticas que “não dependem do mero encadeamento de elementos ‘lexicais’ no texto, mas da explicação de verdadeiros ‘potenciais’ significativos a partir de configurações tornadas estáveis pelo uso”<sup>7</sup>. Consideramos esses “potenciais” na construção de um sistema semi-simbólico dos discursos artísticos não apenas em relação de verosimilhança com os objetos do mundo natural, exterior aos sistemas da arte, mas também com os objetos disponíveis em um mundo no qual entre as configurações tornadas estáveis encontram-se também as que são produzidas por processos artísticos.

Na XXIV Bienal, ao chegar à Sala Van Gogh encontra-se, além, evidentemente, das obras deste artista, xilogravuras de Hiroshige, fotografias de Sherrie Levine e a obra *Fontes* de Cildo Meireles.

*Fontes* na Bienal é constituída por quatro objetos que, aparentemente, são régua de carpinteiro completamente estendidas, abertas, colocadas em um tipo de vitrina embutida na parede, um nicho protegido por um vidro transparente. Suas posições são quase simétricas, duas de cada lado.

Do título, sabe-se que, a partir de informações extra-textuais, este é dado para homenagear um amigo do autor. Considerando, entretanto, outra intersemioticidade para relacionar o título ao componente plástico da obra, encontramos no dicionário da língua portuguesa, no *Aurélio*, a definição de fonte: “aquilo que origina e produz”. E o que se produz, no caso de *Fontes*, são situações de confronto e posicionamento frente aos valores que são manifestados ou originam-se na percepção da obra de arte. A obra não contém um conjunto de significados anterior à produção de significação, que é produzida na sua interação com o espectador.

Essa obra é constituída por régua com diferenciados graus de aderência entre seus sistemas semióticos e os do mundo natural<sup>8</sup>. Todas são *readymades*<sup>9</sup>, em suas variações. Em um desses objetos identifica-se a graduação gravada no processo de manufatura, e o potencial de mensuração simbólica em que é utilizado o sistema decimal, ou, no seu verso, o de polegadas<sup>10</sup>.



É um objeto do mundo, ressemantizado na sua relação, no contexto expositivo em que é analisado, com o enunciador/enunciatário. Este identifica aí a objetividade das coisas do mundo “como elas são”, sem as marcas de um fazer do enunciador, de subjetividade. Esse mecanismo de presentificação do mundo, como se nenhuma mediação lingüística fosse necessária, instaura um enunciatário que vê aí a sua objetividade e a de seu correspondente enunciador, produtor de discurso. Esse mecanismo, essa debreagem, produz no enunciatário a ilusão referencial do mundo e de seus sistemas e procedimentos de mediação como eles são.

À régua de carpinteiro opõem-se as demais, que apresentam graduações e numerações diferenciadas entre si e daquela. A colocação da primeira não tem como única função fazer ver as demais. Todas são elementos do discurso/obra “não ornamentalmente, mas constitutivamente, determinando isotopias estruturais para inclusive criar esse efeito particular de imediaticidade, de presença”<sup>11</sup>.

As outras três régua pertencem, na classificação duchampiana, a outra modalidade de *readymade* denominada *readymade aided*<sup>12</sup>. De fato, à primeira vista, são também régua de carpinteiro. Porém, ao olhar de perto, curvando-se, percebe-se que suas numerações e graduações não correspondem a qualquer sistema conhecido. Não possuem o papel que desempenham na régua de carpinteiro, e tornaram-se marcas sensoriais<sup>13</sup>. Inicialmente, ao confrontar esses elementos, o olho move-se em várias direções, tentando encontrar uma seqüência, uma regularidade. Em seguida, o corpo move-se para que seja possível comparar as quatro régua entre si, em toda a sua extensão, e distinguir a “correta” das “incorretas”. Não são mais instrumentos de medição internacional dos objetos do mundo, são objetos para serem identificados e comparados pela visão do espectador.

Essas três régua, na análise intertextual, relacionam-se à obra *Three Standard Stoppages* (1913-14), de Marcel Duchamp<sup>14</sup>, na qual o artista realiza “A idéia de Fabricação”:

“- Se um fio horizontal esticado de um metro de comprimento cai de uma altura de um metro sobre um plano horizontal deformando-se *como seja conveniente* e cria uma nova forma da medida do comprimento. -



- 3 padrões obtidos em condições mais ou menos similares: *consideradas nas suas relações recíprocas* elas são uma *reconstituição aproximada* da medida do comprimento.”<sup>15</sup>

*Fontes e Three Standard Stoppages* configuram sistemas de medição criados por seus respectivos enunciadores, manifestados em objetos nos quais a marca da mão humana não está presente. Em *Fontes*, além de utilizar os mesmos números e os mesmos segmentos de linha que marcam as graduações, até mesmo a marca da autoria dos objetos é gravada como se fosse a marca de um fabricante, de um enunciador coletivo, e não de um artista individual. Com letras de máquina, em caixa alta, é marcado em cada uma das réguas: “FONTES, CM 92”. Em *Three Standard Stoppages* a mão é abandonada pelos fios que caem e o acaso age sobre o percurso de sua queda e transforma-os em configurações nas quais já não é encontrada a realidade lógica da medição linear. Embora cada fio mantenha a medida de um metro, em si, em sua configuração fixada após cada experimento, o metro é deformado<sup>16</sup>.

*Three Standard Stoppages* mantém-se em relação com *Fontes* e “mesmo se as interações entre elas atualizam perspectivas diferentes, a obra primeira é a chave de acesso a esses universos doravante intercomunicantes e a obra segunda é um prolongamento daquela num tempo outro”<sup>17</sup>. Outro tema que subjaz às estruturas de ambas é o da desumanização da arte, e a utilização de objetos previamente manufaturados no contexto da arte.

O procedimento de subversão das marcações convencionais, que produz o enunciado que contém marcas do ato de enunciação, ou seja, no qual as marcas de sua espacialidade e, conseqüentemente neste caso, sua temporalidade únicas inscritas por um enunciador são perceptíveis, denomina-se, no campo da semiótica discursiva, embreagem. Uma das características, portanto, do texto constituído pela relação entre os quatro objetos é a alternância de estratégias enunciativas. Por um lado, a régua de carpinteiro tem uma relação de continuidade com o mundo natural, fora dos muros da Bienal. Por outro lado, esse mundo só é parte do contexto situacional para os outros objetos porque estes estão dispostos lado a lado com a primeira, pela co-presença desta.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A proximidade permite distinguir suas diferenças e as relações entre objetos familiares e suas subversões, ou seja, acidentes no percurso da percepção. Considerando o conjunto das régua,

“como uma manifestação textual em sua ocorrência, o acidente é de natureza estética. Sua organização rompe com a sistematização prevista e produz o inesperado, um imprevisível que exige uma apreensão sensível. Assim, o acidente é também de natureza estética. Tem uma organização que aprofunda e enfatiza a convocação da sensorialidade do sujeito para apreendê-lo e significar. Mas o acidente é, ainda, de natureza ética, na medida em que é um restaurador do sentido, pois considerar uma certa qualidade do objeto como uma possibilidade de ocorrência sensível não deixa de eticamente postular uma re-semantização da vida e do cotidiano.”<sup>18</sup>

Qualquer tentativa de inferir regularidade, ritmo, progressividade ou constância nos parâmetros numéricos e nas graduações dos objetos que se assemelham à régua de carpinteiro, fracassa. Ao sistema internacional opõem-se sistemas únicos. Mesmo considerando a relação que a régua de carpinteiro mantém com o contexto, com o mundo “real” enquanto linguagem<sup>19</sup>, o conjunto dos quatro objetos proporciona “a passagem da abordagem lógica baseada nos critérios de verdade e de falsidade aplicados às relações entre os enunciados e sua referência (entre o ‘lingüístico’ e o ‘extralingüístico’) a uma problemática da *veridicação* que vise explicar a produção de certos *efeitos* de verdade ou de realidade”<sup>20</sup>. Diante da régua de carpinteiro, o enunciatário identifica o sistema internacional e relaciona-o ao sistema de valores que conhece para medir o mundo, e que permite avaliar todas as coisas a partir dos parâmetros desse mesmo sistema. Esse enunciatário é, também, inserido numa rede de sistemas de significação do qual a régua é uma ferramenta qualificada para medir o mundo (ela pode fazer) e ele também é qualificado (por compartilhar com aquela a posse do mesmo sistema) para efetivar a medição (ele sabe fazer). Mas, para que a medição ocorra, é preciso que a régua seja tomada pelo sujeito. Situada atrás de um vidro, a régua é inacessível, e não é possível retirá-la do sistema da arte e efetivar a medição do mundo.

Em sua estrutura narrativa, identificam-se, neste texto plástico, na régua de carpinteiro e nas criadas pelo artista, respectivamente, dois programas. No primeiro, a régua é um instrumento de medição internacional por ter sido manufaturada com as graduações convencionais do sistema decimal. No caso da régua do artista, a marcação aleatória atribui-lhe parâmetros de medição



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

únicos. No primeiro caso, a régua está em conjunção com o sistema sociabilizado e, no segundo, está em conjunção com os sistemas originais, criados aleatoriamente pelo artista. Conseqüentemente, a performance, a ação de medir o mundo dar-se-á quando a régua totalmente estirada (estendida/aberta) é colocada frente às situações vividas pelo enunciatário no espaço expositivo, ou fora dele.

A funcionalidade do objeto manufaturado é figurativizada pela régua de carpinteiro e seu sentido impregna o objeto criado pelo artista. Essa impregnação, esse contágio, é produzida pelas relações de continuidade entre alguns de seus constituintes discursivos. À primeira vista, conforme o que foi dito anteriormente, não há diferença entre os objetos do texto: o que se vê são réguas idênticas às encontradas em qualquer loja de produtos para carpintaria ou construção civil. Os quatro objetos têm as mesmas cores: a superfície da madeira revestida uniformemente com a mesma tinta amarela, os números e marcas de graduações impressas com tinta preta, os segmentos de graduação de mesmo comprimento e espessura, os números de mesmo tipo e tamanho, as extremidades laterais arredondadas de cada segmento revestido de tinta verde e as articulações metálicas dos seus segmentos. Ao tato, são quase idênticas<sup>21</sup>. Somente o olhar atento, que só é possível quando nos inclinamos diante da parede para ver esse nicho paralelo ao chão, a aproximadamente 80cm de altura, distingue suas diferenças. Cabe, neste caso, ao sujeito/observador “estabelecer as condições de uma ‘boa visibilidade’ por meio de “uma organização apropriada de suas relações espaço-temporais com o objeto”<sup>22</sup>.

*Fontes* exposta no MAM é outra obra. É uma instalação localizada na primeira sala da retrospectiva de Cildo Meireles. Enquanto *Fontes* na Bienal só pode ser vista em contexto, pois compõe com xilogravuras japonesas e pinturas de Van Gogh uma configuração na parede, ver *Fontes* no MAM exclui a visão de outras obras. É construída como um cubo dentro da sala, do qual o visitante deve entrar e sair por aberturas diferentes, localizadas em paredes opostas. Esse cubo não é construído como uma pequena galeria na qual os objetos expostos são vistos a certa distância. É um espaço a ser percorrido pelo visitante que pode tocar os objetos e cuja proximidade pode sentir não apenas com a visão, mas também com outros sentidos.



Ao ingressar na sala de exposição do MAM, o visitante vê à sua frente, à direita, uma grande área, um espaço construído dentro deste espaço maior, cujas paredes brancas impedem a identificação do que há ali para ser visto. À direita da parede frontal desse espaço há um entrada e à direita desta vê-se a parede lateral direita do cubo que se prolonga para fora por aproximadamente um metro e na qual podem ser vistos alguns dos elementos internos. Essa parede que se prolonga para fora do cubo tem a superfície pintada em amarelo e fileiras de relógios pendurados. Assim como as régua de carpinteiro, os relógios dessa *Fontes* têm as graduações do tempo e as numerações criadas pelo artista. Neste caso, tanto as régua quanto os relógios são considerados configurações discursivas que se constituem em micronarrativas<sup>23</sup>:

“As configurações discursivas aparecem, (...), como micronarrativas. Quer isso dizer que uma configuração não é dependente de seu contexto, mas pode ser dele extraída e manifestada sob a forma de um discurso auto-suficiente. A análise de uma configuração é, pois, tida como capaz de nela reconhecer todos os níveis e todos os componentes de um discurso examinado através das diferentes instâncias de seu percurso gerativo. Distinguir-se-ão assim facilmente *configurações temáticas*, mas também *configurações figurativas* (às quais se ligam os motivos). Da mesma forma, sua manifestação discursiva pressupõe já uma organização narrativa subjacente. Nada, pois, de extraordinário em que as configurações discursivas possam ser inventariadas como estereótipos que representam estruturas modais canônicas de que se poderia fazer a tipologia”<sup>24</sup>.

Antes de entrar no cubo, o visitante lê a informação impressa na parede: “entre e caminhe lentamente / no máximo 3 (três) pessoas por vez”.

Ao entrar no espaço, o visitante vê à direita uma cortina de régua de carpinteiro penduradas do teto, que forma uma curva ao fundo em direção ao lado esquerdo. À sua esquerda há outra cortina que configura com a primeira um corredor. O visitante caminha neste corredor em espiral, em sentido anti-horário. Na medida em que caminha, o visitante percebe que o corredor se torna mais estreito e, conseqüentemente, seus movimentos produzem a movimentação das régua. No início do caminhar pode ver os relógios fixados em posições regulares nas paredes, por trás das cortinas de régua. Na medida em que avança, as camadas de cortina se sobrepõem e, gradualmente, impedem a visão dos relógios. Ao chegar ao ponto central não possui distância



para ver os objetos, para construir uma imagem visual do ambiente. Está totalmente imerso *nos* objetos. Seus mais sutis movimentos alteram a localização e a configuração das cortinas de régua que, neste ponto, não têm mais do que cinquenta centímetros de distância. O som dos relógios perceptível no início do percurso também se torna gradualmente secundário em relação ao barulho das régua que se chocam, até ser totalmente inaudível. No centro, o visitante sem ter um horizonte para olhar, olha para cima. No teto, a luz homogênea que ilumina o cubo é também amarelada. Localiza-se aí também a estrutura quadriculada em que as 6.000 régua são penduradas. De fato, ao ver de perto o visitante percebe que esses objetos não são todos régua de carpinteiro. São as quatro régua anteriormente descritas, identificadas na instalação da Bienal que, nesta obra, multiplicam-se equitativamente até atingir o total de 6.000 elementos. Também os relógios diferenciam-se entre os que são manufacturados “corretamente” e os que são alterados pela intervenção do artista.

Após atingir o centro, o visitante já conhece o espaço e procura seu próprio caminho de saída. Não há como sair sem transpor as cortinas de régua. Ao sair percebe-se que alguns dos números soltos que recobrem o chão do cubo são gradualmente conduzidos para fora pelos passos dos visitantes, e passam a contaminar o espaço exterior. A parede lateral à esquerda da saída que, simetricamente à que se localiza à direita da entrada, prolonga-se além do cubo revestida com a mesma cor – amarelo - e com os mesmos objetos que são sobre essa colocados no espaço interior. Assim como os números, esses elementos constroem uma área de transição ou uma fronteira permeável entre o interior e o exterior. Esse exterior é a galeria do museu. A transição gradual produz continuidade na leitura do percurso. Articula-se o que é visto antes de entrar em *Fontes* com a área de entrada, com o interior, com a saída e, novamente, com o espaço do museu preenchido com outras obras de Cildo Meireles.

A correlação que estabelecemos entre as duas instalações *Fontes* exclui algumas possibilidades:

- de estabelecer uma relação de precedência de uma obra sobre outra;
- de afirmar que uma obra é mais completa ou complexa do que a outra;
- de identificar suas correlações como uma manifestação da instância autoral e histórica.



*Fontes* na Bienal é um objeto para ser visto. Não é permitido ao visitante tocar as régua que se encontram protegidas por um vidro e essa impossibilidade transforma o objeto visto em algo que pertence unicamente ao contexto que é desvinculado da vida e vinculado à arte. Seu contexto imediato, situacional, é uma exposição construída no espaço de função museológica: isolamento climático e acústico, estrutura arquitetônica neutra (conforme a concepção modernista do “cubo branco”). *Fontes* no MAM é um espaço a ser penetrado pelo visitante. Os objetos podem ser tocados e o percurso do visitante é *dentro* da obra na qual, além de tocar, pode também ouvir (o barulho dos mecanismos dos relógios e das régua que se chocam entre si e com o corpo do visitante) e ver (conforme o ritmo do caminhar do visitante). As régua presentes na instalação da Bienal e na do MAM são consideradas aqui como motivos, conforme a definição de Greimas e Courtés:

“encarados no quadro da ‘teoria das influências’, os motivos aparecem como formas narrativas e/ou figurativas autônomas e móveis, suscetíveis de passagem de uma cultura à outra, de se integrarem em conjuntos mais vastos, perdendo parcial ou totalmente suas significações antigas em benefício de investimentos semânticos desviados ou novos, sendo que os percursos assim realizados constituem uma história geral das formas”<sup>25</sup>.

Será que ao subverter a funcionalidade do objeto manufaturado atinge-se o seu contrário, em uma relação de oposição figurativizada por régua e relógios classificados como corretos ou incorretos? Admite-se que, em cada régua e em cada relógio, cada estrutura discursiva contém a construção de um referente interno próprio e que “a referencialização é, então, uma questão do enunciado, na medida em que é nesse que se injetam os efeitos de sentido para fazer-parecer realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade, entre tantos outros efeitos possíveis”<sup>26</sup>. Ou será que o tema, nestes textos plásticos, é a oposição entre sistemas coletivamente produzidos, reconhecidos e compartilhados e os de caráter individual? Ou, conforme esse segundo tema, opõem-se os códigos de medição socializados no mundo natural com os de outra natureza, criadora e original, a artística?



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

*Fontes* no MAM não é uma ferramenta potencial para a construção de algo, pois é um mundo construído. E, enquanto mundo construído, estabelecem-se relações figurativas que diferenciam esta obra da outra na Bienal. O caminho do visitante entre as régua é em sentido anti-horário. Os relógios com suas incoerentes marcações de intervalos de tempo e os ponteiros em posições contraditórias, não têm utilidade prática, não medem o tempo do percurso.

No MAM, o relógio que parece um relógio de parede, mas que não sinaliza de modo coerente a sincronicidade dos momentos em que o visitante permanece na instalação tem que ser comparado ao relógio de uso pessoal que marca o tempo do mundo. A régua que parece uma régua de carpinteiro, mas que não serve para medir o espaço é colocada em posição vertical, num conjunto que parece infinito, e se relaciona com a verticalidade do visitante, para quem transfere o parâmetro de medida da subjetividade. Não há, nessa instalação, visitantes mais altos ou mais baixos, pois qualquer régua e nenhuma pode ser parâmetro para medi-los. Conseqüentemente, cada indivíduo é incomparável aos outros, assim como cada momento do percurso nessa instalação não tem anterioridade nem posteridade, é absoluto. O que engana é a comparação com as coisas do mundo.

Na primeira etapa do caminho o visitante chega ao centro, onde se intensifica a percepção dos elementos que compõem o espaço. Cada uma das régua é um elemento vertical. Buscar uma relação com o mundo natural, a partir não só das formas dos elementos, mas também da relação corporal que com estes se estabelece, o visitante tem aí uma experiência semelhante ao caminhar em um bosque, no qual considera-se que a dificuldade de penetração é proporcional ao seu estado de inviolabilidade e, também, de virgindade. A sensação de estar perdido em um bosque, no qual de nada serve o relógio ou a régua, assemelha-se à sensação de estar na origem ou no fim de tudo, num lugar onde as construções da cultura não têm qualquer utilidade. Diferentemente de *Fontes* na Bienal, cuja horizontalidade figurativizava as relações espaciais entre as obras expostas no Núcleo Histórico, *Fontes* no MAM tem na verticalidade das régua a figurativização de uma outra medida, a do crescimento natural das coisas que, como plantas, se desenvolvem na duração de tempos variáveis e em espaços imprevisíveis em busca de luz.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

No MAM, no momento em que olha para o teto quando já não é possível para o visitante distinguir o que o circunda. Vê uma estrutura quadriculada, identificada como a figura do ordenamento e da referencialização espacial das coisas no mundo, que estrutura as configurações dos mapas. Vê também a luz e a extremidade das régua que configuram uma espiral. A distância dos elementos que vê no teto permite construir uma outra configuração para o mundo no qual está inserido. Já não se trata da forma do cubo, da localização da entrada e da saída, do corredor de régua a ser percorrido ou das paredes forradas de relógios. O que os sentidos apreendem são traços mínimos que permitem reconfigurar esse “mundo”: o quadriculado, a espiral e o ritmo do som dos relógios.

Percorrer a espiral em sentido anti-horário é caminhar contra o tempo, ou apesar dele. Caminhar em sentido anti-horário é contrariar a mensuração e a seqüencialidade figurativizados pelo movimento convencional dos ponteiros de um relógio. O visitante, ao avançar, contraria o movimento de mensuração de seu percurso e dirige-se a um lugar em que não lhe é possível distanciar-se do que o rodeia: torna-se um sujeito que reconfigura as régua e produz ruídos com os ritmos de sua movimentação que competem com o ruído dos mecanismos dos relógios. No centro, a consciência do próprio corpo no espaço que ocupa e do ritmo desta ocupação é predominante, e não consegue mais perceber o que o rodeia. Sair do espaço é romper a opressão da clausura.

Considerando o percurso até o ponto central e o de transposição das cortinas de régua para sair da instalação, identificam-se oposições semânticas fundamentais. A relação entre o estreitamento do caminho, do corredor construído com cortinas de régua, e as áreas de amplitude pode ser resumida na oposição condensação *vs* dispersão. No percurso, o acúmulo de elementos, de ruídos e da relação entre o corpo do visitante e o corpo das régua constrói uma situação de intensificação da experiência perceptiva. Por outro lado, os números desordenadamente espalhados pelo chão, as marcações aleatórias em régua e relógios, os ponteiros dos relógios que sinalizam posições contraditórias, marcam a distensão da experiência perceptiva. Outra relação opõe à continuidade do percurso conforme o deslocamento e o ritmo próprios do visitante a descontinuidade das sinalizações. À finitude do trajeto do visitante se opõe também a



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

infinidade de possibilidades de medir seu deslocamento ou sua duração. Embora guiado por uma configuração do espaço, as cortinas de réguas não constituem barreiras intransponíveis. Conseqüentemente, opõe-se também à coerção da configuração espacial a liberdade para deslocar-se através das cortinas “porosas” de réguas.

O uso da régua de carpinteiro e sua funcionalidade pertencem a um contexto compartilhado, ao hábito. Esta régua, e o seu uso, pertence a um mundo cujo funcionamento é, em geral, apreendido segundo modelos repetitivos e previsíveis, e no qual dissolvem-se “as qualidades sensíveis do vivido, as particularidades dos objetos”<sup>27</sup>. Porém, sua colocação no espaço expositivo da Bienal é, também, metáfora para o artesanato manual repetitivo, para a atividade em que tanto os instrumentos utilizados quanto a habilidade para manuseá-los garantem a padronização da produção, para a repetição mecânica dos cânones acadêmicos que conduzem ao “gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico”<sup>28</sup> do indivíduo.

Essa régua é contagiada pelo valor de mercado (de troca) dos demais objetos originais, artísticos. No sistema da arte, o hábito atribui às dimensões da obra o parâmetro decisivo para o seu valor de mercado. Ou seja, a avaliação de duas obras cuja importância na trajetória do artista, grau de influência sobre a produção de outros artistas, originalidade, raridade, perenidade, são equivalentes, atribuirá a obra de maiores dimensões o maior valor. E, além do valor de mercado, há também a valorização, conforme parâmetros acadêmicos, da realização de obras de grandes dimensões que atestam a competência do pintor, como o que submetia sua produção aos olhos do júri e da crítica dos salões de arte do século XIX<sup>29</sup>.

Com a régua de carpinteiro, a medição é linear. Estendida, a régua, paralela à linha do chão da sala, é uma linha graduada por segmentos de linha ortogonais. A numeração corresponde, metaforicamente, às marcas que situam as distâncias e a longitude das obras expostas. Na regularidade das posições espaciais, dos intervalos em centímetros ou polegadas, figurativizam-se os sistemas lineares de representação do espaço do mundo natural no objeto bidimensional artístico: na grade de Dürer, na perspectiva de Brunelleschi, na perspectiva isométrica dos artistas medievais, na seção áurea.



Identifica-se, na sala em que *Fontes* na Bienal é instalada, o uso da linha na obra de Van Gogh: a composição estruturada a partir de um desenho linear que configura os elementos, contorna-os, define áreas de diferentes texturas e direciona o movimento de luz e cor na superfície pictórica que produz, em cada caso, uma atmosfera única, um espaço único. Nas pinturas de Van Gogh, as pinceladas são segmentos lineares curtos, de cor pura. À esquerda da obra, e das gravuras de Hiroshige, vê-se a obra *Árvores numa ladeira*, em que a superfície pictórica resulta do acúmulo de pinceladas lineares.

Nas xilogravuras de Hiroshige, situadas acima de *Fontes*, a linha, enquanto local de separação/junção de planos, é o elemento estruturador. Os planos são justapostos, os elementos da composição são contornados com precisão. São essas também qualidades das pinturas de Van Gogh aí expostas. Em Arles, o pintor descreve o seu desejo de “fazer um desenho de linhas firmes”<sup>30</sup>. Nas pinturas, vêem-se “a luz sem sombra, as linhas nítidas, o brilho do colorido, de uma extraordinária intensidade”<sup>31</sup> que “impõem-lhe uma tradução completamente renovada da Natureza, muito próxima, pela sua simplificação, da cor dos japoneses”<sup>32</sup>.

O caráter circunstancial, na mensuração das coisas e do espaço que as engloba, é figurativizado pelas réguas criadas por Cildo Meireles. Como foi anteriormente assinalado não é possível identificar nessas uma regularidade generalizante ou generalizada. À desorientação topológica, em que a ordenação da numeração e a regularidade dos intervalos das graduações são alteradas, corresponde à desorientação na sequencialidade temporal em que a obra é vista, e o percurso do enunciatário é perturbado pela busca de normalidade<sup>33</sup>.

A unidirecionalidade é interrompida quando o objeto desse ato de ver é substituído pela régua do artista, e, na busca de regularidades, o olhar é deslocado em múltiplas direções e em caminhos que se bifurcam. Em entrevista concedida a Gerardo Mosquera, Meireles cita o conto de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”<sup>34</sup>. Nesse, descreve-se um livro que é, ao mesmo tempo, um labirinto e no qual “todos os desenlaces ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações”<sup>35</sup>. Nesse livro, citado no conto, e em *Fontes* as figurativizações do espaço



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

estão sobrepostas às do tempo. A multidirecionalidade espacial é, em ambos, metáfora para a multidirecionalidade temporal que, no caso de *Fontes*, caracteriza a percepção da obra e do contexto expositivo que a engloba. As marcas espaciais nas régua substituem as marcas temporais deixadas pelo enunciador que, como o autor do conto que acreditava “em infinitas séries de tempos, em uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades”<sup>36</sup>.

O uso da cor em ambas as obras também estabelece relações intertextuais. *Fontes* na Bienal é realizada com a cor que permite estabelecer uma relação de continuidade com o mundo exterior: é o mesmo amarelo das régua de carpinteiro vendidas em lojas de material de construção. Essa cor constituinte da obra permite “reconhecê-la” e reconhecer sua ambigüidade: é e não é uma régua de carpinteiro. Os amarelos de *Fontes* no MAM constituem uma cadeia isotópica de calor que figurativiza a origem da vida num espaço/tempo em que os sistemas racionais se dissolvem na interação de relógios, paredes, chão, luz e régua. O amarelo diferencia esta obra de todas as outras da exposição e sua localização na entrada da galeria e marca a gênese do percurso do visitante.

Na relação entre a régua que preserva a graduação convencional e as que são graduadas aleatoriamente, instaura-se naquela um enunciatário cujo olhar lê unidirecionalmente os parâmetros de medição. Nas outras, a expectativa de identificar o sistema conhecido é traída. Pois as marcas desses objetos não criam ilusões referenciais que os façam parecer régua de carpinteiro reais. Ao olho do enunciatário, na Bienal, é exigido um movimento multidirecional. O olhar vai e vem e, com este, o corpo também se desloca de um lado a outro entre essas régua amarelas, como no jogo da amarelinha proposto por Cortázar<sup>37</sup>. Privado da seqüencialidade, das posições previsíveis, o enunciatário contempla cada número como uma totalidade, plena de sentido. O percurso de leitura que engloba a régua de carpinteiro e as do artista.

Na obra exposta no MAM, o valor e sua conseqüente conversão em tema não é uma medição única, como no caso de *Fontes* na Bienal, mas sim a impossibilidade total de medição. Nesse



lugar em que o tempo e o espaço são marcados por situações sensoriais, pelo som do relógio e o roçar das réguas na pele do visitante, não há uma única seqüencialidade mensurável. Existem apenas três posições genéricas no espaço e no tempo: antes, durante e após a passagem pelo cubo. A extensão ou a duração desses estágios é imprevisível. Se for considerado que as réguas da instalação na Bienal são agregadas a outros elementos para constituir a instalação no MAM deve-se também considerar que:

“A integração de uma configuração no discurso em via de produção poderia ser formulada, no seu procedimento mais simples, como aplicação, no momento da enunciação, de um de seus percursos possíveis no percurso narrativo (ou um de seus programas narrativos constituintes) do discurso de recepção, de sorte que a identificação de um papel actancial do discurso narrativo com um papel temático (ou figurativo), escolhido no interior da configuração, desencadeia a distribuição dos papéis configurativos pelo dispositivo actancial do discurso, dando lugar dessa forma ao aparecimento de isotopias locais ou generalizadas. Tal intervenção pressupõe, vê-se, um sujeito da enunciação dotado não somente da competência narrativa, mas também de um estoque de configurações discursivas acompanhado, por assim dizer, de seu ‘modo de usar’”<sup>38</sup>.

A figurativização explícita da variabilidade, circunstancial, dos sistemas de ordenamento espacial e temporal de um texto artístico produz um conflito entre o uso desses sistemas na construção da obra cuja espacialidade e temporalidade parecem coincidir com as do mundo natural e a autonomia da obra enquanto realização desses sistemas por meio do uso de uma linguagem. Calabrese descreve esse conflito e diferencia a obra figurativa cujo caráter mimético esconde as decisões tomadas no uso da linguagem e a obra de arte contemporânea produzida a partir do princípio de que “quando as teorias tornam-se explícitas *fazem-se texto*, mas obrigam a renunciar à figuração verossímil e até, muitas vezes, a renunciar à profundidade”<sup>39</sup>.

A régua de carpinteiro é instrumento para mensurar o mundo e, em oposição a esta, temos as outras réguas, nas quais a inexistência de parâmetros regulares transforma-as em instrumento para a não mensurabilidade das coisas. Há duas posições: uma em que é possível medir o mundo com o instrumento e outra em que esta ação é impossível de ser executada. E isso conduz a outro tema, o da incomensurabilidade das coisas do mundo. A mensuração em qualquer sistema, é uma



ação do sujeito sobre as coisas. A internacionalidade, ou suposta universalidade, dos sistemas de medição pressupõe constância, invariabilidade, no mundo e nos objetos que podem ser submetidos a um único sistema. A previsibilidade, a modulação, a proporcionalidade entre as partes permitem definir as coisas normais: variações de proporções e tamanhos permitem distinguir formas corretas e incorretas no mundo, normais e anormais, na arquitetura, na anatomia humana, na botânica. Pode-se, entretanto, considerar que a incomensurabilidade das coisas, a impossibilidade de submetê-las a um sistema arbitrário único de mensuração, é um fato. Ou que, simplesmente, esse sistema arbitrário não tem qualquer valor.

Dois pontos de vista diferentes determinam se a régua de carpinteiro e os relógios pertencem a um eixo disfórico ou eufórico. Caso sejam valorizados os sistemas convencionais de medição, esses objetos ocupam uma posição eufórica. Ou, caso sejam valorizados os sistemas únicos de medição, essa posição é ocupada pelos outros objetos, pelas régua e relógios criados pelo artista.

Deste modo, descreve-se a experiência do enunciatário cujo olhar percorre o objeto estético e relaciona-o à história da arte. Essa experiência é gerada pela inserção do objeto no contexto expositivo, em uma localização que não potencializa a sua funcionalidade e na qual torna-se constituinte de um discurso do curador. A hipótese de leitura adotada para *Fontes*, da qual aparentemente nos distanciamos, propõe uma relação entre posições temáticas: espaço medido (convencional) vs espaço vivido (original).

A medição do mundo, do que é mensurável, é o tema figurativizado pela régua e pelo relógio manufaturados. O sistema de medição pressupõe sua aplicabilidade a todas as coisas e situações. Constatar que os objetos criados pelo artista não servem para mensurar, conduz a outra constatação, a de que existem coisas que não são mensuráveis pelos sistemas conhecidos. Constata-se também que existem espaços e tempos em que o dinamismo e a imprevisibilidade dos acontecimentos impossibilita-os de serem submetidos aos sistemas conhecidos. Nesses, inserem-se, sobretudo, as régua e os relógios do artista, que são manipuladores do olhar e do tocar que, embora seja multidirecional e percorra posições aleatórias, não produz um modelo



aplicável a experiências similares, ou mesmo a experiência de ver as obras instaladas na mesma parede da Sala Van Gogh ou nas outras obras do mesmo autor expostas no MAM. Considerar que “nada se ‘vive’ senão em função de dispositivos contextuais e relacionais – numa palavra, estruturais – que superam a ‘subjetividade’ do singular”<sup>40</sup>, faz retornar ao contexto situacional, singular, descrito no início do texto.

Nada engana o visitante das exposições, que é sempre o destinatário em um programa de aquisição de competência para “ver”, mas a ambigüidade figurativa permite estabelecer relações intertextuais. No sistema da arte a temporalidade do objeto estende-se para o passado e para o futuro, sobretudo quando são analisadas as obras expostas em espaços que não são ornamentados para produzir uma leitura historicizante do mesmo. Na Bienal, a colocação, conforme a descrição anterior, lado a lado de obras produzidas em períodos históricos diferentes não produz a seqüencialidade cronológica, mas situa-as na contemporaneidade, no momento histórico do evento. No espaço criado pelo artista no MAM, o tempo é o agora em que se constrói o percurso da percepção. A existência da obra percebida pelo visitante é pontual e original.

A multiplicidade de localizações espaço-temporais propostas por *Fontes* é reconfigurada em cada uma de suas situações expositivas. Essa constatação conduz à identificação de um tema que, no nível fundamental do percurso da análise, é a construção de um mundo sensível. A racionalidade, a previsibilidade, a regularidade são tentativas inúteis de apreender um mundo em que cada objeto é a fonte, ou a origem de suas próprias medidas.

---

<sup>1</sup> O. Calabrese, “A intertextualidade em pintura. Uma leitura dos Embaixadores de Holbein”, in *Como se lê uma obra de arte*, trad. A. M. Rocha, Lisboa, Edições 70, 1997, p.38.

<sup>2</sup> XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

<sup>3</sup> E. de S. Martinez, “O jogo das amarelinhas: Fontes na XXIV Bienal de São Paulo”, in A.C.M.A. de Oliveira e I. Camargo (eds.), *VI Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2000.

<sup>4</sup> *Cildo Meireles*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 27 de julho a 10 de setembro de 2000.

<sup>5</sup> G. Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, trad. C. Newman & C. Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.42.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.42.

<sup>8</sup> Cf. A. C. de Oliveira, “As semioses pictóricas”, in: *Face*, 4, 2, nov. 95, p.106



<sup>9</sup> O termo foi cunhado em 1915 por Marcel Duchamp para uma “forma de manifestação” com objetos manufaturados cuja escolha “jamais fora ditada para deleite estético”. Cf. M. Sanouillet e E. Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, p.141.

<sup>10</sup> A alternância do sistema decimal e de polegadas nas duas faces da régua manufaturada não pode ser verificada nesta situação expositiva. Apenas as medições do sistema decimal são perceptíveis. Apesar de introduzir esta informação, que revela a opção da curadoria em mostrar o sistema mais usual no Brasil, não serão analisadas aqui ambas as possibilidades, pois apenas uma é presente na obra observada e, conseqüentemente, analisada.

<sup>11</sup> A. C. de Oliveira, “A semiótica na gravitação dos sentidos”, in *Nexos*, 2, 3, 1998, p.93.

<sup>12</sup> M. Sanouillet e E. Peterson (eds.), *op. cit.*, p.142. “Algumas vezes eu adiciono um detalhe gráfico de apresentação que, para satisfazer meu desejo por aliterações, será chamado *readymade aided*.”

<sup>13</sup> Cf. A. C. de Oliveira, “A semiótica na gravitação dos sentidos”, in *Nexos*, 2, 3, 1998, p.91.

<sup>14</sup> Também a obra *Three Rulers* (1963), de Robert Morris, interage com essa obra de Duchamp. Naquela, o artista confecciona três régua de trinta e seis polegadas, cujos comprimentos não são equivalentes.

<sup>15</sup> M. Sanouillet e E. Peterson (eds.), *op. cit.*, p.22.

<sup>16</sup> P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. R. Padgett, New York, Da Capo Press, 1987, pp.46-47.

<sup>17</sup> A. C. de Oliveira, “As semioses pictóricas”, in: *Face*, 4, 2, nov. 95, p.120.

<sup>18</sup> A. C. de Oliveira, “A semiótica na gravitação dos sentidos”, in *Nexos*, 2, 3, 1998, p.93.

<sup>19</sup> Cf. E. Landowski, “Algumas Condições Semióticas da Interação”, in: *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*, trad. E. Brandão, São Paulo, EDUC/Pontes, 1992, p.147. “Sendo a palavra ‘linguagem’ entendida em sua acepção mais ampla, como abarcando o conjunto dos sistemas significantes - lingüísticos ou não - disponíveis no interior de uma dada cultura”.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.147.

<sup>21</sup> Consideramos aqui o tato como um sentido co-dependente da visão, e não as sutilezas perceptivas desenvolvidas nos indivíduos que apresentam deficiências visuais. Embora o tato possa distinguir as variações de gravação das gradações e números, a estrutura dos quatro objetos é idêntica e proporciona as mesmas operações para dobrá-los ou estendê-los.

<sup>22</sup> Cf. E. Landowski, “Jogos Ópticos: Situações e Posições de Comunicação”, in: E. Landowski, *op. cit.* p.89.

<sup>23</sup> A.J.Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A.D. Lima, São Paulo, Cultrix, 1983, pp.74-75.

<sup>24</sup> A.J.Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A.D. Lima, São Paulo, Cultrix, 1983, pp.74-75.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.73.

<sup>26</sup> A. C. de Oliveira, “As semioses pictóricas”, in: *Face*, 4, 2, nov. 95, p.111.

<sup>27</sup> A. C. de Oliveira, “A semiótica na gravitação dos sentidos”, in *Nexos*, 2, 3, 1998, p.93.

<sup>28</sup> C. Meireles, *Cildo Meireles*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p.22.

<sup>29</sup> De fato, essa competência exigiu de Théodore Géricault quase dois anos de trabalho para a realização de *A Balsa da Medusa* (4,91 x 7,16m).

<sup>30</sup> P. Cabanne, *Van Gogh*, trad. de M. H. B. Oleiro, Cacém, Editorial Verbo, 1971, p.133.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.133.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.133.

<sup>33</sup> Cf. A.C. de Oliveira, *op.cit.*, p.94. Destacam-se, no discurso analisado, duas condições “instauradas por procedimentos de aspectualização: a suspensão do tempo e do espaço que, como efeitos de sentido, perduram por toda a duração do estado de surpresa, de deslumbramento, de fascinação, de revelação, de assombramento, de penetração, de contaminação que um acidente estético pode desencadear em sua atualização”.

<sup>34</sup> J.L. Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, in: *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.112.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.114.

<sup>37</sup> Referimo-nos aqui ao livro *Rayuela*, de Julio Cortázar. No prefácio deste, o autor propõe ao leitor que não seja obediente/submisso à seqüência de capítulos como esta se apresenta e oferece outra possibilidade de encadeamento da leitura dos capítulos. E, ainda, relacionamos o jogo de posições proposto por Cildo Meireles com o título do livro de Cortázar na tradução brasileira: *O jogo da amarelinha*.

<sup>38</sup> A.J. Greimas e J.Courtés, *op.cit.*, p.75.

<sup>39</sup> O. Calabrese, *op. cit.*, p.37.

<sup>40</sup> E. Landowski, “De la imperfección: El libro del que se habla”, in: *Semiótica, estesis, estética*. E. Landowski, R. Dorra e A. C. de Oliveira, São Paulo/EDUC, México/UAP, 1999, p.23.