

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ELTON RIBEIRO PINHEIRO**

**A ESCUTA DO ESPAÇO SONORO NA OBRA DE CILDO MEIRELES**

VITÓRIA  
2016

ELTON RIBEIRO PINHEIRO

**A ESCUTA DO ESPAÇO SONORO NA OBRA DE CILDO MEIRELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grando Bezerra.

VITÓRIA  
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Pinheiro, Elton Ribeiro, 1969-  
P654e A escuta do espaço sonoro na obra de Cildo Meireles / Elton  
Ribeiro Pinheiro. – 2016.  
200 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Meireles, Cildo, 1948-. 2. Som. 3. Espaço (Arte). I. Grando,  
Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ar-  
tes. III. Título.

CDU: 7

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

ELTON RIBEIRO PINHEIRO

**A ESCUTA DO ESPAÇO SONORO NA OBRA DE CILDO MEIRELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Vitória, de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grandó Bezerra (Orientadora)  
Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES

---

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves  
Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Raquel da Silva Stolf  
Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC

*Para Janayna*

## Agradecimento

A Angela Grando, pela orientação e escuta, pelo acolhimento do tema no núcleo de pesquisa e pelo incentivo e confiança nesta produção desde o início;

a Alexandre Emerick e Raquel Stolf, pelas contribuições e composição da banca;

a Janayna Araujo, pela presença, apoio, sensibilidade e parceria durante a elaboração desta pesquisa;

a meus pais e irmãos, pelo apoio e incentivo;

a Cildo Meireles, pela elegância da arte e generosidade pessoal;

aos amigos Rodrigo Rangel, Ilana Linhales, Fabiano Araujo, Marcus Neves, Herbert Baioco Vasconcelos, Gabriel Abaurre Amaral, Tom Boechat e Herbert Farias;

à CAPES, pelo apoio financeiro.

e àqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes neste percurso.

*Eu acho que hoje em dia as linguagens não têm mais fronteiras, a menos que você estabeleça uma fronteira: vou fazer pintura, vou fazer música, vou fazer seja lá o que for, performance...*

*Cildo Meireles*



## Resumo

Esta pesquisa estuda a escuta de um espaço sonoro na obra do artista brasileiro Cildo Meireles. Para tanto, investiga a utilização do som na obra do artista e sua emissão em seis trabalhos, a saber: *Mebis/Caraxia* (1970-1971), *Sal sem carne* (1975), *Rio Oir* (1976-2011), em que o suporte principal é o objeto disco de vinil; *Babel* (2001-2006) e *Liverbeatlespool* (2004), nos quais o objeto rádio é responsável pela emissão do som, ou inserção memorial e histórica de uma sonoridade; e *Através* (1983-1989), cujo emissor é o espectador que atravessa a instalação. Descreve-se aqui criticamente cada um dos trabalhos, considerando-se a existência de um espaço sonoro, e pesquisa-se a fruição do espectador no encontro com as obras. O trabalho também mostra um ponto de contato com o uso do disco de vinil, estabelecendo aproximações e distanciamentos da escuta musical e da escuta dos sons. Articula o som, como efeito físico, com os campos sonoros da obra de Cildo Meireles, relacionando-o com as elaborações, imagens, personagens da ficção ou da história aos quais o artista recorre em sua produção. A pesquisa caminha em direção à escuta, levando à acuidade dessa escuta, considerando a proposta de uma sonoridade que demanda uma escuta autoral.

Palavras-Chaves: Cildo Meireles, arte contemporânea, som, escuta, espaço.

## Abstract

This research studies the listening to the sound space found in the work of Brazilian artist Cildo Meireles. In order to do that, it investigates the use of sound in the artist's work and its emission in six specific works, namely: *Mebs/Caraxia* (1970-71), *Sal sem carne* (1975), *Rio Oir* (1976-2011), being the main medium the object vinyl record, *Babel* (2001-2006), *Liverbeatlespool* (2004) in which the object radio is responsible for emitting either sound or a memorial and historical insertion of a sound, and *Através* (1983-1989), where the viewer is the one responsible for emitting sound as one walks through the installation. It describes each of the works critically considering the existence of a sound space and researches the fruition of the viewer in the encounter with the works. It shows a contact point with the use of the vinyl record, establishing similarities and differences of musical listening and listening to sounds. It articulates sound, as physical effect, with the sound fields of the work of Meireles, relating to the elaborations, to the images, to the fictional characters or to the the history that the artist uses in his production. The research moves towards the listening, leading to the accuracy of such listening, considering a proposition for a sound that demands an authorial listening.

Key Words: Cildo Meireles, contemporary art, sound, listening, space.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cildo Meireles. “Mebis/Caraxia”, disco e capa do disco (1970-1971). .....	21
Figura 2: “Mebis/Caraxia”, disco vinil, 1970-1971.....	26
Figura 3: Fita de Moebius.....	32
Figura 4: Cildo Meireles. “Sal sem carne”, monóculos, 1975. ....	39
Figura 5: “Sal sem carne”, capa de disco, 1975. ....	40
Figura 6: “Sal sem carne”, contracapa de disco, 1975. ....	42
Figura 7: “Sal sem carne”, LP de 33 rotações, 1975.....	47
Figura 8: Cildo Meireles. “Rio Oir”, disco de vinil, 2011. Foto: Thomas Gunnar Bagge. ....	79
Figura 9: “Desenho” para Rio Oir, com gráfico que mostra a relação entre a intensidade sonora das águas e o tempo. ....	80
Figura 10: onda senoidal .....	96
Figura 11: Cildo Meireles. “Babel” (2001-2006), escultura metálica, rádios, alt. 50cm, ø 200cm. ....	101
Figura 12: Cildo Meireles. “Babel” (2001-2006), obra em exposição.....	109
Figura 13: Cildo Meireles. “Liverbeatlespool”, instalação de áudio, 2004.....	129
Figura 14: “Liverbeatlespool”, sobreposição das canções utilizadas na instalação sonora, 2004. ....	131
Figura 15: “Liverbeatlespool”, alto-falantes acoplados em bicicletas que circularam pelas ruas da cidade. Foto: Thomas Gunnar Bagge. ....	132
Figura 16: Cildo Meireles. “Através”, materiais diversos (1983-1989).....	140
Figura 17: “Através” (1983-1989), materiais diversos (detalhe).....	141
Figura 18: Projeto de “Através” (1983-1989).....	155
Figura 19: Diagrama de comparação entre as obras pesquisadas. ....	177

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	10
SUMÁRIO .....	11
INTRODUÇÃO .....	12
1. CAPÍTULO 1: O som que está no disco de vinil.....	16
1.1. A sutileza do gradiente sonoro – o vetor de sons e ruídos.....	16
1.2. MEBS/CARAXIA – um espaço topológico para o som .....	20
1.3. SAL SEM CARNE – se o sal se tornar insípido – das vozes do gueto ao quase-amálgama sonoro – a terceira margem será o som estéreo .....	38
1.4. RIO OIR – a orquestra real – do projeto-partitura ao desconforto do som real .....	77
2. CAPÍTULO 2: o som que vem pelo rádio.....	91
2.1. O som .....	91
2.2. BABEL – o excesso sonoro editado pelo outro .....	102
2.3. A terceira via – o rio transformado em som .....	123
2.4. LIVERBEATLESPool – o memorial sonoro que ainda ecoa .....	129
3. CAPÍTULO 3: o som que flutua na escuta.....	140
3.1. ATRAVÉS – o labirinto transparente onde se escuta .....	140
3.2. O ready-made reverso de Cildo Meireles .....	146
3.3. A escuta de si mesmo.....	157
CONCLUSÃO.....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	182
ANEXO .....	186

## INTRODUÇÃO

Cildo Meireles é hoje conhecido como artista multimídia. O conjunto de sua obra absorve desenho, projeto, instalação e *performance*, além de um crescente investimento multissensorial nos trabalhos, com questionamentos sobre o campo da arte e o lugar do artista, que propõem a experimentação ao espectador. Há na obra do artista, desde o início da década de 1970, um raciocínio voltado para o campo auditivo em vasta sequência de trabalhos, dentre os quais estabeleci o recorte desta pesquisa. São peças, instalações, ações que avançam de forma radical no uso do som e que procurei agrupar por similaridades e contraposições a partir dos suportes em que foram elaboradas e nos quais, ou para os quais, foram feitas.

Investigar a obra de Cildo Meireles é entrar em contato com uma das produções mais instigantes da arte contemporânea. Sua vasta produção atravessa fronteiras estabelecidas e merece ser articulada como forma de pensamento, assim como fruição estética de visível rigor. Ademais, também ocorre de a obra de Cildo Meireles estabelecer uma série de destinações em caminhos e desvios os mais interessantes a uma pesquisa que, pelos primeiros resultados, chega a possíveis pontos de contato com áreas merecedoras de novas investigações. Isso, em parte, decorre da linha em que avança o artista em sua obra, quando não a poupa de novos desafios, requerendo dela novos signos e objetos pelos quais o fazer artístico, o trabalho que ali se materializa, irrompe em muito desligado dos anteriores, de maneira que o viés para uma elaboração necessita verificar os detalhes nos quais a diferença se estabelece; como em jogos ou equações que equilibram forças, a obra de Cildo Meireles parece também se estabelecer com certo equilíbrio, e não apenas estético, embora tal seja uma primeira mostra de chegada, uma poderosa sedução.

Resultante da continuidade de uma pesquisa iniciada num grupo de iniciação científica, que sob orientação da Profa. Dra Angela Grando, pôde se estender por dois anos durante minha graduação, meu trabalho tem avançado de um primeiro

questionamento sobre o som, conquanto também passe a abordar, em seu desenvolvimento, cada vez mais a escuta que, de algum modo, o acolhe num espaço sonoro.

Também pelo ato literário alicercei meu trabalho de pesquisa; pelo enleio ou desfazimento da palavra e sua falta, pela repetição e somatório de uma narrativa qual partitura, pelo silêncio e sua escuta. Aqui empenhei pela via da arte meu próprio caminho na descoberta do trabalho artístico como fluxo de pensamento e ensaio, de modo a estabelecer e cortar o texto como um romance particular sobre a escuta, que se me vem pelo som, o faz por ser eco do meu próprio percurso como compositor e músico diante de outras artes, e é desse lugar que escrevo este texto. Esse processo confirmei na entrevista com Cildo, que de forma generosa pontuou o desabamento das fronteiras entre as linguagens que o artista utiliza como trabalhador da arte.

Nesse vetor, direcionei o recorte da dissertação pela utilização dos trabalhos sonoros do artista a partir de suportes diversos, investigando a existência de um caminho – o disco de vinil e o rádio – nos quais a emissão sonora chega à escuta em sons gravados e editados, no caso do vinil; emitidos, captados de distâncias, editados ou utilizados à exaustão pelo suporte, no caso do rádio; ou até ser criação do próprio espectador, que escuta a si mesmo, no caso do último trabalho pesquisado. Estabeleci a escolha dos trabalhos, dentre os que mais me chamaram ao estudo. São eles *Mebis/Caraxia* (1970-1971), *Sal sem carne* (1975), *Rio Oir* (1976-2011), em que o chamamento principal é o objeto disco de vinil. Também *Babel* (2001-2006) e *Liverbeatlespool* (2004), nos quais o objeto rádio é responsável pela emissão do som ou inserção memorial e histórica de uma sonoridade. E *Através* (1983-1989), cujo emissor é o transeunte, o espectador que atravessa a instalação.

Como objetivo geral, investigo nos trabalhos pesquisados a escuta de um espaço sonoro, na sua fruição. De modo mais específico, analiso os desdobramentos da obra de Cildo Meireles no campo sonoro e seus efeitos nas artes pelo som, assim como aproximações e distanciamentos da escuta voltada para os campos musical

ou das artes visuais. Pesquiso a fruição do espectador no encontro com as obras. Verifico novas proposições para o *ready-made* no trabalho de Cildo Meireles, assim como sua herança conceitual. Por fim, nesta pesquisa, levanto a hipótese de que existe uma escuta própria do espectador, assim como elaboro num pequeno gráfico igualdades e diferenças entre os seis trabalhos pesquisados em tal recorte.

O capítulo 1, *O som que está no disco de vinil*, reúne trabalhos sonoros de Cildo Meireles que utilizam como suporte o objeto disco de vinil. São eles: *Sal sem carne* (1975), *Mebis/Caraxia* (1970-1971) e *Rio Oir* (2010-2011). São comparadas as nuances entre os trabalhos, pelo que se pesquisa um diálogo entre eles. Em *Sal sem carne*, inicia-se uma comparação com procedimentos da sonoridade aleatória efetivados em gravações por artistas como John Cage, assim como os desdobramentos da plasticidade como escultura sonora em *Mebis/Caraxia*, ou seja, o som como elemento plástico e formal do trabalho. A partir de Georges Didi-Huberman, uma análise das características da observação da obra de arte é pesquisada ao investigar no que ela afeta o espectador que a frui. *Rio Oir* é investigado como contraponto formal de *Sal sem carne*, abordando num caminho inverso questões similares, partindo de uma espécie de orquestração sonora. Diante da pouca fortuna crítica, pelo ineditismo da obra, a investigação é baseada na entrevista de Cildo Meireles concedida ao crítico Guilherme Wisnik (2011) e na entrevista a mim concedida em julho de 2015 (parcialmente disponível em Anexo). É abordada ainda a utilização do objeto vinil como encadeamento de subversões que o artista equaciona para questionar a sociedade industrializada ou procedimentos da civilização urbana, assim como sua capacidade de inserir nesse objeto agregados distantes, que não eram ou são, em nenhuma medida, foco de sua fabricação.

Tendo como suporte teórico Georges Didi-Huberman, investiguei a confluência obra-espectador e seu possível diálogo. Pesquisei a atuação desse espectador diante da obra e a imersão do transeunte nas instalações e na própria realidade que o circunda quando está diante dos trabalhos.

O capítulo 2, *O som que vem pelo rádio*, tratará das qualidades do som, estudando as ondas sonoras, e também onde e como se propagam, considerando a existência de um espaço sonoro como inscrito também fisicamente. Para tal, a investigação trará trabalhos de José Miguel Wisnik e Flô Menezes. Também pesquiso em *Babel (2001-2006)* sua densidade de excessos sonoros, assim como certa edição totalmente desconhecida pelo espectador no momento de seu encontro com o trabalho, que permanece ligado, ao vivo, com centenas de rádios. Numa articulação com a recorrente fala de Cildo Meireles ao citar um terceiro campo em seu trabalho, haverá uma comparação de suas citações de João Guimarães Rosa e Orson Welles, esta última bem articulada com o objeto rádio como emissor sonoro, e daí esse terceiro campo nos trabalhos do artista. Em contraponto a *Babel*, o trabalho sonoro *Liverbeatlespool (2004)*, uma sobreposição de várias faixas dos Beatles numa única peça, dialoga pelo excesso e pela coesão, contudo ecoando um memorial sonoro amplamente difundido pelo rádio no século XX principalmente.

O capítulo 3, *O som que flutua na escuta*, analisa a instalação *Através* evocando a metáfora do labirinto, amplamente utilizada por Cildo Meireles quando se refere ao trabalho como “um labirinto de interdições”. O capítulo traz para essa imagem ecos literários de Jorge Luis Borges, assim como a possibilidade de ecos sonoros do procedimento de criação da instalação pelo artista. Com esses atributos, o texto avança em direção à escuta do espectador e a elabora como resultante de seu movimento ao atravessar a obra, de forma que ele, ao mover o corpo, gere objetivamente o som conceituado pelo artista, e assim escute a si mesmo de forma também intimista, subjetiva. Quanto à localização histórica do artista e possíveis desdobramentos, o texto retoma uma análise do procedimento de Cildo Meireles quanto ao uso de objetos em suas instalações por meio de sua herança do conceitualismo. Nessas práticas, investiga na obra do artista uma espécie de reversão do *ready-made* duchampiano, assim como seu posicionamento entre os artistas da América Latina.



# 1. CAPÍTULO 1: O som que está no disco de vinil

## 1.1. A sutileza do gradiente sonoro – o vetor de sons e ruídos

Cildo Meireles ocupa-se hoje com uma temática que vem desde o início de sua trajetória, uma discussão crítica da ideia convencional de espaço em que se desenrola a vida humana.

Começou sua carreira produzindo desenhos, que desde a década de 1970 expandem o campo visual de seus trabalhos. Ocorre que nos anos 1960 foram significativas as questões voltadas para os aspectos multissensoriais do objeto de arte, quando Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape capitanearam a chamada vanguarda brasileira. Esses artistas introduziam uma abordagem multissensorial do objeto de arte que caracterizou o movimento da Nova Objetividade. A arte brasileira na década de 1960 ainda não participava do circuito internacional, entretanto, nos anos 1970 ela venceu o atraso em relação ao eixo das artes (Paris e Nova York). Cildo Meireles, num primeiro momento, morando em Brasília, acompanhou esses acontecimentos a distância, por meio de livros e revistas de arte e arquitetura brasileiras, como *Habitat*. Em um segundo momento, apropria-se de objetos e materiais do cotidiano, levando o complexo obra-espectador-ambiente a uma diversidade de experiências possíveis frente à obra, propondo ou provocando a partir dessa tríade um posicionamento do espectador, seja pelo intelecto, pelo sensorio ou pela visualidade, ao se impor numa força estratégica apta a produzir o deslocamento que “põe o indivíduo no centro político da obra” (Herkenhoff, 2001, p. 16).

No final dos anos 1960, a própria arte enfatizou a investigação crítica e teórica. Fazer arte nesse contexto poderia implicar a reflexão sobre as questões relacionadas à natureza do objeto de arte e seu modelo de significação. Trata-se da

indagação dos limites da própria linguagem de arte que, nessa concepção, deve ser pesquisada como processo que compreende o pensamento e a experiência sensível. Às portas da década de 1970, a multissensorialidade espacial de seus projetos inicia com sutileza o entroncamento sonoro, proposta em vetores de sons e ruídos que em vários trabalhos pontua sua obra noutra proposição de espaço, o que o fará avançar sobre a sonoridade como um descobridor de possibilidades, notadamente devedoras de sua inquieta pesquisa sobre novos parâmetros por onde se poderia firmar uma topologia.

Já morando no Rio de Janeiro, em 1967, ladeia o grupo do neoconcretismo. Mesmo que o desenho continue a ser sua técnica principal até 1968, nesse ano o artista começa a desenvolver uma série de trabalhos baseados nos princípios euclidianos de espaço, que incluíam *Espaços virtuais: cantos* (1967-68), *Volumes virtuais* (1968-1969) e *Ocupações* (1968-1969). Em 1969, participa da Exposição no Salão Bússola, quando ganha o grande prêmio com os desenhos que persistem com o tema espaço, que são: *Estudo para espaço* (1969), *Estudo para tempo* (1969) e *Estudo para espaço/tempo* (1969). Esses trabalhos consistem em folhas de papel contendo sugestões escritas à máquina, para que os espectadores fizessem vários tipos de experiência, como, por exemplo, estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar: há nessa conduta do artista uma proposta de escuta, cuja possibilidade de delimitação imaginária traz o campo geográfico para onde o espectador está; uma convocação à escuta desse material sonoro circundante.

O fato de a topologia de *Babel* ser principalmente indicada por sons e só depois confirmada pelo olhar aproxima essa instalação de *I. Estudo para espaço* (1969), trabalho de Cildo Meireles que, por instruções escritas, solicitava a quem as lesse ficar parado em um lugar qualquer escutando os sons próximos e os mais distantes que fosse possível discernir, delimitando assim uma área imaginada (Meireles, 2006, nota de rodapé 12, p. 23).

Moacir dos Anjos relaciona o desenho *Estudo para espaço* (1969)<sup>1</sup> com a instalação *Babel* (2001-2006) a partir da escuta dos sons, proposta no primeiro como percepção do que se passa ao redor, e o aproxima do segundo pela escuta, embora no caso de *Babel* essa indicação do trabalho por meio sonoro se imponha ainda mais por não requerer do espectador a atitude de fechar os olhos. Pelo contrário, os sons se impõem mesmo ao magnífico aparato visual do trabalho. A comparação de Moacir dos Anjos lembra a anúncio de Cildo, ainda em 1969, com *Estudo para espaço*: a partir de então, o artista utiliza cada vez mais o som.

No período vivido em Brasília, Cildo Meireles recebeu forte impacto para seu desenvolvimento como artista e cidadão. No entanto, como estabelecer critérios de discernimento crítico para pensar uma obra que tangencia a história cultural e social com sutileza, sem os partidarismos e as panfletagens políticas, dos quais o artista me disse sempre ter tido ojeriza, e ao mesmo tempo a localizar fora das insípidas discussões polarizadas?

Para a empreitada, podemos aproximar Cildo Meireles de Duchamp e dos dadaístas no procedimento de forjar no trabalho a imersão num determinado conceito, e utilizar a tese de Guy Brett, para a qual o artista insere um sentido filosófico no objeto de arte. Assim, ao tentar determinar um gênero para o trabalho do artista, pode-se dizer que ele, segundo Brett (2005), pertence a uma espécie de “objeto filosófico” ou “pensamento materializado”, objeto cuja identidade se liga à materialidade específica que pode incorporar um pensamento particular, o que no fazer artístico de Cildo se tornou uma marca, e de certa forma também uma forma de fazer arte conceitual, bem à sua maneira (que inclui se abster do termo arte conceitual, gravitar exógeno a ele – um Michael Collins, que jamais pousa na lua que ladeia). Esse procedimento, também segundo Brett (2005), pôde ser verificado “gradualmente, após ter se tornado possível para ele produzir fisicamente obras baseadas em ideias que tivera algum tempo antes” (p. 186). Das análises da obra de Cildo, essa de Guy Brett é

---

<sup>1</sup> Obra do artista Cildo Meireles, *Estudo para espaço* (1969) se constitui como texto datilografado sobre papel: “Estudo para área: por meios acústicos (sons) escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos”.

uma das mais fascinantes, por não alijar justamente o caráter latino da obra, antes reconhecê-lo para aferir, a partir dele, uma sustentação cultural que, no entanto, se sobrepõe à verve política na qual alguns críticos alocam sua trajetória.

O trabalho de Cildo Meireles utiliza vários suportes, assim chamados aqui por causa do som, que pede um suporte físico para acontecer. São os recipientes, artefatos, objetos físicos, corpos humanos e produtos industrializados em que a obra está ou em que, por meio deles, ela é feita, a fim de ser experimentada. Ainda mais pontualmente, chamo de suporte esses corpos físicos pelos quais os sons dos trabalhos são emitidos.

Por meio deles, penso que se chega ao campo de harmonias e tensões que chamo espaço sonoro, no qual a compreensão do deslocamento espacial promove um diálogo importante entre obra e espectador. Nesse contexto, a escuta do espaço sonoro é condição nodal para a percepção do trabalho, e em alguns casos para a compreensão de seu espaço físico. A importância de estudá-lo no campo das artes visuais ocorre na medida em que nele a audição insinua uma visualidade, a deixa para ser descoberta pelo espectador em suas articulações possíveis, ou deslocamentos propostos pelo artista. O espaço sonoro adensa o que se revela nos trabalhos proposição escultural, expansão do corpo ou local onde se está para absorvê-los pela escuta e as experiências que ela permite. Cildo Meireles diz aspirar “à condição de densidade, grande simplicidade, objetividade, abertura de linguagem e interação” (Herkenhoff, Mosquera & Cameron, 1999, p. 28). Na obra do artista, há o uso de som, assim como de cor, imagem, argumentos políticos, tecnologia, geografia, matemática e literatura. Ao questionar a ideia convencional de espaço e seu desdobramento na vida humana, em que o som participa em “onda sonora oscilante e recorrente” (Wisnik J. M., 1989, p. 19), Cildo Meireles propõe o uso do sensorio em seu trabalho e integra elementos sinestésicos, culturais e estéticos aliados a esse espaço sonoro. Sua decifração e experimentação estão cada vez mais amparadas pelo que no espectador é também uma recorrência da escuta. Um eco dele mesmo para o mundo.

## 1.2. *MEBS/CARAXIA – um espaço topológico para o som*

Em 1969-1970, o objeto ‘disco’ estava no auge da industrialização e Cildo Meireles passou a relacionar ideias sobre ele. Uma delas era a de, pelo som, talvez aferir com mais propriedade questões da topologia<sup>2</sup>, avançar para uma “que não pode ser definida por leis euclidianas”. O primeiro disco gravado foi *Meb/Caraxia* (Figura 1), um lado chamado *Meb* como citação da Fita de Moebius,<sup>3</sup> o outro chamado por uma palavra inventada pelo artista com a fusão de outras duas que significam espiral: Caracol e Galáxia, somando-se no nome *Caraxia*.

O *Meb/Caraxia* foi o seguinte: eu tinha feito um gráfico, um possível gráfico para essas duas situações, a espiral e a fita de Moebius. Foi na virada de 1970 para 71, a gente começou a fazer uma parte em dezembro de 70 e em janeiro ficou pronta. Tinha páginas amarelas naquela época, uma espécie de Google assim, aí eu me lembrei da coisa do Dada, como eles chegaram a esse nome, meio ao acaso. Peguei a página de discos, manufatura etc., vi que todas as gravadoras estavam lá, botei o dedo e bati numa que era Musidisc, que era na Joaquim Silva, aqui na Lapa (Meireles, Entrevista concedida, 2015).<sup>4</sup>

*Meb/Caraxia* é o registro das frequências se modificando por meio de um oscilador manualmente manipulado em um estúdio de gravação, onde Cildo seguia

---

<sup>2</sup> Em matemática, Topologia (topos + gr. Logos + ia) é um ramo da geometria que se baseia na noção de espaço não quantitativo e em que apenas se consideram as relações de posição dos elementos das figuras. Para localizar historicamente o que veio a ser topologia, é importante considerar que ainda em 1679 Leibnitz definiu um novo ramo da matemática usando o termo latino *analysis situs* (estudo do lugar), o que está na origem da topologia. Esse trabalho, no entanto, somente ganhou maior envergadura com a elaboração do primeiro Teorema de Euler, em 1750, que estabeleceria uma relação constante entre sólidos platônicos e os volumes da experiência cotidiana. A partir de 1861 Moebius dá nome à figura em forma de espiral que representa a banda de Moebius com suas superfícies unilaterais propondo novas leis para a geometria. A partir de 1874, para Felix Klein e Schläfi, o espaço da geometria projetiva é moebiano.

<sup>3</sup> A fita de Moebius ou banda de Moebius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Deve o seu nome a August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858. Möbius introduziu também a noção de triangulação no estudo de objetos geométricos do ponto de vista topológico.

<sup>4</sup> Entrevista a mim concedida em 11 de julho de 2015, Rio de Janeiro.

determinados gráficos e os transformava em som. O procedimento direto e simples da gravação criou, por causa da frequência do som, uma densidade sonora, sobrepondo ruídos. Sua ideia de fazer gráficos sonoros encampava a pesquisa das possibilidades de tratar da topologia pelo som, segundo determinado eixo do qual a frequência oscilava, reconstruindo, esculpindo pelo eixo da frequência e do tempo. *Mebis/Caraxia* tem essa rudeza e uma direção a ser seguida. É escultura sonora, cálculo, projeto; é a corrupção de agulhas caríssimas (por causa da frequência sonora); é o eixo que segue uma geometria que não coube nas proposições de Euclides: é o trabalho mais sonoramente radical de Cildo Meireles gravado em disco de vinil. Cildo conta que no estúdio da Musidisc,<sup>5</sup> ao ser recebido por Ari Perdigão, expressou o desejo pela realização do objeto: “Aí o Ari chegou uma hora e perguntou: “Posso ajudar? O que você quer?” E eu falei, bom eu tenho esses gráficos aqui, eu queria transformar isso em som. Gravar e fazer um disco” (Meireles, entrevista concedida, 2015).



Figura 1: Cildo Meireles. “Mebis/Caraxia”, disco e capa do disco (1970-1971).

<sup>5</sup> Antiga gravadora carioca que funcionava na Rua Joaquim Silva, na Lapa, responsável, entre 1952 e 1971, por 500 discos gravados.

A artesanaria do processo seguiu o propósito que, de início, Cildo relatara a Ari Perdigão, e avançou no projeto juntamente com o técnico de gravação, nos sábados em que *Mebs/Caraxia* foi gravado. Pode-se dizer que o projeto ganhou forma nesses dias, diante dos procedimentos, vias e desvios próprios de uma sessão em estúdio. Certamente uma situação digna de curiosidade na iniciativa de um artista plástico, a transformação na qual *Mebs/Caraxia* propõe o entranhamento da Fita de Moebius, note-se bem, não é uma transformação que procura explicar pela matéria (módulos de borracha geralmente usados por cientistas em laboratórios) as transformações de corpos topológicos quando mantêm sua massa em continuidade, mas uma inusitada transformação de gráfico em som. O pasmo desse procedimento é o desejo do artista de utilizar o som, lembrar que ele é também material, digamos. As informações publicadas sobre esse trabalho são naturalmente um norte para qualquer estudo que se inicie sobre ele, e de importância sabida integram uma fortuna crítica que no todo da obra de Cildo é notável. Contudo, sobre *Mebs/Caraxia* faltam meandros e detalhes. Alguns deles são de ordem mais coloquial, diária, a partir de quais limites, de que forma foi feito. Talvez sejam essas as questões que levem a considerações mais profícuas sobre o disco *Mebs/Caraxia*, e a partir daí se possa avançar para além de Euclides, o que Cildo faz com o trabalho: deixa para trás os *Espaços virtuais, cantos* (1967-1968).<sup>6</sup> A questão dos gráficos sonoros me causava por lançar tudo o que lia sobre o procedimento com lacunas técnicas tanto nas respostas do artista na maioria das entrevistas quanto nas perguntas ou considerações feitas a ele por críticos e estudiosos, geralmente sofisticadas demais para se ater às habitações comezinhas de um estúdio de gravação, um ambiente que, em matéria de sonoridade, é um imenso instrumento musical e tem de funcionar exatamente assim. Tendo em mente as indeterminações nos processos de gravação dos quais participei, ao conversar com Cildo sobre *Mebs/Caraxia* minha expectativa era compreender o mais exatamente possível como foi o procedimento para sua execução, na medida do possível, uma espécie de passo a passo.

E eu fui lá uns dois sábados ... [Os gráficos eram desenhos?] Desenhos. [E você foi então com isso?] É, eu fui com isso, expliquei o que eu queria, e aí falei: Vamos usar um oscilador de frequência. [E no oscilador tinha também um gráfico?] Não, naquela época era uma coisa assim muito rudimentar, você tinha só, marcando a frequência, acho que era uma coisa

---

<sup>6</sup> *Espaços virtuais: cantos* (1967-1968) constitui uma série de 44 trabalhos do artista, que vão desde desenhos à sua transformação em esculturas que usam madeira, tela, tinta e piso de taco de madeira c. 305 x 100 cm.

assim, um ponteiro. Então, essa aqui é uma frequência alta, ela ia caindo, caindo, caindo até.... Os gráficos têm décadas, séculos que eu não vejo; e a mesma coisa para espiral, que era isso (ele faz o desenho no ar, e um som com a voz) (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Cildo também ressalta no procedimento a hilária utilização das agulhas de gravação, assim como o seu efeito direto em *Mebis/Caraxia*. Enfatizou que os ruídos no trabalho advêm disso, o que veio ao encontro da minha suposição sobre o modo como essas coloquialidades do processo de gravação dos trabalhos, de alguma forma manipulados ou vastamente mixados/arranjados (como será visto adiante no caso de *Rio Oir*), são importantes:

Uma agulha de gravação na época dava para não sei quantos discos. Essa é uma das razões de onde vêm os ruídos, a gente para fazer esse compacto, torrou uma quantidade enorme dessas agulhas especiais, que vinham dos EUA. Porque eram frequências muito altas, e baixas também (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

As frequências muito altas e muito baixas, penso, decorrem de o gráfico ser da Fita de Moebius (não tive acesso aos gráficos na conversa com Cildo, que não sabia deles há tempos), uma vez que o encadeamento geométrico oscila e, ao provocar frequências diversas, impõe à agulha de gravação justamente esse desgaste. Desgaste do real acontecendo, da escultura ganhando forma, algo como um nascimento sonoro, sempre pelo atrito. O processo do disco continuou, levado em parte pela supervisão atenta que Ari Perdigão proporcionou, e também pelo encontro com o astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão.

Eu sei que aí no final da coisa o Ari falou: Você já tem uma capa para isso? Para esse teu trabalho? Eu falei que eu já tinha um *layout* da capa. Aí ele falou: Então na semana que vem a gente vai numa gráfica aí, que trabalha pra gente, na Avenida Brasil. Conclusão: eu queria aquela foto da nebulosa, dupla, espiralada, aí pensei: Qual o melhor lugar, onde eu vou conseguir isso? Aí mais uma vez, fui na lista telefônica, achei o Observatório Nacional. Liguei pro observatório, em São Cristóvão na época, e me atendeu uma pessoa que era o astrônomo chefe, e ele falou: Por que você não vem aqui e tal... E eu fui e conheci o Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, o astrônomo conhecido, gente muito fina também, e expliquei o que eu estava fazendo. Ele, com uma mapoteca e tal, tinha fotos e fotos de nebulosas, e falou: Escolhe uma aí. Aí eu peguei uma, que é essa que eu usei na capa (Meireles, Entrevista concedida, 2015).



Se o nome vem de Moebius, caracol e galáxia, tem a ver com vastidões e infinitudes, bem próprias a alguns dos procedimentos, citações e caminhos laborais que Cildo utiliza, todos de uma concisão presente. Por isso, absorver melhor *Mebis/Caraxia* é começar pelo nome, porque, como parte considerável da obra do artista, está tudo em uma espécie de definição, determinação emancipada de maiores motivos, algo que de forma sucinta anuncia em primeira instância um raciocínio.

Um lado chamava-se “mebs”, por causa da fita de Moebius; o outro lado era uma espiral, e para o título dessa espiral, eu resolvi usar a união de duas palavras, referentes a estruturas espiraladas: caracol e galáxia. Daí o nome “caraxia” (Scovino, 2009, p. 249).

Como um poema concreto, o trabalho mostra já de início pelo que e por onde avançará, quase sem viagem surpresa e ao mesmo tempo indefinível ao ouvido. A torção e reviramento em Moebius, a conclusão e amplidão do caracol, a extensão (para onde?) da Galáxia. Tudo está aí, acima de nós e dentro desse disco. E *Mebis/Caraxia* é a escolha de um objeto decididamente criado para outro modo de gravação, e principalmente escuta. Artefato maravilhoso, que em si aceita o som como é, e o grava como se fossem as palavras sagradas que um oleiro desavisado capturou há muitos e muitos anos, e agora estão aí, conosco, dentro de nós. Discurso por vezes irreconhecível, e necessário.

Eu tive um professor de música, no primeiro científico, e a formação dele foi em Paris, na rádio ou televisão francesa, tinha professores como Stockhausen, um monte de gente ligado à música concreta, o nome dele é Reginaldo de Carvalho, depois nunca mais soube dele, era uma pessoa muito legal, e um dia ele contou essa história que nunca me saiu da cabeça, que lá eles já estavam pesquisando os sons que você podia obter das cerâmicas cilíndricas, circulares e tal, que se tivesse um oleiro perto do Monte das Oliveiras no Sermão da Montanha a voz de Cristo estaria gravada. Eu sempre achei isso incrível. Mais tarde, depois, eu descobri em física, chamada nova física, que a partir de um programa didático, na televisão à tarde, estava vendo bobeira, aí tinha uma professora que pegava um amarelo e botava um azul, pegava uma vareta mexia naquilo até ficar verde, aí pegava a mesma vareta e começava a girar ao contrário, aí outra vez você tinha o verde, o azul e o amarelo separados, você voltava à origem. E a partir daí esse cara criou um conceito chamado ordem implícita, que é um tipo de lei que governa as coisas de dentro para fora, mas que está lá, sempre será o amarelo mais o azul, o que a gente tem como verde. Você sempre volta à origem, quer dizer, a coisa é biunívoca, ela tem esse sentido e você pode desfazer esse caminho e voltar ao início dele (Meireles, entrevista concedida, 2015).

Objeto estranho e construído, circular e definido para repetir e repetir, como se na repetição não habitasse também o novo. A curiosidade de Cildo diante do objeto

disco e dos efeitos sonoros de sua utilização (efeitos por vezes interpretados como excesso sonoro pouco apreciável) aproxima sua pesquisa das inquietudes sonoras deflagradas pela possibilidade de se escutar a orquestração dos sons reais, que habitam a realidade e se desvelam com rudeza ou de forma delicada pela experiência da música concreta. Inquietude em muito elaborada historicamente e em si mesma devedora intelectual de uma tormenta sonora chamada Luigi Russolo. A influência do compositor futurista viria a ser um marco para as forças lançadas na sonoridade concreta, e o que se estabelece hoje como música concreta elabora a partir de suas iniciativas de inserção da vida real na música mediante os sons.

Artefato estranho e geralmente ao alcance de poucos sonhadores que por meio dele lancem suas angústias e memórias (para quem?) ao mundo concreto. Esse disco é o lugar mais improvável de se querer fazer habitar uma escultura, e muito menos por um gráfico, o que de fato ocorreu.

A oscilação sonora em *Mebis/Caraxia* é a ampliação escultural de um universo que cabe em um invólucro de acetato chamado disco de vinil. Assim como nele as coisas imensas cabem no ouvido, tornam-se pequenas também, como nós, que escutamos. A oscilação sonora segue a Fita de Moebius, expande para a galáxia a escultura de som. Sendo a galáxia que se fecha no caracol, ele se expande para o ruído no giro que a topologia de Moebius faz, sem alterar a forma, continuamente a mesma. A cosmovisão de Cildo na gravação de *Mebis/Caraxia* é expressa na simplicidade com que ele fala do trabalho, como quem procura na topologia destrinchar a ordem implícita das coisas, de dentro para fora em direção à sua origem, o que antes relatou como coisa biunívoca e aqui toma, já em parâmetros topológicos, como continuidade, duplicidade:

Nessa época eu estava interessado em topologia; eu achei que, talvez, para estudar topologia, o som fosse mais interessante do que essas massas de bolo, biscoito que esses estudiosos de topo utilizavam, e a ideia era fazer uns gráficos sonoros. Espaço não quantitativo, uma topologia que não se baseia em forma, mas numa espacialidade que é totalmente diferente, que não pode ser definida pelas leis euclidianas. Sobre tudo a continuidade, a duplicidade de um dentro e fora, o interesse nessa possibilidade de espaço assim tão rica. (Meireles, entrevista concedida, 2015).



Figura 2: “Mebis/Caraxia”, disco vinil (1970-1971).

É um trabalho seminal e ecoa um “evento sonoro”<sup>7</sup> para as artes visuais. Elo entre o ruído e o uso da alta tecnologia. E na passagem do tempo, esse Chronos devorador, *Mebis/Caraxia* (Figura 2) permanece, entretanto, não pela maravilhosa inserção tecnológica na época do desenvolvimento do vinil, o que era grandioso, e o

<sup>7</sup> Termo meu, que eu uso neste trabalho para designar qualquer emissão sonora em um trabalho de arte.

constelava também grande. Mas hoje, sua resistência é pela defasagem, pela perda que no passar das décadas o fará ainda mais *low-tech*<sup>8</sup>, e cada vez mais forte, mais desapegado e mais rapidamente inescutável. Quanto mais reverbera em frequência e tempo os eixos que Cildo utilizou no estúdio da Musidisc, mais o trabalho sedimenta esses mesmos vetores no mundo dos sons, e também dos discos gravados. Ascendente de uma galáxia cerebral e sensível, onde Cildo urdiu um chamamento ao ruído, estudou para ele um gráfico e uma construção de objeto. Por algum motivo, erudito ou coloquial, ou ambos, ele se moveu no sentido de levar a análise final desses procedimentos para o campo da continuidade, das transformações dos objetos, em que a geometria<sup>9</sup> – a geometria e suas exatidões implacáveis, por vezes invisíveis pelos que a usam, tanto quanto o som pelos que o fazem – avança para outros postulados de existência e procurou avançar mais pelo som. É um trajeto inusitado para o uso de um ramo exato de entendimento do espaço, ou talvez de como o espaço possa ser compreendido por um artista, na ganância ou esperança de poder elevar a arte à dignidade de coisa elaborada. É o que ele salienta quando diz: “Eu acho que essa questão do espaço permeia, não só a minha obra, mas as obras dos artistas em geral. Essa é a primeira questão com que você tem que se defrontar” (Soares, Meireles, Neto & 2006, p. 72).

A continuidade e “principalmente um dentro e um fora” aos quais Cildo se refere são na verdade caminhos para outra geometria. A topologia se formou nas leis de equivalência nos objetos, e elas acontecem diante de transformações pelas quais

---

<sup>8</sup> O uso cada vez mais frequente da chamada “tecnologia baixa”, ultrapassada, que, entretanto, propicia um som próprio, característico.

<sup>9</sup> A palavra geometria [(gr. γεωμετρία) ge + metron + ia] é a primeira nomenclatura de uma área da matemática empenhada em tratar das propriedades e medidas da extensão em aspectos como linha, superfície, volume (sólido), e se subdivide utilizando outras nomenclaturas complementares que a definem também como geometria analítica, quando se dedica a resolver problemas mediante o cálculo de coordenadas; geometria de duas dimensões, chamada de geometria plana; geometria descritiva, que trata dos corpos geométricos sobre superfícies planas e curvas; geometria de três dimensões, que descreve os sólidos; geometria elementar, que se atém às linhas e curvas e às figuras planas ou sólidos terminados por ambas, respectivamente; geometria esférica, que se dedica ao traçado possível de figuras nas seções de uma esfera; geometria euclidiana, que emprega o método sintético de Euclides, assim como suas demonstrações; geometria espacial, que pesquisa os volumes ou linhas dadas no espaço; geometria transcendente, quando aplica o cálculo diferencial e integral; geometria topológica, na qual se consideram relações das posições dos objetos espaciais e o avanço científico que se fundou no desenvolvimento da matemática do século XX, e passou a ser conhecido como topologia.

esses objetos passam, e que podem, entretanto, ser desfeitas continuamente, recebendo o nome de homeomorfismo. O movimento de Cildo é passar da geometria euclidiana, em que se estudam propriedades de metrificação como comprimentos, arestas, ângulos, para uma geometria topológica, dedicada à essência das formas. Essa passagem também é da quantidade para a qualidade, ou ainda, da quantificação para a qualificação, uma vez que, no caso da escultura sonora, ou o que ele chamou de gráfico sonoro, é uma procura por determinada topologia, por uma forma, que, afinal, seria mais bem descrita pelo som do que por modelações de massa ou quaisquer outros materiais. A relação em *Mebis/Caraxia* do que está dentro com o que está fora é atravessada por certa igualdade, um dentro e fora que passa pelo vazio de não haver avesso, posto que esses lados se realimentam de si mesmos, sendo inalterados, homeomorficamente plásticos, e de forma coesa, impregnando uma estrutura pensada nessa relação na qual dois campos, de certa forma, se equivalem: “A relação do sendo homeomórfica é obviamente uma relação de equivalência (no sentido técnico: é reflexiva, simétrica e transitiva). Assim, os espaços topológicos quando divididos em classes de equivalência, são às vezes chamados de classes homeomorfas” (ARMSTRONG, 1983, p. 10).<sup>10</sup>

Essa equivalência é escultural no evento-sonoro de *Mebis/Caraxia* porque ele é um emaranhado de ruídos, um amálgama sonoro. É a oscilação que criou um espectro de sons a partir de uma construção gráfica e depois de tentar segui-la, ultrapassou-a para formar um espaço topológico para o som sem quantificação, mas, sem dúvida, com a qualidade de ser a coesão dessa escultura. A equivalência de um e outro lado, também em simetria e elaboração que transige em si mesma, faz pensar no trabalho como peça a ser olhada pela escuta, e que assim vista, tanto mais talvez nos escute em uma visão. Essa confluência de campos sensoriais talvez se depare também com o problema do espaço, que aqui é nodal a partir de Cildo e a partir do som, mas principalmente a partir de uma geometria, um encontro com o objeto e também uma escolha de procedimento (gravação em disco de vinil), um

---

<sup>10</sup> Tradução livre: *The relation of being homeomorphic is obviously an equivalence relation (in the technical sense: it is reflexive, symmetric, and transitive). Thus topological spaces split into equivalence classes, sometimes called homeomorphy classes.*

fazer artístico engajado na emissão de um conceito, na escolha (por quais motivos tenham sido) da relação de pensamento, em 1969, de ideias para o objeto disco. Partindo do campo das entranhadas equivalências que surgem em *Mebis/Caraxia* a partir de sua estrutura, encontro um caminho (sonoro) de interrogações e escutas para um olhar que procura ter acuidade sobre o disco, a capa, a escolha, o som, o nome, o eco em neologismo, a técnica e a aspereza. Certa distância nisso provém do olhar-escuta, que para ele se dirige e por ele atravessa (até onde?) quando se absorve o som que lá está, e de lá escapa para cá. Esse olhar-escuta também nos olha, essa marcação de um tempo (frequência e tempo) chega ao ouvinte, como um observador mais observado que propriamente sapiente de seu inicial desvelo pelo ato de escutar em detrimento da ilusão de compreender. O objeto que, do valor histórico que o contém, desaba sobre quem o encontra e traz consigo o quê? Um pouco de quem o vê?

No entanto, não se sai ileso desse encontro. O olhar que encontra a obra também é, de certa forma, por ela encontrado. De fato, o olhar está a caminho do que é tátil e experimenta nos objetos os seus vazios: de certa forma os escava. “Como se o fato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (p. 31). A decisão geométrica dos trabalhos pode instigar a estudar o que Georges Didi-Huberman (1998), no livro *O que vemos e o que nos olha*, chama “inelutável cisão do ver” (pp. 29-35). O olho que vê também é olhado e esse olhar está cindido, como se o próprio trabalho olhasse, e ao espectador interrogasse com uma pulsão, uma informação já formada, uma força obstinada que se faz e se estabelece nodal para dentro desse olhar; e para, a partir dele, absorver, no caso de Cildo Meireles, certa conformação com o mundo da construção, dos materiais, das formas inquestionavelmente definidas e projetadas que se apresentam na clara ou obscura solidez da civilização.

“O que vemos só vale – só vive em nós – pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Didi-Huberman raciocina a partir de um parágrafo em que James Joyce ainda inicia a saga do seu *Ulisses*. Pertinente para se pensar a visão e as

consequências provocadas por ela diante dos corpos no espaço, a primeira frase do texto de Joyce (1982) diz: “Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, não mais, pensando através dos meus olhos” (p. 32). Dessa frase Didi-Huberman (1998) retira a palavra inelutável e desenvolve, a partir do parágrafo de James Joyce, o raciocínio sobre esse olhar atravessado pela imagem, pela imagem que no texto de Joyce passa através dos olhos. A partir de então, Didi-Huberman (1998) constrói sobre a visão que proporciona um choque com o “inelutável volume dos corpos humanos” (p. 30), assim como interpreta o texto joyceano de modo a indicar a experiência tátil a partir do olhar sobre o que são também “coisas a tocar” (p. 30). Também a partir de James Joyce, Didi-Huberman (1998) pergunta: “quando vemos o que está diante de nós, por que outra coisa nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (p. 30). O texto segue a caminho de algo essencialmente escultural no que é visível, na medida em que o ato de tocar parece vir pelo olhar que encontra o que é tangível e o que é intangível ao contemplar o objeto e atingir seu vazio. Utilizando um pensamento de Merleau-Ponty, Didi-Huberman (1998) diz: “Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, (...) não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele” (p. 31).

O trabalho pensado através dos olhos do espectador se anuncia quando este por ele é alcançado em sua inserção no espaço; quanto maior a contemplação ao descobrir, maior será a acuidade do olhar que dele vem a quem o contempla. No trabalho de Cildo Meireles esse encontro vem de início pela solução de uma primeira questão espacial, envolvida por essa visualidade, um domínio visual de ordenação pensada, dita. Mas nunca se diz completamente.

É possível investigar se há nos trabalhos de Cildo um mesmo vetor protegido, o que poderíamos pontuar como recorrência, repetição, marca, estilo; e isso se deve à sua construção espacial, ainda no domínio da visualidade. A definição desse campo, certa, embora contraída em si mesma, de certa forma permite que se articule e investigue algo mais que esteja nisso a não ser a forma inegavelmente lúcida, o

entusiasmo lógico de uma narrativa. O elemento formal e o uso de artefatos e objetos permitem que esses trabalhos em disco sejam ao mesmo tempo vistos e reconhecidos. Certo repetir neles vem como essência primeira, central, decidida, embora o artista se preocupe em dizer:

É, eu sempre tive uma certa implicância com estilos. A minha utopia seria que cada trabalho fosse inteiramente diferente do anterior, mas é claro que existem coisas recorrentes, material recorrente... De uma certa maneira, estilo é uma coisa que interessa, sobretudo, para o mercado. Porque você pode ter uma embalagem, não importa do que você esteja falando... Antigamente, exigiam dos artistas exatamente o estilo e, na verdade, acho que o estilo é um pouco a morte do artista, porque estimula mais a improdutividade do que a criatividade (Soares *et al.*, 2006, p. 72).

Seja pela resolução geométrica, pela definição industrial ou pela força icônica, o disco de vinil provoca um inescapável encontro com sua inelutável visão, a qual define de imediato um objeto que nos olha aparentemente resolvido, completo em si. Se, contudo, pela lógica de uma geometria, se chega a uma resolução sobre ele, é também por um estudo lógico que o artista avança dessa paragem e propõe novos desdobramentos de raciocínio. A obra de Cildo Meireles é feita com e para o raciocínio, e avançando sobre si mesma, bifurca-se em questões sobrepostas sobre a leveza estética que parece querer desviar-lhe a essência exata de um procedimento que se desenvolveu em direção à abstração.

A conclusão sonora para o gráfico seguido e transformado em som empreende no terreno da topologia uma sonoridade para a Fita de Moebius. Uma vez que a geometria de Moebius transcende o espaço euclidiano e as convenções lógicas e disposições geométricas dos objetos nos espaços, a opção por essa associação no nome do trabalho – e também provavelmente manifesta no gráfico seguido pelo artista quando de posse do oscilador de frequência no estúdio da Musidisc – é uma ênfase definitiva ao espaço topológico em que o trabalho habita. Assim como na Fita de Moebius [Figura 3], os espaços se interpenetram, constituindo um lado de um corpo único, ao mesmo tempo em que, logicamente separados, estão em pontos distintos de ambos os lados do mesmo objeto. Ocorre que, sendo um lado oposto ao outro, em dado momento voltam-se para a posição oposta e daí passam a existir em



seu oposto geométrico, no entanto o mesmo. É para mim curioso que um objeto enfaticamente firmado numa geometria euclidiana (o disco), de onde avança pela produção industrial, tornando-se elemento de uso e consumo, possa ter evocado no artista a possibilidade de ser transporte da cisão sonora que é *Mebis/Caraxia*, uma vez que esse desassossego sonoro está firmado em outro raciocínio lógico, que não pode ser justamente calculado por uma geometria tridimensional.

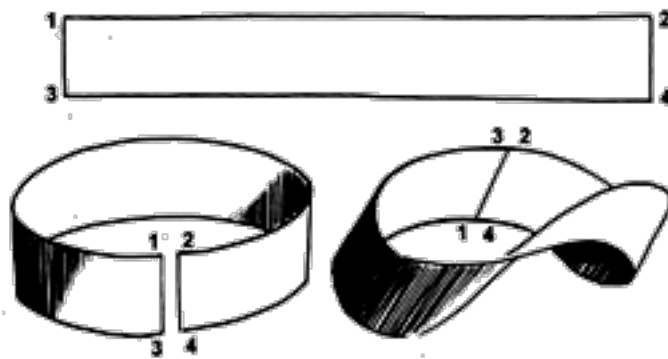


Figura 3: Fita de Moebius

Talvez ainda, na união das duas áreas no trabalho, haja mais uma vez uma interpenetração, produzindo o terceiro campo ao qual o artista habitualmente recorre, em pronunciamentos e entrevistas, para exemplificar apontamentos e espaços para os quais seu trabalho parece se deslocar. É possível salientar que a concatenação-criação de palavras (o caso de *Caraxia*) é pertinente em obras como a de James Joyce, mas não se pode afirmar uma influência consciente da obra de Joyce (1982, 1999), na metalinguagem de *Ulisses* ou, mais adiante, de *Finnegans Wake*,<sup>11</sup> no trabalho de Cildo Meireles, ao elaborar para a rude gravação de um disco ecos de uma proposição narrativa que transcende o inteligível. No entanto é seguro afirmar que no fazer da obra do artista a procura do terceiro campo de significação é questão recorrente, tal como em *Sal sem carne*, que, a seu modo e independentemente dele, seguirá *Mebis/Caraxia* anos depois.

<sup>11</sup> Joyce, J. (1999). *Finnegans Wake (Livro 1)*. (D. Schüler, Trad.) Cotia, SP: Ateliê Editorial e Porto Alegre, RS: Casa de Cultura Guimarães Rosa.

E para além dessa experimentação considerava a possibilidade de expandir sua pesquisa ainda por outras formas de gravação, que ainda mais que *Mebis/Caraxia*, ampliavam o potencial ruidoso e diverso do trabalho, de certa forma reelaborando para o suporte alternativas de inserção do ruído, substituindo finalmente o vinil por outros discos que, no entanto, retornam a ele na necessidade de tocar no equipamento de som, toca-discos, muito embora nesses trabalhos, ainda mais excêntricos, a questão da gravação fosse já um ponto ou a ser descartado ou pesquisado ainda mais:

Em determinado, momento comecei a me interessar em experimentar os materiais. Então a ideia era usar um disco de madeira, barro, cerâmica, aço ou mesmo lixas redondas substituindo o vinil. Era o disco agredindo o próprio aparelho de som. Eram discos que só tocariam uma vez, porque a agulha precisaria sempre ser trocada. A agulha retransmitindo o som do atrito era o que me interessava naquele momento. Mas essa ideia ficou apenas como projeto (Scovino, 2009, p. 250).

O momento histórico em que o artista executa *Mebis/Caraxia* é propício para uma aproximação com trabalhos que estudam o som, a sonoridade; seja pela pesquisa em universidades, seja por artistas que, como John Cage, transitavam das artes plásticas à música. Sem se estender muito sobre isso, Cildo Meireles diz:

Reginaldo Carvalho, que era um professor de música em Brasília, contava várias histórias. A formação dele era na R.T.F. e ele era ligado à música eletrônica e concreta. Ele dizia que se houvesse um oleiro trabalhando próximo ao lugar onde Cristo estivesse falando, a cerâmica teria gravado o discurso dele. Essa era uma experiência que na década de 1960 estava sendo feita, ou seja, a gravação dos sons ambientes por meio da rotação da cerâmica (Scovino, 2009, p. 250).

São desdobramentos de um trabalho em que Cildo Meireles procura através do som alcançar questionamentos da topologia, e é importante lembrar que é pelo som que o artista escolhe tentar esse alcance, como que num anúncio discreto de que um esgotamento lógico o teria alcançado antes, pelo que de forma inquieta e corajosa procuraria pela textura sonora um outro delineamento para o visível. Daqui, eu retorno ao texto de James Joyce, revisitado e depois revirado por Georges Didi-

Huberman quando pensa sua “inelutável modalidade do visível”,<sup>12</sup> dentro da qual aqui destaco a cisão apontada nela, que seria justamente a cisão do ver. O texto de Joyce, naturalmente afeito a toda sorte de neologismos e criações de palavras, é um tratado lapidar onde se abre a válvula do inconsciente para trazer à tona o choque da visão, no que esta teria vindo aos olhos do escritor, isso na cronologia do Ulisses, ao contemplar e presenciar os últimos momentos de sua mãe no leito de morte, de onde uma vastidão de associações apontadas por Didi-Huberman equacionam de certa forma o encontro com a limitação, tendo na escrita de Joyce a elaboração de um sintoma possível para que se elaborasse a perda. Aqui, sim a modalidade do visível ocorre como forma, pujança inaugural em que evoca o olhar do que observa ao encontro de ser olhado pela perda, onde o contorno disso perfaz o limite feito escritura, e no texto de Didi-Huberman capturado para elucidar o encontro com esse corpo que se abre para a observação, antes contudo de, pela presença, justamente observar, e mais adiante pensar o lugar desse corpo como o da obra de arte. Ocorre que, por esse viés o encontro com a obra de arte afere em quem a contempla na perda inelutável, ainda mais que o ato de ganhar algo de sua presença. O que seria equacionado mais por uma subtração de algo sensível do que pela adição de novas significações para a sensibilidade e para os afetos. Nas últimas palavras do excerto de Joyce, há um chamamento ao fechamento dos olhos para que se veja. Já na articulação que Didi-Huberman (1998) faz revirar sobre o *Ulisses*, destaca-se o chamado:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, . . . Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (p. 34).*

No caso dos trabalhos de Cildo Meireles em disco, essa experimentação do que não é visto, e está em forma de som, expande o corpo do trabalho, pode ser investigado valendo-se da qualidade da audição, e do que nela, nessa escuta, o espectador perde de si, assim como no que com sua escuta ele deixa nos trabalhos. Se no ato de ver há uma perda de algo, no ato de escutar também há um resto de incógnita,

---

<sup>12</sup> Primeira frase de James Joyce (1982), escrito em seu livro *Ulisses*, e utilizada por Georges Didi-Huberman (1998) no livro *O que vemos, o que nos olha*.

nem tudo pôde ser escutado. Há um certo esvaziamento de sentido nesse espaço sonoro, para o qual o espectador dará sua experiência, interpretará. A importância de perceber nesse vazio a força movente com a qual a obra alcança o espectador é verificar o espaço sonoro do trabalho, que pode ser interpretado como a parte de seu corpo. Onde algo sua escuta fica perdido.

À procura dessa escuta, considero que se pode nortear na fruição dos trabalhos de Cildo Meireles um espaço sonoro que se torna importante no desenvolvimento de uma sequência de produção, pela sutileza de uma diversidade de contextos que essa sequência dá: adiante, *Sal sem carne* proporrá um anti-amálgama gerado pela impossível coesão sonora, num terceiro campo onde as diferenças ganhariam certa semelhança, sem contudo se comunicarem, e num discurso eminentemente político se adensaria tornando-se também estético. Iria do político ao estético. *Mebis/Caraxia* com sua árida composição de ruídos e elaborações geométricas, partiria da abstração e para ela retornaria, atravessada tanto pelos signos do caracol quanto da galáxia, ou seja, do hermético e do infinito, enovelaria e ampliaria, assim como a fita de Moebius reentra em si mesma ao mesmo tempo que expande a investigação sobre a geometria. Trata-se de uma topologia feita de som, no espaço sonoro que o trabalho habita, e que vai, nas incertezas desse espaço, em direção ao esfacelamento sônico, o que se desprende de si mesmo, como ocorre com as ondas sonoras. A densidade dessa escultura sonora tem parte com o ruído, é com ele que *Mebis/Caraxia* acontece e é nele que sua reentrância em uróboro requer a atenção para a massa, o volume, enfim, a densidade que está, de certa forma, significada na quantidade de ruídos que expressam esse caminho que novamente se procura, sendo mesmo e outro, e que ao avançar repete a incógnita de uma ausência de separação entre o dentro e o fora. O ruído que a partir do gráfico do artista monta e desmonta uma audição, que no espectador do trabalho pode ser histórica uma vez que pode evocar as iniciativas de Russolo, justamente a inserção do ruído no campo musical: *Mebis/Caraxia* não está, naturalmente, no campo musical, no entanto ao utilizar o disco de vinil como suporte do trabalho, é possível ler historicamente a gradual utilização do ruído nas gravações e investigar se, por via de algumas iniciativas anteriores e suas influências causadas posteriormente, houve uma maior

possibilidade de que Cildo Meireles utilizasse o disco de vinil dessa forma: se a, cada vez maior, sobreposição de ruídos preparou historicamente a sonoridade do mundo para uma possível escuta de *Mebis/Caraxia*, e outros trabalhos. Aqui, em se tratando de ruído, e também de uma certa decomposição sonora, que já se desorganiza no ouvido e na escuta com ecos de uma confluência ruidosa, pode-se evocar as práticas futuristas de ímpeto desafiador, tanto no lidar com a tecnologia quanto na base filosófica de seu manifesto enaltecendo as máquinas como força propulsora e desenvolvimentista da civilização. Cildo Meireles fará uso dessa tecnologia de um modo cada vez mais crítico, no entanto existe nessa iniciativa o eco de uma coragem futurista, e também, em trabalhos como *Mebis/Caraxia*, e mais adiante *Sal sem carne*, o exercício autoral sobre um legado que também é de Luigi Russolo. De tal forma, se a composição com ruídos utilizada por Luigi Russolo se estendeu de alguma forma até ser reelaborada, por exemplo, pela música concreta, isso sedimenta também a sequência de camadas históricas que existem nessa escultura sonora de Cildo, influências que permitiram ao artista, no início da década de 1970, desenvolver *Mebis/Caraxia*, um trabalho que a partir de um gráfico esculpe o som, e que parte de um disco de vinil.

A influência do ruído de Russolo eventualmente diminuiu, mas foi o revivida no despertar da música concreta em 1950 e veio a ser amplamente reconhecida como um precursora para uma série de atividades artísticas na segunda metade dos rolos do século até o fim (Kahn, 1999, p. 57).<sup>13</sup>

Ainda quanto à influência de Luigi Russolo, é possível buscar nele uma prática não apenas na elaboração de trabalhos que utilizam o ruído, mas também em concepção e instrumentação para o alcance dos ruídos. Também quando à notação musical, essa realização trouxe em seu percurso uma nova forma de codificação, cifras e signos no registro escrito e desenhado, o que conhecemos como partitura.

A única e mais importante realização no início da história da vanguarda do ruído era a arte do ruído do italiano Luigi Russolo. Incluídos no âmbito do termo eram seu manifesto de 1913, um livro de 1916, a música que ele desenvolveu através da concepção de seus novos

---

<sup>13</sup> Tradução livre: *The influence of russolo's noise eventually waned but was the revived in the wake of musique concrete in the 1950 and has become widely recognized as a precursor to a range of artistic activities at the second half of the century rolls to a close.*

instrumentos de ruído (*noise-intoning*), o intonarumori, e uma nova forma de notação (Kahn, 1999, p. 56).<sup>14</sup>

Por esse caminho (o da analogia com a notação musical, a partitura) também se chega à realização de Cildo Meireles em *Mebis/Caraxia* e demais trabalhos em disco de vinil, uma vez que o artista deixa claro que para a efetivação desses trabalhos existiu anteriormente o que ele denominou “gráfico”. A execução desse gráfico, escrito-desenhado por Cildo Meireles deflagrou *Mebis/Caraxia*, possibilitou que na sequência previamente elaborada se procurasse e seguisse, pelo gráfico, a oscilação sonora que resultava no som propriamente dito, e conseqüentemente em sua gravação no estúdio. Esse procedimento, o de anotar, escrever e desenhar um gráfico para a partir dele estabelecer limites, campos, caminhos pelos quais o trabalho percorrerá afim de se firmar como tal, é um processo recorrente do artista, e parece estar na gênese de seu modo de operar um raciocínio, de certo modo projetá-lo em uma arquitetada construção a qual obedecerá um sistema. Ao preceder os trabalhos, esses gráficos cumprem no papel o papel de partitura para a execução (sonora) que será, no caso de *Mebis/Caraxia*, uma escultura sonora.

A partitura de Cildo Meireles desenha o trabalho futuro, projeta ou mapeia seu caminho de execução, propõe acontecimentos. Esse processo assertivo se dará, aparentemente sem dúvidas, a partir de *Mebis/Caraxia* e seguirá como parte de uma estrutura criativa; e, de forma ainda mais instigante, será, em trabalhos posteriores, subvertido e posto ao avesso pela realidade.

É uma partitura que se movimenta, propõe, mas não fecha um sistema. Ao contrário, parece requerer, tanto quanto a experiência dos sons concretos advinda depois das venturosas sagas de Luigi Russolo, uma abertura para a escuta, inclusive nela própria. Mas em *Mebis/Caraxia* ela ainda foi seguida à risca.

---

<sup>14</sup> Tradução livre: *The most important single achievement in the early history of avant-garde noise was the Italian Futurist Luigi Russolo's art noises. included under this term were his manifesto of 1913, a book of 1916, the music he developed through the design of his new noise-intoning instruments, the intonarumori, and a new form of notation.*

### **1.3. SAL SEM CARNE – se o sal se tornar insípido – das vozes do gueto ao quase-amálgama sonoro – a terceira margem será o som estéreo**

Fiquei praticamente dois anos fora, quando eu voltei; com o *Sal sem carne* na cabeça, fiz as gravações em 1973-74. Aí comprei um UHER que era um gravador alemão. Muito bom, tenho até hoje. Tinha 4 velocidades, era bem robusto; ele dava mais velocidade na fita, portanto mais qualidade de gravação [Isso deixa o *Sal sem carne* com menos ruído, menos ruidoso em relação ao *Mebis/Caraxia?*] Não, porque tem muita entrevista, e nas entrevistas geralmente eu usava aquela baixa resolução (Mireles, Entrevista concedida, 2015).

*Sal sem carne* (1975) é o segundo trabalho sonoro de Cildo Meireles em disco de vinil. Pensado durante sua permanência nos Estados Unidos poucos anos antes de ser instalada no Brasil, a peça realiza uma série de interseções através da sonoridade e da visualidade nas quais discute o que o artista conceitua gueto, uma articulação que se desdobra em uma discussão sobre uma série de restrições étnicas, ideológicas ou econômicas que atingem o sujeito contemporâneo em sua circulação. São gravações num LP de 33 rotações, mixado em oito canais, onde quatro se destinam à cultura portuguesa-branca e quatro à cultura indígena. Compondo um dos oito canais brancos está o som da contagem de uma rádio-relógio na duração de 50 minutos, segundo o artista eixo, base, do trabalho. Também está gravada a festa do Divino Padre Eterno, em Trindade, centro-oeste brasileiro, e outra gravação que na roseana classificação do artista é chamada de “terceira margem do rio” e consiste no registro de uma das três maiores romarias do Brasil num acampamento em São Cotolengo. No conjunto dos canais indígenas há uma entrevista com o índio Xerente chamado Zé Nem, pessoa cuja história aponta para um outro trabalho de Cildo Meireles chamado *Zero Cruzeiro* (1974-1978).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Obra do artista Cildo Meireles, *Zero Cruzeiro* (1974-1978) é uma litografia *offset* sobre papel, 6,5 x 15,5cm. Vale citar: “As imagens nas notas de *Zero Cruzeiro* são as mesmas que aparecem destacadas na capa do disco *Sal sem carne* (1975): a foto de um índio kraô e a de um interno de um hospital psiquiátrico, esta última de autoria do artista”. (Herkenhoff, 2001, p. 54).

Além desta, outra entrevista com um sertanista (que trabalhou com o tio do artista, chamado Chico, e com seu primo, Apoena) e ainda outra com índios kaiapós. Com exceção da rádio-relógio, gravada no Rio de Janeiro, a captação sonora foi feita em Goiás, e o disco teve tiragem de 1000 cópias. Na instalação, soma-se ao disco a presença de 144 monóculos [Figura 4] onde se vasculha fotografias de índios kraôs, um dos fotografados, sobrevivente do massacre de sua tribo em 1940. Nos mesmos monóculos estão fotografias de habitantes da cidade de Trindade, local próximo de onde teria sido dada por fazendeiros da região a ordem para massacrar aqueles índios.

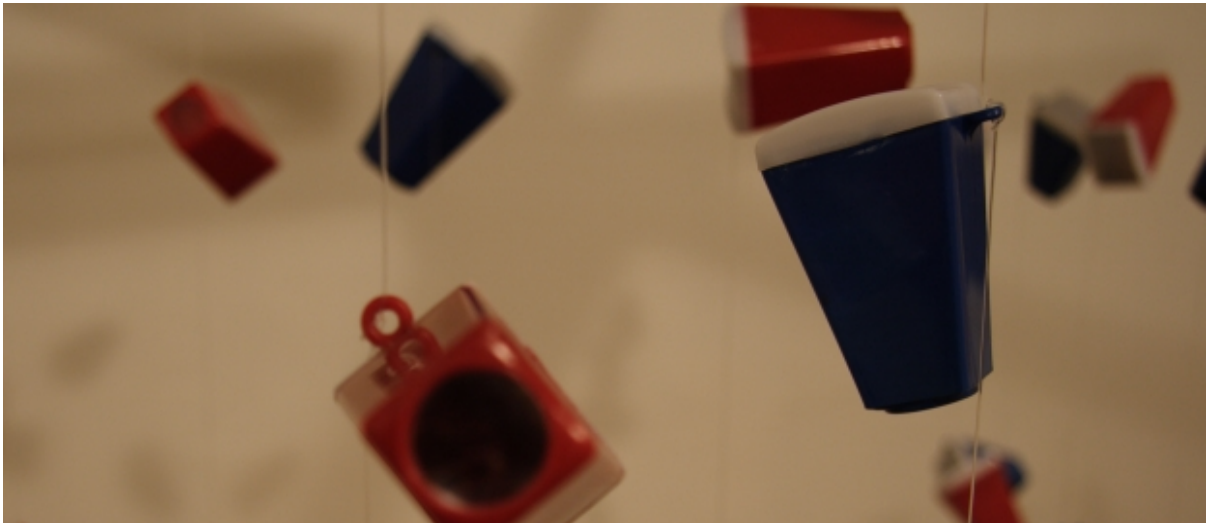


Figura 4: Cildo Meireles. “ Sal sem carne”, Monóculos, 1975.

Daí em diante *Sal sem carne* é um desenvolvimento de questões. A primeira delas, o gueto. Mas há um emaranhamento em outra, que será recorrente em toda a obra do artista: vale lembrar que a mixagem do disco permite que se confluem canais contendo os discursos da cultura indígena e da cultura ocidental, ou seja, dá para escutar os dois juntos. No entanto, o trabalho é feito contando com a possibilidade de se escutar, separadamente, cada uma delas. Para *Sal sem carne* Cildo Meireles também desenvolveu um gráfico (um procedimento utilizado anteriormente em *Mebis/Caraxia*). Há nisso uma confluência também de parâmetros os quais o artista costuma articular, ou nos quais gosta de fundamentar ideias sobre seus trabalhos. A



questão do gueto conflui com a da terceira margem, do terceiro campo, uma vez que *Sal sem carne* dá possibilidade de verificá-lo pela escuta. A riqueza basilar do trabalho, ainda antes de se chegar ao que Cildo Meireles conceituará como gueto é a fineza de uma articulação que vai de Guimarães Rosa à sua tradução através do som. Essa composição inusitada, ou equação insuspeita, é um caminho da subjetividade de uma leitura em direção ao pensamento objetivamente físico, vai da impregnação literária e difusa à uma engenharia sonora aplicada, exata e literal.

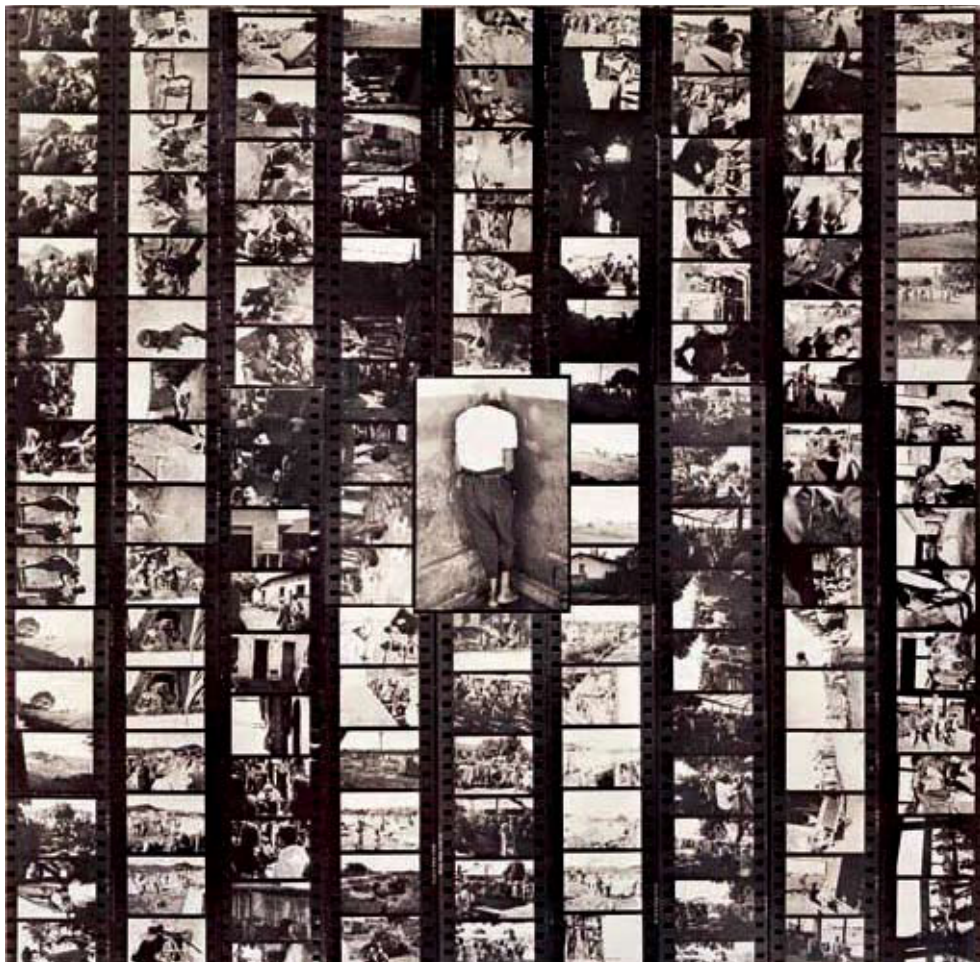


Figura 5: “Sal sem carne”, Capa de disco, 1975.

*Sal sem carne* baseia-se no conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa. A partir do som estéreo, procurei obter um terceiro som, que não é o do alto-falante direito nem o do alto-falante esquerdo, mas um som que se situa entre os dois (Fernandes, 2013, p. 131).

Quanto a isso, Cildo relatou um pouco mais especificamente em entrevista concedida, em julho de 2015, enquanto conversávamos sobre seus trabalhos realizados em disco de vinil e a existência, expansão e utilização de um espaço sonoro nessas obras. Especificamente sobre *Sal sem carne* [Figura 5 e 6], seu relato é também uma pequena história de como ele chegou ao que ele chama de terceiro som. O desenvolvimento desse raciocínio se deu justamente no local que talvez seja, na contemporaneidade, o maior e mais profícuo instrumento musical: um estúdio de gravação:

Mas me chamaram porque eles sempre fazem um teste, e você entra na sala que tem aquele ângulo perfeito; aí me chamaram para essa tal sala pra participar de uma espécie de júri informal sobre um disco que ia ser lançado dali há pouco, e a faixa era *Ovelha negra*, da Rita Lee. Foi aí que eu vi essa coisa do terceiro canal mesmo, assim, se materializando. Realmente tem um ponto ali que você fica, e aí você pode ouvir, você experimenta essa coisa. [Eles estavam mixando essa música? ] Já tinham feito a mixagem e estavam testando ali para ver qual era a reação (Mireles, Entrevista concedida, 2015).

Por habitar o disco de vinil, esses trabalhos tangenciam em sua história com a histórica expansão tecnológica que se desdobrou no mercado fonográfico. Esse é um ponto, talvez pouco pesquisado, que no entanto remete esses trabalhos novamente ao seu ângulo agudo diante do olhar sobre o gueto, amplamente descrito pelo artista em vídeo<sup>16</sup> (a melhor de todas as descrições) e livros, ao mesmo tempo que endossa que esses trabalhos também estão na direção que aos poucos Cildo Meireles fará no caminho contrário ao do *ready-made*, inscrevendo nos objetos industriais, cada vez mais, e de forma radical, uma carga emotiva que, no entanto, permanecerá velada por uma base de raciocínio pragmático, exato, autônomo diante das metáforas poéticas: sua descoberta do terceiro som ou terceiro campo está cravada no real, na fisicalidade do som. Guimarães Rosa foi trazido para ser a margem em incógnita que existe no som estéreo, a presença invisível como a que sustentara o pai no conto *A terceira margem do rio*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Cildo* (2009) documentário dirigido por Gustavo Rosa de Moura. Filmado durante um período de quatro anos e tem como ênfase a obra e o pensamento do artista Cildo Meireles.

<sup>17</sup> *A terceira margem do rio*, conto de João Guimarães Rosa (1994), em que o pai de uma família passa a permanecer numa canoa, no meio do rio, criando uma terceira margem sem, contudo, retornar para casa.

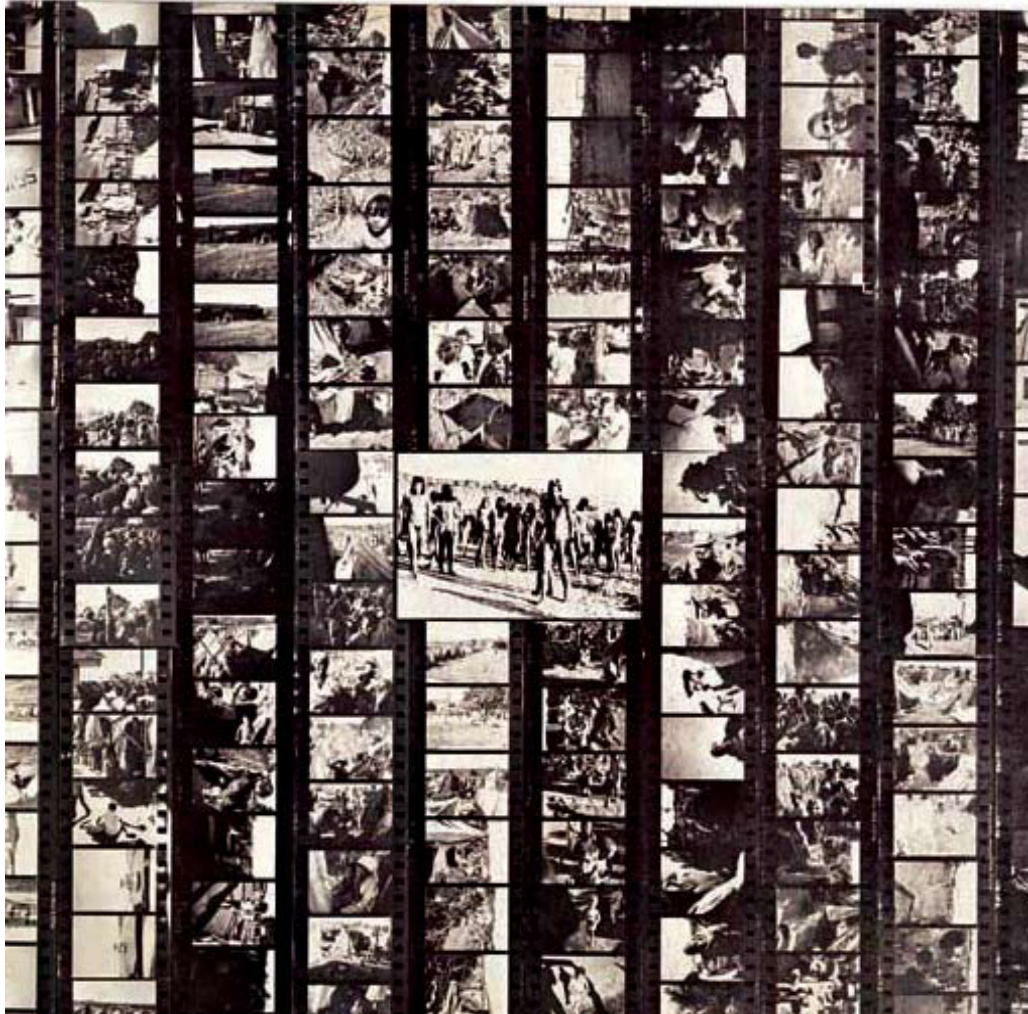


Figura 6: “Sal sem carne”, Contra-Capa de disco, 1975.

Escuta-se o terceiro campo, o espaço de convivência, na confluência total do disco, quando as sonoridades se amalgamam. No entanto, escuta-se o gueto em cada um dos lados, o que era desde o início intenção do artista, o que faz de *Sal sem carne* uma espécie de anti-amálgama sonoro. Também em *Sal sem carne* há o gráfico que antecede ao trabalho. Antes dele.

[E a escolha dos canais pra índios e pra cultura ocidental escolha tua?] Isso era um gráfico também que eu tinha antes. E aí quando você fosse ouvir o disco, você podia ouvir os 4 ligados à cultura indígena, e os 4 ligados à cultura ocidental; mas aí tinha mais coisa, tinha entrevista, tinha religião, tinha radio relógio, índios, avás-canoeiros... (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

No início da década de 1970, a investigação de Cildo Meireles sobre o som como possibilidade de expansão para a topologia havia erigido *Mebis/Caraxia* como escultura sonora, uma possibilidade de se fazer um gráfico sonoro, e *Sal sem carne* é o segundo trabalho a partir desse tratamento, conquanto avance em relação a *Mebis/Caraxia*, tornando-se menos formal. A presença do gueto aos poucos impõe uma perda para algumas formalidades, e mesmo abstrações, aqui, no caso trata-se da perda de uma abstração que no trabalho anterior foi bem mais árida e agora a desloca da física pós-newtoniana do primeiro para a análise do tecido social. *Sal sem carne* inicia o cumprimento de uma jornada sonora de trabalhos gravados em discos de vinil que, de uma forma assertiva avançam para uma dimensão do real em que o que é conceitual está composto e forjado também com a magnitude social que apresenta.

É importante verificar também que o pensamento sobre o gueto encampa o que Cildo chama de cosmogonia. Talvez *Sal sem carne* resulte em algo bem menos formal e árido que *Mebis/Caraxia* por, justamente, apontar a procura por uma espécie de fraternidade. Uma esperança no convívio com o irmão. De tal forma que essa demanda convive inclusive com a base lógica que raciocina o trabalho e a partir de um gráfico o estabelece, também formalmente. Esteticamente.

O LP *Sal sem carne* tratava de uma cosmogonia. [...] A cosmogonia era a seguinte: havia um estado de fraternidade antes do nascimento. No momento da fecundação o que houve de fato foi o extravio de um elemento, de um determinado sistema referencial (ele se extraviou e fecundou um óvulo). Nesse momento, o que aconteceu foi a imersão em um estado de solidão [...]. Então, nascer é exatamente o ato de se perder, o ato de um espermatozoide [...] se perder dos outros (Fernandes, 2013, p. 131).

No entanto, essa estética leva o trabalho inelutavelmente para um campo onde o temário social está presente. Isso faz *Sal sem carne* ainda mais complexo, ele é muitas coisas que se juntam para ferir o ouvido com o quase encontro, a quase unidade.

[O seu trabalho] seria construir uma sociedade que [...] reconstruísse essa fraternidade que existia antes. O gueto é um exemplo disso. Tomemos como exemplo a chegada do colonizador português ao Brasil. Existia o índio e um estado harmônico (um estado de equilíbrio). Quando o colonizador chega, há uma aparente desagregação pelo

estabelecimento de uma situação de gueto (passa a existir uma minoria a oprimir uma maioria) (Fernandes, 2013, p. 131).

*Sal sem carne* é um empreendimento artístico que, por ser pensado pelo artista quando ele morava nos Estados Unidos, portanto em contato próximo com uma cultura em que a sonoridade à época ganhara força através da indústria fonográfica, veio com ele em seu retorno para o Brasil, ainda no pensamento, “na cabeça” como ele diz. O gueto veio junto, com a impressão que se impôs à peça: A proposta de execução do trabalho partiu do que Cildo Meireles classificou como “radionovela sobre a situação do gueto em geral”. (Meireles, Entrevista concedida, 2015)

Na verdade, o *Sal sem carne* é um pouco sobre isso, a coisa do gueto, que no começo uma parcela da população confina outra por alguma razão, ideológica, religiosa, política, sei lá... Econômica... e com o tempo, porque o que define tudo é a quantidade de informação circulando, é claro que começa a circular muito mais informação nessa área confinada do que na área que está confinando, e a tendência é se inverter. Quando eu morei em Nova Iorque por exemplo, o negro. . . ele ia a qualquer lugar, já a classe média branca americana tinha cinco fechaduras na porta, grade na janela, tinha quarteirão que não podia entrar.... Os caras começam a criar uma prisão para os outros e acabam eles entrando numa prisão (Moura, 2009).<sup>18</sup>

No vídeo *Cildo* (2009) dirigido por Gustavo Rosa de Moura, Cildo Meireles conceitua o que para ele é gueto. Ao citar sua estada nos EUA, e à bordo de um taxi que atravessa o bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro, sua fala se estende sobre a sociedade americana do Harlem e bairros americanos em que a fissura social está presente no cotidiano, e divide transeuntes, moradores e habitantes de uma localidade ao criar guetos, alijamentos sociais impostos por um sistema, de moradia, valores, economia, etc. No olhar do artista, o poder que se impõe nesses logradouros também estabelece que certa parte dos habitantes desenvolva suas atividades dentro de limites, aquém dos quais suas vivências não constituam forma qualquer de ameaça, qual seja esta, aos outros que estão além desse campo, estabelecido em sua fala como gueto. Esse campo seria a única forma de coexistência social para quem nele vive, e o atravessamento de sua virtual divisa impossível dentro dessa conduta. O gueto teria dessa forma a característica de ser uma criação social para a alienação do diferente, e do outro, no sentido de um outro

---

<sup>18</sup> Aproximadamente aos 25 minutos do filme.

totalmente diverso, ou à priori conhecido em suas demandas ameaçadoras. É importante essa leitura, e essa experiência por parte do artista numa época em a sociedade americana abria a década já com alguns questionamentos sobre seu império, também cindido geopoliticamente na desgastante e lenta anunciação de que os propósitos do presidente Lyndon Johnson<sup>19</sup> levariam à derrota no Vietnã, como levaram. Além da criação de um macro-gueto que se anunciava herança da guerra com um agregado violentamente crítico, havia já também a cínica edição do sonho americano, feita por um Andy Warhol impiedoso e capitalista, e brilhante. A pertinência da equação de Cildo Meireles para o que chamará gueto ao elaborar *Sal sem carne* é a cosmovisão de que esse gueto crescerá, de tal modo que aniquilará o poder que o alienou. Nesse ponto o sistema social faz uma volta, escreve uma vírgula na sentença dos limites: o poder que outrora os estabeleceu agora é refém de suas próprias margens, as quais não ousa mais ultrapassar. Já o segregado habita livre os espaços, ou os experimenta com mais tranquilidade, curiosidade. No caso dos bairros aos quais Cildo Meireles se reportava no vídeo *Cildo* (2009), o homem branco que fechou na periferia o homem negro está fechado em sua segurança doméstica, ou domesticada. Já o homem negro alijado pelo homem branco está livre para a dor da existência, em todas as localidades. *Sal sem carne*, a começar pelo nome, é mais sanguíneo que o trabalho anterior. É um raciocínio com uma fineza que o faz aparentar ser mais abstrato do que realmente é. E a partir do momento que o escutei me pergunto: o que posso escutar?

Em *Sal sem carne* [Figura 7], está posto dentro do disco de vinil um agregado social que habitualmente estava à margem do processo industrial que capta e registra o som, notadamente para o entretenimento. Essa aproximação do âmbito cultural articula o pensamento de Cildo sobre o que ele chama gueto ao mesmo tempo em que nela também se inicia na obra do artista um profícuo desvio herdeiro de uma arte conceitual atravessada pela América Latina, em um fazer artístico que irá aos poucos resplandece-la sob a incidente luminosidade do *Cruzeiro do Sul*

---

<sup>19</sup> Presidente norte-americano, de 1963 a 1969, pelo partido Democrata, que assumiu após o assassinato de J. F. Kenedy e intensificou a participação dos EUA na Guerra do Vietnã.

(1969-1970),<sup>20</sup> caminho percorrido na obra do artista também nos trabalhos gravados em disco de vinil.



Figura 7: “Sal sem carne”, Lp de 33 rotações, 1975.

Depois de sua permanência nos Estados Unidos, ao retornar ao Brasil, Cildo Meireles dirigiu-se novamente ao engenheiro de som Ari Perdigão, profissional da antiga gravadora Musidisc. No entanto,

Eu estava trabalhando no *Sal sem carne*, no começo de 75, quando fui procurar o Ari Perdigão que era lá da Musidisc e ele tinha se transferido para uma gravadora chamada Tapeçar. Naquele momento já era a segunda maior do Brasil, porque ela tinha feito um contrato com a Motown, então ela estava pensando, distribuindo, Stevie Wonder, Jacksons Five, Marvin Gaye, todo esse pessoal, e o Ari foi convidado para ser o diretor técnico dessa

---

<sup>20</sup> Obra do artista Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* (1969-1970) é um cubo de madeira, sendo uma seção de pinho e outra de carvalho, medindo 9x9x9cm.

gravadora. Era em Bom Sucesso, aí eu cheguei lá e falei, pô Ari estou com outro projeto... (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Esse fato modifica, também tecnicamente, *Sal sem carne* em relação à *Mebis/Caraxia*. A engenharia sonora com que se fez o anterior contava, segundo Cildo, com um estúdio de 2 canais. A situação técnica no segundo disco é outra: a dimensão sonora alcançada pelos 8 canais de *Sal sem carne* não tinha, no momento histórico em que nascia o trabalho, dívida diante de quaisquer das iniciativas de registro sonoro em vinil. Pelo contrário, como me disse o próprio Cildo, estava em paridade com o que havia de melhor, “porque o *Mebis/Caraxia* eram dois canais; o Tapeçar era o mais moderno que tinha na época: oito canais. Era top” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Gravado em 8 canais o dispositivo emite a partir de um vinil de 33 rotações a confluência pouco provável de uma constante diversa de agregados. Trata-se de lembrar que embora o objeto vinil seja utilizado em geral na década de 1970 em uma ordenação sonora que preconiza a harmonia convencional, e que a valoração e a repetição de suas funções harmônicas dê um sentido plagal à palavra funcional<sup>21</sup> quando a subjugua à obediência de um mercado em nome de uma pretensa facilidade de escuta, em *Sal sem carne* o que temos é o emaranhamento de sons. E também uma subversão da estética estabelecida por essas funções harmônicas.

Função é uma grandeza suscetível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por uma função e propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a tônica. A relação dos acordes com a tônica é chamada tonalidade” (Koellreutter, 1986, p. 13)

Ou seja, até por se tratar de um trabalho de artes não apenas sonoras, não se tratou de, no processo de mixagem, separar de forma harmônica (em função de uma tonalidade) a diversidade de acontecimentos que ao trabalho atravessa, mas sim salientar em sua mixagem em estúdio a direção de um amálgama que, contudo, não

---

<sup>21</sup> “. Conferir em Koellreutter, H. J. (1986). *Harmonia Funcional* (2a Ed.). São Paulo: Ricordi Brasileira S.A.



se estabelece jamais. Ou melhor dizendo, os “eventos sonoros”<sup>22</sup> estão embaralhados, sem ordenação em faixas, sequência estabelecida onde um sucede o outro até chegar ao final do toque da agulha no acetato. A entrevista com o índio xerente Zé Nem, sobrevivente do segundo massacre, homem que, cego, vendia bilhetes de loteria em Goiânia, a romaria do Divino Padre Eterno, assim como os acontecimentos narrados tornam-se evento sonoro, que Cildo Meireles irá descortinar para, em seu habitual velamento, deixar de dizer a totalidade complexa de um propósito, e quem sabe permitir que disso fique um resto no qual quem escuta o trabalho irá elaborar sobre seu acontecimento.

Uma gravação em 8 canais, contudo, tem limitações. E elas tem uma relação tecnologicamente importante com o disco, e com os toca discos também. Nesses equipamentos, há uma possibilidade de equalização praticamente única pelo botão que, sendo circular, parecido com os que existem nos rádios, são nomeados *balance*, e permitem jogar para cada lado do aparelho, respectivamente em suas caixas de som, os canais que ali foram mixados. Para efeito de exemplificação, isso se insere na era tecnológica magnificamente iniciada pelo álbum *Sargent Peppers lonely hearts club band* (1967),<sup>23</sup> o qual inaugura no final da década anterior uma tecnologia que expande a possibilidade de construção e criação de sonoridades no estúdio, contribuindo para que ele se tornasse um instrumento sonoro. A sofisticação dos meios tecnológicos de gravação e mixagem levaria a indústria fonográfica a possibilitar o surgimento de uma série de álbuns que na década de 1970 avançaria para a gravação em 8 canais, mesma técnica utilizada em *Sal sem carne* para a

---

<sup>22</sup> Chamo aqui de “evento sonoro” os sons captados em locais diversos e utilizados na gravação de *Sal sem carne* em vinil no estúdio da Musidisc. A esse termo também corresponderá adiante, como forma de adensamento de vertentes, “evento plástico-sonoro”.

<sup>23</sup> *Sargent Peppers lonely hearts club band*, (1967) Artista: The Beatles, Produção: George Martin, Projeto gráfico: Peter Blake, Nacionalidade: Inglaterra, Duração: 39:50. O álbum causou um impacto sem precedentes.... Kenneth Tynan, do *The Times*, o classificou como “um momento decisivo na história da civilização ocidental” (1001 discos, 2007 p. 100). Foi o oitavo álbum dos Beatles, considerado o primeiro trabalho de estúdio com preocupações conceituais, utilizou técnicas de gravação em velocidades diferentes e influências da música clássica. Conferir em *1001 discos para ouvir antes de morrer* (2007). (C. I. Da Costa e E. Azevedo, Trads.). Rio de Janeiro: Sextante.

gravação de vinis. Outro álbum da mesma década, *Clube da Esquina* (1972),<sup>24</sup> faz parte da imensa e crescente expansão tecnológica que os estúdios analógicos sofreram ao se modificarem e se especializarem na captação sonora. Esses discos, gravados e mixados em equipamentos similares, equalizam através de uma mixagem hoje defasada, classificada como *low-tech*, campos radicalmente distintos na faixa gravada. Essa distinção de campos afeta as possibilidades de *Sal sem carne*, e seu manejo em relação ao toca-discos cria a possibilidade mecânica de escuta para esses espaços que, entretanto, em si mesmos estão entranhados e formam uma rede sonora.

Naturalmente não se trata de uma comparação apenas pelas similaridades, uma vez que *Sal sem carne* é uma única faixa que acontece nessa interpenetração de vozes e que, em sua forma plástica, despreza ou subverte o próprio artefato disco. Ou seja, a ordem a qual o disco geralmente obedece em uma subdivisão estabelecida para que a partir de um intervalo mínimo se escute nova gravação. O caso de *Sal sem carne* é outro: uma massa inteira, sonora e ruidosa se esparrama pelo disco, o toma para si. Toma também para si a indústria que o prensou, na possibilidade de realização o trabalho dá voz a uma serie de agregados que de forma alguma, pelos ínvios caminhos da sociedade industrializada, poderiam chegar até ele.

No *Sal sem carne*, a ideia era fazer um material com esses índios, que ainda se encontravam no interior de Goiás, sul do Maranhão e leste do Pará. Em algum lugarejo, sempre havia um remanescente desse massacre, bêbado pelas ruas. Eu entrevistei um índio xerente que era uma criança na época em que houve esse massacre. Ele era cego e na época estava em Goiânia, vendendo bilhetes de loteria. Zé Nem era o nome dele. Ele está em *Sal sem carne* (Scovino, 2009, p. 253).

---

<sup>24</sup> *Clube da Esquina*, (1972) Artista, Milton Nascimento e Lô Borges, Produção: Milton Miranda, Nacionalidade: Brasil, Duração: 63:13. Se *Clube da Esquina* fosse apenas a resposta brasileira a *Sgt. Pepper lonely hearts club band* (1967), já se destacaria.... Transformou Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta em artistas de sucesso pelo seu próprio talento.... O disco mistura sons oníricos, letras surrealistas e uma ampla variedade de influências sul-americanas.... *Clube da Esquina* era um grupo de amigos de Belo Horizonte (MG). Eles passaram seis meses, em 1971, numa casa alugada na Praia de Piratininga, em Niterói, compondo e compartilhando seu amor pelos Beatles. De volta ao estúdio, a música ganhou uma grandiosidade suntuosa com a orquestração de Eumir Deodato e Wagner Tiso.... A influência dos Beatles é particularmente forte no "Rock Mineiro", de Lô Borges, em faixas como "O Trem Azul" e "Nuvem Cigana" (1001 discos, 2007 p. 266). Conferir em *1001 discos para ouvir antes de morrer* (2007). (C. I. Da Costa e E. Azevedo, Trads.). Rio de Janeiro: Sextante.

Cildo Meireles efetiva em *Sal sem carne*, o momento em que eclode o *gueto* já em sua edição da captação sonora. Na escolha dos brancos, dos índios, da pesquisa sobre o massacre, das entrevistas diversíssimas nos arredores de Goiás o artista faz uma cartografia particular da gradual perda de entendimento e comunicação que funciona sob a égide do que genericamente é considerado civilização. O tratamento dado à situação sonora reflete em espelhamento de significados paralelos o choque entre os que estão fora do gueto e oprimem e os que de dentro dele se libertam invertendo esse jogo porque, além de sua vontade, conhece a do opressor. Seu conhecimento é maior.

Assim, o Brasil dos índios corresponderia ao estado de harmonia, que foi quebrado com a chegada do colonizador, estabelecendo uma situação de gueto. Mas o opressor só conhece a sua própria vontade, enquanto os oprimidos, além desta, obviamente, sabem a sua, e são forçados a também saber a vontade do opressor (Instituto Valenciano de Arte Moderna [IVAM], 1995, p.158).<sup>25</sup>

O artefato disco, na instalação, atua como questionamento do contraponto entre culturas, uma vez que o trabalho mostra uma perda de fronteiras entre elas quando mixa narrativas diversas advindas de culturas distintas, e sendo o conceito do trabalho o gueto e o que ele encerra em sua restrição econômica, política, étnica, ideológica, esse artefato disco tomado por esse gueto o lança ao mundo pelo mesmo processo que antes o alijava, ao passo que faz os discursos diversos se assemelharem a ele em potência sonora. O disco é corolário do trabalho, e numa época em que a indústria fonográfica estava em ascensão e se destinava em muito à manutenção de formas de escuta lançadas e endossadas pela grande mídia, que estabelecia leis de mercado para tais experiências. À escuta de *Sal sem carne* não se trata de abordar o disco com a mesma escuta estabelecida pela nascente

---

<sup>25</sup> Tradução livre: *De esta manera, el Brasil de los indios correspondería al estado de armonía primera, que fui quebrado con la llegada del colonizador, estableciéndose una situación de gueto. Pero el opresor solamente conoce su propia voluntad, mientras que el oprimido, además de conocer evidentemente la suya, está forzado a conocer también la voluntad del opresor.*

indústria da década de 1970, que se impunha na “mão invisível”<sup>26</sup> de uma economia que poderia bem questionar o trabalho como, ele mesmo, exemplo do opressor que cria o gueto para o outro afim de promover certo equilíbrio. Entretanto o artista não evoca a uma escuta desatenta, ou de um lugar simples: Antes, faz uso dos desvios sonoros”<sup>27</sup> em que a sonoridade se torna evento plástico-sonoro”<sup>28</sup>, capturada como efeito de densidade na composição da peça; tangencia com ela em uma formalidade que sustenta o trabalho na abstração, talvez como pequena farsa, afim de que esse desvio seja elegante demais para não ser investigado quando propõe uma negociação de espaços, “um ‘terceiro espaço’ de negociação e convívio de diferenças que não se conciliam” (Meyreles, 2006, p. 19). Se não se conciliam em geral, também parecem não se conciliar, mesmo nesse terceiro campo, onde há um emaranhamento político indo ao encontro de um elemento plástico sim, no entanto expressamente falto de uma negociação de entendimento. Ou seja, os campos inconciliáveis continuam inconciliáveis, muito embora a fortuna crítica do artista aponte esse terceiro campo criado como possibilidade, não me parece haver nele, no caso desse trabalho especificamente, a mera possibilidade de conciliação. Também linguística: Refiro-me ao que se cria e encerra na língua, e na manutenção da linguagem se estabelece como valor para que negocie na cultura a invenção de uma civilização, que é forjada na comunicação, no entendimento e desentendimento do presente como eco da história. No eco de *Sal sem Carne* não há concílio. Pelo contrário, é pelo pouco carinho entre esses dois agregados (8 canais brancos x 8 canais indígenas) que se experimenta no trabalho a fissura social do opressor e do oprimido, logo, é de forma sonora que o que não se amalgama em *Sal sem carne* se faz definitivo e poderoso. Esse é um desvio rico que contem a verdadeira subversão do trabalho, o qual tecnicamente, como figura de proa, parte do ponto de que o gueto fará um movimento contrário e, ao conhecer também a vontade do opressor

---

<sup>26</sup> “Mão invisível”, conceito criado pelo economista escocês Adam Smith (1723-1790) em defesa do liberalismo, considerado mentor da economia moderna. Conferir no livro *A riqueza das nações*, publicado originalmente em 1776 sob o título: *Inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*.

<sup>27</sup> Chamo “desvios sonoros” o conjunto de ações de Cildo ao propor ao objeto disco a presença de arte plástica, fazer disso uma das sustentações do trabalho, contudo assim também com sua sonoridade, nesse desvio, uma presença característica de outro campo (sonoro) que então se estabelece nesse objeto (visual).

<sup>28</sup> Chamo aqui “plástico-sonoro” o som adensado pela sobreposição de campos artísticos (visual e sonoro).

poderá habitar e driblar os cerceamentos impostos por um sistema. É no desvio que vai do olhar à escuta de quem experimenta o trabalho que se obtém o valor do disco e que dele se pode escutar a estranha sobreposição de sons concretos num objeto que usualmente não queria recebe-lo. Metáfora do gueto executada no disco de vinil, (que nas décadas seguintes ceifará cada vez mais o ruído, mas o aceitará esteticamente). Assim como o gueto não é recebido por quem o mantém gueto até que ele explode contra seu opressor aprisionando-o em sua filosofia de vida, que é o encarceramento do desejo do outro, ou ainda a utilização desse desejo. Esteticamente, segue adiante a capacidade do artista de lidar com seu próprio universo, e a partir dele propor, senão modificações, intercambiamentos entre campos, saturações de som na sonoridade de um terceiro campo, uma parte do temário que o faz avançar. É uma imagem à qual Cildo Meireles recorre com certa generalidade ou amplamente estimula aos interlocutores em entrevistas, comentários sobre diversos trabalhos onde essa sustentação em um terceiro espaço parte de uma citação de Guimarães Rosa no conto *A terceira margem do rio* e em parte subleva o assunto em questão para justamente esse lugar indeterminado, que o artista domina; circulação que me parece um disfarce inteligente para guardar consigo o pulso forte de *Sal sem carne*, talvez o som de uma rádio relógio como se fosse um relógio de pulso herdado do pai.

Eu tinha relido um dossiê que o meu pai deixou, sobre o massacre dos Kraôs, no Bico do Papagaio, uma região situada entre os Estados de Goiás, Pará e Maranhão. Aquele pedaço de terra era muito cobiçado. Nesse dossiê consta o primeiro telegrama, reportando esse massacre, escrito por um pastor maranhense para o Serviço de proteção dos Índios. Por conta disso, meu pai foi mandado para investigar e acabou descobrindo que não era um massacre, mas dois. Ele se envolveu nessa causa e de certa maneira, isso custou sua carreira, porque teve muitos problemas (Scovino, 2009, p. 253).

Como um andarilho que avança ou desvia por um impreciso, divergente e insólito terceiro campo, o artista faz seu rimbaudniano percurso em diálogo com sua Chatterville particular resignificada, qual seja tal lugar; e dele embrenha suas andanças nos rincões do Brasil que entretanto parece se estender sobre textos e ecos literários de Guimarães Rosa (1908-1967), Jorge Luís Borges (1899-1986), Arthur Rimbaud (1854-1891), numa leitura original e direcionada para esse outro lugar, uma leitura que se assemelha ao movimento do leitor que tem nas mãos um livro de poemas e dele retira um ou outro escrito a cada vez que abre suas páginas,

com indeterminação e aparente desvelo singelo embora sejam essas páginas todas já escolhidas por estabelecerem desde antes um campo de referência, diga-se, um campo significativo onde esses signos estão em comunhão, somam, pesam no real, podem alicerçar como números imaginários ou se anular por espelhamento aguardando novas atribuições. É um jogo de uma matemática escolhida, sincera e quase absolutamente exposta na fala do próprio Cildo, a mesma com a qual ele fundamenta o rigor conceitual e o habitual lastro intelectual que mantém seu trabalho também alicerçado em postulados matemáticos, físicos. São vetores divergentes, apontados para forças diversas que no campo de trabalho do artista oferecem caminhos pelos quais o andarilho nele deixou pistas e objetos, talvez para um futuro espectador que em silêncio virá, e que na impossibilidade de viver com esse silêncio fará seu próprio percurso e ao desvelar algo desse algo deixado por Cildo, possa fazer pela escuta, pela visão, pelos sentidos sua própria viagem, sua empreitada; empresariar sua própria história nesse momento como outro andarilho, também.

O envolvimento com nuances diferentes, a possibilidade de contextualização a partir desses campos, tanto imagens literárias quanto meandros do raciocínio exato, faz ao estudioso um misto de propostas divergentes como que apresentadas por Cildo em sua fala, como num discurso em que se abre muitas portas para caminhos os mais instigantes, mesmo que por vezes eles atuem como novo círculo que amplia de forma aparentemente nova a mesma essência de brilho indiscutível que é o pensamento do artista ao relatar a biografia dos trabalhos como um homem comum, trabalhador da arte, essa essência simples e sagaz evocada por ele como anti-método de trabalhar, e que no entanto não abandona o gosto de raciocinar.

Como uma anunciação sem metafísica, ao contrário, imersa em uma fisicalidade quase extrema, no entanto, o corpo do conglomerado de campos díspares que forma o conjunto da instalação impera de tal forma que sobressai à elegância vital que até então o sustentara. Envolve pelo excesso e pela falta, no que sobra em objetiva crítica ao massacre da civilização sobre ela mesma, e em vetor oposto falha à compreensão da escuta, *Sal sem carne* é em si mesmo essa metalinguagem; um

trabalho em que a carne e o sal estão postos para rasgar o velamento etéreo e insípido do mundo. É o encontro carnal do sermão da montanha em Mateus 5,13<sup>29</sup> com a impossível escuta do mundo contemporâneo; ao mesmo tempo o desencontro da civilidade branca com a possibilidade real de escutar, e a proposta de uma escuta a partir do ruído, o encontro de tensões que ao mesmo tempo anula a compreensão de um discurso e o excede de si mesmo tornando o ruído o que correntemente se chamou barulho. Contudo, em nuances históricas e enfáticas, essa percussiva sinfonia é anunciada antes, por John Cage.

Como um comentarista do futuro, John Cage deslinda a parte ruidosa da audição informando a gradual modificação que haveria na escuta. Em seu texto, *O futuro da música* (1974), utilizando a habitual coragem estética e discurso que o acompanharam, lança ao mundo de forma maravilhosa a frase que diz que “questões estritamente musicais não são mais questões sérias” (Cage, 2006 p. 330). É também um deslocamento, um desvio de espaços que subverte a partir de procedimentos em que são utilizados sons concretos, reais, que de alguma forma desconfiguram o que se estabeleceu para a audição musical, assim como Cildo Meireles faz ao inserir o plástico e sonoro, pelas artes visuais, de alguma forma, ainda pouco interpretada, no campo musical, que é do que o disco de vinil trata na maioria das vezes.

Uma das contribuições de John Cage é o pensamento sobre o que é música, e o que é barulho. O que é som, o que é uma arte atravessada pelos sons; e conseqüentemente, afeita ao barulho. Esse pensamento herda de Schoenberg a análise, mas também a exaustiva decomposição da estrutura tonal e a partir disso segue consigo e com a História para um campo em que o que é sonoro e o que é visível começam a se amalgamar, estão nessa direção, e se, como no caso de *Sal sem carne*, não executam completamente esse amálgama, é por estarem, contudo, em direta relação com a totalidade da peça. Mais que um pensamento, este é um

---

<sup>29</sup> Conferir em Bíblia (1999), Mateus, cap. 5, vers. 13: “Vós sois o sal da terra; ora, se o sal vier a ser insípido, como lhe restaurar o sabor? Para nada mais presta senão para, lançado fora, ser pisado pelos homens”.

engajamento no campo sonoro que pode ser tratado como uma das significativas modificações que se revelaram importantes nas modificações estéticas também da música, um campo o qual John Cage atravessará, e pelas artes plásticas ultrapassará. Seria prudente comentar que, em se tratando de música, um desenvolvimento harmônico e teórico forjou a sustentação de uma série de proposições que levariam à dissolução do sistema tonal. Ele, esse sistema, imerso em uma crise, seria abalado por constantes e maravilhosas modulações que desviariam rapidamente o ouvido de seu centro sônico. O tom. Faço esse caminho pelos meandros da música erudita para observar que essa crise sonora é a definição de uma escuta que identifica o som em uma ou outra tonalidade. A crise interessa, na medida em que ela é, para além dos cuidados com os clichês utilizados pelos habitantes da auto-ajuda acadêmica musical, um momento em que se pode mesmo ferir, com uma paixão demasiado humana, a essência de sons que reivindica para o passado uma aura de pureza estética, quando nesse passado já estava viva a nódoa que o modificou:

Em Mozart, por exemplo, numa peça como a *Fantasia K. 475*, em dó menor, o deslizamento modulatório torna difícil a própria definição tonal, dificuldade que só se tornará reconhecidamente comum muito tempo depois em Wagner, no fim do século XIX. A crise da tonalidade chegou cedo ao interior do sistema (se não quisermos dizer que ela estava sempre lá), muito antes mesmo que ele tivesse desenvolvido suas possibilidades. E durante muito tempo ainda a lei da gramática tonal será obedecida pela escritura: levar as tensões, a qualquer custo, para a resolução (Wisnik J. M., 1989, p 142).

Na pesquisa de Arnold Schönberg está essa resolução. Sua incursão pela composição como atonalidade indo ao dodecafonismo, ou seja, o estabelecimento rigoroso de uma harmonia que se alicerçava por um cerebral alinhamento, e de tal modo propunha para essa prática uma série de inegociáveis pontuações, fosse uma navegação em satélite das notas no entorno do centro tonal, o diálogo contrapontístico ou mesmo o uso cromático radical. Antes disso, ainda no terreno da modulação, Schoenberg contribuiria para levar a harmonia gradual e definitivamente para outro lugar, cada vez mais aberta ou distante do centro tonal da peça, um feito que herdava historicamente o procedimento que musicalmente se experimentava.

Assim, em Wagner, Mahler, e no primeiro Schoenberg, a modulação contínua levará o sistema à beira da dissolução, naufragando nas contradições e instabilidades de uma resolução puramente adiada. Do cromatismo wagneriano e schoenberguiano ao atonalismo é um



passo, já que estão minados os eixos polares: diluem-se a lógica do encadeamento e as hierarquias atrativas (Wisnik J. M., 1989, p. 142).

Até aqui trabalha-se com atrações, encadeamentos, hierarquias. É na definição do atonalismo e estruturação do dodecafonismo que Schoenberg, também segundo José Miguel Wisnik (1989), ao “ultrapassar o caos atonal pela definição da série – utiliza como matriz composicional uma sequência de doze sons cromáticos sem repetição” (p. 143).

O trabalho de John Cage verifica o lado oposto desse sistema, investe em outra razão, evoca outra lógica estética, a qual denuncia justamente que a distinção entre sons e barulhos empobrece a escuta. No entanto, traça um caminho para ela, buscando desde a década de 1930 do século XX um ponto de partida:

As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu segui Varèse e lutei pelos barulhos. Outros músicos também fizeram isso. No início da década de 1930, a única peça somente para percussão era a *Ionisation*, de Varèse. Já em 1942 havia mais de uma centena de obras desse tipo. Hoje são incontáveis. Praticamente qualquer um que ouça algum som agora ouve com facilidade quaisquer que sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Não discriminamos mais os barulhos (Cage, 2006, p. 330).

O investimento de John Cage nos barulhos traça uma história que remete ao que José Miguel Wisnik chamou de “antropologia do ruído”<sup>30</sup> ao salientar como este interfere e de certo modo desordena a sonoridade, mas também propõe para ela novos parâmetros de atuação quando se torna um elemento “desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (Wisnik J. M., 1989, p. 33).

Procuro afirmar a igualdade Ruído = Barulho na expectativa de começar a estabelecer em minha pesquisa parâmetros para a utilização de sons concretos,

---

<sup>30</sup> Conferir o capítulo “Antropologia do ruído”, no livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989), de José Miguel Wisnik.

reais, nas gravações musicais ou instalações sonoras. Ao delimitar, para este trabalho, tal igualdade, e evocar o trabalho de John Cage, desejo comparar através de uma estrutura composicional que conta com a série de intervalos sonoros da escala maior em C, D, E, F, G, A, B, C com estabelecidos tom e semitom, e além deles com a microtonalidade, sobretonalidade, politonalidade em ‘eventos sonoros’ utilizados tanto na música quanto nas artes visuais. E nesses parâmetros, penso que Ruído = Barulho é fundamental para se pensar numa massa sonora que está na fronteira entre elas na obra de Cage, e talvez na de Cildo. A linguagem na qual John Cage trabalha a partir do ruído é, portanto, uma pesquisa em caminho inverso à de seu professor, Schönberg, no campo musical. Sendo, entretanto, John Cage um artista também atuante nas artes plásticas, o desenvolvimento de seu trabalho com a sonoridade não se limitou ao campo musical. É, de fato, um exercício cada vez mais plástico do som, e o traz para a discussão plástica tanto quanto se separa das proposições harmônicas que até então se estabeleciam, e ainda mais se levamos em conta a importância o trabalho de Arnold Schoenberg para a compreensão do significado do tonalismo na música, pelo qual se pôde chegar ao atonalismo como uma magnífica libertação, contudo esta ainda investida de um rigor obsessivo que procurará mesmo uma forma de limpar da estrutura musical qualquer nuance divergente de sua organização, quanto mais o que aqui trato como ruído, considerado como espécie de negativo sonoro que interfere no que se deseja ouvir.<sup>31</sup> Também é, em se tratando de sonoridade, necessário verificar que historicamente a propagação de uma forma de música, ou mesmo antes disso, ainda, a forma como uma determinada relação de distâncias entre notas musicais no campo música tonal passou a ser ao longo do tempo objeto de trabalho de compositores que para esse volátil logradouro trouxeram experiências de expansão sonora, questionando assim o espaço sonoro utilizado, ou enfaticamente contestando limites para ele. Trata-se de verificar que um certo problema sobre a característica musical, ainda antes do que se convencionou por estilo musical, se impõe quando se interroga se há uma música única, ou se várias há. “Esta diversidade cada dia maior de pesquisas musicais instala muitos problemas numa reflexão estética, particularmente de uma unidade ou da multiplicidade da música: a

---

<sup>31</sup> Conferir no livro *O ouvido pensante*, de Murray Schafer (1991), no qual ele argumenta que “Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (p. 69). Conferir em Schafer, R. M. (1991). *O ouvido pensante*. (M. T. Fonterrada, M. R. Silva, & M. L. Pascoal, Trans.) São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

música é uma ou várias?” (Bayer, 1981 p. 7).<sup>32</sup> Porque essa pergunta antes de se endereçar ao território da eleição do gosto ou das preferências musicais-sonoras, nasce já apontada para o lugar onde as relações sonoro-musicais são pretensamente estabelecidas, vai à gênese da gramática com a qual se escreve no alfabeto que se imbuí do desejo de capturar os sons para que possam ser lidos, e que pelo instrumento musical se elevaria à Música como resultado eloquente e provável da escritura, evento passível de ser repetido quantas forem as vezes de sua execução. Da performance do executante (o músico, o concertista) em repetir esse texto cifrado em figuras emerge também novamente a certeza nessa ilusão da lógica material aristotélica chamada partitura. Sua metodologia, assim como um alfabeto de letras vocálicas, consonantais, perfazem um caminho previsto e articulado, também como carta náutica de uma navegação esperada, e consagra antes de qualquer outro feito a técnica de uma apresentação, antes mesmo aliás do fato incontestável dela mesma ser um registro fabuloso, porém já sem fábulas, digamos. O que estou dizendo é que a partitura como a conhecemos é falta de mais nuances sonoras, e mesmo musicais. E por conseguinte, o que há no que chamamos de partitura musical, essa letra de escritura necessária à memória musical e sonora, é sua validação pelo registro que requer a técnica para emular na execução a primeira composição, mas também a falta de uma série de atributos, eventos, entrelinhas que não cabem no pentagrama, nas claves de sol e fá, uma vez que esses suportes servem aos ouvidos que deles requerem determinadas relações sonoras.

Essas relações, que aqui, ao me aventurar na crítica de uma estética absolutamente tonal, estão aplicadas ao que em teoria musical chamamos de relações intervalares, ou seja, as relações entre um e outro tom. Assim como na vida, com os sujeitos falantes, as relações entre um e outro podem ser consideradas, grosso modo, encontros harmoniosos ou não, tanto mais na vigência de uma teorização musical houve um espelhamento de um ideal que historicamente se desenvolvia dentro de certos parâmetros nos quais uma certa higiene sonoro-musical se estabeleceria pelo

---

<sup>32</sup> Tradução livre: *Cette diversité toujours plus grande des recherches musicales pose celui de l'unité ou de la multiplicité de la musique: la musique est-elle une ou multiple?*

clamor de na arte se espelhar ou imaginar esse ideal que na vida real se encontrasse. Como numa datada anti-fórmula de Oscar Wilde, a arte musical parece ter tentado imitar a imaginária vida aristocrática vitoriana (e por mais maravilhosa tenha sido a música classicista, por exemplo, mesmo sua beleza e limpeza sonora evidenciam uma clara noção de harmonia socialmente comprometida com o bem-estar). Entretanto, diante do fracasso de se imitar o imaginário, tem-se o real, que por si só já é outro, sempre. Talvez por isso, na frase de Wilde (1992),<sup>33</sup> a vida imita, com o que se pode articular e modificar, e seja a arte, com justeza, a imitada através dos tempos. Quero dizer com isso que a sucessão de eventos que não podem ser escritos (mesmo descritos, em alguns casos) em uma partitura, notadamente não deixam de existir na realidade se não estão especificados à priori. Pelo contrário, existindo cada vez mais uma realidade, é pela via da arte que se pode alcançá-la para que adiante mais uma vez a vida contemporânea, como um clamor de pedras até então silenciosas, possa vislumbrá-la (a Arte), e quem sabe escutar para além de sua escritura. Assim, os efeitos de novas possibilidades harmônicas no que diz respeito às tensões sonoras resultantes das relações intervalares entre tons foram se fazendo presentes no desenvolvimento (procuro evitar a palavra evolução, e também outras que, mais sutis, que podem, no entanto, evocar seu eco) musical ocidental desde fins do Século XIX.

Mas as relações com a sonoridade, o som em geral, passaram a se modificar e inscreveram essa modificação também nas relações sonoras chamadas tonais. Nesse campo John Cage é um farol que busca de seus antecessores uma herança para lançá-la no futuro: seu investimento nos barulhos, sua aposta de que existiria no futuro uma escuta que os acolhesse.

Além das experiências futuristas de Varése e sua escultura sonora, no seio da própria música erudita uma transformação ocorreu no âmbito da tonalidade, e dela se iniciou um processo irreversível o qual, com mais poesia, poderíamos chamar

---

<sup>33</sup> Conferir no ensaio “A decadência da mentira” de Oscar Wilde (1992), no livro *A decadência da mentira e outros ensaios*.

inicialmente de falsa libertação da tonalidade, sendo, no entanto, um encontro ainda mais potente com ela, mas de toda forma um descortinamento de relações intervalares que modificariam as possibilidades do que aqui procuro mapear como escuta. Para isto também é importante pensar em Luigi Russolo (2004) quando diz,

Todo ruído tem um tom, e as vezes até mesmo um acorde dominante sobre o conjunto dessas vibrações irregulares.... O ruído acompanha cada manifestação da nossa vida. O ruído é familiar para nós. O ruído tem o poder de nos trazer de volta à vida”<sup>34</sup> (p. 9).

A realidade dos sons passa a fazer sentido, de forma mais evidente os “barulhos” passam a trafegar como formas sonoras que aos poucos tornam-se mais apreciáveis, ou que podem ser, independentemente de uma apropriação favorável, elaboradas como construção de um discurso, uma narrativa. O legado que John Cage (2006) herdou de Varesse, no que ele mesmo diz: “eu segui Varesse e lutei pelos barulhos” (p. 330) é fruto de um pensamento sobre a sonoridade que gradativamente reelaborou a escuta para um possível ou provável futuro.

A variedade de ruídos é infinita. Nós certamente possuímos hoje em dia mais de mil máquinas diferentes, entre os quais mil ruídos diferentes que podemos distinguir. Com a multiplicação infinita de máquinas, um dia vamos ser capazes de distinguir entre os dez, vinte ou trinta mil ruídos diferentes. Nós não vamos ter que imitar esses ruídos, mas combiná-los de acordo com nossa fantasia artística<sup>35</sup> (Russolo, 2004, p. 12).

Em Schoenberg (2001) a harmonia avança para uma espécie de limpeza sonora através de uma busca assertiva das notas, emaranhando e desemaranhando arpejos, e desenvolvendo a melodia por campos antes insuspeitados, contudo referenciada à relação das notas com o centro tonal, estudando mesmo os desvios melódicos das notas dos acordes, desvios estes que estão ainda dentro de uma lei; “esta casualidade aparece com demasiada frequência para que se pudesse

---

<sup>34</sup> Tradução livre: *Each noise possesses a pitch, at times even a chord dominating over the whole of these irregular vibrations.... Noise accompanies every manifestation of our life. Noise is familiar to us. Noise has the power to bring us back to life.*

<sup>35</sup> Tradução livre: *The variety of noises is infinite. We certainly possess nowadays over a thousand different machines, among whose thousand different noises we can distinguish. With the endless multiplication of machinery, one day we will be able to distinguish among ten, twenty or thirty thousand different noises. We will not have to imitate these noises but rather to combine them according to our artistic fantasy.*

condiderá-la como realmente independente de leis.” (p. 436). Schoenberg (2001) revira o campo tonal, traz para ele um intercambiamento de notas, acordes, mas insere com seu rigor tão analítico quanto notável uma inédita liberdade à melodia para que ela vagueie também pelas estranhezas e a estas acolhe ou antes as decifra, como parte fundamental de uma escuta melódica.

Toda melodia, desde que não se componha meramente dos sons dos acordes acontecidos abaixo dela (um caso de relativa raridade), e desde que [em seus valores rítmicos] caminhe um pouco mais rápido do que a harmonia que a sustenta, produzirá de contínuo, necessariamente, semelhantes sonoridades. (Schoenberg, 2001, p. 436)

Em Schoenberg (2001) o campo musical se amplia ao considerar que sons estranhos à harmonia “ou não existem, ou não são estranhos à harmonia” (p. 436). Pela rigorosa disciplina o mergulho schoenbergiano na essência da tonalidade a destrói maravilhosamente; a erige contraditória em suas próprias leis: a escuta do estranho que está lá, no âmago, desde o cerne (musical, harmônico) problematizado é um pensamento sublime, e esse arrojo está, contudo, estritamente no campo da música.

No avesso radial disso, John Cage aponta para uma série de processos sonoros, que, em parte, desprezam a notação e mesmo o controle sobre as peças, e discute a necessidade da determinação ou mesmo mostra a possibilidade da indeterminação musical. Essa prática em sua incursão pelos meandros do ruído, colocando-o no alicerce composicional e não no erro inesperado, somado ao trabalho do artista, que passa do campo musical ao plástico e à performance, permite investigar sua relação sonora como também corpórea, afeita à experimentação do ambiente e mesmo do tempo no que tange à percepção das sonoridades.

Se há de certa forma uma emancipação do ouvido a partir de um caos atonal, e nesse processo a possibilidade de uma outra escuta para os sons (ainda em se tratando do campo musical apenas), há também que se tomar como consenso que

as iniciativas mais sofisticadas de Arnold Schoenberg delimitam uma estrutura inegociável.

Essas iniciativas em Schoenberg são tão imensas para o campo musical quanto correspondem ao que na literatura seria James Joyce, a partir do *Ulisses* e em diante, com o esfacelamento total (tonal) da língua; o estilhaçamento abissal da linguagem amplamente amparado pela cacofonia, contudo. John Cage não ultrapassa Schoenberg no campo musical, mas ajuda a forjar nas artes plásticas uma desobediência harmônica que aos poucos irá macerar a convenção harmônica da escuta, atravessando as linguagens também no fazer artístico do Fluxus, que

Era mais uma tênue associação de artistas com ideias mais ou menos similares do que um grupo bem definido. Ela compartilhava uma sensibilidade dadaísta com o Happening americano, particularmente das ideias do compositor americano John Cage, e operava além das fronteiras entre arte, música e literatura (Archer, 2001, p. 33).

E nas iniciativas entrelaçadas à performance assim como na execução de instalações sonoras, ajuda a sedimentar o território que nas artes plásticas corresponde a isso, e que à falta de nome que o defina melhor, foi denominado Arte Conceitual.

Há uma certa falência da linguagem utilizada na gênese do desejo de utilizá-la, seja pelo rigor de uma nova estruturação, pelo acúmulo de vozes que se submergem no trabalho ou pela atividade que dá a cada obra de arte sua própria lógica. A crescente competência das Artes Conceituais para, a partir de determinados procedimentos artísticos, trazerem para dentro do trabalho uma miríade lógica auto-referenciada, propõe um desvio de significado para processos e objetos reconhecidos como integrantes do mundo. Esse pensamento John Cage também inscreve nos sons que inventa ou utiliza, como quem gradualmente perde referências sonoras para ampliar a escuta, sabendo contudo que “a arte conceitual, em consequência, não possui

vinculação alguma de tipo referencial com o mundo e as coisas”<sup>36</sup> (Fiz, 2010, p. 256).

Uma certa lógica se instaura no pensamento que estabelece determinado trabalho e o instala como universo independente. Influente em John Cage, essa independência de procedimentos conceituais permitiu uma pesquisa sonora no trabalho deste, ao passo que em Cildo Meireles, mais adiante, vê-se que mesmo esse distanciamento conceitual parece ter sido desviado para um conceitualismo mais afeito às questões terrenas, carnis. No entanto, John Cage compôs, de forma inventiva e demolidora, uma obra que é uma grande peça sonora de desobediência e escárnio harmônico, e em direção à realidade dos sons. A lógica articulada, expressa por Joseph Kosuth (2006), quando este diz em sua fórmula:

O que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a “ideia de arte” (ou o “trabalho de arte”) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação (p. 221).

Pode-se ver de certo modo no processo musical de John Cage para justamente a partir daí dar as costas à harmonia musical e pisar com os dois pés no terreno das artes plásticas. Seguir Varèse e lutar pelos barulhos foi um procedimento ao mesmo tempo de uma lógica própria e que também confronta o espectador ao invés de confortá-lo. No entanto a obra de John Cage requer mais da experiência que da apreensão puramente intelectual de uma linguagem, ou uma leitura anterior ao contato com os trabalhos afim de promover uma explicação para eles. Nesse momento se iniciam algumas sutilezas dentro dos trabalhos que dialogam com a arte conceitual. Ecos disso alcançam *Sal sem carne*, assim como na obra de Cildo Meireles uma dissidência da própria Arte Conceitual se tornará cada vez mais sólida e interessante. Uma gradual e sutil dissidência da asepsia conceitual na medida em que Cildo Meireles se aproxima da condição humana e questiona a linguagem como possibilidade, nesse ponto uma prática avessa ao procedimento kosuthiano.

---

<sup>36</sup> Tradução livre: *El arte conceptual, en consecuencia, no posee vinculación alguna de tipo referencial con el mundo y las cosas.*



Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos de dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte (Kosuth, 2006, p. 219).

No entanto, a partir de *Sal sem carne* os trabalhos de Cildo Meireles gravados em disco de vinil seguem por uma trajetória menos abstrata. Há nesses empreendimentos artísticos inclusive uma carga de realidade que notadamente denuncia a existência de fatos históricos que também atravessam o trabalho. Em *Sal sem carne* a linguagem está esfacelada, emaranhada, aparentemente amalgamada e em seu limite.

Como um articulador dos sintomas das falências das linguagens do mundo, Cildo Meireles parece ler o crepúsculo dos engodos nos ídolos que no poente fervem sob a catástrofe urbana (na tragédia real em *Sal sem carne* e na comédia virtual que será melhor aferida em *Rio Oir*).

Num início de desvio do viés conceitual *Sal sem carne* se baseia sim em fatos concretos. No contexto do trabalho seu desfazimento carnal parece advir na gênese da própria inserção da linguagem onde há, já, um elo que se expande com independência pela dor da comunicação impossível. Um erro. Esse real que, sendo por vezes tomado pelo mundo civilizado como aparência, modifica o trabalho antes de sua finalização, como algo que vem sobre ele inesperadamente. A realidade é isso que vem subitamente, é o fato, o dado que modifica os gráficos de Cildo Meireles para cada trabalho. Esses gráficos que são, guardadas as devidas proporções, suas partituras. A pouca assertividade da linguagem para conceituar e explicar o mundo, podemos tatear no inominável quando quase compreendemos o dito em uma linguagem, e quem sabe assim alcançar o verdadeiro sentido, o que está oculto nas aparências: realidade expressa e invisível: “Os fundamentos, em vista dos quais ‘este’ mundo foi designado como aparente, fundam, em vez disso, sua realidade – uma outra espécie de realidade é absolutamente

indemonstrável” (Nietzsche, 1983, p. 332). A obra de Cildo Meireles sempre cava outra pá no terreno. Sua admiração por Marcel Duchamp é, no fim das contas, um diálogo em que um caminho reverso começa a ser feito em *Sal sem carne*.

O uso da linguagem como condição essencial para a demarcação de um território estético limpo dos sintomas sociais de repente ficou para trás em:

Uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas linguisticamente análogos; e por uma convicção – farisaica e puritana em alguns setores – de que a linguagem e as ideias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não francamente irracionais e imorais. “A condição artística” da arte é um estado conceitual”, escreveu Joseph Kosuth. “Sem linguagem não existe arte”, ecoou Lawrence Weiner (Stangos, 1991, p. 185).

Uma escuta livre e que não é determinada previamente, mas acontece no encontro. Para essa escuta não basta à sonoridade ser apenas campo musical, é preciso que ela seja evento plástico-sonoro, instalado no trabalho, na presença do objeto real. Para o que ele chama de futuro da música, John Cage (2006) diz que “a nossa experiência do tempo mudou. Percebemos eventos breves que antes poderiam escapar à percepção e apreciamos os muito longos, cujas durações seriam consideradas, há 15 anos, intoleráveis” (p. 331). John Cage é um dos elos que ligam as artes plásticas à sonoridade, mesmo à composição concreta ou conceitual. A indeterminação proposta por ele é um efeito de cara importância para artistas como Cildo Meireles. Sobre as experimentações de John Cage, Francis Bayer (1981) investiga seu processo libertário em que também se utilizando do acaso compõe determinado espaço sonoro, e é por esse caminho que espero chegar à sonoridade plástica de *Sal sem carne*:

Quanto à questão do espaço sonoro, vamos encontrar em John Cage nem vontade de construção rigorosa, nem tentativa de desconstrução sistemática de uma ordem espacial qualquer, mas sim o consentimento para o livre jogo de um princípio de não-construção ou não-composição que permite a coexistência de todas as ocorrências possíveis e todos os diferentes modos de espacialidade possível<sup>37</sup> (p. 187).

---

<sup>37</sup> Tradução livre: *Par rapport au problème de l'espace sonore, nous ne trouverons chez John Cage ni volonté de construction rigoureuse, ni tentative de déconstruction systématique d'un ordre spatial quelconque, mais bien plutôt le consentement au libre jeu d'un principe de non-construction ou de non-composition qui permet la coexistence de toutes les occurrences possibles et de tous les différents modes de spatialité envisageable.*

Coerente com seu processo de criação, John Cage executa sua incursão pelo mundo dos barulhos, mas também pelo do livre jogo de uma espécie de anti-composição, a qual no entanto abre possibilidades para que o espectador (na instalação) ou ainda o ouvinte da peça também a faça, e a execute, e consequentemente a componha. Ainda antes da transformação composicional, trata-se de uma transformação de pensamento que vai da gênese do trabalho (sua ideia, seu projeto) ao seu local de instalação, e daí ao modo como quem o experimenta pode interagir com ele. É uma expansão de campo, do trabalho para o local em que está, onde o som cria também um corpo para ele, habitando o espaço.

No uso do disco como elemento que contém som, John Cage propõe em 1969, portanto alguns anos antes dos dois primeiros trabalhos de Cildo Meireles em disco de vinil até então, respectivamente *Mebis/Caraxia* e *Sal sem carne*, uma instalação sonora na Universidade da Califórnia, em Daves, EUA, nomeada *33 1/3* (1969).<sup>38</sup> Esse trabalho de John Cage exemplifica algumas direções as quais ele mesmo seguiu, assim como questionamentos que ele teorizou tanto sobre a escuta dos sons quanto sobre o uso da tecnologia na arte. Talvez um pouco eclipsada pela magnitude de outra obra de John Cage, a ao mesmo tempo percussiva e silenciosa *4'33"*,<sup>39</sup> essa instalação de 1969, que também é uma performance, projeta no ambiente uma criação sonora aleatória e indeterminada: a peça consistiu em vários toca discos que utilizavam caixas de som independentes e quase 250 *long plays* dispostos numa sala, afim de que os transeuntes os utilizassem simultaneamente. O objetivo, além de naturalmente a utilização dos discos e criação de um espaço sonoro comum, era também a quebra do limite entre quem faz a performance.

---

<sup>38</sup> Conferir a descrição da obra de John Cage, também conhecida como *Thirty Three and A Third* (1969). Disponível em: <[http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=326](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=326)>.

<sup>39</sup> Conferir a descrição da obra de John Cage, também conhecida como *4:33, Four Thirty Three, Four Minutes Thirty Three Seconds* (1952). Disponível em: <[http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=17](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17)>.

Tem-se aí também, já antes de Cildo Meireles, uma resignificação do objeto disco de vinil, uma proposição que ao reconhecer nele o receptáculo de determinada composição sonora o desloca em sua utilização, mistura seus universos distintos, de certa forma conflui (não conclui) numa sonoridade, contudo desapiedada de qualquer determinação prévia. Uma ausência de conclusão evoca, poderíamos pensar, inclusive a ausência de conclusão harmônica de algumas iniciativas composicionais que se aproximam cada vez mais do contemporâneo, assim como do questionamento sobre a convivência com o som. Também quanto ao uso da tecnologia, assim como nos trabalhos em disco de vinil feitos por Cildo Meireles, a tecnologia utilizada era, no caso de *33 1/3*, de John Cage, importante para, justamente na execução da peça, garantir uma audição a qual pudesse ser fruída pelo espectador, que nesse caso desenvolvia já livremente uma performance e se aproximava do procedimento do artista, de certa forma tornava-se, como queria Cage, performer, artista. Faço esse caminho para pensar o quão importante se fez para Cildo Meireles o uso dos equipamentos e da tecnologia; de talvez como esse crescente procedimento, na ascendência de uma investigação sobre o disco de vinil herdou historicamente o pensamento que fechava a década anterior com a mente visionária de um profeta chamado John Cage, assim como suas esperanças felizes e risonhas tornaram-se em suas palavras uma profecia para o som diante da era que se seguiria:

Somos uma audiência para a arte de computador? A resposta não é NÃO; é SIM. O que precisamos é de um computador que não vise economia de trabalho, mas que aumente o nosso trabalho, que faça trocadilhos (ideia de McLuhan) tanto quanto Joyce; revelando pontes (ideia de Brown) onde pensávamos que não houvesse nenhuma, que não nos “ligue” aos artistas, mas faça a gente virar artista (ideia minha) (Cage, 1985, p. 50).

Em se tratando de mídias e tecnologias, é importante verificar a importância do disco de vinil, e os efeitos de sua utilização para o desenvolvimento da escuta. Nele, a importância da escuta é primordial e mesmo sobrepuja qualquer notação. Essa realidade empírica no som que está no disco de vinil vem de encontro ao estabelecimento do processo à priori; antes estabelece novos parâmetros auditivos para o som escutado, seja ele oriundo da música ou das artes plásticas. Sobre uma confluência em mesmo tempo desses fazeres, que nos campos investigados por John Cage por vezes se encontram, se ela é um caminho pelo qual pode-se chegar

noutros modos de escuta, é também condição para que se questione a utilização do disco de vinil afim de ampliar suas potencialidades. Uma vez que a partitura se tornou um dos mais prolíficos suportes da música e dos sons, o disco mostra-se como um outro que vem registrar de forma magnífica uma outra miríade deles, sons os quais estariam condenados ao silêncio, extintos nas formalidades eruditas. É da importância do disco de vinil que se trata ao verificar em John Cage a curiosidade por sua utilidade, já que ele (seu trabalho) está na música e nas artes plásticas. Tanto assim, no que tange à investigação desapiedada de quaisquer sons conformados com os contornos da harmonia (o desprezo pela harmonia é cageano), a incursão de Cildo Meireles pelas gravações em disco de vinil também herdou os efeitos desse desenvolvimento, a capacidade cada vez mais ampla do objeto ser um suporte, um receptáculo que guarda o som. Esse problema vem da música em direção às artes plásticas.

A transmissão da música ocorre em grande parte, no que diz respeito à nossa música erudita, através da partitura. Deve-se enfatizar que este é hoje apenas um suporte entre outros. Certo número de objetos potencialmente contém som. Este é em particular o caso do disco (Bosseur, 2006, p. 244).<sup>40</sup>

E revolve nas artes plásticas em direção ao espectador, no caso o ouvinte que procura, e escuta, o som do disco.

O esquema para o qual John Cage aponta começa a revolver para outros campos. Artisticamente multifacetados esses campos alcançam as artes visuais numa coexistência que, se por um caminho de ruídos chega ao disco e dele em Cildo Meireles, é prudente também estabelecer como situação basilar para que John Cage avançasse em seu raciocínio o desenvolvimento pelo qual as formas de composição passaram a abordar a investigação sonora. Assim, para se chegar ao presente é necessária uma roseana coragem para que se mergulhe no abismo e no escuro do que está velado, embora ao nosso redor.

---

<sup>40</sup> Tradução livre: *La transmission de la musique s'opère en grande partie, du moins pour ce qui concerne notre musique savante, par l'intermédiaire de la partition. Il convient toutefois de souligner que ce n'est là, aujourd'hui, qu'un support parmi d'autres. Nombre d'objets contiennent potentiellement du son. C'est notamment le cas du disque.*

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem os experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? (Agamben, 2009, p. 62-63).

Também não se pode vislumbrar o futuro, e muito menos anunciar sua boa nova sem o exegético conhecimento do passado ao tatear o que é obscuridade no presente. Por mais aborrecida seja a repetição estética do que por vezes está excessivamente iluminado, é no presente que está uma sonoridade cada vez mais real. Ainda quando os homens se mesmos iluminarem sob uma eclesiástica vaidade, e quando as palavras forem distorcidas para os copistas das leis e das supostas verdades a História terá em seu desenvolvimento real a essência de um percurso trilhado, aberto pelo desconhecido e aborrecido sentimento do mundo. Em segredo, como quem não espera pelo reconhecimento, ou mesmo dele desesperou, a História que antes de tentar converter os homens requer deles a mudança de coração encorajará ainda ao caminho que alguns artistas concebem ao se tornarem herdeiros de algo. De maneira que assim podem também deixar uma herança. É pela via de uma inquietação que hoje o magnifica, que John Cage esteve atento ao movimento que na história da música interrogava sobre uma mobilidade espacial, de forma que assim já pensava a si mesma nos procedimentos da indeterminação musical, o que para Cage transbordaria mais tarde para as artes visuais, para a partir daí chegar ao contemporâneo. Não se cria sozinho a sonoridade de um tempo, e trazê-la da música para as artes visuais é mais que dela desprender-se, é com ela emancipar-se trazendo consigo seus ecos para com eles estabelecer sua própria autonomia diante de outros iniciados.

Pierre Boulez ou o aleatório dirigido, Karlheinz Stockhausen ou a forma multivalente, Witold Lutoslawski ou o aleatório controlado, Iannis Xenakis ou a redução estocástica aleatória, André Boucourechliev ou o trabalho móvel, tais podem ser expressas sob uma forma condensada algumas das fórmulas de base a partir de que parece poder ser não somente simbolizar o relato de seus diferentes compositores à problemática da abertura, mas

novamente delinear uma taxonomia da mobilidade espacial na música de hoje (Bayer, 1981, p. 171).<sup>41</sup>

Faço esse percurso para trazer um recorte da diversidade de compositores que se debruçaram sobre a procura de uma nova forma musical, o que conseqüentemente marcou o início de uma indeterminação na composição e conseqüentemente na escuta. São iniciativas que ainda se amplificam nos compositores americanos, dentre os quais John Cage é o mais polêmico e incontornável.

Houve, de fato, depois dele, a descoberta de um silêncio: silêncio cageano é uma das maiores contribuições para a escuta na medida em que esse silêncio é conhecê-la por dentro. Dentro do silêncio, Cage nos mostrou um mundo de barulhos, e mais que isso, que eles não seriam mais ignorados. Sua escuta do futuro é uma investigação que vai ao silêncio e encontra na própria vida humana um estado de imersão no som.

É um fato bem conhecido que os silêncios de 4'33" não eram, afinal, silêncios, uma vez que o silêncio é um estado que é fisicamente impossível de alcançar. Cage provou isso em 1951, quando ele colocou-se em uma câmara anecoica na Universidade de Harvard . . . ele , no entanto, ouviu dois sons inevitáveis, uma alto - o som de seu sistema nervoso, o outro baixo - o som de sua circulação sanguínea. Cage, portanto, propôs que o que nós temos tido o hábito de chamar silêncio deve ser chamado pelo que na realidade é, sons não- intencionais - ou seja, sons não pretendidos ou previstos pelo compositor (Nyman, 2009, p. 25-26).<sup>42</sup>

A profecia cageana é a escuta. E como quem escuta o invisível, Cage dirige-se aos tempos futuros e o que eles trarão ao absorverem por essa escuta a múltipla

---

<sup>41</sup> Tradução livre: *Pierre Boulez ou dirigé au hasard, Karlheinz Stockhausen ou forme multivalent, Witold Lutoslawski ou contrôlé aléatoire, Iannis Xenakis ou la réduction stochastique aléatoire, André Boucourechliev ou l'œuvre mobile, telles pourraient être exprimées sous une forme condensée, quelque-unes des formules de base à partir desquelles il semble que l'on puisse non seulement symbolisent le rapport compte de ces différents compositeurs à la problématique de l'ouverture , mais encore tenter d'ébaucher une mobilité taxonomie de la mobilité spatiale dans la musique d'aujourd'hui.*

<sup>42</sup> Tradução livre: *It is a well-known fact that the silences of 4'33" were not, after all, silences, since silence is a state which it is physically impossible to achieve. Cage had proved this to his satisfaction on 1951 when he betook himself to Harvard University . . . he nevertheless heard two unavoidable sounds, one high - the sound of his nervous system, the other low - the sound of his blood circulation. Cage therefore proposed had what we have been in the habit of calling silence should be called what in reality it is, non-intentional sounds - that is, sounds not intended or prescribed by the composer.*

epiderme da onda sonora, a própria vida imersa nos sons. É um movimento em que a percussiva e gradual aproximação entre a arte e a vida se dá de forma mais enfática. Não cabe mais em procedimentos absolutamente musicais, ou, mais ainda, com dificuldade são neles inseridos. Esses sons, cada vez mais presentes, são o abraço físico de algo vivo, experimentado em um envolvimento plástico com o mundo.

Não se trata mais de um segmento estritamente musical, mas a passagem mesma ao campo das artes plásticas, sua potência que, absoluta, se desprende do letramento e da ordenação musicais. Nada mais cabe da mesma forma nos campos musicais e plásticos quando o que se escuta é a utilização de todos esses processos diante da não-existência do silêncio. “4’33” é uma demonstração da não-existência de silêncio, da presença permanente de sons em torno de nós, do fato que eles são dignos de atenção. . .”<sup>43</sup> (Nyman, 2009, p. 26) é a afirmação de uma escuta, mais ainda que antes. Desse modo, pode-se dizer que agora já “Não é uma negação da música, mas uma afirmação de sua onipresença. Daí em diante os sons ('para a música, como o silêncio, eles não existem') iriam ficar mais próximos de apresentar-nos à vida. . .”<sup>44</sup> (Nyman, 2009, p. 26). É também uma espécie de emancipação dos processos de reconhecimento da audição mais próxima de um senso comum, a proposição de John Cage de certo modo desfigura a escuta musical em sua célula rítmica. É um vazamento para outros campos, como as artes visuais, plásticas, a performance. Também o que Umberto Eco (1991) classifica como uma influência oriental sobre o ocidente, uma recusa da simetria assim como uma ausência de preordenação dos resultados do trabalho plástico, deixando com que o espectador agence suas operações. Essa característica coaduna bastante com a obra de Cage e mesmo sua postura e a desorganização musical que seu trabalho parece trazer. Para Eco (1991), Cage também é uma espécie de profeta:

---

<sup>43</sup> Tradução livre: *4’33” is a demonstration of the non-existence of silence, of the permanent presence of sounds around us, of the fact that they are worthy of attention. . .*

<sup>44</sup> Tradução livre: *4’33” is not a negation of music but an affirmation of its omnipresence. Henceforward sounds ('for music, like silence, does not exist') would get closer to introducing us to Life. . .*



Mas onde a influência Zen se fez sentir de maneira mais sensível e paradoxal foi na vanguarda musical norte-americana. Referimo-nos em especial a John Cage, a figura mais discutida da música norte-americana (sem dúvida, a mais paradoxal de toda a música contemporânea), o músico com que muitos compositores pós-weberianos e eletrônicos estão frequentemente em polêmica, sem poder subtrair-se à sua fascinação e ao inevitável magistério de seu exemplo. Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desagregação das estruturas tradicionais, que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição (p. 212).

Do silêncio cageano (impossível, revelador) e sua profusão de barulhos e eventos sonoros, surge uma forma de escuta que influenciará a perda da simétrica fronteira entre os campos artísticos. A música em John Cage é uma das formas, um dos suportes em que o som é escutado, manipulado. Ela é um dos meios pelo qual sua didática influência marcou tanto a desagregação quanto a inserção; tanto a informalidade quanto o estudo, a pesquisa, a investigação que, por fim, estabeleceu uma escola composicional que se desdobrou para outros processos artísticos. “Desde Cage, era ensinado essencialmente um curso de ‘composição’, a música era abertamente usada como a matriz através da qual explora métodos de produção e apresentação”<sup>45</sup> (LaBelle, 2006, p. 54).

Em John Cage a escuta também é visível. Ela não está determinada nem mesmo pelo ato de escutar, tantas vezes surdo ao som. É uma escuta que se vai criando em sua experiência.

Esse caminho foi também uma das possibilidades de se escutar de um outro modo o disco de vinil.

Dessa indeterminação também podemos escutar *Sal sem carne*, uma vez que é, no decorrer sonoro da peça, cada vez mais indeterminada a fronteira que separa suas

---

<sup>45</sup> Tradução livre: *Since Cage was essentially teaching a course on ‘composition’, music was used openly as a matrix through which to explore methods of production and presentation.*

tangências. O emaranhamento ao qual o trabalho se propõe é amplo em sua criação de uma massa por vezes caótica, que se reconhece em outros trabalhos sonoros de Cildo Meireles, em *Sal sem carne* ganha a angústia da ausência de contorno para as diferenças, sendo elas, no entanto, explicitadas historicamente pela sequência de massacres, ou mesmo pela disparidade cultural dos agregados ali representados. Uma vez que todos estão unidos em apenas uma faixa sonora, e que sua mixagem exacerba essa impossível união, mesmo após ter passado pelos procedimentos de edição e gravação em estúdio (o que é seguir um projeto de mixagem e masterização e, sim, determinar escolhas) há uma irreconhecível determinação no que, à escuta do trabalho se apresenta como resultado sonoro (onde se verifica uma primeira aproximação entre composição e instalação sonora), além do que, também dispostas em um ambiente estão os monóculos dependurados, nos quais estão fotografias dos índios e dos romeiros, também de forma aleatória. Essa indeterminação caracteriza o trabalho e ao mesmo tempo também o firma num campo de fronteiras ao mesmo difusas e exatas. Requerer de si mesmo, ao experimentar e pensar o trabalho, uma definição minimamente veloz talvez seja perder muito de suas perguntas, que estão talvez na tensão dirigida à fragilidade de ambos os agregados. Pelo contrário, talvez a marcação do relógio nos avise que uma certa lentidão habita a devastação sobre a humanidade vertida no conjunto da peça assim como um repetir dele vem ao mundo, mundo do qual ele (o trabalho e as tensões entre esses dois agregados, esses dois campos, esse único gueto que os representará virando-os avesso; essa direção de um suposto terceiro campo...) é nesse momento um logradouro habitante. A aleatoriedade pode, daqui, nos direcionar a muitas paragens, e ainda mais no desenvolvimento artístico de um trabalhador da arte que se desdobra em apresentar variadas desconstruções de estilo, e costuma fazer um caminho para a simplicidade afim de resumir nesse trajeto geralmente uma série de encadeamentos em diferentes áreas do conhecimento, o que dá às iniciativas como *Sal sem carne* uma característica densidade. Parte do adensamento produzido (parte, porque o maior deles considero ser o som, no entanto a estruturação de trabalho que começo a verificar aqui me parece alcançar uma pujança definitiva) parece vir de um encontro do que é previsto com o que não é; o que o artista define em seu projeto e o que drasticamente escapará dele [um procedimento que faz *Sal sem carne* estar de certa

forma (sonora) na direção de *Rio Oir*]. O som que se faz em *Sal sem carne*, essa voz do gueto, que também ecoa para além da cultura do disco, sendo som indeterminado e aleatório em seu sistema de captação (entrevistas, procissões, depoimentos), no entanto irremediavelmente sonoridade, evento sonoro, material com o qual também se faz desde meados do século XX o que se chamará música contemporânea, expõe os trabalhos de Cildo registrados em disco também a uma articulação que os faz parear com o engajamento de alguns compositores com uma abertura de linguagem musical, e mais adiante uma expressa indeterminação das composições e das exposições sonoras, performances, apresentações, e ainda antes disso, das notações musicais (novamente presentes em *Rio Oir*).

Em todos esses pontos o trabalho de Cildo Meireles pode ser pensado também como registro no contemporâneo desse fenômeno que ainda ecoa também no movimento de se ter aberto a estrutura das composições. A estrada aberta pelo manifesto de Russolo, *L'arte dei rumon*<sup>46</sup> e seguida por Varèse quando este possibilitava em suas composições um alargamento de permissões para a percepção e trazia para o campo musical uma série de atributos (eventos sonoros) articulados hoje permite que se estabeleça uma paragem para iniciar uma escuta em que uma obra musical se tornou mais percussiva e mais real. Já John Cage, herdeiro de Varèse, dissidente de Schoenberg e profeta quase agnóstico de um futuro, é parte da experimentação musical pela qual talvez o campo das artes visuais esperasse, e pelo qual o rigor romântico que encampou a música nunca tenha esperado com seriedade. Os trabalhos de Cildo Meireles aceitam a herança, a dissidência, a profecia; e transbordam também a arregimentação, mesmo a regência de uma cosmovisão pouco elementar que embaralha em cartas de um jogo um tanto cínico, um drible nas formas estruturadas que já não esperam qualquer iconoclastia: em Cildo há um mover misto em indeterminações. Pois assim como John Cage em trabalhos como *33 1/3*, *Sal sem carne* trabalha com indeterminações amplas, diversas, que se somam.

---

<sup>46</sup> Conferir em Russolo (2004), *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)*.

Segundo John Cage (2006), a forma de escutar estaria por fim a modificar a “interação social, a intimidade apolítica das pessoas” (p. 337). Também nesse ponto, *Sal sem carne* faz, para mim, um breve diálogo com o conceito de escuta de John Cage, no que abre a possibilidade para que algum convívio ocorra, de tal forma livre de predeterminações que ali está, encerrado no vinil numa espécie de “poesia industrial”.<sup>47</sup> Cildo Meireles desloca sempre, para aspectos de equilíbrio formal e plástico questões que irão promover desdobramentos sociais, pensamentos filosóficos, não a simples apologia do ruído.

Pode-se verificar sua presença (o ruído) pela escuta, dentro dos iniciais limites da formalidade estética, contudo procurando com atenção em que e como o artista apresenta e questiona o gueto. Se é, como disse, no e com o campo do saber, é também por esse campo que se haverá de desenvolver uma escuta capaz de alcançar o trabalho: a escuta que vê e define o trabalho, o faz acontecer. Muito embora o interesse do artista pela topologia, no início da década de 1970, o tenha levado à sonoridade como forma de expandir o espaço, não é simplesmente por ela que se frui e experimenta *Sal sem carne*. Mesmo utilizando o disco vinil e sua evidente atração visual, o que sustentará a instalação, inclusive na temática do gueto, é a escuta.

São as vozes do gueto que revelam as mazelas do sal e da carne no trabalho. Essas, permanecem em confluência no caos que se segue no encontro e no choque de civilizações, nas ambiências bélicas e destrutivas, beligerantes e completamente aniquiladoras de quaisquer possibilidades de se amalgamarem completamente. Chamo *Sal sem carne* de quase-amálgama por seu confronto ser o inevitável, o inominável que está posto na igualdade de campos que se refletem como espelho, sendo, no entanto, lugares de impossível acesso de um ao outro, do outro ao um. A reviravolta que o artista elabora para o gueto, de que ele um dia toma para si o lugar que o alija, é sua expressão entronizada na cidade, a radionovela que se desenvolve

---

<sup>47</sup> Conferir a ideia no texto *A indústria e a poesia*, de Moacir dos Anjos (2004).

como um retorno ao mundo industrial, um primeiro tapa de luvas, uma capacidade de reversão que insere no campo industrial uma dor humana.

Caminho exatamente oposto ao *readymade* – o *readymade* você pegava uma coisa do âmbito industrial e trazia para um plano pessoal; ia para um museu, para uma galeria, enfim, de alguma maneira você sacralizaria essa, vamos dizer, insignificância industrial – as inserções eram postas no sentido de que você pegava uma coisa absolutamente individual, era o indivíduo saindo dessa esfera individual, subjetiva, e operando numa esfera seja institucional no caso do meio circulante, seja industrial; quer dizer, com uma escala muito maior pegar essa coisa do indivíduo e conseguir espriar isso numa outra escala, nesse sentido seria o inverso da proposição do *readymade* (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Nesse ponto *Sal sem carne* abre um flanco de dor no corpo da obra de Cildo Meireles, quando inicia por sua vez uma jornada não apenas pela epiderme social, mas também pela conceitual reversão do *ready-made*, o profícuo e nesse contexto insuspeito início de um diálogo com Marcel Duchamp. Desde seu texto intitulado *Cruzeiro do Sul*,<sup>48</sup> Cildo Meireles deixaria notar o enigma social das veias abertas de uma América Latina diante do campo das artes. A gradação do sal insípido que ao valer mais nada é chão para ser pisado pelos homens em *Sal sem carne* começa a ser manipulado na função reversa para novamente tomar um lugar de primazia na estruturação formal dos trabalhos. Assim como *Através*, uma das peças mais impactantes do artista, *Sal sem carne* faz uso do que é plenamente industrial para acessar dentre o caos o que é particular, afim de torná-lo público e parte integrada do sistema. Uma força e um mover que faz o gueto inscrito nele.

Pela escuta *Sal sem carne* se torna um anti-amálgama sonoro. Escutar a captação sonora é compreender o trabalho, e é de certo modo entrar no gueto, e na medida em que o saber sobre *Sal sem carne* de algum modo se firma nessa escuta, é também sair dele. É fazer o caminho proposto pela equação de Cildo Meireles, de que o gueto faria a reversão desse jogo de intrigas. No entanto, é também verificar a ausência de adequação entre os canais, uma cisão estabelecida pelo artista desde seu gráfico até a gravação em estúdio. Não houve e não há conciliação entre a cultura indígena, ameríndia e a cultura branca, portuguesa. Escutá-las, em sua

---

<sup>48</sup> Texto do artista Cildo Meireles escrito em abril de 1970, disponível em IVAM, 1995, pp. 110-111; e Herkenhoff *et al.*, 1999, p. 106.

ruptura estrutural, é fruir em *Sal sem carne* uma coisa que não se amalgama. Escutar é difícil.

A escuta virá do eco de signos que à surdez não pôde constranger, mas que aos que tem ouvidos, ecoa, por vezes como saído de um rosto lívido e desconhecido, quando o massacre no Brasil é todo dia. Ou, do escuro dos rincões desse Brasil que o artista não nega em sua condição de herdeiro dele, mas que também para ele parece aprender a deixar algo conceitual e independente, esse exato e desconhecido objeto de arte que tempera e salga a superfície do mundo.

#### **1.4. RIO OIR – a orquestra real – do projeto-partitura ao desconforto do som real**

*Rio Oir* (2009-2011) é fruto de uma anotação que o artista fez quando morou na cidade de Petrópolis, em 1976. A ideia se amparava principalmente na escritura de um palíndromo que tratava da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro. Também de acordo com Cildo Meireles, o palíndromo estava no título do trabalho, onde a palavra *Rio* se refere às risadas e a palavra *Oir*, que significa “ouvir” em castelhano, se refere naturalmente a ouvir. Desse palíndromo, portanto, cada uma das duas palavras utilizadas, *Rio* e *Oir*, se expande em significação: cada qual apresenta dois campos significantes, uma vez que *Rio* é ao mesmo tempo a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e o verbo rir conjugado na primeira pessoa do indicativo. Também *Oir* é um o verbo ouvir em castelhano, e um espelhamento da palavra que o antecede no nome do trabalho, funciona como um poema concreto em diedro, páginas abertas de contrários que, no entanto, se ligam por vetores e cordas horizontais, principalmente quando escritos em letras de forma. Portanto, desses quatro significantes, dois em cada palavra escrita, conhecemos três: o nome da cidade, o verbo rir na primeira pessoa, “eu rio...”, o verbo ouvir. Quanto ao

espelhamento da palavra, assim como o mundo que está além do espelho, nada sabemos e apenas intuímos dele o que seria aprazível ou absolutamente insuportável na igualdade exata. Ou, ainda, ouvir (oir) algo estrangeiro em nós.

*Rio Oir* [Figura 8] é um rio virtual criado a partir de muitos rios reais. Gravado em disco, é talvez a expressão mais sofisticada do fascínio de Cildo pelo disco de vinil. Cildo relatou seu fascínio pelo objeto disco referindo-se ao momento em que, após os dias de gravação no estúdio da Musidisc, o viu realizado:

Fiquei feliz em pegar aquele objeto, que até hoje tenho fascínio. Tanto é que eu fiz uns 12, 15 projetos para discos, dos quais eu realizei o *Mebis/Caraxia*, muito por causa da topologia, e trabalhei fora do Brasil numa outra ideia, que foi o *Sal sem carne* (Maireles, Entrevista concedida, 2015).<sup>49</sup>

O trabalho é um empreendimento executado entre 2009 e 2011 e consiste em um álbum no qual o lado A tem sons de água e o lado B sons de risadas. Basicamente, em um lado, o som das águas deflui, descende da grandiosidade de onde se inicia e se desenvolve no disco enquanto se amiúda e exausta até o silêncio. Do outro lado, as risadas, que se iniciam pelos sons de crianças rindo, aumentam em quantidade e densidade gradativamente, no sentido inverso. Esses dois vetores, que se opõem nos lados do disco, são forças que respectivamente desenvolvem ora uma subtração, ora uma adição sonora e realiza em sua síntese a especificação do gráfico do artista. Para ser mais exato, a especificação do segundo gráfico feito para *Rio Oir*, porque ele foi modificado a partir da realidade em que o trabalho se insere e à qual ele tragicamente/comicamente se integra. A descendência trágica, com sua queda inexorável e a ascendência cômica, com seu questionamento implacável, seu discurso em interdição. Em civilizada angústia. O gráfico [Figura 9] de Cildo Maireles, ao qual ele recorre para exemplificar o início dos procedimentos de captação sonora da peça é, guardadas as devidas proporções, sua partitura desenhada, seu projeto-partitura elaborado a partir de uma realidade geográfica, a composição de um desejo de registrar esse real e no entanto antes estabelecer para

<sup>49</sup> Dos trabalhos gravados em disco (além dos pesquisados neste capítulo, *Mebis/Caraxia*, *Sal sem carne*, *Rio Oir*), existe também *Pietro Bo* (2012), registro de uma instalação na antiga residência da arquiteta Lina Bo Bardi, em São Paulo.

ele uma notação sobre a qual se possa acessá-lo. A linguagem está aí em seu limite de experiências que surgem ou coisas que faltam na medida em que esse gráfico é seguido: Desse gráfico, escrito e reescrito por Cildo, nasce e morre *Rio Oir*.

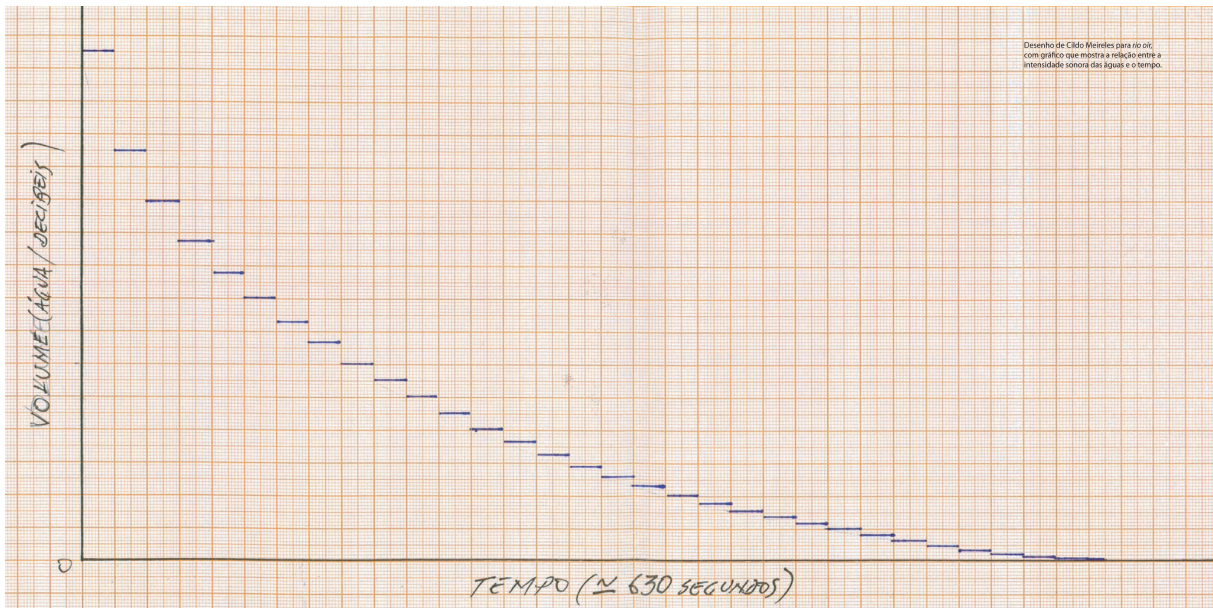
A gente chegou e uma das nascentes, desse rio, Pipiripau, que era do centro de Formosa, tinha virado um Bingo, tinha um poço. No subsolo do poço que era a nascente e estava emparedado. No dia seguinte eu já tinha mudado o gráfico. Pensei em começar com Pororoça e sobretudo Foz do Iguaçu, até desaparecer inteiramente. Porque tem um gráfico, que é esse, que seriam as águas doces e tem um gráfico que é de águas residuárias, que vai aumentando, acaba com uma coisa industrial, descarga (Meireles, Entrevista concedida, 2015).



Figura 8: Cildo Meireles. “Rio Oir”, disco de vinil, 2011. Foto: Thomas Gunnar Bagge.

Essa insuspeita música, que por adensamento ocorra a partir da ação do trabalho é, naturalmente, uma abstração do ouvido que escuta, e a escuta é, a todo momento, condição nodal para se compreender o mundo sonoro de *Rio Oir*. A escuta desse gráfico, como também de uma espécie de pauta, é iniciada ainda na mixagem em estúdio: permite a inserção de, assim como Cildo Meireles comenta em sua fala, que existem também águas residuárias que se misturam ali. Ou seja, águas de dejetos,





despejos, que atravessaram as tubulações das cidades. São como nodais mensagens cifradas no texto de sons, ponteiros diminutos de uma imensa peça que atravessa o mundo caipira do Brasil até vir à civilização que aos poucos o extingue. Para Guilherme Wisnik (2011) os sons dessas águas residuárias são como comentários “percussivos ou pequenos solos de sopro” (p. 77), uma bela articulação que também aproxima o trabalho de uma música secreta, que vem vindo com esse rio sonoro.

Aumenta-se aí a polifonia da orquestra, à medida que o gradiente sonoro vai decrescendo de pianoforte para pianíssimo. Já quase ao final, parece que os rios são tragados por uma descarga, sobrando somente o baixo contínuo – e trágico – do som subaquático de uma nascente emparedada, transformada em poço (Wisnik G., 2011, p.77).

**Figura 9: “Desenho” para Rio Oir, com gráfico que mostra a relação entre a intensidade sonora das águas e o tempo.**

Chamo de música, mas uma música cifrada; a que se escuta como texto, como barulho (ou politonalidade), como realidade. Esse denso real vem vindo no fluxo que de rio em rio se sobrepõe na peça, desafina a escuta pouco porosa e requer para si a atenção para uma outra que se destaca ao fazer-nos navegantes da sonoridade que, egressa da água, lapida a audição como a uma pedra bruta, a qual se domina pelo pensamento delicado, mas também por uma sutilíssima violência. Por não afinar essa imensidade de águas e dejetos o trabalho é, além da plasticidade

audível, questionamento cabal, talvez desolado. É então quando a elegância e a angústia convivem literalmente lado a lado, e também parecem ser respectivamente uma arregimentação de sons sob uma regência e uma inevitável proximidade com a incógnita e o desconhecido no riso. Contudo antes de todos os risos, a ferida dos rios jorra o misto de mundo, água, som, lodo, riso, merda, erosão, palíndromo, beleza, emparedamento. É um desconforto que vem e vê a classe média da cidade cada vez mais de perto.

*Rio Oir* mapeia o Brasil em uma cartografia subjetiva que se desenvolve num arranjo sonoro, escrito como esse projeto-partitura, onde se estabelece uma ascendência de sons. É sim uma obra polifônica; conflui uma orquestração<sup>50</sup> aquosa, em uma regência pela captação natural das águas e pela edição em estúdio do material captado. Como num discurso que se derrama, ao trazer a vastidão anterior à civilização vem-nos com a força da imensidade, embora se enderece cada vez mais, no decorrer de seu percurso, ao ouvido que a escuta em particular: o trabalho se desenvolve no ouvido sim como orquestra, de sons concretos, reais, existentes na distância de um ambiente exógeno ao sabor musical que os sons podem ter quando resignificados pelo homem, ao mesmo tempo que apresenta no velamento e na refração da água a doçura plástica de uma composição em algo musical e que por sua vez escapa de ser lida apenas em sua partitura. A eloquência do som é essa, existir mesmo fora do projeto sonoro, existir noutra fisicalidade, revelar algo num espaço sonoro. *Rio Oir* é um trabalho submerso em água e no entanto em direção ao seco na última gota.

A plasticidade sonora é, à diferença dos trabalhos anteriores registrados em disco pelo artista, um conjunto de interferências sutis, em forma de registro das nascentes e seu caminho pelos rios, derramam uma imensa e única água sobre a terra do país, explorando sua viagem. Quando se junta à captação desse registro uma série de outras águas que se inserem como que como instrumental, ou improvisado em

---

<sup>50</sup> A ideia de “orquestração” tem sua matriz no texto de Guilherme Wisnik que compõe o catálogo do Itaú Cultural sobre *Rio Oir* (2011).

orquestração, a polifonia, a sobreposição de sonoridades uma espécie de preparo subjetivo para a cascata de risadas que se seguirá. Isso de certa forma dialoga com o que é feito no caminho dessa água, que nasce e vem dos rios e vem na continuidade eternal da natureza e de repente ganha notas rápidas e incisivas que por ora atravessam com o resíduo do mundo, sendo no entanto parte dessa única água, somando-se a ela: São as águas residuárias as mais civilizadas, e vão ao silêncio do seco. Por fim em espécie de chegada silente há o som tubular que remete aos encanamentos, e ao ponto final que por uma descarga faz a higiene sobre as consequências desse caminho.

Por outro lado, (e no outro lado) as risadas perfazem um tempo de amplidão quando arrancam de certa forma a doçura da peça com o desfazimento cabal de uma plástica no que sua presença de certa forma constrange. No palíndromo de Cildo Meireles, os jogos de linguagem executam *Rio Oir* com o cenário das bacias, as palavras ao contrário, os efeitos musicais das águas, seu caminho, e a escuta de seu “ensaio de orquestra”.<sup>51</sup> Também por esse prisma, o dos solistas que parecem procurar certa primazia diante da orquestra como um todo, o encontro de nuances polifônicas vem como uma pequena narrativa enfática de um outro ponto de vista que não o da irradiante beleza natural, transformada em beleza acústica pelos processos de captação a partir de viagens e deslocamentos e gravação e mixagem a partir das anotações e determinações de Cildo. Tanto mais agora também pela aparentemente emancipada sequência de risadas que se avoluma de forma teatral e com a incógnita habitual que o riso deixa ao ecoar. Assim como no lado do disco em que as águas da civilização são por uma edição derramadas no disco, e irrompe de torneiras, descargas, urinas, bueiros, encanamentos diversos há também uma edição de risadas, pela qual sua intensidade aumenta o incômodo de sua existência

---

<sup>51</sup> *Ensaio de orquestra* (1979) é um filme de Federico Fellini no qual um ensaio acontece em uma antiga capela romana medieval que se tornou um oratório, onde os músicos, já idosos, aos poucos chegam para o ensaio, e são filmados por uma TV, para a qual relatam a importância de seus respectivos instrumentos, para cada qual os mais imprescindíveis. O maestro, que a todos rechaça energicamente, no intervalo do ensaio também é entrevistado e diz de como o mundo da música se modificou. E da falta de respeito pelo condutor. O filme, uma comédia, traz o conflito das várias partes da orquestra (e suas sonoridades). Conferir em: Fellini, F. (Diretor), & Fellini, F., Rondi, B. (Escritores). (1979). *Ensaio de Orquestra* [Filme Cinematográfico]. M. Fengler e R. Rossellini, Prod., N. Rota, Mus. G. Rotunno, Fot. D. Ferretti, Dir. Art. Itália, França, Alemanha: Versátil. 1 DVD, comédia, musical, 70min. color. son.

enquanto *Rio Oir* avança. À escuta do disco, pode-se ouvir as risadas num crescendo de desconhecido motivo, muito embora se possa supor o que do riso se pode esperar: o mistério filosófico de uma contorção muscular; o impreciso, que escapou ao requinte trágico da queda; um pouco da voz que deslizou do cansaço; o pânico ingrato que mesmo ao controle educado por vezes impõe à gargalhada: o riso é ao mesmo tempo um demônio do meio dia e uma resistência à auto-ajuda: O riso, essencial na vida humana, aponta a humanidade onde quer que jorre a subversão seminal e deixe seu eco:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhes deram, com o capricho humano que lhes serviu de molde (Bergson, 2001, p.2).

O riso, que revela uma quantidade considerável encadeamentos sensíveis e pode ter motivos diversos, que vão da alegria ao constrangimento, passando pelo sadismo, pelo desespero ou histeria, enfim por vários estados de humor, é espécie de corolário da humanidade submersa, afogada no bom manejo dos bons modos, como se dela pudesse elevar a sutileza hipócrita dos cenários pacíficos e instituídos à categoria de verdade pelo hábito da polidez.

Demasiado humano é esse mistério. Não podemos ignorá-lo, ao mesmo tempo que nos é velado o motivo ao certo pelo qual o riso, exposto e de chofre, muitas vezes nos golpeia com impunidade. Mas é, drasticamente eloquente que, sendo também comicamente angustiante uma arregimentação de risos ecoe em espécie de contraponto ao som das águas em *Rio Oir*, já que de primeira vista/escuta essas trariam uma tranquilidade audível ao revelar um caminho de águas pelo país, que viria abastecer as cidades com a cristalina fartura de uma *Terra Brasilis*. No entanto, aquelas pessoas estão rindo. É um riso que efetua o contrapontístico e o atravessamento, como o que escancara o desfazimento pelo qual a terra e suas fontes estão submetidas na correnteza de muitas defenestradas práticas pelas quais essa mesma terra é roubada, morta e destruída em iniciativas e eternos

descobrimos que nunca a descobriram. O Brasil nunca foi descoberto, foi no máximo encontrado, e talvez essa prática se perpetue nas hostes contemporâneas com o vigor de outros tempos, quando a devastação ainda não conspurcava o que as fontes guardam da civilização como enigma, mas também como sobrevivência. Na escuta de *Rio Oir* soma-se a isso, de maneira ainda mais eloquente, a estruturação formal do trabalho, que a partir de uma determinação do artista grava os sons, entre esses, os de pessoas que estão rindo. Como que inalcançadas pela exaltação do que é em *Rio Oir* uma vastidão sonora retumbante, de ampla cartografia e experiência nos meandros de um sistema hidráulico natural, essas pessoas estão rindo, com a distância sentimental (é o que parece) suficiente para dar às gargalhadas uma força nodal, um auto-entorpecimento carnal e estranho ao tanto de substância sonora que, trazida dos ínfimos córregos vem atravessando grandes distâncias com a obstinação e o sentido de uma força natural, que faz seus desvios possíveis ou necessários a cada vez que é copiosamente agredida. O que o riso é? Do que estariam rindo essas pessoas? É com insensibilidade que o riso aponta seu dedo indicador:

Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso. Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d'alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade (Bergson, 2001, p. 3).

Uma certa degradação no riso avisa que algo em *Rio Oir* se desmascara sob a gama de risadas que também o sustenta. Os risos, que se despreendem da inocência e gradativamente crescem ganhando contornos cínicos fazem parte de uma grande orquestra absorta e impune ao que parece aos poucos surgir da peça quando ela releva a iminência de uma catástrofe. O que há nesses risos e no fato de rir nem sempre se sabe, e sua incógnita também é pensada por Sigmund Freud, quando este concorda com Bergson ao tentar deslindar sua causa. Diante de alguma dificuldade de estabelecer uma maior decifração sobre o riso, sua magnitude e concentração por vezes incômoda, no entanto se pode ver em Freud (1996) a questão da imitação fiel do que existe como fonte de comicidade, “pois rimos particularmente da fidelidade de alguma imitação” (p.194).

Do que estariam rindo esses que se acabam de sair de si pelo riso, como se uma comédia *D’el Arte* estivesse diante dos olhos (e ouvidos). E se o rio virtual do disco de alguma forma imita o real? E se essa imitação já não for suficiente diante da crescente devastação que conspurca as fontes das correntezas? E se os risinhos que se manifestam no disco forem já os cínicos de amanhã que aprenderam a lidar com o desespero e a falta das águas, o caminho seco que vem das entranhas secas na injustiça da especulação industrial para a civilidade das cidades que hipocritamente tem sede de justiça. De alguma forma é preciso mapear aos poucos os risos, como numa cartografia secreta eles nos avisam em *Rio Oir* que algo não está tão bem. Seu nervosismo crescente parece fazer do fluxo do rio uma mímica da realidade. Não é possível saber se é isso; no entanto pode-se ler em Freud (1996) um pouco da pesquisa sobre o cômico:

Não é fácil fornecer uma explicação satisfatória disso a não ser que se esteja preparado para adotar a concepção mantida por Bergson (1900) que aproxima o cômico na mímica ao cômico devido à descoberta do automatismo psíquico. A opinião de Bergson é que tudo, em uma pessoa viva, que faça pensar em um mecanismo inanimado, tem efeito cômico (pp. 194-195).

A comicidade em *Rio Oir* cresce como contraponto no trabalho. Por estar do outro lado, guarda também um falso apaziguamento, uma distância comedida que no entanto não apaga, nas águas do outro lado, o fogo questionador do riso. Uma degradação vem com o desaguar do disco, e algo grotesco é velado, escondido com sutileza cínica, na essência do riso a excelência de uma pontuação: “só há uma verificação do grotesco, é o riso, e o riso súbito” (Baudelaire, 2008, p. 44). Essa forma estranha em *Rio Oir* perturba e modifica o trabalho, do fluxo de águas vai-se ao de risos em incógnita. Mais adiante em seu texto, Freud cita Bergson nas seguintes palavras:

O que é vivo, segundo nossa expectativa, nunca há de ser repetido exatamente idêntico. Quando constatamos tal repetição, sempre suspeitamos de um mecanismo subjacente à coisa viva. [Bergson, 1900, 35.] Quando são vistas duas faces, que se assemelham uma à outra intimamente, pensamos em duas impressões de um mesmo molde ou de algum processo mecânico similar. Em suma, a causa do riso seria, em tais casos, a divergência do vivo com o inanimado, ou, como se diria, a degradação do vivo no inanimado (ibid., 35). Se, ademais, aceitarmos estas plausíveis sugestões de Bergson, não acharemos difícil incluir sua

concepção sob nossa própria fórmula. A experiência tem ensinado que toda coisa viva difere de tudo o mais e requer uma espécie de despesa para nossa compreensão; desapontamo-nos se, em consequência de uma completa conformidade ou de uma mímica enganadora, não necessitamos fazer nenhuma nova despesa. Desapontamo-nos no sentido de um alívio, sendo descarregada pelo riso a despesa com a expectativa que se tornou supérflua (Freud, 1996 p. 195).

Resta saber se o trabalho se ri de algo que já é um resto inanimado de algo que foi vivo. Como se um Hamlet<sup>52</sup> nos avisasse que esse resto é silêncio diante da devastação, mas não estamos na Dinamarca. O Brasil é mais comédia, é o monturo vindo à borda do rio, a deselegância que no trabalho findará na descarga final da civilização.

Se não há comicidade fora do que é humano, o rio escutado é um rio de humanidades, um rio de imitações que provoca o riso. Do outro lado do disco, as águas caminham para o silêncio. Esses muitos rios que vão esmaecendo depois de serem usados para a fundação das cidades que os rodeavam, os “rios que eram o começo aí da maioria das cidades do Brasil, depois de um tempo a cidade dava as costas pro rio e virava um esgoto. . .” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

O choque desse procedimento operesco parece ainda maior diante do hercúleo processo de captação dos sons das águas, e por onde foram os que as captaram:

A captação dos sons das águas foi feita em quatro diferentes lugares do Brasil: Estação Ecológica de Águas Emendadas, próxima a Brasília, que é o coração geográfico e simbólico do projeto; as cachoeiras de Foz do Iguaçu, no Paraná, na fronteira entre o Brasil, a Argentina e o Paraguai, a foz do Rio São Francisco, entre os estados de Alagoas e Sergipe; e a pororoca do Rio Araguari, no Amapá. Na Estação Ecológica de Águas Emendadas existem muitas nascentes de rios, que eventualmente se emendam na estação das chuvas, tornando-se, física e poeticamente, uma água única. Esses rios correm para as mais variadas direções, desembocando nas três principais bacias hidrográficas brasileiras: a do Tocantins-Amazonas, na região Norte; a do São Francisco, no Nordeste; e a do Paraná, no Sudoeste (Wisnik G., 2011, p. 11).

---

<sup>52</sup> Última fala de Hamlet na peça, antes de morrer. “O resto é silêncio” (Shakespeare, 1976, p. 238).

*Rio Oir* é um disco em contraponto à *Sal sem carne* em seu percurso artístico. Se em *Sal sem carne* há um chamamento notadamente político agregando pessoas à sua história, e o resultado da instalação chega num ponto digno de estudo e investigação pela estética conceitual do trabalho, em *Rio Oir* uma junção de elementos plásticos e estéticos levam em seu conjunto a um discurso inegavelmente político, de rara significação histórica, além de apontar um futuro consequente. Uma das riquezas do trabalho na obra de Cildo Meireles é fazer novamente do objeto disco um suporte para tal inesperada experiência, tragando para dentro dele o trajeto ou o destino desse rio virtual e invisível pela cega escuta da civilização, ou antes, o simples processo que é capaz de questionar no mundo contemporâneo seus pilares de matéria prima e seus enfastiamentos pela descarga e extravasamento cultural que se aliena de si e do outro. *Rio Oir* transborda de certa forma pelos sons das águas e das risadas, que executam com êxito os nervos, ou descrevem a glotonaria, o prazer, a própria sede. Esse elemento político, segundo Cildo Meireles, aconteceu como “uma coisa que foi se impondo. O material foi direcionando a natureza formal do trabalho” (Wisnik G., 2011, p. 20). Ainda sobre o processo de *Rio Oir*, Cildo Meireles declara:

Se eu fosse tentar sintetizar o que aconteceu nesse processo, diria duas coisas: encontramos nascentes natimortas, o que foi muito impactante; e, uma decorrência disso, a percepção de que muito em breve todas as águas fluviais do Brasil serão, de certa forma, residuárias, pois elas já estão sendo conspurcadas na fonte. O caso do Rio São Francisco talvez seja o mais emblemático, um rio que se tornou muito doente nas últimas décadas. O que não quer dizer que isso não esteja acontecendo também nos rios da Amazônia, que já estão, em boa parte, altamente contaminados por substâncias como o mercúrio, ou sendo impactados pelas hidrelétricas (Wisnik G. , 2011, p. 20).

O caráter de denúncia que o disco ganha no todo sonoro é de certa forma atenuado pelo artista, que o elabora como consequência natural do processo. No entanto, sendo a terceira produção de Cildo Meireles sobre o suporte disco, pode-se dizer que dois terços dela tocam em questões brasileiras, caras ao país ao mesmo tempo que quase desconhecidas ou pouco replicadas pelos meios de comunicação. Em *Rio Oir*, tal como *Sal sem carne*, são trazidas para dentro do disco de vinil, um objeto aclamado pela indústria e pela produção em série, certas questões incômodas, alijadas.



Em entrevista concedida a Guilherme Wisnik, surge uma comparação com o trabalho de artistas como Robert Smithson<sup>53</sup> e Richard Long<sup>54</sup>, no que o artista relaciona *Rio Oir* com a *land art*. A partir dessa comparação o artista relata a ideia de “obra de arte total”, e seu interesse pela antimatéria, segundo ele uma das questões para a física na época, em torno de 1965 e 1966, em Brasília, onde conversava sobre o assunto com amigos. Um pouco como um comentário aleatório, ao dizer do interesse em perceber através da arte novos sentidos além do visual, Cildo Meireles cita uma canção de Bob Dylan<sup>55</sup> em que o cantor diz: “Alguma coisa está acontecendo aqui/Mas você não sabe o que é/Sabe, Mr Jones”.

É interessante verificar que *Rio Oir* de certo modo pareça querer abraçar uma totalidade, e exerça em si um fascínio natural dos grandes empreendimentos; e se esparrame por grandes distâncias mesmo divergentes; e que após sua associação com projetos que pensam a obra de arte como parte do ambiente e dela esperem, mais que um preparo para sua recepção uma integração com o meio em que está, seja ainda assim um apelo à uma determinada escuta. De alguém. A sinfonia de *Rio Oir* aborda quem a escuta como quem sussurra um texto particular, uma sibilação pontual, para um determinado sujeito. Muito embora a imensidade do trabalho se revele inabalável, por essa sutileza ele se revela ainda mais. Cildo Meireles explica isso como uma contradição em sua obra:

Essa é, de certa forma, a contradição que há em minha obra: os trabalhos que são de início muito pequenos, muito discretos, lidam com escalas grandes. Já aqueles que fisicamente tem uma escala maior são pensados sempre para uma única pessoa. *Rio Oir* faz parte do segundo grupo; só poderá ser fruído solitariamente, porque senão o som das águas não será ouvido, já que tem um grau de imperceptibilidade muito grande (Wisnik G., 2011, p. 19).

---

<sup>53</sup> Robert Smithson (1938-1973), artista norte-americano, da corrente artística chamada *land art*, surgida na década de 1960.

<sup>54</sup> Richard Long (1945), escultor, fotógrafo e pintor inglês, conhecido praticante da *land art* na Inglaterra.

<sup>55</sup> Bob Dylan (1941), a canção se chama *The Ballad of a Thin Man*, a citação da letra é “Because something is happening here/But you don’t know what it is/ Do you, Mister Jones?”

Assim como *Sal sem carne*, *Rio Oir* se prepara da grandeza dos eventos para a escuta pontual. A operação é radical no que define um encontro particular como única possibilidade de escuta. Nesses trabalhos do artista, o espaço sonoro é elaborado para a audição atenta e sutil. Sob a égide dessa escuta, a fineza do trabalho se revela. É uma orquestra real que aos poucos se impõe sobre o rio virtual, um conjunto de tristezas que se amiúda ao passar pelo conluio de maldades que cada logradouro lhe despejará. Enquanto o riso, interdito e não sabido, irrompe em cada voz, o trabalho é, no entanto mais sutil que os anteriores. *Rio Oir* é mais delicado que *Sal sem carne*, cujos sons, ruídos e falas, embora tão ruidosos quanto, requerem mais sutileza que os de *Mebis/Caraxia*. Os discos são fruto de experiências de gravação bastante multifacetadas, e nesse raciocínio se pode dizer que existem semelhanças e dessemelhanças pertinentes. *Mebis/Caraxia* e *Sal sem carne* estão próximos pelo caos sonoro mas distantes na temática. *Rio Oir*, tal como *Mebis/Caraxia*, partem de um gráfico, espécie de projeto-partitura: os gráficos do artista são notáveis para quem os vê, e despertaram também em Hans-Ulrich Obrist<sup>56</sup> a curiosidade sobre sua possível proximidade com a notação musical quando este pergunta à Cildo sobre suas instruções para as instalações, ao que o artista diz que “há uma semelhança entre as instruções e as notas musicais” (Scovino, 2009, p. 169).

No entanto, em *Rio Oir* esse gráfico é modificado pela realidade que o trabalho foi capturar; nesse ponto a sonoridade orquestrada sobrepujou sua partitura inicial como consequência do real no local da pesquisa de campo. *Rio Oir* também dialoga com *Sal sem carne*, tanto na óbvia análise social respectivamente através das vozes do gueto e da ecologia na civilização, quanto ou principalmente, de forma conceitual, por apresentarem caminhos estéticos opostos para essa denúncia, respectivamente um (*Sal sem carne*) indo do massacre social ao caos e quase-amálgama sonoro e outro (*Rio Oir*) da composição de uma estética fina e abstrata ao desconforto do real.

---

<sup>56</sup> Entrevista intitulada como *Da adversidade vivemos*, concedida a Hans-Ulrich Orbist e publicada originalmente no catálogo *Da adversidade vivemos*, editado pelo Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 2001. Conferir em Scovino (2009, pp. 166-175).

Esses discos de Cildo são experiências que revelam o confronto com o som, e a capacidade de pensar através dele. Por mais que haja a poética expectativa de elaborar sobre cada um deles, existe antes disso um fato que os alcança de forma bela: esses três trabalhos cumprem uma missão radical: subvertem o objeto disco de forma admirável.

## 2. CAPÍTULO 2: o som que vem pelo rádio

### 2.1. O som

O som é uma superação dos corpos e deles reverbera sua existência. O som é a existência desses corpos que se somam, reagem, encontram a partir de si em uma força que vibra e avança e produz tal somatório, digamos o somatório  $\Sigma$ .<sup>57</sup> É a conclusão de um choque desses corpos e se desenvolve em uma soma que a define e é regida para que dela se possa ora esculpir o que fora chamado harmonia, ou absorver na escuta a ainda mais esfacelada membrana ruidosa a qual se chama ruído, e que se revela na promiscuidade da onda senóide<sup>58</sup> quando se impregna de realidade ao ser encampada pelo mundo. Justamente para este mundo, inquieto e despreparado o som é algo que jorra para ele uma inquestionável fissura, um desajeito revelado por espécie de desgaste que ao se sobrepor através de instrumentos tem, no entanto, na gênese, uma onda sonora que desaba de si deixando também seu corpo por onde passa. Até, finalmente, deixar de existir. A trajetória da vida dessa onda, chamada senóide, é o tempo em que o  $\Sigma$  existe no sopro, do pó ao pó desarticulado e impreciso que aos poucos o homem afeito a ele procura articular, transformar em algo; uma coisa, isso que até o fim chamaremos de som.

---

<sup>57</sup>  $\Sigma$  (letra grega, sigma) é um símbolo matemático que significa somatório, ou seja, a soma de uma determinada sequência. Neste capítulo, uso o símbolo  $\Sigma$  para representar especificamente o somatório da emissão sonora que chamamos som.

<sup>58</sup> A onda senóide é usada para representar a onda sonora, uma vez que esta ocorre no tempo e em certa frequência. Para uma contextualização do nome, em matemática ela é uma curva de senos, em que as abscissas são proporcionais ao arco ou ao ângulo e as ordenadas ao seu seno. Também chamada de sinusóide, senoidal, entre outras nomenclaturas. Fernando Iazzetta esclarece: “uma onda senoidal pode ser entendida como um movimento circular que se propaga ao longo de um eixo, o qual pode representar uma distância ou tempo, por exemplo” Conferir em: Iazzetta, F. (2016). *Tutoriais de áudio e acústica*. São Paulo: Departamento de música da ECA-USP. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/>>.

Sem paz e sem discernimento de si, essa onda é o titã desproporcional que se erige do mar, a força que os deuses domam com cautela, quando por eles esperam para alcançar os desafios de uma saga. Muito embora o Homem faça o som, e não saiba ao certo, como também os deuses em sua mitologia respeitam as feras indômitas que parecem estar dormindo até serem despertadas. O que desperta o  $\Sigma$  é chamado instrumento. Geralmente associado ao campo musical-harmônico, instrumento é, também geralmente, associado à construção de um produto que, ao ser tocado, reage de forma sonora, forma, ainda geralmente, chamada musical. No entanto, aqui, chamarei instrumento o que desperta o  $\Sigma$  para o mundo real, o traz como um bicho que estava lá, quieto, e conversava com a impiedosa feiticeira de Nietzsche sobre como desancar a humanidade do silêncio, o impensável e impossível silêncio. A questão musical, harmônica, mais uma vez geralmente envolta em certa conformidade auditiva, não vem ao caso a quem se pergunta de imediato e com sinceridade o que é um instrumento, o que ele faz. Instrumento é o que instrumentaliza algo, e a vida dos sons é mais urgente que as teorias harmônicas. Pode-se considerar instrumento como o que permite que a onda sonora exista, o que faça com que a onda senóide aconteça, o que desperte à existência o ruído, o barulho, o estilhaçamento que de si mesmo se desfaz ao jogar-se no mundo sendo a vibração decorrente de um atrito. E também considerar os instrumentos idiófonos<sup>59</sup>, os que ainda antes de criar música, harmonia criam o  $\Sigma$  vibrando de si mesmos, os que desde formas rudimentares estabeleceram na história do Homem uma trajetória que traz a passagem pelo ruído e pela tecnologia.

A ideia de tecnologia tem sido cada vez mais associada aos (muitos) desenvolvimentos *high-tech* que cada vez mais ganham uma velocidade considerável, imprimem também um ritmo de utilização e obsolescência. Tal forma de existência tecnológica tem sido padrão de experiência com a tecnologia. Entretanto a procura por uma tecnologia na existência histórica do Homem, é uma linha ascendente de criação e desdobramentos de manufaturas que empreenderam

---

<sup>59</sup> Instrumentos pelos quais o som é provocado pela sua vibração de seu próprio corpo, como bloco de madeira ou triângulo. Essa especificação vem dos musicólogos alemães Curt Sachs e Erich von Hornbostel, desde 1914. Ainda para uma maior notação nas generalidades do assunto, também especificados instrumentos *cordófonos* (de cordas) e *aerófonos* (de sopro).

no decorrer dos tempos uma série de novas formas de utilização do espaço e dos objetos que nele estavam. Os primeiros instrumentos vibravam de si, e seu corpo se expandia assim, de tal forma que junto à sofisticação crescente passaram a ressoar também no registro coloquialmente hoje chamado musical ou harmônico, e conforme o requinte se distanciava do início do empírico processo percussivo de atritos as formas de se sonorizar com determinados instrumentos foi também multiplicada. O que se chama harmonia é cada vez mais levado em conta como fruto do trabalho tecnológico do homem sobre a rudeza sonora, diante de sua instrumentalidade presente no decorrer do tempo em que viveu e articulou novas possibilidades de emissão, contudo, é justamente por essa simplicidade de emissão sonora afeita à primeira instrumentação humana, que as pesquisas e perguntas sonoras foram experimentadas na feitura simples do som.

Os instrumentos que pelo notado choque físico vibram em seu próprio corpo (que ainda hoje são por vezes chamados barulhentos), sem a necessidade de maiores requintes harmônico-musicais e sem outras eloquências que não as de uma razão direta da expansão sonora como expressão do Homem estabeleceram de início um norte de pesquisa para uma inelutável e segredada história sonora em um nível mais próximo à vida cotidiana, concreta, advinda da raiz percussiva envolta por um mistério que se expande na audição a contar (como quem conta histórias) as vicissitudes humanas, sua condição e sua carne, seu diário que se esfacela nos dias tal qual o som que a si mesmo perde desde sua chegada ao mundo quando a ele vem através do esfacelamento inscrito na própria onda sonora. O avanço tecnológico veio desde os primeiros rudimentos dessa viagem lapidando pelo barulho e pelo ruído esses corpos chamados instrumentos. Ou seja, a tecnologia baixa está na força geradora que cria, constantemente,  $\Sigma$ . A geração contínua, posta em onda senóide que se desprende por suas qualidades físicas e habita o espaço. A habitação do espaço pelo som é uma investigação e uma conclusão.

Assim como a vida que experimentamos, errática e imprevisível, a onda sonora é complexa em sua raiz: Se utilizamos seu desenho (da onda senóide) para figurar

sua realização no espaço, na realidade, devemos saber, entretanto, que ela é uma abstração, cuja pureza está laboratorialmente promovida para se adequar a uma demonstração convincente do que vem a ser uma onda sonora. Em outras palavras, a onda sonora é um amálgama de ondas, cada som, poderíamos dizer, uma mistura de sons. Numa discussão mais adiantada, é como se cada som fosse em si mesmo um acorde bruto, onde assim como em cada acorde as relações intervalares o determinam acorde, e de tal forma cada som fosse esse amálgama que o determinasse em timbre novamente. Ou ainda, cada onda sonora é composta é um misto de ondas. José Miguel Wisnik (1989) explica isso belamente:

Quando dizemos que o sinal sonoro corresponde a uma onda que fizemos representar por uma senóide, estamos procedendo a uma redução simplificadora, a uma abstração que se faz necessária para a apresentação mais elementar de um fundamento. Isso porque cada som concreto corresponde na realidade não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas, uma superposição intrincada de frequências de comprimento desigual. Os sinais sonoros não são na verdade simples e unidimensionais, mas complexos e sobrepostos (p. 23).

O espaço impuro onde mais tarde flutuará a escuta é uma epiderme deste mundo, desde feito mundo e lançado em si mesmo como enigma, dimensão finita de uma existência. A impureza é a habitação onde o som é forjado e refeito, é o campo no qual está envolto o recorte sonoro possível ao aparelho auditivo e o signo reconhecido pela experiência de ressignificação humana. Seja por um realismo surpreendentemente literário, seja por uma promiscuidade errática ao agregar-se ao mundo, a ilha sonora que o ouvido edita é apenas um quadro em mutação, uma experiência sobre a qual não se tem o controle final, embora a finitude (como está inscrita na existência da onda senóide) esteja dada, paradoxalmente de forma exata quando acabar.

Por muitos sortilégios somos convidados a imaginar o espaço sonoro como um campo de devaneios sensíveis, forças de uma sensibilidade audível e voltada para o requinte. No entanto, ao nos aproximarmos desse espaço, esse campo de problemas sonoros que se agiganta sem domínio aparente ou qualquer anúnciação de futuro arrefecimento, vemos (escutamos, se escutamos...) em sua gênese o

entroncamento que em si mesmo já se golpeia e desfaz, deixando para trás de si o que fisicamente chamamos de eco, e psicologicamente entregamos à lembrança.

Nas propriedades físicas do som, há um campo de estudo onde se pode elaborar sobre alguns eventos sonoros, investigar a partir deles consequências de sua emissão e recepção, considerando como espaço sonoro o lugar onde se percebe esses eventos, assim como elaborar, naturalmente, sobre eles e seus efeitos na obra do artista.

Na existência de um espaço sonoro como espaço determinante da obra, coexistem também as qualidades capazes de diálogo com o espectador, no qual este se torne receptor do trabalho. Essa confluência espacial onde se permite um dizer para a obra, que avança pontuada pelo receptor e sua escuta, e em alguns casos pelo receptor e sua emissão, também. Uma entronização acústica dá a esse espaço uma porta de entrada a quem o habita, movente por ele o ouvido que recebe a narrativa de cada instalação, peça, trabalho é acolhido, e se é também observado, escutado pelo que a composição narra, esse fato ocorre por uma fisicalidade fatural.

A acústica é a parte da física que estuda a geração, e propagação das ondas mecânicas, dentre as quais podemos associar o conceito de som. O som se move no ar e reverbera nos objetos. Associamos a ideia de som às ondas mecânicas que estão numa frequência entre 20 Hz e 20000 Hz, ou seja, somente nesse intervalo de frequência as terminações nervosas do nosso ouvido interno entram em ressonância com a onda mecânica e geram pulsos elétricos que produzem em nosso cérebro a percepção sonora.

A onda mecânica propaga-se no ar como onda longitudinal, ocorrendo o mesmo em meios cujas moléculas ou átomos estão francamente interligados (como nos gases e líquidos), podendo se propagar como onda transversal nos meios de alta coesão molecular (como os sólidos) e deixar de existir no vácuo (Sistema Anglo de Ensino [ANGLO], 1982, p. 137).



Ocorre que ao sermos atingidos por frequências que estão entre 20 Hz e 20000 Hz nosso aparelho auditivo nos possibilita a percepção sonora e conseqüentemente experimentamos a sensação do som. Ou seja, nesse intervalo de frequência, as vibrações das ondas sonoras nos são reconhecidas por uma capacidade inata. Contudo, isso não quer dizer que abaixo ou acima desse território de frequência as ondas sonoras não atuem. Abaixo de 20 Hz temos os infrassons, vibrações presentes em terremotos, maremotos, avalanches, ou mesmo vibrações em um interior de um automóvel. Acima de 20000 Hz estão os ultrassons, que auxiliam em exames médicos, localização de lençóis petrolíferos, cardumes, objetos submersos. Uma relação interessante da acústica quanto à amplitude das frequências da onda mecânica é:

0Hz -----20 Hz-----20000Hz-----→ F(Hz)

Ao se mover o som não arrasta o meio. A quantidade de energia que atravessa perpendicularmente a unidade de comprimento da onda numa determinada unidade de tempo determina a intensidade física da onda. Uma onda mecânica senoidal [Figura 10] oscila em movimento harmônico e simples cada partícula que atinge. Isto significa que cada partícula atingida recebe energia. A onda é uma sucessão periódica de pulsos, e “um pulso se propaga sem arrastar o meio” (ANGLO, 1982, p. 46).

A onda sonora é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo) .... A onda sonora obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie entre escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som (Wisnik J. M., 1989, p.19).

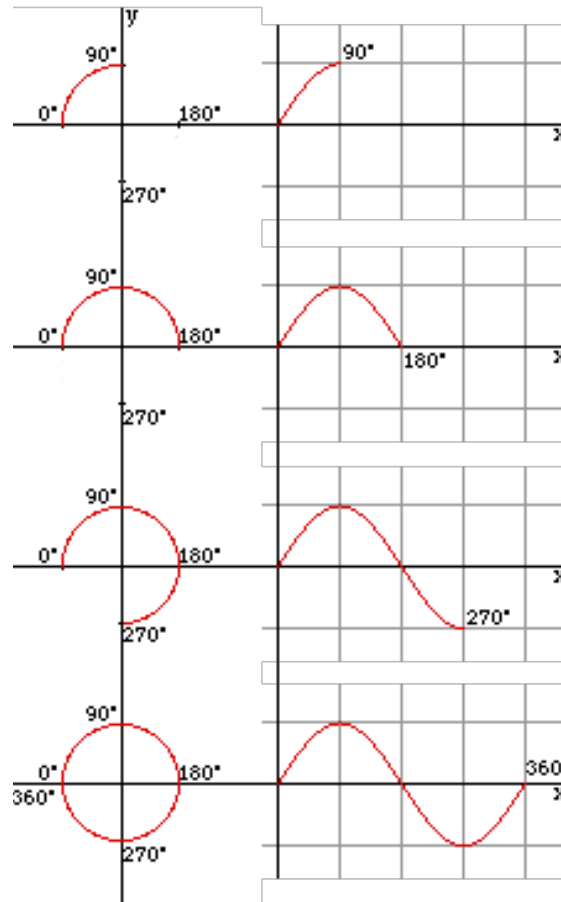


Figura 10: onda senoidal

A questão espacial nos trabalhos é importante uma vez que o som se propaga em ondas circulares que se formam apenas em meios materiais, e tem massa e elasticidade, um corpo como os sólidos, líquidos ou gasosos. A materialidade do som traz um dado inequívoco de compreensão de lugar, ou seu vazio, na manifestação de presença ou ausência, que se manifesta também em material potente de criação na afirmação desse espaço. A dimensão material do som dá, portanto, aos trabalhos, parte de uma presença física real. Segundo José Miguel Wisnik (1989),

. . . não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho. O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória (pp. 17-18).

Quando o som se estabelece ele já é resultado de um ajustamento físico com os fluidos que permitiram que ele acontecesse. Ou seja, para que a onda sonora surja e ressurgja, ela passa pelo espaço fluido, ocupado seja por líquidos, gases, plasmas. E por meio deles a onda sonora se propaga em velocidades diferenciadas, o que influirá diretamente no sentido da audição. Vale dizer que o sentido da audição é a capacidade de escuta a que se propõe o aparelho auditivo humano. Formado por dois ouvidos, esse aparelho auditivo tem seu funcionamento com base na estereofonia, mune o ouvinte com os atributos de uma escuta estereofônica, adaptada ao meio principalmente pela capacidade de localização; ela permite que se localize distância e posição da fonte sonora. Ter ou perder a localização da fonte sonora é estar a par ou alienado de uma das noções elementares do espaço em que se está. De acordo com Flo Menezes (2003):

Dividimos o ouvido em três seções ou partes anatômicas distintas: *ouvido externo; ouvido médio; e ouvido interno* (p.66).

Principalmente no que se refere a sons de baixa frequência, que sofrem facilmente difração, a disparidade binaural constitui o indicio mais significativo para a *localização* do som. Uma onda sonora cuja fonte se situe à esquerda chegará primeiramente ao ouvido esquerdo. Se seu comprimento de onda for suficientemente longo, parte da onda será difratada por volta da cabeça, atingindo a orelha direita, em média, cerca 0,7 ms mais tarde. Se o período da onda sonora for maior que isto (ou seja, se a frequência se situar abaixo de 1500 Hz), a diferença de tempo causará uma diferença de fase de menos de um ciclo entre os sinais nos dois ouvidos, e o cérebro reconhecerá tal diferença como o indicio de que o som provém da esquerda (p. 68).

Aqui, podemos pensar a estereofonia como capacidade humana de percepção sonora, e assim estabelecer pontos de contato entre essa percepção e a localização espacial do receptor, elo que os trabalhos de Cildo Meireles utilizam para propor diálogos pertinentes, e também um convite à escuta pela qual se encontra, no manejo das distâncias propostas pela sonoridade, a percepção de uma série de deslocamentos com os quais o artista dialoga com o espectador pelo que é sensorial. Ou seja, na objetividade de um certo campo de possibilidades físicas, há uma percepção de um espaço real, não obstante a criação de sentidos ocorra pelo fato dele estar habitado pela subjetividade, inicialmente de o espectador ter condições físicas para aperceber-se e então deixar-se evocar pelo que nisso se desloca até ele. O que verificamos assim é a existência de um espaço físico de geração, propagação e recepção sonoras:

Subjetivamente, o som é a sensação que experimentamos ao sermos atingidos por ondas com as características acima descritas (entre 20 e 20000 Hz). Observamos, então, que se não existe nenhum ouvinte o som deixaria de existir sob o ponto de vista subjetivo, mas não sob o ponto de vista físico (ANGLO, 1982, p. 137).

Os desvios e deslocamentos, amplitudes e sensações que esse espaço concentra são ocorrências subjetivas. Lugar onde o espectador está exposto às distâncias que o localizam no convívio com o trabalho, e o faz receptor do som que esse espaço exerce; onde, além de receptor objetivo ele é receptivo à antes insuspeita recepção do som, e também do silêncio: “Também somos receptivos ao silêncio. Ele geralmente não é tão desconcertante quanto costumava ser” (Cage, 2006, p. 332).

Da onda senoidal à sensação da sonoridade, há um complexo de fazeres capazes de legitimar um espaço para a sonoridade a partir de possibilidades físicas, biológicas, e também, se ao se avançar um pouco mais nesse caminho, um espaço para a sonoridade é gerado a partir do encontro do espectador e da nata utilização por parte dele dos atributos que tem na percepção, até marcar nesse momento tal espaço dentro de si mesmo. A complexidade a qual o espectador experimenta está já inscrita no cerne sonoro que a traz. A elaboração subjetiva dá a esse material um contorno próprio, sua inscrição é o contato com um universo sonoro que ali se configura, contudo fisicamente, atravessado pela diversidade sensorial: “Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretados segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos” (Wisnik J. M., 1989, p. 20). A interpretação é em si mesma um atravessamento na ambiência onde está inscrito um certo tempo na obra, numa confluência em que sua duração no espectador é sobreposição de subjetividades que elaboram uma condição real no sinal sonoro.

A impureza real e sonora vinda desde sua raiz é marca física inquestionável. A sobreposição inscrita no som ao escapar da onda sonora cria nela uma qualidade de timbre, trata-se da ampliação da sonoridade habitando frequências vizinhas. “De um modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma imbricação de pulsos desiguais, em atrito relativo” (Wisnik J. M., 1989, p. 23). A

impureza sonora fisicamente contida na onda propaga através do pulso ecoando sua matriz em esfacelamento. Esse experimento, essa inadequação em si é a presença do ruído.

O ruído, para melhor elucidar sua compreensão na obra de Cildo Meireles, é vagante inscrito em onda sonora, é impureza e mistura de sons na realização física no espaço sonoro. É seu timbre próprio, a textura do som que, em repetição e determinação de um tempo se firma presença física, contudo também exposta à associações trabalhadas por uma subjetividade: “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com um enorme precisão” (Wisnik J. M., 1998, p. 28).

Do ruído ao silêncio o som é o que na escuta virá a ser. Essa escuta tem alguns subsídios históricos para acontecer, e ainda mais num ambiente de artes visuais, pelo que se avançou no campo da sonoridade de forma transdisciplinar, onde a existência do ruído foi se tornando mais presente, ganhando contornos até mesmo de alicerce libertário para trabalhos que modificariam a proposta de escuta. Artista o qual se pode verificar a liberdade de criação em várias frentes é John Cage, e que também tratando especificamente dos sons em seu fazer musical chegou a propostas diversas das do campo musical, alargando suas possibilidades, deixando mais notável o avanço pela sonoridade como um evento capaz de produzir em si mesmo uma fruição, enfim, percorrendo um caminho importante para legar à contemporânea uma escuta diferenciada:

Um caminho que atravessou a técnica dodecafônica (*Methamorphosis*, 1938), o atonalismo livre, pesquisas com percussão desencadeadas entre outros por Edgard Varèse e a vanguarda serial dos anos 50. A obra de John Cage veio então se desenvolvendo a partir de seus próprios resultados e pesquisas. Seja através de rupturas ou de sínteses momentâneas, fiéis somente ao espírito de invenção, curiosidade. Como o moto confuciano recuperado por Ezra Pound: *Make it Knew* (renovar). Portanto um caminho pessoal à margem das escolas e de um certo sentido de “escola” presente na música europeia deste século... xComo artista interdisciplinar, sua música está integrada à sua atividade como escritor, pensador, performer etc. (Tratenberg, 1991, pp. 107-108).

Se uma chegada do ruído marca um alargamento de possibilidades isso também se deve às estruturas textuais que, no caminho do Século XX em desenvolver sua própria herança histórica, se diversificaram em propostas e mesmo soluções para problemas estéticos, além do que tal procedimento coaduna com os acontecimentos históricos que fizeram com que as décadas de 1960 e 1970 desencadeassem uma vigorosa desarticulação de antigas políticas, trazendo ao mundo das artes os efeitos disso como num lugar de eclosão. Nesse contexto é interessante interrogar os efeitos da obra de John Cage nas artes visuais através da sonoridade, levando-se em conta a notável influência da obra madura de James Joyce na composição de Cage, como que em releitura de uma divergência perspicaz em também reler o mundo pela descentralização e pela não-linearidade. (Tratenberg, 1991). Podemos absorver essa prática também investigando os efeitos nas artes visuais ao utilizar o som, onde esse campo aberto à sonoridade pode ecoar ainda mais livre dos rigores conhecidos como musicais, embora ainda permaneçam inequivocamente sonoridade, utilização do som.

De tal forma, procuro marcar aqui através de exemplos que contemplam campos distintos, sejam música, literatura e artes visuais, um enodamento estético que se determina, como no caso de John Cage, historicamente nos desdobramentos das atividades artísticas. No entanto, é importante para esta pesquisa estabelecer enfaticamente como recorte a investigação sonora, na medida em que tal estudo se dedicou a procurar o conhecimento nesse campo utilizando, sim, a assimilação de outros, mas retornando à pesquisa/procura de uma escuta. É para a escuta que me volto constantemente no desenvolvimento deste texto: aqui, especialmente, espacialmente, a escuta física dos sons (os sons independentes, essenciais, maravilhosamente não-musicais, plenos em seu campo). Mais adiante, a escuta interior, humana, de si.

## 2.2. BABEL – o excesso sonoro editado pelo outro



Figura 11: Cildo Meireles. "Babel" (2001-2006), escultura metálica, rádios, alt. 50cm,  $\varnothing$  200cm.

*Babel* (2001-2006) [Figura 11] é uma instalação que forma uma torre de mais de dois metros de diâmetro e cerca de cinco de altura, elaborada pelo acúmulo e sobreposição de centenas de rádios, todos ligados. Iniciada em 1990 em Nova Iorque, a partir da observação da quantidade e diversidade de aparelhos de rádio vendidos na localidade em que estava, permaneceu como anotação por 11 anos até ser realizada no *Kiasma Museum of Contemporary Art* em Helsinki, Finlândia.

O trabalho traz desde o nome um contorno literário, uma vez que a palavra 'babel' remete aos desvios da comunicação, ao embaralhamento sonoro ou desconhecida destinação da fala. Consequentemente, à existência de um limite para o saber e o conhecimento, como ecoa na obra de Jorge Luis Borges (2008) intitulada, *A Biblioteca de Babel*, na qual também um projeto de construção (por hexágonos) erige um trabalho em espécie de catalogação de discursos, e também saberes. *Babel* tem algo mesmo de prateleira no que aloca os rádios, e a preferência de leitura que Cildo preserva por Borges, entre outros, é provável de se fazer ecoar numa biblioteca de sons, sim. Mas, ainda mais que a presença borgeana em sua construção, parece ir também à fonte das incomunicabilidades onde aturdem os que com ela criam questionamentos ou nela se exasperam procurando uma narrativa, ou as já efervescentes e caiadas narrativas que se chocam de diferentes culturas. E se nelas, a história de *Babel* está registrada como uma passagem pelo mundo de um empreendimento literal ou literário que assombrou pela soberba, mostra também a realidade de uma falência da língua como expressão total. E nessa razão, mesmo diante da diversidade de narrativas existentes sobre o tema da construção de uma torre similar, tomo o eco ocidental da narrativa cristã como matriz literária que nomeia a instalação. Essa narrativa bíblica de uma Babel é a imagem da qual o próprio Cildo Meireles mais se aproxima, e coaduna com também outras referências ao cristianismo e à cultura ocidental utilizadas em sua obra.

O texto de Gênesis, 11, 1-9 <sup>60</sup> descreve a construção da Torre de Babel. Na narrativa bíblica, uma mesma língua era falada por toda a humanidade, quando os

---

<sup>60</sup> Conferir em Bíblia (1999), Gênesis, cap. 11, vers. 1-9.



filhos de Noé, chamados Sem, Cam e Jafé propõem ao povo a construção de uma grande torre com o desígnio de chegar ao céu. Deus intervém, entretanto, (Gênesis, 11, 6-7) e faz com que o povo fale línguas diferentes. Embora existam outras narrativas conhecidas, o trabalho, tal como foi nomeado por Cildo, leva aos lugares nos quais é instalado, a marca da égide cristã e sua narrativa que de certo modo está inscrita no saber comum do homem ocidental, na coloquialidade para a qual o artista dirige muitas vezes sua assertiva e conceitual contribuição. Uma vez que a narrativa bíblica é presença maior no mundo ocidental (refiro-me aqui à quantidade, inscrita também desde a impressão de Gutenberg), um mundo para o qual Cildo Meireles mostra a deficiência de comunicação instalando-a, inscrevendo a manifestação desses discursos e escutas, faz-se também presente, desde o nome *Babel* uma compreensão por parte do espectador dos prováveis desígnios do artista que expõe o corpo difuso de um texto assim como também não erradica a já banal carência de compreensão do que é dito ou mesmo a total impossibilidade de sequer escutar.

Isso que em *Babel* vem ao espectador e também o leva para suas entranhas, apontam no desconhecido a pequenez que existe no espectador envolto pelo trabalho. Aquilo que está longe passa a estar ali, perto, mas não deixa de ser outro lugar. Ao espaço em que o espectador está ocorre o mesmo, torna-se outro lugar, assim como ele torna-se outro no mundo, apequenado pela imensidade e cindido pelo desconhecimento, pela incomunicabilidade.

O trabalho utiliza diferentes rádios montados numa estrutura metálica. A utilização dos aparelhos de rádio em *Babel*, ao exalar a promiscuidade sonora de seu conjunto, no inesperado que vem pelo rádio, ecoa também um trabalho de John Cage intitulado *Imaginary Landscape nº4* (1951), onde duas pessoas manipulam doze aparelhos de rádio ao mesmo tempo (Costa, 2006). Em *Babel* os rádios são de tecnologias e idades diferentes, uns mais, outros menos sofisticados, e dão forma à uma torre que acende e ecoa as emissoras mais variadas. Elas se sobrepõem, e sua compreensão é dificultada por esse excesso de informação. Ao

mesmo tempo colorido e sonoro, o trabalho evoca de início a uma leitura sensorial, plástica, que se espalha pelo ambiente através do som, possibilitando uma escuta impossível tanto de ser especificamente reconhecida quanto de não ser percebida. Nessa escuta singular é interessante pensar a audição estereofônica, preparada para reconhecer distâncias e se aperceber das mais diferentes fontes sonoras. O fato de *Babel* se estruturar com a emissão de fontes distintas de som, e o não reconhecimento de seus códigos abre um campo de indagações sobre esses sons e suas fontes de emissão, assim como a real possibilidade de reconhecimento do outro em seu discurso, conquanto uma espécie viva de excesso sonoro do qual pouco se sabe ou entende ecloda como única voz da torre, e a presença dessa voz defina uma continuidade que a envolve em um superficial consenso discursivo, estabelecido, pacificado pela aparente democracia onde os sentidos, em sinestesia, se perdem à exaustão de um gozo sem dor, pronto e afeito ao que se propõe a romper com o silêncio e não a pensá-lo como falta anterior de muitas diversidades. O excesso se torna presente e participa do corpo do trabalho, e entrega a quem o circunda a densidade da falta de muitos discursos sobrepostos por outros e outros que tendo se erguido do chão não puderam deixá-lo. Pelo contrário, sua finitude os faz parte do corpo movente da obra, que da emissão de diversas ondas sonoras ecoa de si. Esse eco tem nele mesmo uma razão multifacetada na áspera mecânica sonora que o despedaça entranhado na audição. O excesso sonoro de *Babel* é constantemente editado pelo outro, que da longitude sussurra, canta ou grita no trabalho. Também pela montagem, pela manipulação dos botões por parte dos espectadores. Os *dials* dos rádios tornam-se uma partitura compartilhada que participa desse excesso sem paz como os barulhos e o silêncio do mundo.

A peça, uma construção projetada para a igualdade geométrica, é uma utilização estética desses aparelhos que, entretanto, supõe neles uma ética de singularidade entre as igualdades físicas que eles apresentam: “O rádio é interessante, porque ele é fisicamente similar e ao mesmo tempo singular” (Scovino, 2009, p. 286). O singular dentro da similaridade é uma força que realimenta o trabalho, uma primeira interpenetração que chama para dentro de si. Assim como em outros trabalhos de Cildo, é uma sutileza errática dentro da lógica de um corpo de igualdades, um

primeiro dizer intertextual no hipertexto que se imporá como densidade de um corpo que se expande. Em suas palavras: “A minha ideia original era construir uma torre. A referência, desde o início, era Babel, no sentido que se tornasse, pelo acúmulo, uma torre de incompreensibilidade, porque cada rádio deveria estar numa estação diferente, emitindo sons diferentes” (Scovino, 2009, p. 286).

A partir de quando os aparelhos estão ligados, um ruído baixo e contínuo molda os contornos da estrutura com pequenas fontes de luz, em meio à penumbra dissipada por ela. É uma torre, onde é possível identificar *leds* e *dials* em pontos luminosos. Num primeiro momento o artista investiu em uma ordem de aparência para “fazer algo que fosse mais geométrico, limpo, quase asséptico” ou o que pela construção a partir das semelhanças entre os aparelhos os organizasse ladeados por esse motivo e que “funcionasse, de fato, o mais aproximadamente possível de uma construção feita com tijolos” (Scovino, 2009, p. 286). A partir de então, a edificação avança para cima e alterna em círculos modelos de rádio esteticamente similares, mesmo repetidos, mas que dão ao conjunto, à medida em que são alocados mais para cima, uma ideia de leveza, como que tivessem deixado para os círculos inferiores um peso cada vez maior, um tempo mais distante, uma tecnologia tanto mais defasada.

Em Helsinque, quando montei a peça pela primeira vez na exposição Ars 01, decidi produzi-la com rádios de segunda mão; ao fazer isso descobri que tinha adicionado uma espécie de mapeamento ou arqueologia do objeto ‘rádio’. Os maiores rádios ficariam necessariamente mais próximos do chão. Quanto mais pesado o rádio fosse, mais próximo do chão ele ficaria. Portanto, a torre cresceria em ordem decrescente, o que dava, no final, uma espécie de secção cônica, o que era legal por conta da perspectiva, porque acentuava a altura. Era uma espécie de mobília, na base da instalação, e os últimos rádios possuíam transistores de última geração. Mais uma vez o paradoxo (Scovino, 2009, pp.286-287).

Contudo, sua emissão de luz a veste de uma só túnica de pontos luminosos, o que a densidade sonora de certa forma confirma: na aproximação do espectador, o som (antes um chiado) gradualmente aumenta de intensidade podendo chegar até o barulho já que, para alcançar diversas sintonias a partir de cada local de instalação, os botões dos rádios não podem ser soldados no atelier, “quanto ao som que a peça pode emitir, o barulho pode ser ensurdecador” (Scovino, 2009, p. 288):

músicas, notícias e uma diversidade de programas radiofônicos que, emitidos de localidades diferentes se embrenham sobrepostas umas às outras em numa densidade sonora e de maneira aleatória combinam-se trazendo o espectador para seu espaço sonoro.

Quando a obra foi montada em Vitória, em 2006, era Copa do Mundo e logo depois foi o período das eleições presidenciais. Então, quer queira ou não, além de criar um corte arqueológico do objeto rádio, você cria também um corte antropológico de eventos, porque como era Copa do Mundo, havia muita transmissão de partidas de futebol, e logo depois, uma profusão de discursos políticos. É impressionante o fato sociológico que essa peça 'captura' (Scovino, 2009, p.288).

Se existe uma arqueologia do objeto rádio, num primeiro momento utilizado numa construção por certa similaridade aos tijolos, e à uniformidade e à ascendência visual, e existe também uma antropologia que combina, pela sonoridade, elementos difusos de realidades que circundam o espectador como sua própria realidade no mundo, há em *Babel*, sim, a confluência sinestésica dessas possibilidades no emaranhado difuso e coloquial, pelo barulho denso vindo para fora. Tal como a experiência anterior de cada sujeito, essa densidade sonora é também eco de uma incompreensão anterior na linguagem, que na peça se expande confluída em luz e som, e essa experiência conclama a quem a absorve. A obra, a seu modo sinestésico, absorve quem a rodeia, agora como uma outra interpenetração possível, trazendo para si o silêncio (do espectador).

*Babel* capta o espectador no que ele a habita, entrega para ele uma miríade de discursos esfacelados pela sobreposição e através deles é uma soma, tanto quanto em sua generalidade subtrai à escuta possível diversos sentidos e dizeres sortidos percebidos em elipses e pedaços em detrimento de uma coesão sonora escultural, não necessariamente exemplar. A imprevisibilidade, notável na falta de um consenso anterior quanto à especificação dos botões dos rádios utilizados na peça e o real desconhecimento do que virá pelas ondas sonoras, pelos aparelhos ligados, dá ao seu corpo uma capa de ar colorido, digamos, a vestimenta iluminada com pontos coloridos, quais sejam outras vozes e eventos, seres que desse outro lado emitem algo que, não é um recado endereçado à quem o escuta de outro lugar, embora

possa haver a comunicação de algo (programas de rádio, notícias, canções... e a ideia é essa, naturalmente). No entanto, esse difuso comentário, sonoro e colorido, que *Babel* de si emite, tem, antes de uma correspondência para o espectador, uma correspondente força entre si. A contínua defasagem sonora adere à uma plástica iluminação, onde essas duas capacidades estéticas chegam misturadas de modo sinestésico.

A sinestesia é uma mistura de sensações: segundo Sérgio Roelaw Basbaum (2002), “a origem da palavra sinestesia é grega (sin + aisthesis), e significa a reunião de múltiplas sensações (ao invés de, por exemplo, anestesia, nenhuma sensação)” (p. 19). A sinestesia em *Babel* age também como um dos resultados da imprevisibilidade com que Cildo encara a criação, o lampejo que segundo ele o alcança e para o qual ele delimita um campo significativo de onde pode partir e trabalhar para transformar aquele insight em um novo trabalho.

Eu chamo essas ideias assim de relâmpagos, que passam uma vez assim e você sabe que alguma coisa atravessou seu cérebro. Você não sabe que é, o tamanho, a cor, a forma, e aos poucos vai tentando aprender, apreender essa coisa assim que passa muito rápido (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

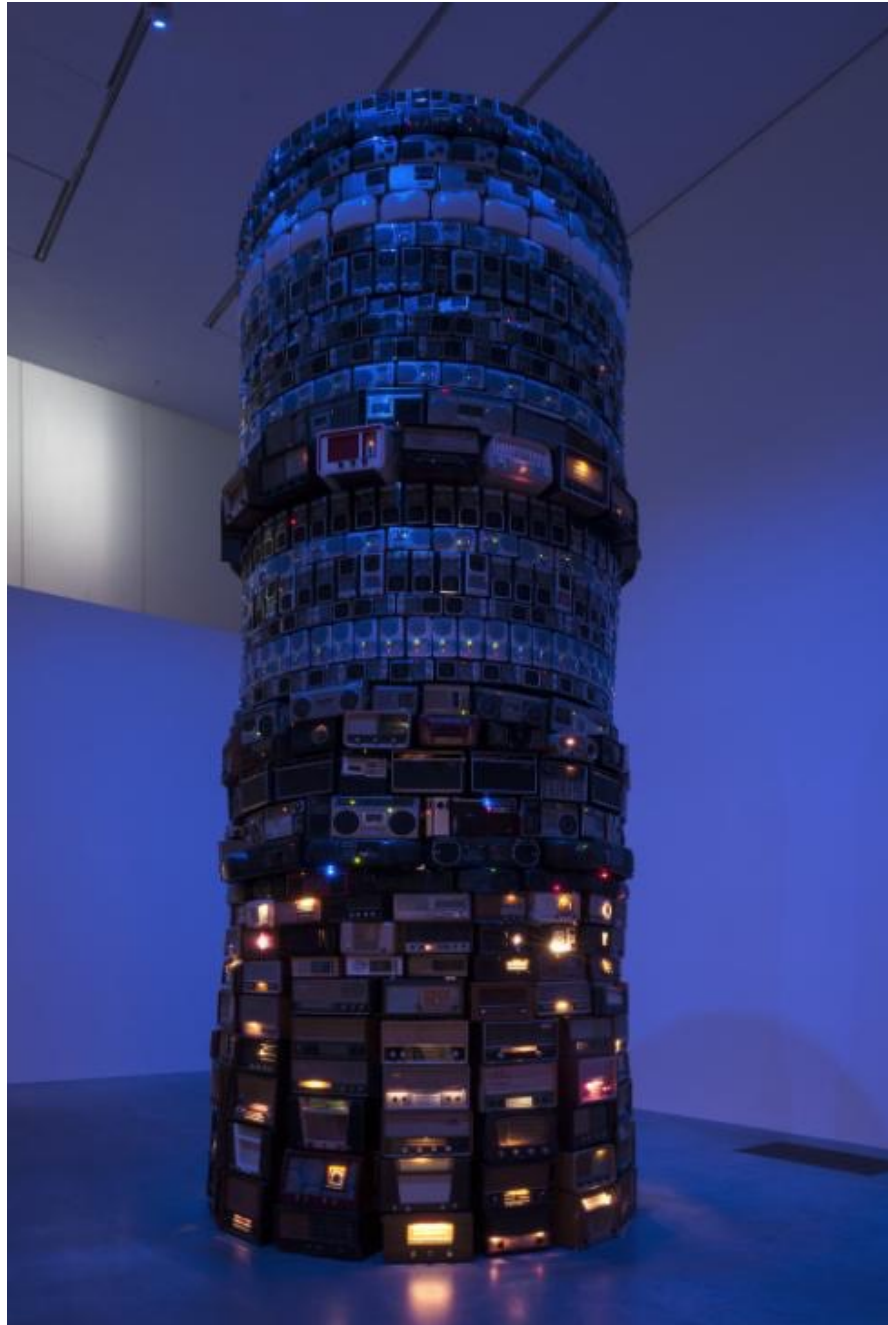
Essa forma de trabalhar é, no entanto, em parte subvertida pela fala do próprio artista quando discorre extensamente sobre o que seria, para ele mesmo, seu processo criativo: seu recorte e anteparo nesse processo parece não se ater num sistema pré-determinado, embora qualquer procura por uma determinação leve ao seu procedimento no campo do desenho, o que aparentemente estaria distante de *Babel*; talvez apenas aparentemente.

Claro, para você criar alguma coisa você tem que usar um sistema de referências. Que foi o que o Einstein apontou, quer dizer, tudo se relativiza, dependendo do frame que você está usando. Agora eu me lembro, começando a falar sobre o *Babel*... porque eu digo isso, e digo realmente com convicção: Eu não tenho um método de trabalho, nunca tive. Talvez só quando eu desenhava, porque minha formação é o desenho (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Se há ou não método de trabalho, pequenas repetições ou até mesmo o que Cildo denuncia ser crítico num artista, o estilo, isso no momento é questão secundária na medida em que desse desprendimento parece advir também de sua argúcia em arranjar e rearranjar operações, modos criativos e mentais para trazer de campos diversos algo do lampejo que, segundo ele, parece lhe atravessar o pensamento, e com isso efetivar os trabalhos dentre os quais *Babel* parece estar elencado. Sendo esse momento liberto de classificações, uma vez que parece ser um encontro com algo epifânico para o qual Cildo traz uma delimitação de campo, o que ele chama método de trabalho é algumas vezes o experimento de uma possibilidade de amálgama, a transitoriedade de campos e a criação de um terceiro que se impõe pela dessemelhança. E os restos da dessemelhança que desde os registros sonoros de *Mebis/Caraxia*, *Sal sem carne* e *Rio Oir* se estabelecem como campos distintos e ao mesmo tempo coexistentes, em *Babel* tem uma ampliação essencialmente polifônica, que eclode de forma sinestésica, aponta para um outro de um outro lugar anterior; anônimo homo sapiens que erige a civilização em seu discurso incompreensível. De alguma forma esse outro que pela torre de *Babel* [Figura 12] nos fala no trabalho de Cildo editará, também com sua ausência de escuta sobre nós, o nosso triste, complexo e vaidoso excesso sonoro.

Antes, contudo, de se defenestrar o espetáculo da língua, da fala que se esparrama no visível em um texto que se nega aos dispositivos do discurso, embora de forma selvagem o faça, pode-se aferir os restos dessas palavras. Desses programas de auditório e sua evangelização sincera ou suspeita, das armadilhas dos dribles que os comentaristas do futebol mapeiam de forma esperançosa, da ambição das canções que serão quase apagadas do memorial popular, embora fossem também sua decifração, ou talvez justamente por isso: o espectador recolhe esses restos, a iluminura sonora que a ele chega ao rodear a peça. Iluminada de sons, ou acesa de microtonalidades esse caos experimentado jorra para fora do corpo a desesperança de um esfacelado discurso bruto, e o passante que a circunda, em sua pequena história, ao ser atravessado por essa plástica faz, quem sabe uma costura de

limites e recortes (assim como Cildo ao escolher um campo de atuação para o trabalho) e, quem sabe, um poema.



**Figura 12: Cildo Meireles. "Babel" (2001-2006), obra em exposição.**

A história da sinestesia é também parte da história do estudo dos sons e a sua misteriosa relação com as cores, e foi motivo de pesquisa para o desenvolvimento

da escuta e suas generalidades. Sinestesia, tal como uma confluência sonora e visual especialmente, assalta o pensamento de mentes bastante diversas entre si, também de campos de atuação igualmente díspares. Segundo Basbaum (2002), desde Pitágoras (Séc. VI a.C.), a “correspondência de cores e sons” é amplamente pesquisada “por intermédio de inúmeros pensadores, cientistas ou artistas ao longo dos últimos 2600 anos” (p. 20).

A lista de nomes inclui também Aristóteles, Looke, Leibniz, Newton, e entre outros cientistas e filósofos surgem Charles Baudelaire (1821-1867) e Arthur Rimbaud (1854-1891), poetas que anunciaram ou tráfegaram pelo simbolismo, e que, respectivamente defenderam e destroçaram o modernismo na literatura. De tal forma, do estudo baseado na física e na ciência a sinestesia avançou para o pensamento filosófico e para o fazer artístico firmando uma trajetória de pesquisa e questionamentos, propostas de elaboração para as sensações e os sentidos do homem. Nesse traçado histórico sua participação no que escutamos hoje vem aos poucos discernindo sobre a correspondência entre som e cor, por vezes imperceptível, porém em tudo eco de uma presença. Esse caminho científico que aos poucos se estabelecia como uma anunciação à sensibilidade humana, uma anunciação de que algo da cor estava sendo escutado ou que algo do som poderia ser visto, possibilitou escutar e ler esses fenômenos, também através da arte quando Baudelaire se debruçou sobre o tema. O poeta trouxe, pela literatura, para o campo da arte a força da experiência sinestésica, elaborando sobre ela no campo de tensões provenientes das regras e dos desregramentos que atravessam e forjam a poesia baudelairiana; tensões essas que a enigmática e brutal admiração de Rimbaud por ela irá herdar pelo talento, e confundir, espalhar, e por fim raptar do poema para trazê-la ao esfacelamento do discurso da vida real. É uma trajetória maravilhosa que faz com o processo sinestésico o que o espectador é convidado a fazer ao se chocar com *Babel*: encontrar nela um discurso vivo, que se mistura, que é do outro. Quem sabe, encontrar a poesia.



Cito esses poetas, como herdeiros também da ciência, atentos ao emaranhamento que a civilização modelava. E esse modelo do científico ao poético, do saber que estrutura a saga humana ao pensamento filosófico sobre ela tornou-se também eco no assunto da sinestesia que a partir do séc. XIX passou a se desprender de uma abordagem mecanicista e a dominância da física newtoniana para almejar, fosse ainda por uma ambição alquímica, um entendimento sobre o tema e conseqüentemente mais adiante na História uma reelaboração sobre o fenômeno posto no campo da arte. Para um norteamento desse caminho que fiz, que chamo de traçado histórico, procuro verificar a ascendência da inserção poética através de Baudelaire e Rimbaud no percurso da pesquisa sobre a sinestesia, ou como esse percurso proporcionou um conjunto de trabalhos, uma fortuna crítica sobre o tema, quiçá um ideário sinestésico absorvido no trabalho dos dois poetas. Segue um pequeno dado cronológico colhido do estudo de Sérgio Roclaw Basbaum (2002):

Sachs (1812) apresenta um relato sobre *cores das vogais* (enfoque *científico*); Tieck (1828) propõe uma linha de *música colorida* – *Schriften* (enfoque *estético-artístico*); ao passo que Th. Gautier oferece um relato sobre a experiência da *audição colorida pela ingestão do haxixe* (depoimento de experiência subjetiva direta). A partir de 1860, enquanto simbolistas franceses, por exemplo, procuram encontrar associações entre sons vogais e cores (Rimbaud, 1871; Renné Ghill, 1887), ou tratar desde a sinestesia pelo haxixe às correspondências entre os sentidos (Baudelaire, 1860, 1887), multiplicam-se os trabalhos na área de psico-fisiologia, sobretudo em se tratando da questão da audição colorida, (apud Marks, 1997:52) (pp. 22-23).<sup>61</sup>

Há portanto, nesse traçado histórico, um elo que liga a ciência, a filosofia e a literatura, e nela a poesia. A começar por Pitágoras no séc. XI a.C., no texto encontram-se listados, assim como seus trabalhos desenvolvidos na área e sua respectiva data em ordem cronológica, todos os nomes citados acima, entre eles Baudelaire e Rimbaud e encerra no ano de 1974 com o próprio Marks. Os processos sinestésicos averiguados nessa muito original variedade de pesquisas correspondem hoje por exemplo ao estranhamento que nos pode causar o conjunto compilado dos filósofos pré-socráticos e suas investigações sobre um mundo que seria imerso em éter, preconizando substâncias palpáveis como o ar ou a água. Entretanto, de forma notável a curiosidade sobre a sinestesia alcançou a arte

---

<sup>61</sup> Sérgio Roclaw Basbaum (2002, p. 22-23) cita Marks, L. (1997) "On colored-hearing Synesthesia: cross-modal translations of sensory dimensions". Em: Baron-Cohen, S. e Harrison, J. *Synaesthesia: classic and contemporary readings*. Oxford Blakwell Publishers.

através da literatura e na qualidade de poesia pôde expressar a lãnguیدا experimentalção humana, demasiado física. Ainda assim herdeira do estudo científico e artístico na direção de uma transcendência.

Nesse ponto, converge sobre *Babel* a partir de um artista atravessado pelos livros, e os livros são para quem os lê um pouco do segredo de sua própria história; a invenção de um novo mundo pela transmissão de um outro, de algo que, geralmente, no caso dos romances, nos antecedeu; ou que, pela poesia, nos traga ao presente. E Cildo é um artista com o hábito da leitura, segundo ele mesmo “errático na escolha” (Scovino, 2009, p. 229) dessas leituras. Seu atelier é cheio de livros (de poemas inclusive), as prateleiras de ferro do atelier guardam além de objetos, pedaços de trabalho como as três garrafas de Coca-Cola ou uma meia dúzia de exemplares de uma edição inglesa sobre seu trabalho, muitos livros, e margeiam as paredes da sala como um campo também delimitado para abrigar as mesas que estão ali como um eco da outra, imensa, na sala do primeiro pavimento. Em seu escritório a confusão desses livros é num primeiro instante desnorteadora, como um oásis por onde fugir de um Atacama acadêmico: a impressão que causa é a de um lugar onde todas as literaturas se misturarão ainda mais até serem jogadas sobre sua mesa de escritório, que em sua bagunça domina o ambiente sob o pequeno adesivo do emblema-brasão do Fluminense que está colado no armário de metal, mesa que está ao lado de uma caixa de arquivo de escritório, essas de papelão, com o nome de uma de suas séries mais conhecidas; e de uma eventual sacola de livraria do Leblon: Essa desorganização é atravessada por seu olhar certo aplainando sobre as coisas sua fala pausada, imagens cúmplices do olho que as atravessa.

Nesse local, enquanto alocava o computador em cima de um calhamaço de papeis e um cinzeiro, e me atrapalhava com o programa pelo qual gravei sua narrativa em elipse, estávamos também em uma labiríntica biblioteca, intrapessoal, do qual o artista me fazia uma cuidadosa mostra, discorrendo sobre o som dos trabalhos. As dificuldades sobre o som também nos vinham em nosso diálogo: “[Espera aí Cildo,

acho que esbarrei no pause] Tá gravando? [Agora tá.] Quando eu era muito novo, uns cinco anos, estava morando em Goiânia, um dia meu pai chegou, muito emocionado, me pegou pelas mãos e....” (Mireles, Entrevista concedida, 2015).

Enquanto Cildo continuava a história sobre um percurso que fizera com o pai, ainda em Brasília, eu me recordava sobre suas influências literárias, e entre uma palavra e outra, durante aquela conversa, rodeado de livros e bebendo um café, como se na sensação dessa biblioteca em algo borgeana, sua voz pausada era uma recitação de um texto interessante, no qual eu pensava poder, mais adiante, escutar. Nesse momento me ative em pensamento às suas influências literárias, escritores como Franz Kafka (1883-1924), Henri Miller (1891-1980), Julio Cortázar (1914-1984) e mais destacadamente Rimbaud, e naturalmente, diante da pujança de sua fala sobre a história com o pai, de como os livros entraram em sua vida, quais foram os primeiros e finalmente, como quem tateia uma hipótese de processo de trabalho para o artista, quais seriam suas influências mais importantes. Se elas caberiam em minha proposta de uma sinestesia, tendo *Babel* como referência, mas também alicerçando esse entroncamento sinestésico em um procedimento de absorção do mundo através de muitas vertentes, muitos campos do conhecimento também pela literatura. Ela é uma herança em sua trajetória:

Em matéria de literatura sou totalmente caótico. Meu pai era um bibliômano, atraído pelos autores portugueses e por textos sobre temas indígenas e amazônicos, vinculados à sua atividade como indigenista. Passava os fins de semana limpando seus livros, que comparava com enorme dificuldade. Modesto funcionário público, três vezes teve que se desfazer de sua biblioteca para pagar dívidas. Dele ganhei meus primeiros livros sobre arte, abordando a produção gráfica de dois artistas notáveis, que muito me influenciaram, Goya e Goeldi. Na lista de meus autores preferidos entram Kafka, Rimbaud, Miller, em certos momentos, Borges, Cortázar e Norbert Wiener (Scovino, 2009, p. 228).

Além dos livros de Goya<sup>62</sup> e Goeldi,<sup>63</sup> segundo o próprio Cildo sobre artistas notáveis, a sequência de autores citada por ele ajuda a investigar alguns de seus trabalhos e mesmo a abertura de pensamento ao qual ele costuma inserir neles

---

<sup>62</sup> Oswaldo Goeldi (1895-1961), desenhista, ilustrador, gravador e professor brasileiro.

<sup>63</sup> Francisco Goya (1746-1828), pintor e gravador espanhol.

uma vasta gama de associações, uma vez que Norbert Wiener (1894-1964) é um matemático, e essa fala de Cildo é uma resposta à uma pergunta sobre suas influências na literatura. De tal modo, o conjunto de misturas que o artista utiliza começa a vir à borda desse campo em que se delimita (em que ele mesmo delimita) um espaço para habitar e pesquisar, contudo sim diante de uma diversidade vertentes: numa comparação inicial, tendo em mente o recorte da obra de Cildo Meireles que contempla os trabalhos abordados nesta pesquisa, é possível ver também em Kafka os labirintos transparentes expostos em *Através*, assim como em Henry Miller<sup>64</sup> uma sutil citação do conjunto de fissuras sociais que será a questão do gueto no trabalho *Sal sem carne*, que veio na sequência de *Mebis/Caraxia*. Em Borges, Cortázar e no próprio Wiener, os exercícios lógicos e ao mesmo tempo alegóricos-simbólicos e a matematização de uma estrutura ou projeto, que nesses autores vai do místico-racional à cibernética, e à ciência da computação. Cildo parece trabalhar com a densidade desde antes de iniciar os trabalhos, recortando experiências em frames, como ele diz, para daí efetivar algo dentro de um sistema cuidadosamente escolhido, como ele diz: “Para você criar alguma coisa, tem que usar um sistema de referencias, foi o que o Einstein apontou. Tudo se relativiza, dependendo do frame que você está usando” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Nesse método, injeta nas obras a quantidade, que para ele parece ser essencial, de vetores diferentes, aparentemente contraditórios. Até que também para o espectador eles confluam sensorialmente, como no caso de *Babel* no esquema som-cor, e passem também a ser essenciais. É uma prática sem pudor, interessada em captar o desejo de apreender, e transformá-lo em alguma coisa:

Vejo que coloca no mesmo plano escritores e cientistas, e que entre os primeiros prevalecem autores que tratam de paradoxos, enigmas, labirintos, jogos de espelhos, absurdos, etc. [Frederico Morais]

É verdade. A literatura foi uma influência mais forte do que o cinema. Porém sempre fui um errático na escolha de minhas letras. Algumas direcionadas aos trabalhos que estou realizando, mas, a maior parte, ocasionais.... Leio tudo que me cai às mãos: livros, revistas,

---

<sup>64</sup> Especialmente no livro *Trópico de Capricórnio*, um livro escrito nos EUA, no Brooklyn, e que devasta a sociedade americana. Conferir em Miller, H. (1983) *Tropico de Capricórnio* (A. Arruda, Trad.) (6a ed.). São Paulo: Ibrasa.

jornais, catálogos, rótulos de produtos, bulas de remédio, publicidade [Cildo Meireles] (Scovino, 2009, p. 229).<sup>65</sup>

Uma lista considerável de livros/autores a preparar um caminho, um *frame* escolhido a ser trabalhado, um enodamento sinestésico.

O que de *Babel* ecoa também a fórmula de Rimbaud para a voz literária/literal. “Eu é um outro”.<sup>66</sup> Em *Babel* é esse um outro que fala. Na própria edição sonora de *Babel* esse “um outro” fala; e mais especificamente na dimensão sonora que a peça alcança no registro antropocêntrico. A frase de Arthur Rimbaud, importante para Cildo a ponto de intitular um trabalho seu, é objeto de estudo literário e psicanalítico, e vem de um poeta que se lançou à sinestesia. De forma ainda mais desregrada, e de certa forma exacerbando, alterando a inebriante quantidade de vinho com que Baudelaire alicerçou em suas flores do mal a constante citação do veneno no “eu” protagonista, cronologicamente adiante dele Rimbaud altera essa prática esparramando esse Eu ainda mais, recolocando-o noutra lugar. Agora, também como espectador completamente implicado na cena do poema. A forma com que Baudelaire e Rimbaud tratam a sinestesia de ajuda a mapear um caminho para um lugar em que as sensações tomam cada vez mais o poema, aderem com ele à vida real. Pela via de Baudelaire (1985) “os sons, as cores e os perfumes se harmonizam” (p. 115). O poema investiga sensações e estados correspondentes, seu título é justamente *Correspondências*. Tal correspondência em Rimbaud (1995) está já nas letras, tomou a linguagem no poema nomeado *Vogais*: “A negro, E branco, I rubro, U verde, O Azuis: vogais” (p. 171).

---

<sup>65</sup> Entrevista intitulada *Linguagem material*, concedida a Frederico Morais em abril de 2008 e publicada parcialmente na revista *TateEtc*, na edição de outono de 2008. Conferir em Scovino (2009, pp. 214-233).

<sup>66</sup> Célebre afirmação de Arthur Rimbaud contida em uma carta, conhecida por “Carta do vidente”, escrita ao amigo Paul Demeny em 15 de maio de 1871. Disponível em: <<http://www.deslettres.fr/lettre-darthur-rimbaud-a-paul-demeny-dite-lettre-du-voyant-je-est-un-autre/>>.

Utilizo o caminho da sinestesia para elaborar especialmente sobre a densidade em *Babel* a partir de um eco da frase de Arthur Rimbaud (“Eu é um outro”) reverberando (literalmente) a correspondência som-cor que *Babel* traz em si mesma, de si mesma, para o espectador em sua presença no real do trabalho.

Os ponteiros não podem ser soldados no atelier, por causa da sintonização das rádios nos locais onde a instalação é alocada. Há uma edição, mas também uma reedição feita por esse outro, que, subvertendo a ordem dos museus e galerias, toca nos botões. Além do que há o som que vem pelo rádio, mas de onde?

Coesão e densidade estão emaranhadas na instalação, onde o corpo de *Babel* alcança os que a rodeiam e a expansão dela se desenrola até o máximo possível de distância, embora continuem a habitar esse corpo, ser parte dele. Por mais diversos sejam os sons, discursos, narrativas, programas, entrevistas, canções ou o que mais houver transmitido, nas determinadas estações de rádio em que os aparelhos permanecem ligados ou em desacordo estão num chiado ou ruído implacável pela falta de sintonia. Trata-se de uma chegada de informação (de onde?). É um procedimento que traz ao meio, ao ambiente no qual a peça está alocada, um encontro de significações e faz com que essa entrópica paisagem se estabeleça a partir de uma sutilíssima confusão, que aqui interpreto também como densidade. Ela em *Babel* é esse presente transladado que vagueia pelas ondas do rádio. É esse tempo que vem de outro lugar, cidade, agregado, vilarejo; por um outro sujeito que vem pelo rádio com os sons de outro logradouro, o desconhecido. Esses pontos luminosos em *Babel* (*leds* e *dials*) são a chegada desse outro que está nos confins; espécie de outro espectador que acampa de um outro lado do mundo, o qual não se sabe. Quem é esse outro? Voz da distância, ele chega à presença da instalação, e lança também ao desconhecido e equidistante quem a escuta. O emaranhamento sonoro que se adensou quanto mais perto de *Babel* se chega é na verdade uma distância implacável entre o espectador e as vozes da obra: essas vozes são agora, pela densidade, uma outra voz que se avoluma

coesa, mas tão escassa de sentido quanto a do espectador, caso ele queira lhe falar.

Escutar é algo soberbo e terrível, e é tomar conhecimento, aos poucos, do mundo que nos rodeia. A peça ganha essa densidade, de início pela caminhada para se chegar mais perto dela, e mais adiante em sua mistura de sons aos poucos envolve num crescendo a ambiência na qual um metamorfoseado texto se impõe, e um transladado discurso é real. *Babel* traz esses outros lugares, essas outras pessoas. Mas tem como preço desse devaneio o desvanecimento pelo qual diante dela se pode aperceber que também rapta e leva para si, os que a sorvem pelo som, até o desconhecido. Ou seja, a torre de sons rapta também os que a contemplam na medida em que mostra que o som que vem pelo rádio é de um outro sujeito que não é central no mundo; assim como o espectador em suas habitações na vida, é apenas mais um espectador da instalação, e também uma voz muda para ela. De certo modo, o rapto do espectador por *Babel* ocorre quando a peça mostra que para cada possível escuta há uma provável escuta de si mesmo, e que em concorrência a cada lugar longínquo formando uma outra voz no trabalho há a escuta de sua própria presença: o espectador. Em *Babel* o espectador é por um espelhamento da civilização esse outro que escuta o mundo sabendo que é também mais um sujeito a viver, conviver e repetir a vida de onde está. Um outro que vive a existência como lhe foi possível, espécie de paridade com o desconhecido, o desconhecimento em si mesmo; a ausência de uma tese central, definitiva sobre si; a cosmovisão de que nesse espaço sonoro se é parte de um sistema de pensamento e encadeamentos e não um espectador que o contempla seguro pela distância. Se há uma distância em *Babel*, essa distância não é esta. Uma vez que o espectador faça parte de *Babel*, sua distância é do outro em *Babel*. E de si mesmo por identificação com esse outro que traz o ruído, o barulho, o engodo; e que fala, canta, tripudia, exorta, narra a vida do lado de lá. Lado de lá tão reflexo deste, em que o espectador agoniza não saber muito de si.

*Babel* conta com a escuta em suas possibilidades de reconhecimento dessas distâncias. Nela os desvios espaciais vem pelas ondas do rádio em realidades transladadas para outra presença. Todo um espaço que pela escuta é estabelecido de forma imaginária, um espaço que vem pelo rádio se emaranhar aos outros que também vem, e outros e outros, até a sobreposição, a soma irregular no espaço (lugar) em que o espectador está. A impossibilidade de se aferir corretamente em tempo e hora a origem das fontes sonoras que na torre são emitidas agrega um traslado psicológico, como que numa exortação a quem se aproxima para que se reconheça em seu próprio lugar também distante e incógnito para as imediações que ali reverberam. A apresentação do corpo de *Babel* também se aproxima de quem vem para perto. Ampliada pelo som, a torre toca os corpos que a rodeiam, recebe-os no espaço, como se também os pudessem lançar para dentro dos rádios no caminho de volta, ciente de que o cada eu que a contempla é também um outro a vagar pelo mundo. *Babel* capta as falas e a voz do transeunte/espectador que ali está com sua presença física: psicologicamente esse corpo (do espectador) também translada para dentro de *Babel*, que mostra sempre um outro lugar, um outro som desse outro lugar, que há de ter uma localização espacial, latitude e longitude que, no entanto, não vem ao caso quando se lhe escuta. O espectador de *Babel* drasticamente se apercebe que pouco significado teria que, dos lugares de onde vem os sons, soubessem de sua existência ao circular a instalação, como se ela fosse um portal inexistente para um terceiro campo entre o obscuro presente em abismo e a memória de um outro lugar: nesse ponto a inquietude rimboniana, da sinestesia ao desejo de recolocar o sujeito na cena, vem alicerçar o deslocamento no qual a peça lança o espectador para que ele seja também outro, que a edita mais e mais vezes:

Em seu manifesto poético, a “Carta do vidente”, escrita ao amigo Paul Demeny em 1871, no mesmo ano que morre Baudelaire (redigida como que sob o impacto da leitura deste), Rimbaud nos oferece as principais ideias para a compreensão de seu próprio projeto e intenções poéticas. Neste texto capital, depois de considerar quase a totalidade da poesia francesa da época nada mais do que “prosa rimada”, Rimbaud reconhece que as formas convencionais (metros, rimas, versos, temas) acabaram virando “um jogo nas mais de inúmeras gerações idiotas”. E pede “liberdade aos novos! De execrar os antepassados”, de se libertar de qualquer filiação, tradição ou origem. Depois de proclamar a morte do autor, acusa os Românticos e a lírica da época de possuírem “uma falsa significação do eu”. Mas antes, liquida a questão: *Car je est un autre*. “É que eu é um outro” (Rimbaud, 1996, p. 135).



O trabalho é interpenetração em cor e som no somatório que corresponde a ampliação de seu corpo. Atrai a escuta para si, como quem propõe desvendar a densidade, o volume de uma composição sonora aleatória que é inexatidão, incógnita.

Por trabalhar com o rádio, instrumento aclamado desde sua chegada ao mercado, a obra remete diretamente à escuta. Também é de se fazer notar que no texto bíblico a questão do entendimento e da linguagem norteia o poder e suas negociações entre os povos, o que em *Babel* se caracteriza pela diversidade de tecnologias e emissões e possibilidades, narrativas que se amontoam num processo de cegueira auditiva até a exaustão total na criação, contudo, de um espaço de variedade e diferença, onde a forma de narrar se modifica e desentende. *Babel* mostra ao espectador um enigma sonoro, retirando de sua narrativa qual fosse seu único sentido, exigindo uma outra escuta mais apurada que seja capaz de localizar distâncias nas entrelinhas sonoras. Essa mistura de estações e planos de espaços sonoros obscurece o conteúdo da imensidade de informação advinda de vários rádios, assim como faz metáfora da impossibilidade de absorvê-la diante da vasta diversidade tecnológica à qual a civilização vaga também exposta.

O desconhecido dos rincões permanentemente obscuros, lugares inimagináveis em que estão pessoas como nós e dos quais um eco sem romance vem pelo rádio. A realidade, que está aqui, visível, igual ao que está audível, e invisível. O real presente que faz no que é audível em *Babel* uma fala visível. Essa sinestesia que se inicia com as luzes dos aparelhos e que na mistura de sons propõe espécie de visão do som. Sem, contudo, a certeza da compreensão. Antes, com os limites do interdito. Os limites da linguagem.

O som que vem pelo rádio é o som da distância. O que não se sabe de onde e vem deslocado do tempo real, em sua defasagem, até a chegada ao receptor, ao ouvido que escuta. Esse deslocamento é tempo imperceptível, contudo presente entre a

emissão sonora e sua recepção. Pelo rádio essa defasagem, esse *delay* no tempo real leva a membrana inexistente que surfa nas ondas sonoras cheia de imagens, o que criará um mundo a partir de sua chegada na imaginação viciada da civilização. A partir de sua chegada essa delicada verdade, imaginada e composta pelo ouvido de que a escuta fará o eco transladado, a experiência pertinente, o campo significativo de um acolhimento quando encontrar guarida entre os mais diversos pensamentos. É pensando que se devasta a si mesmo, e é pensamento a imaginação que recebe o rádio no escuro particular onde as bordas faltam e está segredada a coisa que adiante no tempo é incógnita, e o contemporâneo não elabora e outrora chamou-se alma. Isso que pelas lendas o Brasil fez tantas histórias e seu escuro inominado não se mostra com facilidade é quase continental obscuridade à sombra de um Cruzeiro do Sul, metáfora de quantos escuros ainda para trás do Sudeste? Pelo rádio, um mundo se abriu aos tempos, quais tenham sido os que chamaram para si a voz de um tronco Tupi<sup>67</sup> perdido ou pelo planeta sudeste e ocidental ambiciosamente chamado Terra e Mundo tenham lançado através do rádio um conjunto de forças sonoras que, ao lado do cinema, criou parte do mundo como o conhecemos. O som que vem pelo rádio já é o som perto de nós, quando o vemos em nossas paragens secretas, ao lhe darmos contorno, quiçá um desesperançado cenário ou a tragédia particular do interior esquecido nos descampados anônimos, e tanto mais anônimos transeuntes urbanos os somos também. Essa distância enfática, esse *delay* real que está na distância, inequívoco, mas imperceptível é parte da corrupção com a qual uma força imaginária inscreve no som real seu desejo, ou na falta deste o medo civilizado que se avizinha para demagogicamente nos proteger da morte. O que vem pelo rádio além de nós mesmos?

O som, pode-se dizer, é algo já recorrente na obra de Cildo Meireles. São diversos trabalhos que se balizam de alguma forma no material sonoro ou o utilizam, e esta pesquisa compreende uma pequena parte desse procedimento. No entanto, outros pontos recorrentes conferem ainda mais densidade ao fazer artístico de Cildo. Densidade que, se em Babel se interpenetra, pelo rádio se impõe como discurso,

---

<sup>67</sup> É um dos grandes agrupamentos de línguas indígenas, sendo constituído por sete famílias linguísticas, entre elas Tupi-guarani.

qual seja o exausto discurso do mundo. Nessa forma também se propaga a recorrência de seu interesse em criar um terceiro campo. É um procedimento que atravessa sua obra, como um rio de Guimarães já trazendo sua terceira margem, sobre a qual ele arremata: “a situação dele (Guimarães) era da terceira margem” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

A civilização em sua umbilical certeza desde Copérnico escapa de si contra a própria vontade, continuamente cai para o real de si mesma, onde a arte existe e resiste para absorvê-la e mostrar-lhe o rosto. Assim, pelo rádio a assimilação de uma formidável variedade de histórias se fez como crônicas banais, e nisso uma instalação como *Babel* é também fabular, algo literária. Uma dessas histórias veiculadas pelo rádio foi a exibição de uma peça radiofônica, executada a partir de um livro de H. G. Wells (1866-1946) e dirigida por Orson Welles (1915-1985) e deixou em pânico mais de um milhão de ouvintes por transmitir em 30 de outubro de 1938 um pretense programa radiofônico que narrava em sucessivas vezes a notícia de que alienígenas estavam invadindo a Terra, o que era uma adaptação do texto de Wells, *A guerra dos mundos* (1898). Cildo Meireles afirma a importância da intervenção de Welles, na verdade a destaca como das mais importantes do século XX:

Eu considero a emissão radiofônica da *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, realizada por Welles, como um dos objetos de arte mais importantes do século XX, ao lado dos *readymades* de Duchamp e do *Socle du monde*, de Piero Manzoni (Scovino, 2009, p228).

Talvez a escolha do rádio como suporte venha a seu tempo, ainda num estudo adiantado, abarcar com mais propriedade a emissão radiofônica de Orson Welles e com o passar sonoro do tempo *Babel* ecoe ainda mais do caos ruidoso do real do som que vem pelo rádio em contraposição à ficção de *A Guerra dos mundos*, e também por outra via reafirmando-a como uma ficção conscientemente imaginada, já elaborada pelo homem civilizado e no entanto ainda desconhecida por ele. Ainda, *Babel* quem sabe seja apenas um desdobramento em que o artista Cildo investiga uma forma de, através do rádio alcançar a ficção de muitas histórias que não chegam ao conhecimento, que estarão para sempre apagadas no inominado, na

obscuridade do que não se decifra, nem mesmo conhece e muito menos compreende. A mistura de discursos ecoa multiplicada como a autoria dos sons, o espaço sonoro da instalação é, também de fruição estética e filosófica do trabalho, anuncia sua diversidade sensorial, o apontamento para diferentes formas de apreensão, captura ou atravessamento por meio dele. Sua indagação sobre o mundo e o discurso das narrativas bifurcadas em diversas paragens, assim como a eloquência de sua ausência de autor já indisfarçável está na absorção do que revolve na condição pós-moderna, da tecnologia à operação da economia, e do que se legitima frente ao discurso do saber narrado (Lyotard, 1998). Essas diferenças estão nos ruídos inalienáveis como um eco que expõe o modo de vida do homem contemporâneo.

*Babel*, que ecoa de si para o outro, e faz o chamamento a esse outro para que através do equidistante se aperceba da própria pequenez, é uma torre incompreensível e real. Algo nela estranha-nos também desde nossa chegada como se comentasse para dentro de si que nossa escuta ainda é pouca para a realidade.

### **2.3. A terceira via – o rio transformado em som**

Obscura é, no conto *A terceira margem do rio*, a força que faz com que o personagem permaneça ilhado em seu barco, em uma terceira margem invisível, assim como invisível nos parece ser seu desejo de navegar. Um velamento o qual Guimarães Rosa sustenta até o fim. Ao nos transportarmos, pela leitura, no narrador para quem faltam explicações exatas sobre a viagem sem volta de um pai que se transforma em rio, uma vez mais temos a ausência de respostas com as quais se firma no mundo determinado sujeito a partir do que tem, das informações que colheu diante da fortuna, do que pôde, enfim, herdar para sua própria história. Ao final do conto, com a obscuridade completa e irreversível tendo chegado, algo nesse

narrador está amadurecido. Se há em Guimarães um pai enraizado no rio e em presente e invisível margem, por outro, algo erige na contemplação do narrador uma voz própria, exata em sua perda. Algo mais humano amadurece com sua própria história. E ela é agora atravessada por esse rio amplo, ainda mais subjetivo, que flui para a vida sendo outro.

Desde *Sal sem carne* Cildo Meireles, a seu modo, faz a transformação desse rio em som. Sua experiência na sala de estúdio onde faziam uma audição de uma canção promoveu, segundo o artista, o momento em que ele viu se materializar a ideia do terceiro som, do terceiro campo. Ao deslocar para o som estéreo a questão subjetiva o artista organiza sua experiência, traz para ela o mundo físico. É com esse raciocínio que acessa uma alocação cada vez mais exata para a discussão mais adensada sobre o espaço sonoro, a confirmação de sua existência e fruição. Nesse ponto, todas as coisas contribuem para o bem dos que não temem a diversidade, mas se firmam em determinada localização espacial.

Enquanto conversávamos sobre o processo de gravação de *Sal sem carne*, Cildo Meireles concluiu um longo relato sobre a experiência sonora vivida dentro do estúdio, mais precisamente sua participação em uma primeira audição informal de uma então recente canção do que seria mais adiante um disco de música popular. Ironicamente, a subversão social de *Sal sem carne*, convergiu para que essa canção fosse *Ovelha Negra*,<sup>68</sup> de Rita Lee, e para que, em sua escuta, o artista se posicionasse no lugar onde o engenheiro de som na gravação executa seu trabalho. Esse é, em um estúdio de gravação, o melhor lugar para se escutar. O lugar onde se escuta exatamente a mixagem realizada, onde tem-se a noção mais exata possível da estereofonia aplicada no momento da gravação. É o melhor lugar do mundo para se escutar algo gravado. De sua experiência nesse lugar, parte do relato de Cildo diz:

Aí me chamaram para essa tal sala, para participar de uma espécie de júri informal sobre um disco que ia ser lançado dali há pouco, e a faixa era *Ovelha Negra* da Rita Lee. Foi aí

---

<sup>68</sup> Canção com música e letra de Rita Lee, lançada no álbum *Fruto Proibido* (1975).

que eu vi essa coisa do terceiro canal, mesmo, se materializando. Realmente, tem um ponto ali que você experimenta essa coisa. [Eles estavam mixando essa música?] Já tinham feito a mixagem e estavam testando ali para ver qual era a reação (Maireles, Entrevista concedida, 2015).

Nesse momento, e nesse lugar em que o artista está na sala de gravação, há uma espécie de verificação do terceiro canal, que é o som estéreo. Nesse momento há a transformação da terceira margem subjetiva em terceiro canal sonoro. É a terceira via de acesso à escuta do espaço sonoro em sua obra, uma possibilidade que, por esse raciocínio chega à uma conclusão física: na existência física do som, essa via de compreensão passa à realidade concreta dos objetos verificados, experimentados, aferidos.

A existência do espaço sonoro na obra de Cildo Meireles é, portanto, uma verificação física, uma experiência sensorial que traz para o campo físico a materialização de uma ideia, de um pensamento, de uma abstração. *Sal sem carne* é, nesse ponto da investigação do artista em estúdios de gravação, o trabalho onde essa elaboração vem à borda desse rio subjetivo, esse rio que estava aparentemente sem margem, mas que através dele uma escuta flutuante pôde acessar uma terceira via, como uma saída surpreendente para o discurso sonoro apresentado, uma vez que a estereofonia, o som estéreo, faz justamente em quem o escuta, surgir o entendimento de onde se está no espaço. A partir desse momento, o espaço sonoro existe como essa flutuação, essa vagação de rio que de tão citado pela obra de Guimarães Rosa passa ao ato da escuta e por ele à realidade que o domina.

É importante verificar também que esse rio elaborado e reelaborado pela escuta de Cildo Meireles na sala de gravação não é simplesmente um ou outro trabalho que o artista erigiu em sua carreira. Ou seja, mesmo que haja a coincidência do significativo rio em seu trabalho, uma vez que um dos últimos trabalhos gravados em disco de vinil chama-se justamente *Rio Oir*, e utilizou vastamente o som de inúmeros rios, aqui não se trata desse trabalho, ou de um rio que dele advém. Não se trata do

rio já sonoro de *Rio Oir*. O rio que Cildo Meireles elabora é a própria terceira margem, a inexistência da margem compreensível à primeira vista, o enodamento ou a nódoa dessa margem que, invisível, dá força e pujança ao que se torna com ela um acontecimento nos trabalhos. Essa margem metafórica que parece fazer com que o artista observe a entrelinha terceira de uma série de desvios no que olha e escuta o mundo, e por um processo de construção sonora (o que se faz em estúdio de gravação) trouxe para o ouvido como materialização de um pensamento. O que ele chama, correntemente, coerentemente, terceiro campo.

Ou seja, o rio transformado em som é o olhar-escuta que Cildo Meireles põe em sua recorrente procura por um terceiro som, que é aqui terceira via para a experiência de escutar.

No desenvolver do percurso do artista, esse olhar-escuta tem trazido o contato com terceiras margens transbordadas desse rio caudaloso que ora se deflui para a obscuridade, assim como nele o invisível de uma insuspeita margem faz surpreendente habitação de uma incógnita para a existência humana: uma via de saída para um outro olhar, outra significação através da arte.

Uma simpatia pelas vozes anônimas, pelos guetos, pelas trajetórias erráticas pouco conhecidas, pelos destinos massacrados, pelas pessoas rudes que resistem em delicadeza, ou nela desapareceram em silêncio. Pela obscuridade que em si mesma parece ser terceira via para o mundo e sua incipiência. O desconhecido que ilumina o destino dessa escuta, como algo sagrado e coloquial, descoberto para ser entregue aos que não foram contabilizados, ou que essencialmente receberam um lugar aparentemente menor diante da supremacia e do soterramento dos fatos. Uma discreta preocupação para com aquele que se desloca pelo mundo sem paragem, ou que pelo passo torto aprende que por mais árida seja a transparente perversidade dos labirintos, há uma possibilidade de desvio, e de saída pelo ato de caminhar. Nesse ponto quem investiga a obra de Cildo está diante de um raciocínio

que atravessa lugares, culturas, o mundo e suas aparências e banalidades até cair na concretude exata e significativa de uma terceira escuta sobre algumas personalidades, um terceiro olhar sobre os que a história não escreveu no capítulo dos vencedores, ou nem escreverá. Personagens que, entretanto, legaram ao artista parte da sua herança, da margem do rio que o constitui.

Personalidades que no trabalho do artista tornam-se personagens de uma ficção exemplar, revolvendo um discurso muito bem articulado. Tem-se notória uma certa simpatia pelos que estão na quase invisibilidade de uma insólita existência. Se são reais ou não, a partir do momento em que os constela em seu universo, tais personagens passam à órbita real dos que estão alijados pela grande máquina do mundo, muito embora humildemente a façam trabalhar:

Você conhece essa história? Os Estados Unidos não teriam chegado à Lua em 1969 e tudo teria sido fabricado. O filme dos primeiros passos do homem na Lua teria sido realizado por Stanley Kubrick...

Em todo caso, ficção ou não, sempre gostei da história desses três astronautas: Armstrong (o capitão), seu copiloto, de cujo nome não me lembro, e Collins. Sempre pensei que, naquele momento preciso, toda a espécie humana estava diante da televisão ou escutava a rádio. Na terra, todos estavam unidos; lá em cima, na superfície da Lua, havia duas pessoas – então, eles não estavam sozinhos. O único ser humano que se encontrava sozinho naquele momento era Collins, que ficou a bordo da nave, em órbita em volta da Lua (Scovino, 2009, pp. 171-172).

Existem na obra de Cildo Meireles mais exemplos de personagens subsumidos pela sequente sobreposição histórica, diária, cotidiana. No entanto, Michael Collins é o mais devastado, a imagem de maior solidão. A órbita humana no abismo em gravidade que o devolverá em determinado momento ao convívio com os outros, no entanto para se tornar ainda absolutamente só. O astronauta Michael Collins é uma terceira margem que possui em si mesma uma vastidão comparável à do pai no conto de Guimarães Rosa. O narrador nos conta sobre a vagação do rio e de forma admirada sobre a distância que o abisma do homem que está na canoa configurando uma terceira margem. Cildo Meireles, por sua vez, olha para Michael Collins como um objeto físico, real, absolutamente físico, ponto único entre todos e a minoria.



Mais adiante, na entrevista concedida a Hans-Ulrich Obrist,<sup>69</sup> Cildo Meireles desenvolve novamente o caminho por onde liga a solidão de Michael Collins à Guimarães Rosa e cita, mais uma vez, *Sal sem carne* como disparador do raciocínio sobre o som estéreo. A existência desse caminho se apresentará, a partir de *Sal sem carne*, como presença do espaço sonoro na obra do artista, que de forma didática comenta e analisa esses acontecimentos quando dialoga com seus interlocutores. É um belo caminho.

Ainda sobre a margem, foi dito, ao responder a seguinte comentário do entrevistador: “Oiticica disse, um dia, que os heróis deveriam ser marginais”

Sim. Acho que tudo isso tem muito a ver com um conceito que surgiu num conto de Guimarães Rosa. É uma figura central da literatura brasileira. Infelizmente, ele é intraduzível: ele brinca o tempo todo com as palavras. É uma escrita muito complexa, como Joyce. Trata-se da história de um homem que, um belo dia, começa a construir um barco e abandona a família e sua vida passada para navegar; quando chega ao meio de um rio, decide passar o resto de seus dias sem nunca atingir nenhuma das margens do rio e sem nunca voltar para trás. O título do conto é “A terceira margem do rio”. *Sal sem carne* baseia-se exatamente nesse conceito: a partir do som estéreo, procurei obter um terceiro som, que não é nem o som do alto-falante direito nem o do alto-falante esquerdo, mas um som que se situa entre os dois, ao mesmo tempo imaterial e muito presente (Scovino, 2009, p. 173).

Na medida em que narra sobre Michael Collins, o artista também o inventa como navegante sideral em torno da terra devastada, quem sabe como poema dos muitos livros de seu atelier, algo em sua memória, ou página exata de seu raciocínio que costuma trazer à realidade física a possibilidade de pensar terceiras insuspeitas vias. Enquanto estávamos em seu atelier, rodeados por livros e trabalhos, sua explicação sobre a materialização do terceiro canal ganhava um contorno interessante também ao citar que a canção que escutava era *Ovelha Negra*, de Rita Lee. Esse comentário súbito e coloquial, com a informalidade do popular, no momento tinha o poder sutil de um contraponto real sobre o raciocínio que se

---

<sup>69</sup> Entrevista intitulada como *Da adversidade vivemos*, concedida a Hans-Ulrich Orbist e publicada originalmente no catálogo *Da adversidade vivemos*, editado pelo Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, em 2001. Conferir em Scovino (2009, pp. 166-175).

debruçava na terceira margem e a transformava em algo sonoro. Mesmo nesse momento, a caminhada de Cildo Meireles estava entre os que se escolheram marginais.

Esse memorial no artista fará com que ele se aproxime de cada vez mais de alternativas inesperadas de escuta; mesmo que, do cosmos onde orbita em uma gravidade singular, possa capturá-la algumas vezes na trivialidade cotidiana. Na escuta popular que faz e desfaz a densidade sonora do Homem no mundo físico que conhecemos, e experimentamos também.

#### **2.4. LIVERBEATLESPPOOL – o memorial sonoro que ainda ecoa**

*Liverbeatlespool* foi executado na Bienal de Liverpool, em 2004. A composição da peça faz, desde o título, alusão aos Beatles e à cidade de Liverpool, uma resultante sonora para a interseção da banda de rock com a cidade. Parte substancial do trabalho consiste em um áudio [Figura 13] com uma editada sobreposição de canções através de processos de mixagem, em deslocamento e também reversão do material sonoro. Como instalação, além do som fizeram parte do trabalho um mural com a inscrição dos títulos das canções [Figura 14] utilizadas, assim como, na emissão sonora, a utilização de alto-falantes acoplados numa bicicleta [Figura 15] com a qual uma pessoa circulou por locais de Liverpool, ou em lugar disso fones de ouvido que permitiram a audição de CDs, pelos quais se podia escutar o trabalho. Em ambos os casos (bicicleta ou fones de ouvido) o som da peça aconteceu em *looping*.



Figura 13: Cildo Meireles. “Liverbeatlespool”, instalação de áudio, 2004.

É um trabalho sonoro, e visual. Também em *Liverbeatlespool* esses campos se interpenetram, lançam um no outro uma presença negociada, uma citação do outro que se alinha numa experiência de cacofonias, contudo, à diferença de *Babel*, editadas. É um primeiro eco que em *Liverbeatlespool* se manifesta pela mão da escolha e do aferimento, muito embora presente esteticamente, numa primeira escuta/visão, um certo langor que descansaria no espaço ao ecoar uma memória, da qual a cidade de Liverpool será devedora à História como motivo de sua fundação para o mundo: Beatles. Mas, além desse primeiro eco, há, enfaticamente, a solidez de uma presença de escultura no próprio trabalho, e um intercambiamento

sensorial que em algo o faz contrário a *Sal sem carne*, e de fato amalgamar os campos sonoros; mas também em concordância com este trazer sua experiência nos anos 1970, agora na zona oeste de Nova Iorque, ao escutar os aparelhos de som utilizados pelos porto riquinhos. *Liverbeatlespool* se torna também similar à *Babel* ao propor cacofonia e alguma sinestesia; e principalmente se mostra numa similaridade com *Mebis/Caraxia*, ao acontecer como uma espécie de sólido escultural.

A proximidade de *Liverbeatlespool* com *Mebis/Caraxia*, feito anteriormente, também é descrita por Cildo ao relatar como proposta inicial para ambos os trabalhos a colaboração de profissionais de áudio, o que na prática gerou um processo de edição em estúdio a partir de um gráfico sonoro no caso de *Mebis/Caraxia* e do cálculo do tempo das canções no caso de *Liverbeatlespool*. Nos dois trabalhos, um gravado em disco de vinil e outro em CD para instalação sonora, há uma edição minuciosa sob a sobreposição do que se torna audível, ou inaudível. O trabalho anterior (e outros que utilizam som) teve a participação de Valdir Sobral, já *Liverbeatlespool* teve a participação de Pedro Ariel, filho do artista. “De acordo com o artista, *Liverbeatlespool* e *Mebis/Caraxia* estão em relação, pois com ambos ele pretendia chegar em um sólido através da música. Ambos seriam, em suas palavras, “quase objetos” (Meireles, 2009, p. 38). Cildo Meireles relata como, a partir da sobreposição das músicas dos Beatles, procurou essa solidez:

A ideia por trás deste trabalho foi reunir todas as canções já gravadas pelos Beatles e sobrepor-las, de modo a criar um sólido a partir desta sobreposição. Seria, portanto, um trabalho de som. E foi isso que eu acabei fazendo. Eu queria usar o processo que os porto-riquinhos utilizavam no *Lower East Side* de Nova York no início dos anos 70, que consistia em colocar caixas de som nos parapeitos das janelas voltadas para a rua. Então, quando você andou você seria coberto com uma “chuva de música” (Brett, 2008, p. 174).<sup>70</sup>

A densidade que em *Babel* se apresenta como experiência diante de um além daqui

---

<sup>70</sup> Tradução livre: *The idea behind this work was to gather all the songs ever recorded by the Beatles and overlay them so as to create a solid from this superimposition. It would therefore be a sound work. And that's what I ended up doing. I wanted to use the process that Puerto Ricans used on the lower East side in New York in the early 70s, which consists of putting loudspeakers on window ledges facing the street. So when you walked you would be covered with a 'rain of music.*

(essencialmente outro lugar físico), em *Liverbeatlespool* ocorre de forma discreta, finita: executada e nortada por um projeto de edição sobre um conjunto de objetos previamente escolhidos.

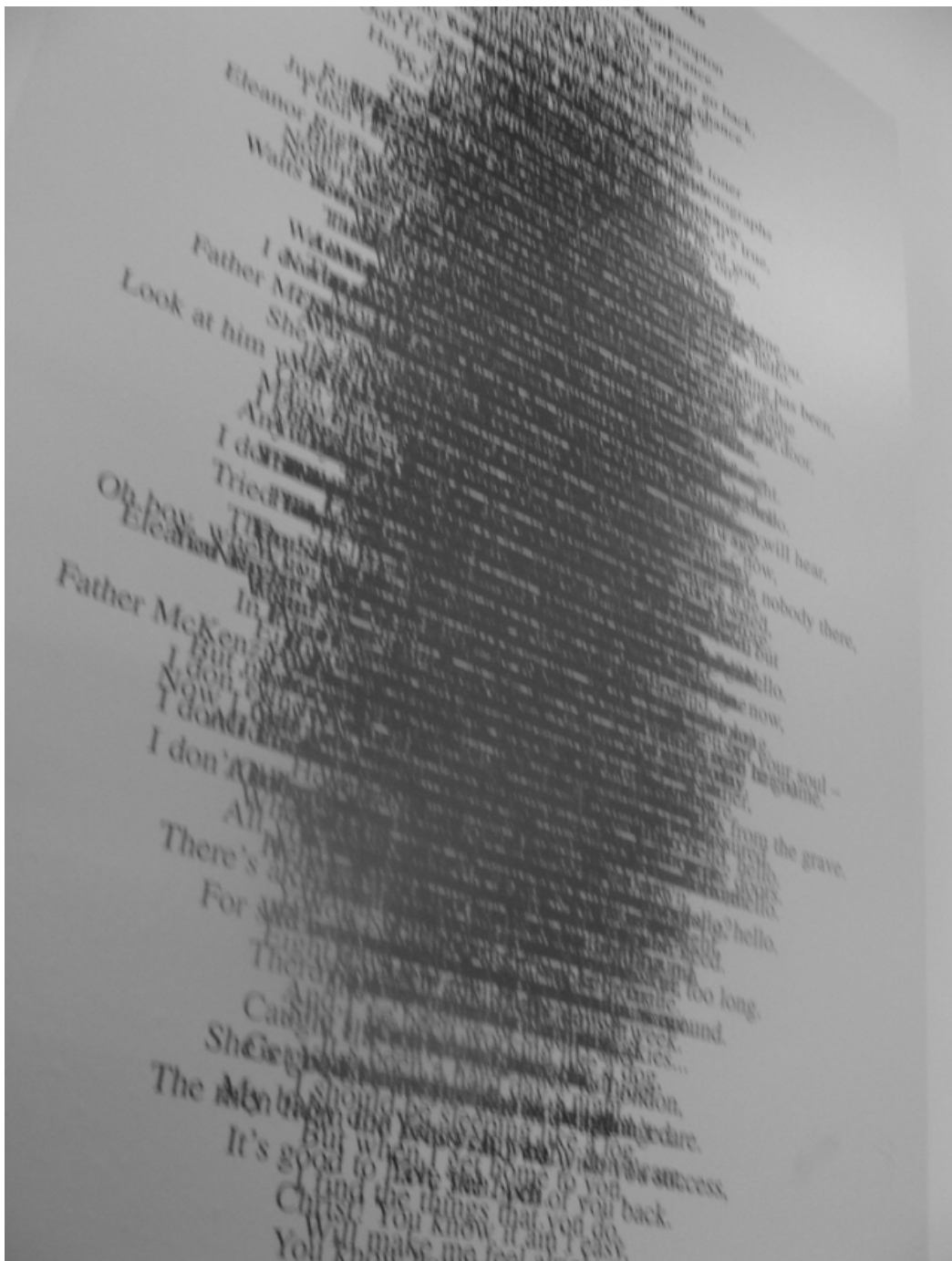


Figura 14: “Liverbeatlespool”, sobreposição das canções utilizadas na instalação sonora, 2004.

Esses objetos são as canções utilizadas, para as quais o trabalho impõe uma outra escuta diante da densidade sonora (que em *Babel* vem ao espectador também através do aparato tecnológico, com uma aleatoriedade mais cageana). Na execução das canções dos Beatles há, pelo contrário, a escolha precisa do que será audível uma vez que o sistema de edição e mixagem foi cronometricamente eleito através do “eixo exato ou temporal de cada música” (Scovino, 2009, p. 290). Aqui, se nos permitimos pensar no programa de computador como uma escrita, ou espécie de notação, podemos comparar *Liverbeatlespool* também à *Rio Oir*, onde uma escrita no programa de computador define à priori as intensidades a serem gravadas, mixadas. Entretanto, o que difere nesse trabalho é que os campos escolhidos vão realmente se amalgamar, se interpenetrar, se misturar numa mesma mixagem em estúdio.



Figura 15: “Liverbeatlespool”, auto-falantes acoplados em bicicletas que circulou pelas ruas da cidade. Foto: Thomas Gunnar Bagge.

Ocorre que, por exemplo, a edição sonora que em *Sal sem carne* permite uma incursão por um terceiro espaço onde estão “diferenças que não se

conciliam” (Mireles, 2006, p. 19), esse espaço de campos que não se misturam, embora coexistam e mostrem lados opostos, em *Liverbeatlespool* estabelece (a edição sonora) uma capacidade de troca e passagem de um ao outro na medida em que se fazem mesmo sólido esculpido, tanto no emaranhamento sonoro definido num *loop*, quanto na exposição de títulos das canções, como um poema ou, se se aventurar ainda mais, espécie de partitura. De tal forma unidos, som e imagem se encontram como vetores que apontam para uma solidez corpórea que se instala, e no entanto intercambia de forma sinestésica uma força aquosa como uma maré que de si mesma transvasa onde “contemplar é transvasar” (Deleuze, 1988, p. 134) e atravessa da sonoridade esculpida para a cacofonia visual e novamente da escultura de palavras para a audição cacofônica. É uma espécie de repetição do hábito da escuta em contínuo deslocamento pela superfície da escultura, o vazamento de todas as partes do conjunto e a interpenetração compartilhada, ou ainda a espécie de permutação aparentemente infinita pela dificuldade de contar a ordem das músicas, e mesmo assim absolutamente finita pela edição prévia.

Nesse ponto, arrisco dizer que em *Liverbeatlespool* a obra de Cildo Mireles novamente alicerça no apontamento de um terceiro campo de confluência, e corrobora a muitas vezes enfática anunciação de um terceiro espaço. O ponto em que chego aqui, no entanto, é o do amálgama, que na prática em que a criação de um terceiro espaço ou campo significativo se estabelece, efetivamente ocorreu.

*Liverbeatlespool* é exatamente o que também amplamente o artista cita, procura ou encontra. Esse terceiro que opera pela coesão e densidade, faz do novelo sonoro/linguístico da peça uma nova proposição para a audição e para a visão que se apresenta como um corpo amalgamado de diversas partes sonoras e visuais.

De tal modo, o terceiro espaço, recorrente em diversos trabalhos, e neles efetivado, advindo tanto do campo de signos utilizados (e da diversidade de estratos sociais em *Sal sem carne*), quanto do enquadramento em que o próprio Cildo lhes dá em

termos de procedimento ou processo de criação, em *Liverbeatlespool* se posiciona, entretanto, de forma sutil num sentido contrário do que chamei de anti-amálgama sonoro ao escrever sobre *Sal sem carne*<sup>71</sup>.

A formação do terceiro campo em *Liverbeatlespool* se dá por criar justamente em amálgama um terceiro campo. Ou seja, a criação de um terceiro campo permanece, mas, quando comparada ao outro trabalho (*Sal sem carne*), em sentido inverso, pois em *Sal sem carne* parece haver um amálgama, mas não há: Não há coesão, unidade, embora haja um terceiro modo no som estéreo não há na estruturação do trabalho, desde sua edição em estúdio até a gravação em disco, uma real mistura de campos. Pelo contrário, o trabalho inicia na separação, feita pelo artista, de um e outro lado do disco de vinil com os sons da cultura indígena e branca, respectivamente, o que mais à frente chegará ao terceiro campo pelo som estéreo sem se amalgamar.

Já no caso de *Liverbeatlespool*, há, também desde o início de seu processo, um direcionamento para a coesão e para a unidade, dentro do mesmo procedimento de busca de um terceiro campo. O terceiro campo é alcançado mais diretamente. Sem o anti-amálgama, é subvertido estabelecendo esse terceiro espaço justamente por um amálgama sonoro, indivisível nas canções que se misturam. Aliás, sendo expressamente por uma impossibilidade de divisão de campos a riqueza maior desse trabalho, embora gravite sim no mesmo universo de onde Cildo aponta ou propõe um texto num outro campo de apreensão, o visual, o que conseqüentemente influirá no modo de escuta. *Liverbeatlespool* é uma linha ascendente para a unidade: “A ideia para esse trabalho era juntar todas as músicas dos Beatles e sobrepô-las, de maneira a criar um sólido. E foi isso que acabei fazendo” (Scovino, 2009, p. 290).

A densidade da peça se mostra por uma metalinguagem onde ela mesma se cita e

---

<sup>71</sup> Tema desenvolvido no capítulo 1, 1.3 SAL SEM CARNE – se o sal se tornar insípido – das vozes do gueto ao quase-amálgama sonoro – a terceira margem será o som estéreo.



reafirma e lança para um mesmo público como quem reelabora um conteúdo sonoro (as canções). Há uma mesma força que domina a instalação e a faz atrair como um ímã diversos signos e transformá-los em outros, misturando o que foi despedaçado e colando o que restou, no entanto resignificando, mesmo musicando (seguindo uma partitura escrita com as letras) o que era já conhecido. Ao tratar de um tema popular, numa espécie de avesso à *Mebis/Caraxia*, que trabalha com a topologia matemática e a Fita de Moebius, neste ponto, as similaridades com o primeiro trabalho de Cildo gravado em disco ganham mais corpo: e, assim como *Mebis/Caraxia* é a fisicalidade que está em questão o tempo todo, entretanto de forma mais una, menos abstrata. *Liverbeatlespool* torna-se sólido; acontece como escultura.

Por mais divergente sejam suas origens, o amálgama de canções se organiza em mesma existência, com a coesão esculpida, apresenta algo sonoramente novo a partir de si. Esse fato de ser que se faz “tanto mais aberto em si mesmo quanto mais encoberto” (Heidegger, 2005, p. 189) e que está aí lançado como objeto de arte no mundo. No entanto, “a pureza do que é se mostra, enquanto a proveniência e o destino permanecem obscuros” (Heidegger, 2005, p. 189). E é em obscuridade que a massa sonora se nos revela em *Liverbeatlespool* num limite último da solidez. É, digamos, um memorial que se apresenta; sólido, complexo e no desenvolvimento performático da instalação também expandido numa leveza musical, no verso e no reverso ao mesmo tempo quando a audição não dissipa a assimilação de uma das canções, talvez a mais impactante de todas, chamada *Hey Jude*.<sup>72</sup>

Esta canção foi escolhida por durar em torno de sete minutos. Assim como em *Mebis/Caraxia*, Cildo seguiu um eixo que o conduziria na estrutura do trabalho: Segundo ele, *Hey Jude* serviu de eixo, base, para que no trabalho se estabelecesse uma edição em que as faixas fossem sobrepostas, escolhidas pelo tamanho, pela duração.

Com o auxílio do computador, nós estabelecemos o eixo, o meio exato ou temporal de cada música. A partir daí cronometramos a mais longa, que foi *Hey Jude*, com cerca de 7 minutos. Então, usamos essa canção como base, e depois de um certo tempo entrava *Help*, outra

---

<sup>72</sup> Canção dos The Beatles, letra e música de Paul McCartney, lançada em 1968, no lado A do single *Hey Jude/Revolution*.

música longa, até finalmente chegarmos à canção mais curta de todas. Usamos também o processo do software *Backwards*, que permitiu a possibilidade de duas músicas tocarem ao mesmo tempo, mas em sentidos inversos, ou então programávamos para que as músicas ficassem lineares e alternadas. Portanto, o trabalho tem duas variantes sonoras (Scovino, 2009, p. 290).

Cildo conta que a ideia era espalhar por locais da cidade de Liverpool que se relacionam com as músicas, como por exemplo Penny Lane e Strawberry Fields,<sup>73</sup> mas isso se tornou inviável por conta do preço a ser pago, uma vez que os *copyrights*, adquiridos pelo cantor Michael Jackson (1958-2009) na década de 1990, estavam muito caros. Nessa ideia, seriam alocados CD players e alto-falantes nos segundos andares dos prédios, contudo a falta de possibilidade de trabalhar com a execuções das gravações impediu de vez esse procedimento. Essas dificuldades quanto aos custos dos direitos autorais, o que delimitou o projeto na realidade de um montante de pagamento, interferiu de maneira estrutural em sua execução, de tal forma a emissão sonora foi rearranjada, agora a partir do deslocamento (feito por uma pessoa numa bicicleta), o que a partir de então compreendia um outro procedimento possível e formal ao lidar com esses custos. Porém, dentro dessa formalidade, uma subversão também se instalou à medida que o trabalho transitava pela cidade.

De tal modo conseguiram negociar a utilização de um álbum: “Acabamos negociando para utilizar as músicas do *Number 1*, um álbum lançado em 2000 com 27 músicas dos Beatles que chegaram ao primeiro lugar no *hit parade*” (Scovino, 2009, pp. 290-291).

A escultura sonora de *Liverbeatlespool* se alinha de forma erudita com a abstração impiedosa de *Mebis/Caraxia*, no entanto verifica o sólido de forma mais amorosa com a escuta no sentido de dar-lhe a direção de uma forma amalgamada. Mas também se alinha de forma popular à *Sal sem carne*, quando experimenta de forma

---

<sup>73</sup> Localidades de Liverpool, assim como referências de nomes de duas canções: *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever*, ambas de 1967.

subversiva uma outra parte do mercado fonográfico, a saber as próprias canções, o material essencial do jogo social que habita o mundo da música ocidental. Se em *Sal sem carne*, os esquecidos, os párias, os andarilhos de toda ordem foram catapultados pelo artista para dentro do disco de vinil afim de afiarem nele a agulha de sua voz diante do mundo, em *Liverbeatlespool* há, agora para os usuários do produto desse mercado, a subversão sonora total (tonal) dos parâmetros de afinação e beleza. O memorial ao qual *Liverbeatlespool* se dá é uma rede que justamente na década de 1970 se firmava cada vez mais com a propagação do acervo sonoro do trabalho através do rádio. O disco de vinil, as rádios FM's, o nascimento e estabelecimento do mercado fonográfico e principalmente a proposição de uma escuta que se torna em muito subserviente do aparato tecnológico como uma forma de adequar suas experiências particulares às forças sociais que se deram pelo consumo da produção desse sistema. Desde a experiência percussiva mais remota, a escuta esteve atrelada ao desenvolvimento tecnológico.

Foi assim com os instrumentos acústicos, depois com o microfone, o alto-falante, a rádio, a fita magnética, o sintetizador, o fone de ouvido, o *walkman*, o computador, o mp3 *player*, o *laptop*, o celular. Três regimes de operação do sonoro: acústico, elétrico e digital. As escalas, afinações, lutheria, ampliações acústicas, ressonadores, toca-discos mecânico; depois, a transdução, o sinal sonoro elétrico e seus diferentes sistemas *low* e *hi-fi*, estéreo, *surround*, *dolby*, *subwoofer*; por fim, o eletrônico com os protocolos MIDI, taxas de amostragem, os *codex*, algoritmos de compressão e compartilhamentos OCF, ASPEC, WAV, AIFF, WMA, MPEG 1-2-3-4... assim por diante (Obici, 2008, p. 121).

Se há uma experiência na escuta que se move em subserviência ao aparato que utiliza, na instalação há também a evocação de uma memória para a sonoridade que dela escapa. Há nessa subversão temporal algo do trabalho que fica no eco desse passado, seja na proposta de escutar as canções em uma desconstrução sensacional, seja na inserção delas mesmas, como um passado pertinente nas entranhas de uma escuta viciada na máquina mundana do esquecimento, no eterno presente das situações sem memória. Seu espaço sonoro é esse memorial que remonta à tecnologia anterior, defasada, muito embora tenha sido criado por uma que está na ponta do sistema atual de gravação em estúdio. Por uma regência a partir do que por aproximação chamo aqui de partitura, *Liverbeatlespool* é o resultado desse gráfico que por um programa de computador escolhe e mapeia,

subtrai ou insere elementos em recortes e frames.

Há o entroncamento de um memorial que ainda ecoa pelos tempos, o “*Beatles forever*” (Meireles, 2009, p. 289) que Cildo Meireles desloca para a cidade de Liverpool, agora retornado do mundo que foi alcançado por 27 canções, escolhidas. Um sistema finito e no entanto vasto, e que desde sua peculiar partitura, em programa de computador ou em sobreposição de títulos, cria uma linha ascendente de adensamento sonoro em direção à um corpo esculpido pelo som.

### **3. CAPITULO 3: o som que flutua na escuta**

#### **3.1. ATRAVÉS – o labirinto transparente onde se escuta**

*Através* (1983-1989) [Figura 16] é a instalação de diversos objetos usados para interditar a passagem do espectador por um espaço de aproximadamente 225 metros quadrados, por onde se caminha pisando em 16 toneladas de vidro estilhaçado.

É uma caminhada sem silêncio, no entanto a angústia acompanha o andarilho que atravessa o cenáculo inóspito dessas interdições. O caminho feito a cada passo é uma invenção de um percurso, a liberdade que se tem diante do labirinto. Borgeano, geométrico, cerebral e sensível, mau. O olhar pervertido pela transparência atravessa antes do corpo, lança para o desejo um trajeto. É uma refração de um jogo de montar, e talvez *Através* possa ser montado tantas e tantas vezes quantas forem seguidas as determinações de seu projeto, sua espécie de partitura para os sons que virão pelo caminho.

Embora os anteparos, os objetos em interdição, sejam postos para limitar o percurso de quem experimenta caminhar sobre o vidro espicaçado, algo neles dá ao transeunte a noção parcial do lugar em que se está. Por característica de sua constituição física, o olhar vaza através desses impedimentos, e sustenta sua escultura leve. O olhar sustenta numa leveza proustiana o peso de dezesseis toneladas, que por sua vez são a sustentação física desses outros objetos admiravelmente pouco acolhedores: redes de pesca, vidro blindado, grades de prisão, arame farpado, cercas de ferro, portões de madeira, estacas de metal, papel vegetal, peixes transparentes, aquários, redes para quadras de tênis, voal, entre outros: Nesse labirinto, quem se equilibra sobre o vidro não se machuca.

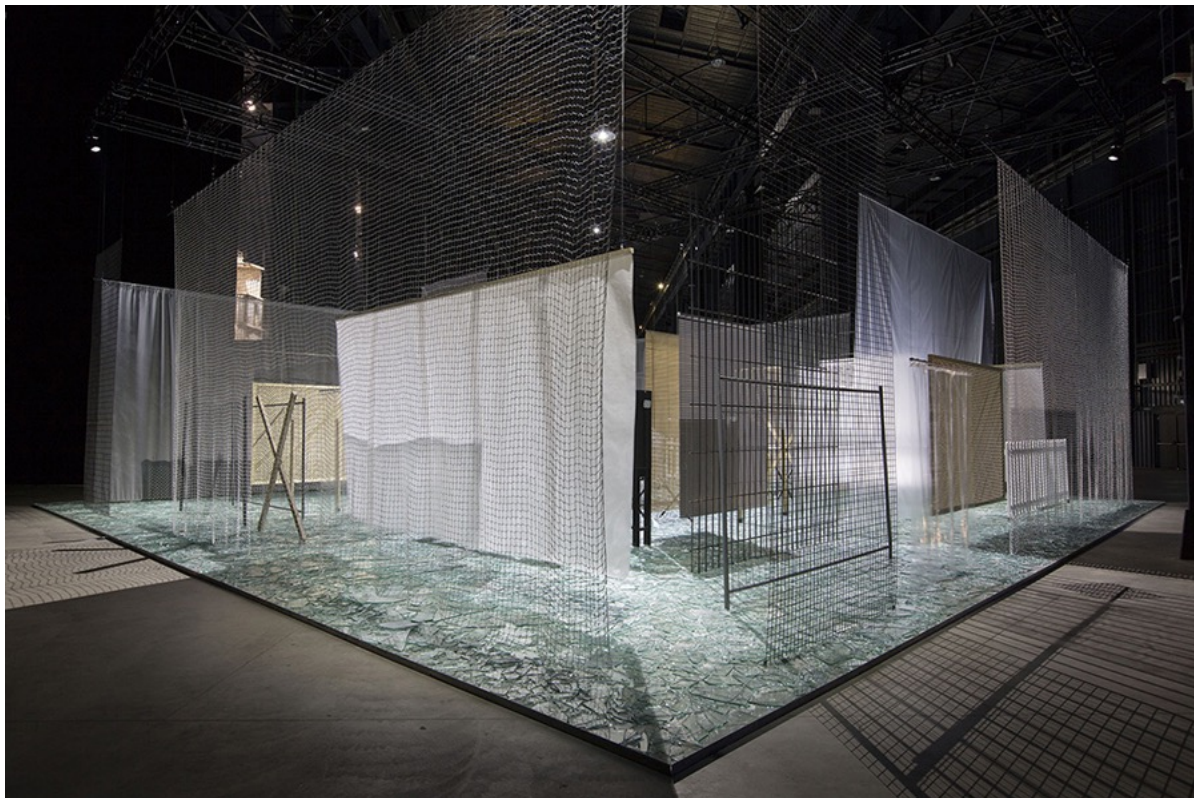


Figura 16: Cildo Meireles. “Através”, materiais diversos, 1983-1989.

Uma atenção de estrangeiro vem ao passo e a atenção redobrada nos avisa que não haverá um fio de Ariadne;<sup>74</sup> que não houve na composição sonora da peça a previsão de um destino, embora haja nela, sim, uma chegada: um ponto enigmático, um epicentro do qual se é imediatamente expulso assim que se aproxima. Esse lugar, assim como o desejo, não é a saída do labirinto. Antes, é seu início.

É que no meio do quadrado em que o *Através* é montado está instalado um grande novelo, um pouco mais opaco que os outros objetos, que parecem rodeá-lo de forma enciumada. O ciúme desses objetos translúcidos se dá por serem, cada um a seu modo, vazados pelo olhar, o que os faz pouco afeitos a guardar em si mesmos

---

<sup>74</sup> Na mitologia grega, Ariadne deu um fio de lã conhecido como fio de Ariadne para o herói Teseu sair do labirinto.

o mistério que a peça encerra em si mesma. No entanto, o novelo que está no centro do *Através* [Figura 17] constrange como um enigma pelo qual o olhar não penetra. Está também em um local de onde se tem que voltar. O mistério é a maior interdição do que acontece em *Através*, o movimento, o gerúndio do verbo. A imperiosa necessidade de caminhar vem no pensamento e seu movente até o corpo.

Quando pensei no vidro quebrado, no chão do *Através*, estava relacionando ao gerúndio do verbo, ou seja, à ação que estaria ocorrendo, como aconteceu com o celofane, que era uma espécie de vidro amassado. Tinha a possibilidade de tornar mole um material que se fundava na rigidez, tal como as versões moles das esculturas de Claes Oldenburg. Eu estava conceituando o vidro mole (Scovino, 2009, p. 275).



Figura 17: “Através” 1983-1989, materiais diversos (detalhe).

É fato que a peça é designada a partir do som.

O *Através*, por exemplo, começou eu morava aqui (no Rio), tinha acabado de me mudar, foi em 82, 83 aqui na Fernando Ferrari, ao lado da Santa Úrsula, numa esquina, e estava trabalhando na mesa, desembulhei qualquer coisa, peguei o papel celofane, dei uma

amassada e joguei dentro do cesto de lixo, voltei pro que eu estava fazendo. Mas aí, de repente, eu comecei a ouvir aquele barulho, barulhinhos. Era o celofane. Essa memória sintética. E na verdade começou por aí, a partir daí veio essa ideia de criar um espaço onde o olhar pudesse atravessar, mas as vezes numa situação de isolamento total como é o vidro. Vai disso até aquela coisa simbólica de cordinha de museu. Na verdade, acabou evoluindo para um labirinto feito só de interdições, tanto simbólicas quanto físicas, concretas. (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Procuro sustentar aqui não somente o fato de que a partir disso o som é a mola propulsora para o primeiro pensamento de elaboração de *Através*, e mais adiante que ele é naturalmente imprescindível para a fruição do trabalho, mas também que o som em toda a peça é o anteparo maior, e portanto a maior interdição instalada. Ou seja, que o som do novelo que está no centro (que é o epicentro, o enigma da peça) de *Através* ocorre nos passos do espectador. Ou ainda, por um silogismo, o som criado pelo caminho do espectador é o eco do papel celofane que Cildo Meireles jogou fora, e que no entanto, por uma memória física absolutamente afeita e própria do material (o plástico) devolveu para ele, no real de seu cotidiano, algo: um som. Esse evento sonoro foi elaborado pelo artista e dele foi pensado e criado o *Através*. Trata-se de um uróboro que novamente nos pés do espectador que o atravessará retornará ao som inicial. Algo acontecendo no momento em que há o movimento físico, nesse caso do papel celofane.

O cerne de *Através* é, no entanto, também seu enigma. Que som é esse? É um labirinto. O que ele nos diz está no presente, está onde se está; no caso, sobre o vidro picado e encontrando interdições ao caminhar. O exercício do ato de caminhar pelo espectador faz com que o som venha sobre *Através* e principalmente sobre ele, andarilho que faz um percurso errático. O vazamento do olhar na superfície de cada interdição dá a esse espectador uma simultaneidade entre o real e o virtual, o aloca em um ou outro, numa espécie de espelhamento possível, mas não necessariamente real.

A ideia dessa obra é a de um labirinto, e, dessa forma, cada elemento que forma a obra deve ser tomado como um fragmento da coisa em si. A sensação que tenho nessa obra é que ela coloca o espectador sempre como se ele estivesse do outro lado daquela interdição (Scovino, 2009, p. 276).



Uma multiplicidade de tempos, ou um *delay* entre eles faz com que se perceba onde se está, estará, ou estaria. Esse deslocamento do espectador em seu próprio caminho bifurcado por muitos outros tem algo a ver com o espelhamento e com a intimidade segredada, a solitude com a qual se frui a peça e na qual em *Através* a sinestesia também se tornará essencial para a circulação de cada um:

A obra permite a circulação do olhar, mas é restritivo ao movimento do corpo. Há, portanto, a ocorrência de uma sinestesia, quer dizer, você começa a enxergar, a perceber ou se dar conta desse atravessamento, justamente pelo ouvido (Scovino, 2009, p. 275).

Na troca de sentidos e multiplicação de caminhos *Através* é em sua experimentação mesma a constatação de um labirinto. Sua forma geométrica, como planta baixa extremamente organizada, ou ainda como uma espécie de partitura de música concreta, afirma uma proposta de regramento para um sistema de erros maravilhosamente previstos, e tanto ocultos quanto esperados essas vicissitudes tornam-se os passos de cada desbravador que se aventurará: por mais que o novelo central da instalação chame à atenção, a experiência de chegar até ele é única para quem a pratica e confere ao andarilho, aos poucos, sua própria presença nesse *puzzle* sem aparente decifração nesses caminhos particulares e literais. No entanto, algo mais literário que literal evoca no *Através* a pujança do labirinto, sua transparência e sua decisão de barrar o sujeito que o absorve no corpo e no equilíbrio do ato de caminhar. A ideia desse labirinto atravessa a fala de Cildo Meireles ao discorrer sobre o trabalho assim como a literatura de Jorge Luis Borges (2008) orna a fortuna crítica do artista com a incontornável e riquíssima alusão ao conto intitulado “O jardim das veredas que se bifurcam”. Por essa vereda literária, de certa forma a construção de Cildo Meireles se assemelha a de um livro em que a memória se expande, em que o tempo está dilatado, em que se poderá talvez, a partir de um futuro, reelaborar o passado, dar-lhe significado. Por um momento o mistério do labirinto se mostra de forma generosa numa miríade de símbolos. O texto que o artista escolhe para exemplificar é também mistério, uma metáfora para o desbravamento desse tempo de atravessar, ou que, antes, atravessa-nos. A seu modo, Cildo Meireles também erige seu livro no *Através*:

‘Um labirinto de símbolos’ – ele me corrigiu. Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me oferecido revelar esse mistério diáfano. Ao fim de mais de cem anos, os

pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts'ui Pen teria dito uma vez: 'Retiro-me para escrever um livro'. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto (Herkenhoff *et al.*, 1999, p. 100).<sup>75</sup>

Também o deslocamento proposto por Cildo Meireles ao acentuar que o trabalho, para ele, propõe ao espectador já estar do outro lado da interdição à sua frente no ato de caminhar parece ter a ver com uma pequena, mas poderosa frase do conto de Jorge Luis Borges, que diz: "O futuro já existe" (Borges, 2008, p. 112).<sup>76</sup>

Uma transparência se afirma no labirinto e nele se tem um eco dos tempos inexistentes e meio que diáfanos, que podem bem retroagir para os sonhos e para o mundo onírico. *Através* faz ecos sutis de uma série de existências que, se espelham-se com sutileza um pouco intimidada nas transparências (onde se vaza para além estando ainda preso em mesmo lugar), por outro lado parecem ainda buscar no texto de Borges o material literário para um certo estudo de sobreposições, onde há um esvaziamento da existência diante das interdições. Ainda em Borges lê-se:

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma (Herkenhoff *et al.*, 1999, p. 102).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Tradução livre: 'A symbolic labyrinth', he corrected me. An invisible labyrinth of time. I, a barbarous Englishman, have been given the key to this transparent mystery. After more than hundred years most of the details are irrecoverable, lost beyond all recall, but it isn't hard to imagine what must have happened. At one time, Ts'u Pên must have said: 'I am going into seclusion to write a book', and at another, 'I am retiring to construct a maze'. Everyone assumed these were separate activities. No one realized that the book and the labyrinth were one and the same.

<sup>76</sup> Tradução livre: *El porvenir ya existe.*

<sup>77</sup> Tradução livre: *This web of time – the strands of which approach one another, bifurcate, intersect or ignore each other through the centuries – embraces every possibility. We do not exist in most of them. In some you exist and not I, while in others I do, and you do not, and in yet others both of us exist. In this one, in which change has favoured me, you have come to my gate. In another, you crossing the garden, have found me dead. In yet another, I say these very words, but am an error, a phantom.*

A comparação com o universo fantástico e literário requer uma escuta sutil na peça porque fala também por uma forma misteriosa, deixa para a elaboração através do ouvido o deslocamento possível para uma metáfora em uma imagem. A instalação tem uma leveza visual, uma levitação em si mesma por meio de sua labiríntica transparência.

No entanto, da confluência de tempos e sobreposições de caminhos em plena transparência, algo veio mais opaco. Algo surgiu. O acontecimento que fundou *Através* veio em sua opacidade com a leve obscuridade que atravessa a obra de Cildo Meireles. É um trabalho para a intimidade, para o desbravador que o atravessar, cada vez mais para o ouvido que o escutar em seu labirinto.

### **3.2. O ready-made reverso de Cildo Meireles**

*Através* é uma ida ao labirinto, o qual no entanto expulsa os passantes que acessam o seu epicentro. Seu miolo opaco e absorto à situação translúcida do quadrado inóspito e belo vem aos olhos como misterioso objeto, a ausência de decifração do grande plástico amassado é parte da também grandiosa interdição na qual se apercebe o espectador.

É, no entanto, muito embora sua difusão elimine uma definição mais objetiva, um labirinto abarrotado de coisas exatas. O somatório da peça é a leveza, muito embora seu peso esteja em tudo. Assim como sua montagem perfaz uma beleza, sendo a junção de partes nada acolhedoras. A contradição avança portanto do choque entre o que se vê e o que se escuta, quando se escuta, para cada um dos objetos alocados: sua alocação esparrama pela cena de *Através* algo a fissão de vários portais de tempo subjetivo, como que saídos das veredas dos jardins

borgeanos, do conto que de certa forma orna, na fortuna crítica de Cildo Meireles, uma possível explicação para o trabalho: a profusão de tempos, o que se sobrepõe a cada esquina por onde o espectador transita e atravessa, por vezes com dificuldade, e sempre deixando para trás o encontro com algum objeto agressivo, o qual ele de pronto reconhece.

É de dentro da abstração do *Através* que se reconhece esses objetos, materiais, exatos: algo neles impregna em quem atravessa sobre o vidro a banalidade diária e efêmera da existência na superfície da vida: um espelho de memórias, tempos que estão nesses anteparos: camas de hospital, estacas de ferro, arames farpados, aquários e peixes transparentes. É sentir o peso da transparência por um certo tempo, mas também sua distância:

Me senti por um tempo indeterminado percebedor abstrato do mundo.... A estrada desceu e bifurcada entre as pradarias confusas. Uma música aguda e silábica aproximou-se e recuou na mudança do vento, esmaecido pelas folhas e distância. Eu pensei que um homem pode ser um inimigo de outros homens , de outros momentos de outros homens , mas não de um país : não de vaga-lumes , palavras , jardins, cursos de água, pôr do sol (Borges, 2008, p. 104).<sup>78</sup>

O contato com as coisas do *Através* é um encontro com algo que se reconhece, que está lá na exatidão da peça, mas também está no subjetivo de cada encontro em si, em cada espectador um contato com a vastidão de tempos que aos poucos monta a memória e a imaginação em uma vida. Reconhecer o arame, a cama de ferro; experimentar um caminho nesse jardim de estilhaços que se bifurcam é encontrar uma história segredada nos limites da peça.

Esses objetos tem um chamamento específico quando olhados, seu brilho próprio é também um olhar que do labirinto alcança o transeunte. A experiência do sujeito que transita e simbolicamente se choca com os anteparos e interdições alocados aos

---

<sup>78</sup> Tradução livre: *Me sentí, por un tempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.... El camino bajaba y se bifurcaba, entre las confusas praderas. una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de la distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes.*

poucos requer uma elaboração como a uma espécie de trauma. Algo que está ali, “o retorno do encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é de forma alguma um significante, chamado por Lacan, de *touché*”.<sup>79</sup> Essas coisas do real que não podem ser descritas ao certo, contudo são denotadas, aferidas pela experiência. Ou por vezes ferem com uma exata e recortada realidade quem está em trânsito: também nas palavras de Hal Foster uma leitura lacaniana da situação recorta essa problemática de forma sensível para se verificar hoje, nos limites do trabalho de arte, seu impacto sobre o espectador: “Lacan define o traumático como um desencontro com o real. Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido” (Foster, 2005, p. 166). Em *Através*, o encontro com os objetos tem algo de repetição. Um trauma neles emana com facilidade: eles são tragicamente reconhecidos por quem opera uma passagem pela instalação. A impiedade desses encontros é entretendo um mote digno para se ultrapassar os locais onde eles estão: desse modo, repete-se a passagem para ir além do que está interdito:

A repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem (Foster, 2005, p. 166).

A passagem por esses objetos é uma ultrapassagem para o espectador. Por trafegar pelo campo minado do *Através*, onde brotaram interdições variadas, espera-se o avanço e o avesso desse problema. A saída é parte do trabalho. Do campo de concentração que se torna a peça assim que nela se apercebe o sujeito.

No caso do *Através*, o caminhar, indivíduo quebrando, caminhando que fica... o que há, quer dizer, torna mais eloquente a coisa das interdições, espécie de alarme, que é um pouco a situação de atravessar totalmente o plano de interdição (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Essa percepção se dá numa sobreposição sonora; no que se trilha por entre o ajuntamento de transparências dá-se à construção do trabalho um contexto ainda

---

<sup>79</sup> Conferir termo usado por Forter (2005) em seu texto *O retorno do real*. Ele faz uma “alusão à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *touché*; em *Camera Lucida* (1980) Barthes chama-o de *punctum*” (p. 166).

mais labiríntico, no entanto a todo momento pontuado pelo contato visual com algum desses objetos que se reconhece como coisa do cotidiano, de certa forma da vida prosaica e sem mistério. No entanto, encontrar-lhes novamente passa a ser uma das forças do momento em que se atravessa o trabalho, que é feito justamente no movimento do espectador. De onde vem esses objetos que interdita o percurso? Eles estão arranjados de forma a levar à abstração sua presença, mas tem o peso objetivo de uma história de produção em série, na essência do que são está a civilização. Reconhece-la é também de certa forma subsumir em sua presença e consumir suas imagens e barreiras (arames farpados, camas de hospital, cortinas, aquários), situação da qual o espectador se liberta pelo ato físico de caminhar.

É uma prática de Cildo Meireles ornar os trabalhos com objetos instantaneamente reconhecíveis. Esse reconhecimento é uma aproximação incontestável que se tem ao interagir com sua obra; de forma ampla ela alcança o espectador ao mesmo tempo pelo interdito em um sistema funcional e pela ambiência de um acolhimento que o faz surpreendentemente subversivo nele. Isso ocorre pela carga simbólica da ideia que se materializa nos trabalhos, o que faz deles, segundo Guy Bret (2005) “um tipo de objeto filosófico ou pensamento materializado” (p.185). O artista joga com sua influência conceitual e a questiona. Insere algo nela também; algo que traz de sua herança tropical, de seu incontornável *Cruzeiro do Sul*:<sup>80</sup>

Segundo um estudo desenvolvido por investigadores como Guy Brett, Geraldo Mosquera, Mari Carmen Ramirez e Moacir dos Anjos, esta ênfase na materialização da ideia é o que diferencia qualitativamente as propostas latino-americanas das do conceptualismo anglo-americano. Em contraste com o já clássico ditame de Joseph Kosuth – com o qual se pode abordar o conceptualismo anglo-americano – de que “a ausência da realidade da arte é, precisamente, a realidade da arte”, Ramirez sublinha a ênfase em “o real” por parte de artistas conceituais latino-americanos (Soares *et al.*, 2006, p. 93).

Esse incremento nas instalações do artista faz o encontro com elas algo surpreendente, naturalmente de início pela variedade de materiais utilizados, mas também pelo efeito que essa materialização de pensamento evoca em quem os

---

<sup>80</sup> Texto do artista Cildo Meireles escrito em abril de 1970.

encontra instalados. A interação com o espectador se dá com o reconhecimento dele próprio, e no caso de *Através*, nesse lugar onde não se sabe o que se irá encontrar. Em seu texto, Guy Brett (2005) também se refere ao pensamento materializado no trabalho de Cildo Meireles como “objeto metafísico” (p. 186). Essa classificação, um pouco mais labiríntica, hermética, é também importante para se pensar o labirinto em *Através* e suas ampliações subjetivas para ecoar na/a história de cada transeunte. Importante também, para Cildo Meireles, parece ser a literatura citada por ele, de Jorge Luis Borges, na qual há uma mística própria em contínuo velamento que se desdobra mais e mais como um segredo para o espectador, algo particular, apenas dele (espectador), no que é no geral surpreendente pela variedade.

Ainda há pouco tempo, pensava-se que os trabalhos dos artistas pertenciam a um gênero (no sentido de “gênero natural”), que havia uma conformidade visual entre diversas criações do mesmo tipo, como entre as folhas de uma árvore. No entanto, o tipo ao qual pertencem as obras de Cildo Meireles, caso ele exista, é o de um “pensamento materialista” ou um “objeto metafísico”, um objeto cuja identidade procede de uma forma material suscetível de encarnar uma ideia específica (Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg [MAMCS], 2003, p. 107).

O espectador, nos trabalhos de Cildo Meireles, é convidado a manter sua história consigo, lembra-la, ver-se. Assim também a de um lugar e sua civilização, numa espécie de entroncamento sociocultural ornado por uma sedução esmerada, um senso de proporção sensorial.

Em Cildo, há não somente uma interpenetração entre as ideias e a experiência sensual, mas, para além disso, cada sentido solicita o outro.... Um paradoxo sensorial pode conduzir a uma ideia filosófica ou a uma expectativa sócio-política (MAMCS, 2003, p. 107).

Mesmo que haja em Cildo Meireles, parte de um deslocamento na história da arte, no qual não se saiba alocar o artista, ele se mantém íntegro em seu próprio percurso, muito embora também indefeso à influência: “Não sei realmente qual seria a minha posição ou a minha importância dentro da história da arte, mas eu sei qual é a importância da história da arte dentro de minha vida” (Scovino, 2009, p.

50). Mas com sutileza, em entrevista à Frederico Morais,<sup>81</sup> evita o rótulo de artista conceitual, embora injete, segundo Guy Brett (2005), algo que o colocará, de forma literalmente sensacional, em choque com o legado anódino de um Joseph Kosuth. Cildo faz uma caminhada compartilhada com o espectador em direção ao real, ao responder à pergunta de Morais: “Noto sua preocupação em evitar o rótulo de artista conceitual. Por que?”

Para escapar aos modismos de análise. E apesar de sempre definir muito bem os nomes de meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu (Scovino, 2009, pp. 50-51).

É um raciocínio que no conjunto da obra de Cildo Meireles, faz um caminho avesso ao da lógica dos fenômenos, e estabelece uma aproximação com a cultura em que está. É uma diferença marcada diante do conceitualismo anglo-americano e a implementação de sua desmaterialização do objeto de arte, o que erigiu uma representação dele próprio pela proposição linguística. Essa estruturação que se adequa pela linguagem explicativa, na qual para o pensamento do trabalho de arte se reserva o corolário de uma ausência de realidade da arte, não está em jogo no trabalho de Cildo. Antes, em seu trabalho, há um caminho que cada vez mais deu ao objeto uma constelação simbólica fundamental para que com ele se aproximasse do espectador uma carga real importante. Inicia-se dessa forma um processo reverso, onde de uma certa contraposição ao conceitualismo kosuthiano surge um diálogo profícuo com Marcel Duchamp e uma nova utilização do *ready-made*.

Convém redefinir que, embora no conceitualismo anglo-americano a obra incorra num processo de “desmaterialização” e substitua o objeto artístico por uma proposta linguística, na América Latina ela afirma e reitera o objeto. A ideia ganha forma na materialidade. Desde as propostas vindas da América Latina que a ideia e sua materialização são concretizadas na nova utilização do *ready-made*, que se insere em circuitos mais alargados de circulação e sentido, chamando a atenção para aspectos-chave das relações de representação e poder em diferentes classes sociais (Soares *et al.*, 2006, p. 93).

---

<sup>81</sup> Entrevista intitulada como *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu*. Cedida a Frederico Morais e publicada originalmente no jornal *O globo*, em 16 de março de 1977. Conferir em Scovino (2009, pp. 46-51).



Segundo Víctor Zamudio-Taylor,<sup>82</sup> essa utilização agrega à herança conceitual de Cildo Meireles uma prática que também se destaca entre os artistas provenientes da América Latina, e mostra seu posicionamento diante do *ready-made*:

Já em sua precoce série, *Inserções em circuitos ideológicos*, que apresentou na polêmica exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1970, contrapunha-se à utilização do *ready-made* duchampiano (Soares *et al.*, 2006, p. 93).<sup>83</sup>

Quanto a esse acontecimento, Moacir dos Anjos (2004) afirma em seu texto, *A indústria da poesia*, o caráter subversivo diante da equação duchampiana. A análise de Moacir dos Anjos sobre as inserções em circuitos ideológicos é econômica e define muito bem o fluxo dos sistemas nos quais o artista faz suas inserções e aborda de forma precisa o que passará a ser na obra de Cildo Meireles seu *ready-made* reverso.

Para o artista, esses trabalhos seriam o avesso da operação por meio da qual Marcel Duchamp criara o *ready-made* quase seis décadas antes: em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e coloca-lo no campo consagrado da arte, Cildo Meireles propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e se trocam (Dos Anjos, 2004, p. 74).

Confluente com esse pensamento, Víctor Zamudio-Taylor cita críticos, dentre eles Moacir dos Anjos, os quais investigam a prática de Cildo Meireles a partir das inserções, ou mesmo o ato de inserir e não subtrair do fluxo mercantil um objeto:

Para o crítico George Baker, “a obra de Cildo Meireles utiliza a linguagem de forma política específica e como crítica direta do estatuto de mercadoria da obra, em contraste com as investigações epistemológicas mais gerais e com o ataque indireto ao estatuto da mercadoria mais típico dos seus contemporâneos norte-americanos” (Soares *et al.*, 2006, p. 93).<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Em seu texto *Cildo Meireles: História e estratégias conceituais*, publicado em Soares *et al.*, 2006, pp. 90-94.

<sup>83</sup> *Information*, exposição realizada em Nova Iorque no Museu de Arte Moderna [MoMA] no ano de 1970.

<sup>84</sup> Em nota de rodapé 14 o autor indica: George Baker, “Tourist Information: Cildo Meireles and Christian Philipp Müller”, em *Trans*, vol. 1-2, no. 3-4, pp. 119-120. Disponível em: <[http://www.transmag.org/nuevo\\_transmag/nuevodisen/content/vols.php?vista=issue&tipoview=Essays&view=110&descview=Tourist%20Information:%20Cildo%20Meireles%20and%20Christian%20Phillipp%20Müller/%20Información%20Trust%3%ADca:%20Cildo%20Meireles%20y%20Christian%20Philipp%20Müller](http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodisen/content/vols.php?vista=issue&tipoview=Essays&view=110&descview=Tourist%20Information:%20Cildo%20Meireles%20and%20Christian%20Phillipp%20Müller/%20Información%20Trust%3%ADca:%20Cildo%20Meireles%20y%20Christian%20Philipp%20Müller)>.

E desse modo:

Tal prática sustenta e sublinha uma produção artística entendida mais antropologicamente do que formal e auto-referencialmente, uma vez que concebe a arte e o seu processo de investigação como forma de conhecimento e prática cultural.... Dos Anjos chamou a atenção para o seu aspecto político (Soares *et al.*, 2006, p. 93).

No entanto, o rigor estético com que o artista constrói sua obra se contrapõe ao final do raciocínio pelo qual ele, Cildo Meireles, desenvolveria uma produção eminentemente mais antropológica que formal. Surpreendentemente, é justamente com o rigor formal que trabalhos como *Através* alcançam uma estrutura peculiar, no entanto trazendo ecos dessas inserções que, na obra de Cildo, nunca cessaram de não se inscrever totalmente, e desmaterializam seja no fluxo de um sistema, seja no simbólico de cada espectador que a encontram em objetos multiplicados. É com cuidado que o artista desenvolve sua fala sobre o que é o novo social onde se fazem ecoar discursos conceituais advindos de uma formalidade excessiva (a influência que Wittgenstein exerceu sobre Joseph Kosuth é uma linha que, rumando à tautologia deste, vai em sentido oposto ao encontro que artistas como Cildo Meireles proporcionam com o entroncamento cultural em que vivemos), ou a banalidade que por vezes se esconderá na assepsia proposta por essa lógica. Cildo Meireles, no entanto, utiliza vastamente de lógicas particulares, mas lógicas. Como quem está envolto à uma matemática própria (que podemos chamar de lógica material ou superior) e escolhe raciocínios com os quais a citação do labirinto no *Através* passa a ser pertinente, assim como passa a ser inequívoca uma leitura que escuta esse labirinto que justamente mostra, em transparência a desesperançada série de objetos e interditos. Lógica dentro da lógica, um labirinto que mostra, antes de esconder.

Para Simón Marchán Fiz (1986), há um ponto em que a arte conceitual se distancia ou vai além da tautologia na qual existe uma autonomia de significação no que “a arte se autolimita dentro de um processo de análises tautológicas, imitando os

modelos de linguagem científica, lógica e matemática despreocupando-se dos modelos práticos e operativos”(p. 257).<sup>85</sup>

Assim, a diferença se daria pelo desenvolvimento de um conceitualismo mais afeito às práticas aproximadas dos liames culturais e enlaces sociais, o que traria em si mesmo a evocação de uma série de questões já inseridas na cultura, e em sua produção, a qual a prática artística investida do trabalho artístico reafirmariam justamente ao participarem deles de modo reflexivo e crítico. Essas ações, no texto de Simón Marchán Fiz (1986), são alocadas no contexto da arte conceitual, no entanto nomeados de “conceitualismo ideológico” (p. 269). Desse modo, proporcionando,

Uma autorreflexão crítica, expansiva, sobre suas próprias dimensões e sobre suas próprias condições de produção em um sentido específico e geral. Nisto fundamentaria o sentido de um movimento que – por convenção – continuamos chamando ‘conceitual’ na perspectiva da prática significativa e social. O conceitualismo, entendido dessa forma, não é uma força produtiva pura, senão social. A autorreflexão não se satisfaz na tautologia, mas se ocupa das próprias condições produtivas específicas, de suas consequências no processo de apropriação e configuração transformadora ativa do mundo desde o terreno específico de sua atividade (p. 269).<sup>86</sup>

De tal modo, se existe uma herança conceitual a qual Cildo Meireles por vezes se apercebe inserido e rapidamente procura dela escapar, esta se fundamenta muito bem, e de forma bastante plausível quando Guy Brett (2005) pontua que:

É claro que ele não está sozinho nisso. A tradição do objeto filosófico remonta a Marcel Duchamp e aos dadaístas, e a prática se disseminou tanto quanto o agora amplo e vago campo conhecido como arte conceitual” (p. 186).

---

<sup>85</sup> Tradução livre: *El arte se autolimita dentro de un proceso de análisis tautológicos, imitando los modelos del lenguaje científico, lógico y matemático despreocupándose de los modelos prácticos y operativos.*

<sup>86</sup> Tradução livre: *Una autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido específico y general. En esto estribaría el sentido último de un movimiento que – por convención – continuamos llamando ‘conceptualismo’ en la perspectiva práctica significativa y social. El conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad.*

No entanto, a prática da arte conceitual, ao se tornar mais ampla, alcançou o envolvimento ideológico de algum modo, na obra. Essa versão materializada do pensamento cada vez mais adensada pela realidade em que o trabalho de arte está é um fator importante para a compreensão do lugar que Cildo Meireles ocupa, ou é inserido por sua fortuna crítica, na história da arte. Pelo conceitualismo ideológico nota-se um distanciamento elementar dos jogos de uma arte independente como a lógica e a matemática, e noutra vetor justamente a eclosão de uma história crítica nos trabalhos. Mas como estaria Cildo Meireles apenas nesse registro? Um artista que se refere amplamente à matemática e à física, e que usa como um dos exemplos emblemáticos do *Através* o conto de um escritor cerebral como Borges? Uma das problematizações mais belas da obra de Cildo é que ela é subversiva até diante dos subversivos. Além da ideia da desmaterialização da arte está o artista com a desmaterialização da ideia de desmaterialização. E talvez seja por isso que ele mesmo não se enquadra numa ou outra categoria, e cita, com a fala lenta e o olhar rápido sobre o assunto, como deve trilhar nesse diálogo que ele pode fazer com Marcel Duchamp.

À sua maneira, Cildo fala de seu *ready-made* reverso, no entanto nunca faz com que prevaleça o que é cultural diante do rigor estético e formal investido em sua obra. Ao que parece, por mais que esteja elencado entre os que gravitam em um conceitualismo por vezes chamado ideológico, sua emancipação também disso direciona sua atividade formal. Por exemplo, por mais que evoque o indivíduo em seu trabalho, há justamente nessa evocação um argumento límpido sobre as escalas que o ampliam de forma objetiva. Segundo o artista, a inserção era o indivíduo saindo da esfera individual e adentrando uma outra, institucional quanto ao meio circulante ou industrial e participando, atuando numa escala muito maior, proposta pelo trabalho. Desse modo, exemplificar isso noutra escala seria uma proposição inversa à do *ready-made* (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Trago aqui um percurso abordando essa reversão do 2 para pensar uma prática que cada vez mais marcou a obra de Cildo Meireles, não apenas nas inserções em

circuitos ideológicos, e antropológicos, mas no conjunto de sua obra, e também nos trabalhos que emitem som. Nesse desenvolvimento, *Através* [Figura 18] é emblemático: Ali também estão os objetos ressignificados, e de certa forma sua arrumação no local (também determinada por um desenho gráfico) propõe ao espectador um caminho reverso, uma vez que parecem oníricos na transparência da peça, como ecos de vivências e desejos, medos e apropriações. Outros significados estão postos nessas coisas que estão nesse *Através*, e que parecem observar quem atravessa o que parece ser um grande cenário.

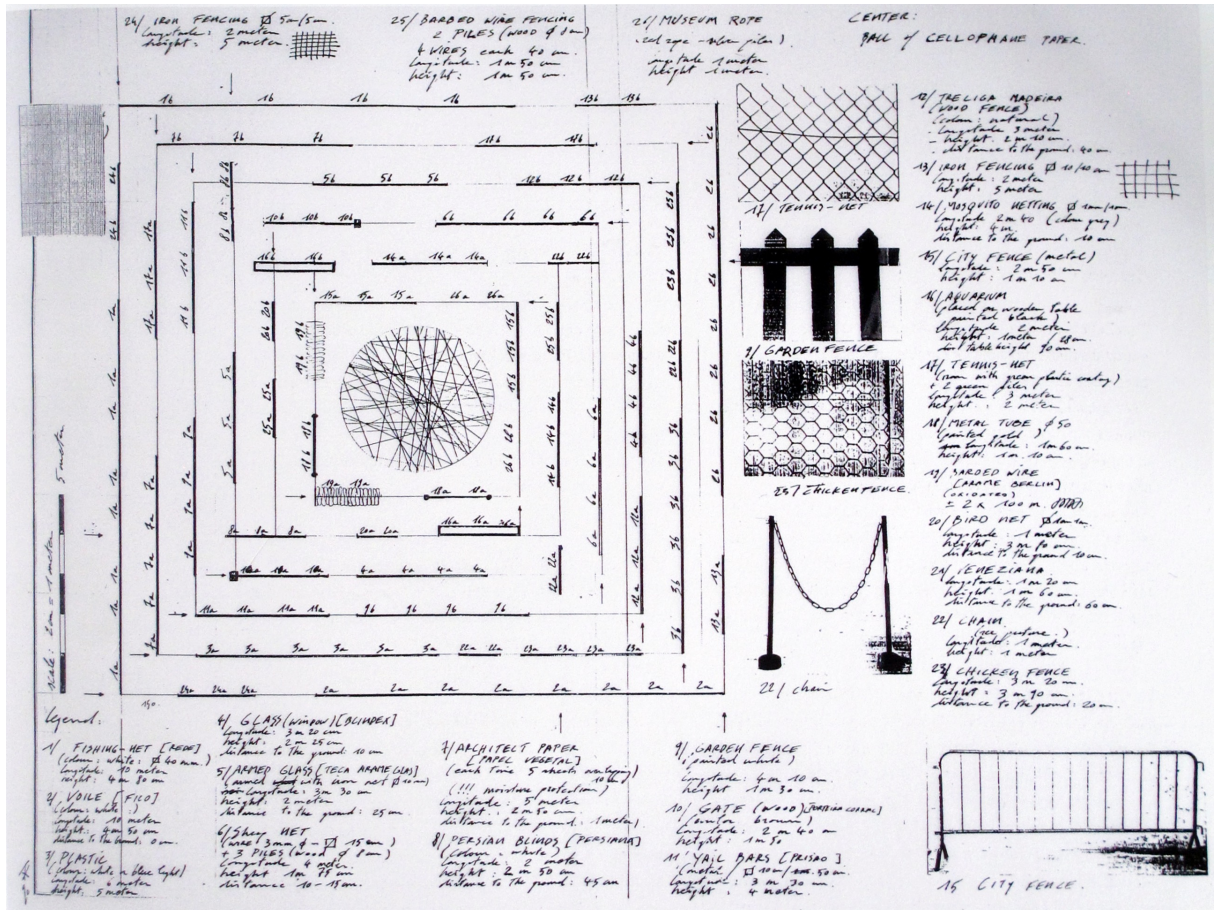


Figura 18: Projeto de "Através" 1983-1989.

De um modo bastante incomum, o transeunte também está posto dentro de um sistema, um fluxo e um processo industrial afeito ao silêncio de quem o atravessa ou, mais ainda, é atravessado por ele. De quem o habita, ou mais civilizadamente, é

habitado por essa linguagem. A densidade de problemas que a instalação impõe ao caminho de quem a desafia é, no entanto, a proposta de uma saída, que para todos os que a venceram se chamou movimento.

### **3.3. A escuta de si mesmo**

Labirinto é um lugar onde caminhos se entrecruzam, ou que não tem saída. Há, talvez, em nosso imaginário, uma perene construção desse labirinto; simbólico, metáfora de algo que está segredo na experiência e na origem de um desejo em um percurso. Um exausto Dédalo<sup>87</sup> continuamente o constrói, e por uma engenharia notável, em sua mecânica aplicada lança sobre a sensibilidade, do olhar à escuta, uma herança incontornável.

No entanto, labirinto é também a forma anatômica<sup>88</sup> da orelha interna, composta por um sistema de cavidades e canais que permite o equilíbrio e audição. Assim é decodificado o som naquele que o escuta. Trata-se, do labirinto onde se escuta.

Essa leitura pode auxiliar em um raciocínio que acolha a escuta como diferencial que concorre ao lado da experiência do espectador em *Através* no sentido de torná-la o que ela eminentemente é: um somatório de avisos, memórias, sensações. E nesse raciocínio, ao invés de classificar a faculdade de escutar como um auxílio para que a experiência nos trabalhos de arte ocorra como algo que procura simplesmente ampliar o que está exposto, antes disso localizar fisicamente o espectador, fazendo já uma primeira experiência fundante, na qual tanto se escuta

---

<sup>87</sup> Na mitologia grega, Dédalo é o arquiteto que criou o labirinto onde foi aprisionado o Minotauro.

<sup>88</sup> Sobre este assunto conferir: Martini, F. H. (2009). *Anatomia Humana* (D. F. Curcio, Trad.) (6a ed.). Porto Alegre: Artmed.

quanto se localiza, pela membrana desse labirinto, no espaço, o lugar em que se está. Por uma magnífica engenharia de som o ouvido foi aparelhado para decodificar o áudio, ou seja, o corpo o absorve (o áudio) para com ele aferir sua localização.

As frequências mais baixas do espectro de áudio causam o máximo de resposta em uma extremidade da membrana basilar, enquanto as frequências mais elevadas causam uma resposta máxima na outra. No entanto, a forma em que a membrana responde às frequências entre os extremos faz um longo caminho para explicar por que ouvimos frequências em um musical, ou em proporcional relação com o outro (Stark, 2003, p. 34).<sup>89</sup>

Aqui a engenharia que está entranhada no corpo pode desencadear uma escuta fisicamente aparelhada para, mais adiante, e por uma elaboração na experiência, levar significado ao sentido da audição. Nesse momento da escuta, os parâmetros de recepção do som atuam de forma fisicamente precisa.

Ao longo do comprimento da cóclea, cada duplicação da frequência (oitava) cobre a mesma distância ao longo da escala, independentemente do seu valor numérico. Esta é chamada uma relação logarítmica, pelo qual qualquer proporção pode ser representada numa escala linear especial para manuseamento mais fácil. (Em outras palavras, o ouvido é fisicamente construído para funcionar de forma logarítmica). A relação logarítmica é útil não só em medições comparativas de frequência, mas também em medições comparativas de intensidade (Stark, 2003, p. 34).<sup>90</sup>

A comparação das frequências com a oitava aqui é característica singular do processo de localização de uma primeira escuta, atenta aos perigos de todo trajeto. O fato físico de que frequências sonoras modificam a tonalidade faz a comparação com a oitava (relação de notas da escala) importante para localizar também a escuta no reconhecimento informal (não-musical) dos tons, e salientar que a música concreta usou apropriações dos sons reais, assim como John Cage seus instrumentos preparados e performances salientando barulhos. Cildo Meireles diz

<sup>89</sup> Tradução livre: *The lowest frequencies of the audio spectrum cause maximum response at one end of the basilar membrane, while the highest frequencies cause maximum response at the other. but the manner in which the membrane responds to frequencies between the extremes goes a long way toward explaining why we hear frequencies in a musical, or proportional, relationship to each other.*

<sup>90</sup> Tradução livre: *Along the length of the cochlea, each doubling in frequency (octave) covers the same distance along the scale, regardless of its numerical value. this is called a logarithmic relationship, by which any ratio can be represented on a special linear scale for easier handling. (in other words, the ear is physically built to work logarithmically). the logarithmic relationship is useful not only in comparative measurements of frequency, but also in comparative measurements of intensity.*

que em seu trabalho “pode acontecer” uma aproximação da música concreta, mas “não é sua intenção” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

A consciência (ou ainda, o descobrimento) dessa localização espacial é notória em alguns trabalhos de Cildo Meireles que jogam com a experiência de quem os atravessa ou rodeia. Assim como em *Babel* a capacidade da audição é levada à uma discussão sobre distâncias espacialmente imensas, em *Através* há uma soma de camadas sensoriais onde a leveza da peça e o peso real dela mesma juntam o conhecimento das distâncias à necessidade do equilíbrio. Mais além, já dentro do quadrado translúcido e labiríntico, soma-se a isso a luta entre a liberdade visual e o aprisionamento do corpo; o sonho de um poema do visível e o chão do real que se estilhaçou.

Pelo caminho do desconhecido ou pelo conhecimento do labirinto chega-se entretanto à perigosa relação de contradições que é a trajetória de quem atravessa o *Através*, e essa experiência ganhará sentido a cada passo. Eis que surge um caminho do qual é impossível voltar sem que se leve consigo algo poderoso, que literalmente ecoa. Mas ecoa somente se nos movimentarmos. O som que a peça pode produzir é o som que apenas o espectador pode criar.

O labirinto é mudo sem o corpo do espectador. Apenas a voz desse espectador cria o som do/no *Através*. A voz é o que liberta o corpo. O que chamo aqui “voz” é um encadeamento da escuta do espectador ao ato de caminhar pela peça e nessa movimentação desenvolver, pela escuta de si mesmo, o desejo de caminhar. Sua voz, nesse sentido, ocorre de forma subjetiva, também autoral, como num texto literário onde há uma narrativa psicológica e nos passos do espectador acessa, pelo som, sua própria psicologia. Refiro-me ao corpo do espectador como capacidade de escuta do que o rodeia e sua localização espacial na peça, o que o leva a uma experiência também cada vez mais tátil, esta como decodificadora das mensagens cifradas desse espaço.



O espaço da geometria tátil encontra seu emblema no labirinto, que é o modelo do lugar, ou espaço singularizado, por excelência. O labirinto é um espaço “que não precisa da imagem e do olhar”, porque não existe fechamento icônico possível nem domínio visual que possa abarcar a integridade e contiguidade, no interior de seu sistema de fronteiras [...S]ó podem ser abarcados pelo meio do toque, pela participação ativa e dinâmica do corpo (Huchet, 2012, pp. 163-164).

É uma escuta que ganha ainda mais acuidade pelo tato no labirinto, e dessa forma o conhece melhor, se apercebe no movimento. Dá continuidade à percepção do que se escuta e de alguma forma se reconhece, mas que é preciso averiguar. Roland Barthes (1990) cita em seu texto um excerto dos diários de Franz Kafka, no qual o escritor elabora sobre os sons que o rodeiam como rumores exteriores, e no entanto familiares, sons que entretanto dão um contorno, um conhecimento fronteiro no mundo físico onde o corpo está:

Kafka descreveu com precisão esta sinfonia familiar (não é a literatura um acervo incomparável de saber?) em uma página de seu diário: ‘Estou sentado em meu quarto, isto é, neste quartel-general de ruídos de todo o apartamento; escuto baterem todas as portas etc.’ (p. 218).

Kafka é um dos autores literários que influenciam Cildo Meireles e a situação labiríntica de *Através* pode ser relacionada com ele, além de, naturalmente, a Jorge Luis Borges. Esse corpo aqui é o labirinto onde se escuta; já interno, físico em cada passante.

Segundo um primeiro tipo de escuta, o ser vivo dirige sua audição (o exercício de sua faculdade fisiológica de escutar) para *índices*; neste nível, nada distingue o animal do homem; o lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a criança, o namorado escutam os passos que se aproximam e que poderão ser os passos da mãe ou do ser amado. Esta primeira escuta é, se assim podemos dizer, um *alerta* (Barthes, 1990, p. 217).

No entanto, é produzida uma outra escuta, e é para essa escuta que se expande algo que a espalha pelo *Através*. Essa escuta essencial, que não será fruto apenas da parte anatômica do Homem, mas que de forma particular o alcança como um pensamento, ou um talento de sua psicologia.

O homem e o animal têm os mesmos sentidos. É, no entanto, evidente que o desenvolvimento filogenético e, no próprio interior da história humana, o desenvolvimento

técnico modificaram (e continuam a modificar) a hierarquia dos cinco sentidos.... a audição parece estar essencialmente ligada à avaliação da situação espaço-temporal (Barthes, 1990, p. 218).

Escutar é tomar conhecimento de um lugar, “é sem dúvida a partir dessa noção de território (ou espaço apropriado, familiar, organizado, doméstico), que melhor compreendemos a função da escuta” (Barthes, 1990, p. 219). A escuta dá ao que a possui uma atenção prévia que o avisa sobre onde está e em certa medida o que lhe ocorre. É um sentido que aparelha o transeunte, o habitante, o cidadão assim como faz ao animal silvestre o aviso de que ele é a caça ou o caçador em determinado momento. Há na escuta um filtro que seleciona, apura, afere o que está acontecendo.

É necessário – e é este o papel desta primeira escuta – que aquilo que estava confuso e indiferente torne-se distinto e pertinente e tome a forma particular de um perigo ou de uma presa: a escuta é a operação por excelência desta metamorfose (Barthes, 1990, p. 219).

Do apuro dos sons a escuta pode reconhecer, antecipar, conhecer o perigo ou algumas possibilidades do território onde está. Algo nela vem junto com a História quando, antes ainda do surgimento da escrita, a reprodução do ritmo surge no período pré-histórico. Essas “representações rítmicas coincidem com o surgimento das primeiras habitações humanas” (Barthes, 1990, p. 220). Nesse ponto há uma convergência da escuta para a linguagem, como parte dela, algo que está lá e a elabora. O ritmo, sonoro e presente na construção da civilização ecoa de alguma outra forma e modifica o ato de escutar: “Também através do ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para tornar-se criação. Sem o ritmo nenhuma linguagem seria possível: o ritmo baseia-se em um ir e vir do marcado e do não marcado, que chamamos paradigma” (Barthes, 1990, p. 220). A citação de Roland Barthes da criança freudiana que está na presença ou ausência da mãe, vai também a caminho da linguagem.

A melhor fábula que ilustra o nascimento da linguagem é a história da criança freudiana que mima a ausência e a presença de sua mãe com um jogo que consiste em lançar e retomar um carretel amarrado a um barbante: cria, assim, o primeiro jogo simbólico, mas cria também o ritmo. Imaginaremos esta criança atenta, escutando os ruídos que podem anunciar-lhe a volta tão desejada de sua mãe: está, então, na primeira escuta, a escuta dos índices; mas, quando cessa de vigiar diretamente o aparecimento do índice e põe-se a mimar a volta de

maneira regular, transforma o índice em signo: passa então à segunda escuta que é a escuta do sentido: o que é escutado já não é o *possível* (a presa, a ameaça ou o objeto de desejo que passa sem prevenir), é o *mistério*: aquilo que, escondido na realidade, só pode vir à consciência humana através de um código, que simultaneamente serve para cifrar esta realidade e para decifrá-la (Barthes, 1990, p. 220).

A decifração dessa realidade como algo o qual traz algo escondido e segredado dá a escuta o que Roland Barthes chama de decodificação do obscuro, o que está em confusão ou porventura tenha um lado secreto no sentido em que está. Algo no ato de escutar passa ao transcendente e evanesce e, segundo Barthes, diante da língua difusa dos deuses, à qual somente acessamos fragmentos, ele mesmo denomina o verbo escutar diante do mistério:

*Escutar é o verbo evangélico por excelência: é a escuta da palavra divina que sintetiza a fé, pois é essa escuta que liga o homem a Deus: a reforma (de Lutero) foi feita, em grande parte, em nome da escuta: o templo protestante é exclusivamente um lugar de escuta, e a própria Contra-Reforma, para não ficar atrás, colocou um púlpito no centro da igreja (nos edifícios jesuítas) e transformou os fiéis em “ouvintes” (de um discurso que ressuscita a antiga retórica como arte de “forçar” a escuta) (Barthes, 1990, pp. 220-221).*

Se para Roland Barthes a escuta se constitui ela mesma história da religião cristã, é também um acontecimento que relaciona diretamente dois sujeitos, mesmo que se trate de um agregado de pessoas que essencialmente receba uma mensagem, essa voz é de um só, além do que escutar é interpelar o outro indivíduo, criar uma transferência que diz: “escute-me” (Barthes, 1990, p. 222).

A escuta torna-se cada vez mais endereçada ao que é mais íntimo, profundo no sujeito. Ela dá aos sons a importância ou o signo que o particulariza e a partir disso, por afetar justamente quem escuta, os transforma em algo particular:

Da mesma forma que a primeira escuta transforma o ruído em índice, esta segunda escuta metamorfoseia o homem em ser dual: a interpelação conduz a uma interlocução em que o silêncio do ouvinte seria tão ativo quanto a palavra do locutor: *a escuta fala*, poderíamos dizer: é nesta fase que intervém a escuta psicanalítica.

O inconsciente, estruturado como linguagem, é objeto de uma escuta simultaneamente particular e exemplar: a escuta do psicanalista (Barthes, 1990, p. 222).

O destino dessa escuta no *Através* é o próprio sujeito. À medida que se avança, algo se quebra mais para quem escuta do que no trabalho em si, uma vez que os pedaços de vidro são grossos e com dificuldade se partem. Apesar disso, uma flutuação no que se escuta ecoa de forma quase transcendente, e num momento se torna evanescida a perda da paisagem, o cenário, o desolo do lugar por uma quebra que está agora entronizada, dentro de quem escuta os próprios passos. O *Através* é uma solidão que se reconhece, é atravessar o infortúnio que o trabalho faz à um espectador que dele participa. Essa experiência dá, faz justamente, o som ao trabalho. Esse som, no entanto, flutua na escuta de quem caminha pelo descampado de vidro que o trabalho se torna, cada vez mais, na medida em que é o som dos passos, o resultado rigoroso do ato de caminhar. É nessa flutuação que a escuta do *Através* ganha contornos de uma originalidade psicanalítica, uma vez que “a originalidade da escuta psicanalítica consiste nesse movimento de vaivém que faz a ponte entre a neutralidade e o engajamento” (Barthes, 1990, p. 224).

Porque ao atravessar o espaço do trabalho se tem em suspensão a angústia que não engana o transeunte quando este parece apreender dos objetos fincados no chão de vidro algo que é dele mesmo: com a leveza da cortina e a expansão visual do vidro; a fria volumetria do aquário e a barreira do arame farpado existe um território que de forma misteriosa se mostra e em velamento. Algo tão conhecido quanto esses objetos instalados é reconhecido pelo sujeito que ali está, como seu.

Nesse ponto, onde a escuta do espectador também lhe fala, sua voz emerge, designa seu caminho na peça como um elemento de seu próprio inconsciente, algo que vem, surge para ele em seu caminhar. Para cada interdição que se apresenta, surge a possibilidade de significação que aos poucos lhe mapeia o trabalho. Andar por ele é literalmente encontrar esses objetos e de alguma forma conferir a eles história, imaginação ou memória; criar para eles um argumento simbólico. O que surgirá a partir do encontro com eles irá ao mais particular de quem, por iniciativa própria, passou a caminhar: conferir significado aos objetos que estão ali é um

resultado proporcional à movimentação corpórea, sim, mas antes disso do desejo de mover-se para atravessar o enquadre do *Através*. O que flutua na escuta de quem o faz é o som que surge como esse algo que será importante para esse espectador, que agora está sujeito à travessia, e nela encontra esse objeto que, pelo viés de uma escuta psicanalítica, será para ele algo significativo, a invenção de sua voz:

O que é designado como sendo um elemento maior que se entrega à escuta do psicanalista é um termo, uma palavra, um conjunto de letras que remetem a um movimento do corpo: um significativo.

Nesse reino do significativo em que o indivíduo pode ser escutado, o movimento do corpo é, antes de tudo, aquele de onde provém a voz. A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros. (Barthes, 1990, p. 224).

É por esse território onde algo é conhecido que o espectador reconhece o perigo e o elabora, e a partir dele cria, por uma percussão sonora uma rede significativa que lhe vem ao encontro. O perigo é parte da vida dessa instalação. Da interdição à interdição o espectador vai, aos poucos, encontrando a eloquência possível de sua própria voz no que seu corpo atravessa desse drama:

Esse perigo, no caso do *Através*, dá um drama, a questão sonora e a questão dessas interdições também. No caso do *Através*, o caminhar, indivíduo quebrando, caminhando que fica. Quer dizer, torna mais eloquente a coisa das interdições, espécie de alarme, que é um pouco a situação de atravessar totalmente o plano de interdição (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

E se, pela escuta, é para uma voz e para um dizer próprio e para uma participação também autoral que o espectador caminha quando trafega pela obra, é para si mesmo que ele caminha. Em si mesmo encontra o labirinto particular e seus objetos coloquiais enquanto o atravessar. O que deixa para trás de si é eco de um encontro com o reconhecido, memória de um desolo industrial do mundo, o trabalho onde a labuta é também civilizada, bela, mesmo necessária à vida e seus próprios perigos médios, banais, específicos. O que vaza de seu labirinto é por vezes absolutamente real e não cabe em seu discurso a não ser que pela beleza do encontro ele elabore sua própria saída: por hora algo prende o espectador na proposição de Cildo.

Veio essa ideia de criar um espaço onde o olhar pudesse atravessar, mas as vezes numa situação de isolamento total como é o vidro. Vai disso até aquela coisa simbólica de cordinha de museu. Na verdade é um labirinto feito só de interdições, tanto simbólicas quanto físicas, concretas (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Nesse encontro, que é simbolicamente também com a vida, o farto quadrado chamado *Através* é um furo para a visão, conquanto proponha ao corpo um falso labirinto belíssimo de interditos que retornam em objetos significantes, que no entanto não deixarão o espectador ileso. É um labirinto transparente. Sua saída aparentemente está dada aos olhos, mas nele é pelo som que se rasga todos os véus de um encontro anunciado para que se atravesse. É um labirinto transparente onde se escuta a própria voz.

E é com a escuta de si mesmo que se acessa, ao tocar o vidro com os pés, um pouco do único objeto que não é translúcido, e que está no epicentro da peça. Esse novelo opaco, que o olho não atravessou, e para o qual todos os que atravessam o trabalho são atraídos, é ainda o resto que ficou de sua composição inicial. Essa forma opaca, que representa o papel amassado que Cildo Meireles jogou no lixo e passou a escutar se desamassar sozinho.

O *Através* por exemplo começou com, eu morava aqui, tinha acabado de me mudar, foi 82, 83 aqui na Fernando Ferrari, ao lado da Santa Úrsula, numa esquina, e estava trabalhando lá. Na mesa, desembulhei qualquer coisa, peguei o papel celofane dei uma amassada e joguei dentro do cesto de lixo, voltei para o que eu estava fazendo, mas aí de repente eu comecei a ouvir aquele barulho, barulhinhos... Era o celofane, dessa memória sintética. Na verdade, começou por aí... a partir daí, veio essa ideia de criar um espaço onde o olhar pudesse atravessar... mas as vezes numa situação de isolamento total como é o vidro (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Quem anda pelo *Através* refaz a experiência sonora de Cildo. É o ponto cego da obra, seu anteparo na realidade, sua paragem no opaco. É o retorno de um real que não pode ser significado, que no contexto estético da obra não foi conhecido, não foi tomado pelo espectador que atravessa o local, e também não foi especificamente endereçado a ele. Esse novelo estranho, que está no centro da

peça é o magma do através, seu mistério para o qual não haverá revelação, sua graça maior na qual não existirá apreensão capaz de trazer ao símbolo a coisa em si mesma, nomeada, como estão os outros objetos: corda de museu, cortina, arame farpado, estaca de ferro, aquário, etc. A coisa que está no meio do quadrado boia acima do vidro quebrado, mas é algo sem nome. Sendo notadamente o celofane ampliado, sua semelhança com ele vem também pelo som. “Mas é claro que o celofane mantém um parentesco com o vidro quebrado. Um vidro mole, vamos dizer assim. Mas a questão é andar sobre o vidro. Você chegou a andar? [Sim, em Inhotim] Ele agregou uma coisa extra” (Meireles, Entrevista concedida, 2015).

Cildo Meireles costuma avisar sobre o celofane e sua imagem do vidro mole, sua conceituação nesse trabalho; e é um aviso precioso na medida em que a peça utiliza os dois materiais e os parecia numa comparação importante também para os deslocamentos estéticos que o artista costuma fazer com as escalas. Mas também há o fato de que justamente pela semelhança sonora o espectador refaz a própria escuta do artista; que a execução do ato do corpo do espectador ao caminhar pelo *Através* devolve ao labirinto esse som. Ou seja, constantemente, também num momento intimista, agora pela movimentação do sujeito que atravessa a obra, esse celofane propaga o som da experiência do artista: o que ele escutou, o eco de algo que para ele significou e que para o qual ele deu significado, algo que no denso novelo que é centro do *Através* se tornou um significante.

O mistério da opacidade desse objeto único se distingue, faz um contraponto com a visão que vaza as coisas translúcidas, e se põe também como impedimento de imediata compreensão. É opaco, mas é mais iluminado. É maior, mas não se sabe ao certo o que é e nem caberá no imenso. O que ele tem em comum com os outros objetos é ser algo que vem à experiência particular de quem atravessa a peça caminhando sobre o vidro, como algo segredado. Por ser o único objeto que tem uma única história, está cifrado na própria composição do trabalho, é a representação do celofane amassado. É o que remete à experiência do artista e é para ele que rumam os que caminham pelo cenário ao mesmo tempo desolado e

belo, leve e pesadíssimo. A força entrópica desse novelo amassado é o ponto mais atraente do *Através*, é seu enigma mais belo, e é pela curiosidade de saber o que ele é que o espectador se põe a repetir a experiência sonora do artista, ao escutar o celofane fazendo pequenos barulhos, os quais ele relaciona ao som do vidro se partindo.

O trabalho alcança um drama cada vez mais pungente a cada passo e se nesse percurso a decisão pelo movimento dá ao transeunte uma força vitoriosa diante dos impedimentos, há nesse mover do corpo uma possibilidade de elaboração de uma voz nesse que experimenta o *Através*, e se reconhece nele, contudo absorvendo também como impacto um ponto, um objeto para o qual não haverá compreensão imediata. Por mais que se caminhe nesse território árido onde o corpo se move e vence os impedimentos, a voz que se descobre e se escuta não pode apreender todas as coisas.

Para os outros objetos dispostos haverá todo o processo industrial que os criou e despersonalizou e os fez carentes justamente da força subjetiva e de elaboração dos passantes por ali, que ao experimentarem o reconhecimento do que são estabelecem justamente assim em seu caminho uma leitura particular para a instalação de coisas reconhecíveis. O objeto que está no centro também está à espera de uma interpretação. Mas seu formato é mais difuso, algo nele não se entrega ao símbolo tão facilmente.

Cildo Meireles teve a experiência de escutar o celofane, cujo som se impôs com certo mistério até que ele mesmo elaborasse uma de suas instalações mais importantes. E é ainda diante desse objeto que o labirinto do *Através* se enche de som. Por sua vez, o espectador com seu corpo, sua voz, seu problema a resolver pelo equilíbrio diante do perigo exaure as próprias possibilidades ao atravessar o trabalho e recria esse som. *Através* é constantemente refeito por ele, o artista dá a ele a coautoria de uma composição. O objeto funciona como se desde o gráfico do



artista fosse uma imensa semibreve central que se estende ao máximo dentro da polifonia do trabalho e guarda para ela o que falha, significa, é desconhecido e contudo repete o som do celofane e o movimento do próprio artista, em casa, ao jogar fora um papel amassado. Ele está agora no meio da peça, exposto ao espectador, é o único objeto que não lhe foi entregue imediatamente. Ele permanece do artista, até ser desvelado. Escutado nos passos de quem não o atravessa, mas tal qual um andarilho o recebe como algo que Cildo Meireles deixou para os outros.

## CONCLUSÃO

A partir da escolha dos trabalhos na obra do artista me coloquei diante do desafio de escutar o espaço sonoro, ou seja, perceber sua existência, seu efeito na construção de instalações sonoras, esculturas sonoras, e também similaridades, confluências ou contraposições entre seus trabalhos. Avancei gradativamente em direção à essa escuta. Procurei deixar notória sua importância na medida em que a experimentação e participação nesses trabalhos se adensa para o espectador. Os trabalhos também seguem uma ordenação em que estabeleço para eles a necessidade de uma escuta cada vez mais radical.

Desse modo, no primeiro capítulo escuto o espaço sonoro, a partir dos trabalhos em disco de vinil. À incontornável presença física do disco de vinil, sua história como suporte sonoro e campo de atuação no qual geralmente é apreciado, trouxe para o trabalho aproximações e distanciamentos entre a escuta musical e a escuta dos sons. Esse percurso necessitou de comparações com a escuta da apreciação da harmonia e do procedimento que historicamente está ligado à ordenação dos sons através da tonalidade, de forma a estabelecer diferenças pertinentes e importantes para a escuta dos sons nas artes visuais como algo que efetivamente independe da escuta tonal, musical. Sendo outra a escuta nas artes visuais, contudo lanço ainda sobre ela pontos de contato com procedimentos que vem da música. Procurei de fato fazer um caminho que, ao habitar o espaço sonoro como uma linguagem, desloca-se do campo da música para o das artes visuais e de uma maneira estética faz um corte epistemológico que pelo som se adensa, entretanto sem a noção de um desenvolvimento harmônico, também não busca uma resolução harmônica. Antes, do caos se liberta para um campo em que esse caminho de desenvolvimento sonoro está, em John Cage falido e destroçado. Não há resolução musical para ela, assim como para John Cage não houve avanço em relação à escuta tonal, mas um transvasamento percussivo e destruidor para outros campos artísticos, as artes visuais, sonoras, as performances. À essa devastação do tonalismo, e mesmo de um desenvolvimento dentro dos parâmetros de uma escuta musical, utilizei para pensar esses trabalhos de Cildo Meireles, em disco de vinil, o trajeto de John Cage

como o que Umberto Eco (1991) chamou de “profeta da desorganização musical” (p. 212), em confluência ao que antes, ainda no início de meu trajeto, havia elaborado sobre a abertura que através dele ocorrera na escuta, considerando que a profecia cageana é a escuta. E da qual, no desenvolvimento final deste trabalho avancei para a conclusão de que, após sua contribuição na passagem da música para as artes visuais, o silêncio também será cageano. Não caberá mais nele a frase de Hamlet, “o resto é silêncio”. Ao contrário, o resto que se apresenta ao mundo é cada vez mais o barulho, o eco que resta como um ruído e o que sua história nos trouxe em retorno.

Fiz aproximações também entre os gráficos de Cildo Meireles e a escrita das partituras. Tendo feito um caminho que se vale da passagem de John Cage tanto pelo campo da música quanto das artes, procurei estabelecer que essas similaridades se voltam, no recorte em que fiz, radicalmente para as artes visuais. Ou seja, é um processo que enriquece a concepção dos trabalhos com algo que os ordena e afere, decide e predetermina dentro de parâmetros do campo das artes, embora com similaridades ao que se faz na escrita de partituras, uma vez que nelas se impõe uma linguagem a ser utilizada. Essa apropriação coaduna com o traçado histórico que vem de um a outro campo na esperança de encarnar em cada trabalho as vastas possibilidades de se irradiar de um campo artístico ao outro as considerações necessárias ao processo, tanto mais ele se tornar complexo e capaz de abarcar outras áreas, assim como no contemporâneo já abraçam outras áreas do conhecimento. É uma comparação que enriquece as artes visuais, uma vez que ela me parece muito mais afeita à escuta do que a área da música, em muito ligada à técnica de um campo, que nas generalidades composicionais ou de performance é o tonal. Ainda quanto a aproximação dos gráficos de Cildo Meireles com partituras, considero importante trazê-los cada vez mais para o campo das artes visuais e plásticas. Aproximá-los simplesmente do campo da música seria diminuir-lhes a importância diante da notação e cifragem da escrita no pentagrama musical, um suporte de sons com expressas limitações. No campo das artes visuais, pelo contrário, a capacidade polifônica dos trabalhos é explorada com uma dignidade que

a escritura musical, em sua trajetória mais tradicional, ainda não ousou experimentar.

Portanto, a partir e através de John Cage, procurei acessar os trabalhos de Cildo Meireles em disco de vinil como demandantes de uma escuta voltada para as artes visuais, e os desdobramentos em cada trabalho, cada um deles, passa por essa razão.

No segundo capítulo abordo o som, a onda sonora. Dou continuidade ao que desenvolvo sobre a escuta, agora conferindo uma fisicalidade ao som. Escrevo sobre o som como um personagem relativamente desconhecido da audição; sua capacidade de, entretanto, trazer historicamente uma epiderme a qual se pode escavar na borda errática de sua onda sonora. Escrevi sobre esse som que, se a partir de John Cage foi revelado mesmo no silêncio, por outro lado habita desde o início das eras o que reverbera na origem do que somos, tanto assim na civilização que a si mesma desenvolve e destrói, por vezes sem escutá-lo.

Desenvolvi os efeitos dessa escuta na fruição dos trabalhos. O capítulo é dedicado ao suporte rádio, e à experiência de imersão do espectador ao experimentar o espaço sonoro. Nesse capítulo entram em cena a sinestesia e a memória sonora aplicada, sentida, proporcionada ou evocada em dois trabalhos de Cildo Meireles que, segundo o pensamento que desenvolvi, proporcionam diálogos com esse suporte. O primeiro deles é *Babel*, a peça do artista que deflagrou meu desejo de me aproximar de sua obra, tanto mais da presença da arte contemporânea como aglutinadora de uma quantidade notável de saberes e campos do conhecimento, assim como também sua abertura de linguagem me proporcionou investigar o que nela dá ao espectador a possibilidade de uma experiência singular, de certo modo com sua própria assinatura. *Babel* foi, para mim, desde o primeiro momento que a vi, a imensidão e pequenez do ser que se locomove pelo *delay* do tempo. Sua densidade que vem pelas ondas do rádio e viaja num intervalo de tempo até o

espectador. Partindo da minha experiência em *Babel*, e do uso do objeto rádio pelo artista em sua construção, localizei o entorno bíblico dessa torre autoral de Cildo Meireles, entendendo que ela está necessariamente atrelada à cultura ocidental para efetivar sua crítica à comunicabilidade, e que essa crítica na obra do artista, por estar aproximada da cultura e da vida, se refere também aos ícones do senso comum e da simplicidade cotidiana. Contudo, também me aventurei pelo caminho da sinestesia para que a experiência com o espaço sonoro fosse mais carnal e cada vez mais plástica, realmente experimentasse na própria escrita do texto a vivência de um transeunte que rodeia a peça e se encontra com a profusão sonora que ela expande. Para a cacofonia da torre e o som contínuo e grave que ela emite verifiquei a pertinência do estudo da sinestesia e estabeleci um caminho da ciência para as artes. Assim como no primeiro capítulo proponho a noção de um caminho para a escuta que, mesmo atrelada ao disco de vinil, viria da música para as artes visuais, no capítulo seguinte meu desenvolvimento sobre a sinestesia também procurou dialogar com a obra de poetas que no conjunto histórico sobre o tema participam de forma original, ao lado de cientistas e filósofos, da utilização do tema. Escolhi esse recorte por considerar que o próprio Cildo Meireles elenca entre as literaturas nas quais se influencia áreas as mais díspares do conhecimento. Elas passam a dividir sua atenção entre obras literárias, dentre as quais está a de Arthur Rimbaud. Fiz esse percurso pela influência literária na obra do artista para estabelecer a possibilidade sinestésica de expansão e captura que *Babel* proporciona, conclamando para dentro de si, e conseqüentemente de seu espaço sonoro, quem a rodeia.

Amparei esse pensamento na literatura por entender que ela, pela escrita perfaz um avanço em se tratando de imersão na experiência, em estar dentro da cena sinestésica. *Babel*, é um trabalho no qual se imerge fisicamente e em experiência de participação se penetra. Das instalações analisadas nessa dissertação, *Babel* é a que mais possibilita que o espaço sonoro insinue uma visualidade, é de fato onde a expansão sonora se faz quase visível por uma iluminação que, sobretudo, conquanto seja de uma beleza encantatória, não a traduz e nem a livra da cacofonia multiplicada que vem ao espectador de uma distância incalculável por ele. Nesse

ponto, chego ao que para mim é central na peça, e que está diretamente em função do deslocamento sonoro que ela mantém para quem está perto: Trazer para esse transeunte o desconhecido ao mesmo tempo que leva-lo para ele: Nesse processo, entretanto, mostrar a quem circunda a peça sua própria pequenez no mundo, assim como para ele nesse momento se apequena quem emite cada um dos sons que lhe chegam, e que não poderão ser verificados, compreendidos. Desse modo, *Babel* se torna uma torre de muitos, todos, ninguém. Algo demasiado humano nela reverbera para sempre a impossibilidade de comunicação, mas antes disso a impossibilidade de que haja uma hierarquia entre espectador e os sons que a ele vem. Estabeleci esse raciocínio para efetuar uma operação na qual o espectador é, ao ser tragado por *Babel*, um outro ser tão ínfimo quanto quem emite os sons que vem pelo rádio. Dessa forma, a frase de Rimbaud, o eu é um outro, ganha um sentido de igualdade entre os homens em sua condição de escuta e de linguagem. *Babel* é uma peça na qual se instala a solidão, a pequenez de quem a tenta tragar, mas é de forma sensorial e mesmo poética, tragado por ela. Li em *Babel* a possibilidade de o espectador ver-se num espelhamento, como quem contempla o rosto da Medusa, mas por reflexo, para que com esse escudo de Hades possa sublimá-lo, e na direção de compreendê-lo, atuar dentro do campo possível de sua vida com a consciência de que é parte de um mundo onde a primeira igualdade é a pequenez, a infinitude. Procurei através desse raciocínio desenvolver o pensamento de que esse trabalho de Cildo Meireles requer do espectador o seu silêncio diante do mundo.

Percorri um caminho para elaborar sobre a escuta, o espaço sonoro, e o som desde sua qualidade física. Diante de aproximações e distâncias, e ainda imerso na questão sinestésica que o capítulo chama para si, segui, amparado também pela entrevista que Cildo Meireles me concedeu, construindo uma crítica sobre sua obra; uma crítica que procura ampliar o encontro com sua obra no sentido de escutá-la, cada vez mais, no que ele mesmo chama de terceiro campo. Sei que este é um tema já abordado em sua fortuna crítica, contudo a partir do momento em que conversávamos sobre *Sal sem carne*, esse assunto passou a figurar como algo importante para meu trabalho: quando o artista me relatou sobre o momento em que, em um estúdio de gravação, viu, segundo ele, se materializar de forma sonora

esse terceiro campo através da experiência do som estéreo (experiência essa que num estúdio de gravação é bastante límpida) e que o conhecimento disso se efetivou na feitura de *Sal sem carne*, que ele, à época, completava no mesmo estúdio, entendi que a descoberta desse terceiro campo como o próprio som estéreo é, para este trabalho condição basal. Esse terceiro campo, o qual Cildo Meireles costuma projetar, sugerir, impor em seu trabalho é uma equação da qual ele chegou à resolução também através do som de *Sal sem carne*. Escrevi sobre essa articulação do artista, não apenas em relação específica com o trabalho que criava na época, mas com toda sua obra sonora. Para isso, recorri à belíssima imagem, também literária, que o próprio Cildo utiliza, e que vem de um conto de João Guimarães Rosa intitulado *A terceira margem do rio*.

O pensamento no qual segui é que há, aqui também, nesse momento da obra de Cildo, um transvasamento de campos. Esse não é simplesmente da literatura para as artes visuais, mas do próprio rio narrado por Guimarães ao som descoberto pelo som estéreo. Artigo que o artista transforma esse rio, que lhe é particular por ser fruto de uma leitura, em som. Ou seja, nos trabalhos sonoros do artista, em quais sejam seus suportes, trata-se de uma terceira margem literária transformada em um som literal. Verifiquei que essa, articulação, terceira margem através de Guimarães Rosa, é ampla em sua obra; um comentário recorrente, e mesmo uma crítica utilizada. Não me propus a repeti-lo simplesmente, no entanto. Embora a força notória dessa imagem coadune com o mistério, o velamento, a decifração dificultada, a narrativa brilhante, que o próprio artista faz eco em seu trabalho ao afirmar a expressão terceiro campo, o que se configurou indispensável de verificar foi a resolução ao qual ele chega: para mim um ponto zero numa equação, assim como uma mola disparadora em que a engenharia de um pensamento traz esse rio fluido, por vezes virtual para uma escultura sonora. Um rio molhado de metáforas e que ao mesmo tempo exerce a maturidade com que Rosa paulatinamente acresce ao personagem no passar do conto, quando ele narra a indecifrável escolha do pai de permanecer como uma terceira margem. Verifiquei a resolução de Cildo em trazer esse rio floral, brejeiro, interiorano e irreal como a literatura para algo físico como o som. Um movimento que dá à sua vagação um sentido através do som. Dar

um sentido ao rio metáfora em que o pai está perdido, elidido no desconhecido, e onde o homem que narra cresce. E vive, e se transforma também cada vez mais sua própria voz.

Coaduneiei o fluir desse rio transformado em som também com outros procedimentos de Cildo Meireles que tateiam ou investigam um terceiro campo, uma sutil escolha por uma terceira via que foge às imposições mais imediatas das escolhas. Sua simpatia por uma certa obscuridade que está expressa por exemplo no incomensurável anonimato do astronauta Michael Collins, que teria permanecido na nave ao redor da Lua, é um exemplo de uma dessas escolhas pelo que se desvia e permanece como ponto isolado, de equilíbrio ou desequilíbrio, ou mesmo por transformar esse astronauta num personagem de sua narrativa, como que fazendo a ele justiça histórica, mas também adensando por seu voo em elipse uma trajetória que a terceira via estabelece.

Aloquei esse texto no capítulo dois para que ele irradie também para o primeiro e o terceiro capítulos. É um ponto de expansão sonora no texto, escrito para que alcance todo o recorte da obra escolhido na dissertação. Tratei dessa questão como um ponto nodal da obra. Algo pensado no entorno de *Sal sem carne*, mas que já abrangia vastamente a obra do artista. E que, a partir de sua inserção no som estéreo, para mim passou a habitar também todos os trabalhos sonoros como realização física e real de um processo sensorial, imaginativo, metafórico, mesmo imaginário. Seu eco torna-se um símbolo inscrito na linguagem de uma terceira via para a experiência.

Ainda quanto ao suporte rádio, o segundo e último trabalho abordado é *Liverbeatlespool*. Descrevi a instalação aproximando-a de *Mebbs/Caraxia*, primeiro disco de vinil de Cildo Meireles, por terem ambos uma aparência com a escultura, e mesmo um objetivo nesse sentido. Contudo, a trouxe para o segundo capítulo afim de citá-la sob a égide do rádio, por entender que desse modo sua importância se



torna ainda maior, uma vez que *Liverbeatlespool* literalmente ecoa o que foi exaustivamente transmitido por ele, em especial a partir do início da década de 1970. Empenhei meu raciocínio em verificar que se em *Babel* a utilização do rádio dá ao espectador o contorno do tempo contemporâneo, seus deslocamentos de comunicação, onda sonora e defasagem para com o mundo presente, em *Liverbeatlespool* o que existe é uma escultura que traz a memória que, investida da possibilidade de disseminação e transmissão da cultura, ainda ecoa nesse mundo. De tal forma, articulei que por uma outra via insuspeita o artista faz nesse trabalho uma aproximação pertinente do fluxo no qual se experimentou vastamente o que, também a partir da década de 1970, se chamou de mercado fonográfico. Se em *Sal sem carne* há no disco de vinil a inserção de agregados, localidades e um público que de forma alguma era consumidor desse mercado, e esse mesmo disco de vinil no mercado que o sustentava, em *Liverbeatlespool* a escultura que surge das 27 canções dos Beatles passa a acessar também o que foi transmitido por ele, e para ele, e dá um retorno agora aos antigos ouvintes, entretanto um retorno que está atravessado por uma interpenetração constante, um transvasamento. Interpretei esse movimento em *loop* como a colheita de um universo matematicamente finito que entretanto se expande à infinidade através de uma ordenação que se faz crescente pelo acúmulo e pela repetição, e por se interpenetrar constantemente, também em sinestesia. Nesse ponto, *Liverbeatlespool* tem a ver com *Babel*, onde imagem e som estabelecem uma transmissão, um passar de um ao outro lado. No caso de *Liberbeatlespool*, se não há mais exatamente o colorido das luzes há, no entanto, a escritura de títulos que se sobrepõem e criam, também como a torre de Cildo Meireles, densidade. Essa sinestesia dá ao entorno do espaço sonoro a necessidade de uma escuta que acolha a sinestesia que a mistura ao que se vê ao contemplar as palavras, que também estão, assim como o som, em direção à uma solidez.

Diante da herança da arte conceitual, assim como dentro desse viés, localizo da obra do artista entre aquelas que, além de dialogarem com a influência de Marcel Duchamp e a utilização dos objetos industrializados, inserem nos trabalhos características próprias de uma arte conceitual realizada na América Latina. Esse

procedimento marca e localiza a obra do artista, e tanto filosófica quanto esteticamente a molda. Nesse ponto, há nela uma reversão do processo do *ready-made*. Dos trabalhos aqui analisados ele é notável principalmente a partir de *Sal sem carne*, como no que este sutilmente traz o início de um tangenciamento da arte conceitual e de uma certa assepsia tautológica, e se aproxima da cultura em que está, sem que isso ocorra em detrimento do rigor estético. Antes, nesse procedimento, Cildo Meireles propõe em seus trabalhos um objeto que a si mesmo impregna de um pensamento filosófico que o dissemina aproximado da cultura em que está, sem o anteparo de uma linguagem explicativa sobre o mesmo. Ao convidar à experiência e participação, desse modo seu questionamento é tanto um encontro social quanto estético.

O terceiro capítulo tem o corpo como primeira referência, entretanto o caminho para a deflagração do som imposta por ele passa cada vez mais, e de maneira cada vez mais radical, pela escuta. E é em direção a ela que, a partir desse ponto, este trabalho continua com mais radicalidade. Trato da flutuação do som na própria escuta e suas significações. A ação do corpo como consequência direta da escuta e posteriormente seu ato como proporcionador do som. A instalação na qual o texto está imerso é *Através*, que em muitos aspectos é uma das peças mais maravilhosas de Cildo Meireles e ela está ali subjetivamente atravessada pela metáfora de um labirinto. Todos os textos desse capítulo se referem a ele, estão nele como que procurando a saída, mas a ele retornando para estabelecer um caminho, prova-lo no improvável. Também realizá-lo em som, assim como o rio que o artista transforma nele.

Quanto à *Através*, minha hipótese é que o espectador caminhará para a escuta de si mesmo. E que, nesse caminho, literalmente ecoará em som uma experiência que o artista teve em sua residência, quando este amassou um papel celofane e o descartou. Articulei que essa experiência será constantemente ecoada por quem atravessar a peça cheia de interdições. Também que esses velamentos, as interdições, estão ali para que sejam reconhecidos sim, mas expostos para que o

espectador fixe neles seu próprio signo, o que Roland Barthes, em uma leitura psicanalítica, elabora como significante. Pontuo, no entanto, que nem todos os objetos são translúcidos e de fácil significação e que justamente o que representa o papel celofane de Cildo Meireles é o maior, o mais abstrato, e também o mais opaco. Porque nem tudo nesse labirinto poderá ser trazido ao símbolo; porque restará algo que não foi simbolizado nele (nesse labirinto); restará um objeto para o qual não caberá tão facilmente um significante. O celofane que restou, descartado pelo artista agora restará ao espectador na possibilidade e no trabalho de dar a essa experiência de Cildo Meireles uma coautoria sua, em assinatura subjetiva. Concluí que esse legado que o artista deixa para ser descoberto no centro da instalação requer também do espectador que ele escute a si mesmo. Mesmo que essa escuta por mais refinada e atenta não lhe possa revelar todas as interdições de uma travessia, será pelo resto de algo deixado pelo outro, no caso Cildo, que o espectador verá como ponto opaco uma coisa para a qual ele mesmo dará uma certa dignidade, um sentido.

***Mebis/Caraxia = Liverbeatlespool***

***Sal sem carne ≠ Liverbeatlespool | Liverbeatlespool = Sal sem carne***

***Rio Oir ≠ Sal sem carne***

***Babel = Liverbeatlespool***

***Através = Babel | Através ≠ Babel***

Figura 19: Diagrama de comparação entre as obras pesquisadas.

Quanto aos trabalhos de Cildo Meireles analisados neste trabalho, concluo que existem entre eles algumas aproximações e distanciamentos que não se restringem apenas aos suportes em que foram feitos, o que permite a hipótese de mostrar, dentro desse recorte, uma série de igualdades e diferenças [Figura 19].

*Mebis/Caraxia* estaria em igualdade com *Liverbeatlespool* quanto à direção de uma sonoridade escultural, tanto no desejo de realizar uma escultura sonora, ou modelar o espaço em *Mebis/Caraxia*, quanto na relação sinestésica que *Liverbeatlespool* promove, ao criar um sólido sonoro e também visual.

*Sal sem carne* e *Liverbeatlespool* estariam em diferença quanto ao campo delimitado. No primeiro há uma simbólica inserção no disco de vinil de uma série de pessoas, agregados e mesmo sua história, que não eram consumidoras e tampouco existiam para a distribuição, expansão ou consumo do suporte e seu mercado. Já em *Liverbeatlespool*, a instalação funciona a partir do eco e da história desse mercado, dá a ele um retorno de sua memória. Entretanto também estariam em igualdade por subverterem, cada um a seu modo, a ambiência sonora tanto deflagrada e mantida pelo disco de vinil quanto pelo rádio, e terem cada um desses trabalhos, respectivamente, os dois suportes como referência.

*Rio Oir* seria diferente de *Sal sem carne*, propondo um caminho inverso a este. Sua presença estética e orquestral se adensa e torna-se cada vez mais real, promove um discurso ecológico que denuncia uma política de devastações. Já *Sal sem carne* elabora nitidamente o gueto, o alijamento, mesmo o massacre. Entretanto, investiga um jogo de reversão para eles, e alcança uma independência estética, passa a subsistir de um apolítico entroncamento sonoro.

*Babel* tem uma igualdade com *Liverbeatlespool* pela sinestesia, pela interpenetração do visual com o sonoro. E por ecoarem o tempo, *Babel* na defasagem do ínfimo *delay* pelas ondas do rádio, e *Liverbeatlespool* por ser um *revival* do que foi exaustivamente disseminado por essas ondas.

*Através* estaria em igualdade e diferença com *Babel*. Em igualdade, uma vez que as duas instalações lidam com a vastidão, mas se dirigem ao íntimo do espectador. E em radical diferença pelo que em *Babel* requer de quem a encontra a consciência de seu ponto ínfimo, uma escuta feita em seu próprio silêncio. *Através*, com seu labirinto fantasmático, se dirige ao transeunte necessitando de seu movimento, seu corpo a realizar ruído e barulho, seu passo errático pela instalação, e uma escuta de sua própria voz.

Por fim, com base no desenvolvimento deste trabalho levanto a hipótese de que Cildo Meireles realmente tenha se aproximado, em cada um dos trabalhos aqui elencados, de uma escrita sonora. Isso pautado pelo que ele mesmo chama de gráficos sonoros no caso de *Mebis/Caraxia*, *Sal sem carne* e *Através*. Também em *Rio Oir* tanto os gráficos quanto pelo programa de computador se assemelhariam à escrita de uma partitura, onde foi escolhido e escrito o que foi usado. Por meio do próprio *dial* e botões dos rádios no caso de *Babel*, onde há uma sintonização das estações, seria uma possibilidade. E em *Liverbeatlespool*, tanto pelo programa de computador quanto pela escrita das palavras com os títulos das canções, onde essa partitura estaria ainda mais difusa, que representaria uma leitura do som na própria interpenetração do trabalho.

Essa comparação me parece importante para o campo das artes visuais, para que trabalhos futuros possam investigar mais especificamente tanto a sinestesia entre campos quanto a falência e limitação da própria escritura que deseja expressá-los. Também para a leitura do caos sonoro para o qual me parece caminhar a notação musical contemporânea, uma vez que ela procura abarcar toda sorte de barulhos, ruídos, percussões reais e eventos sonoros de toda ordem que, pela organização proposta pela escrita clássica não podem ser representados. Essa questão retorna à escuta para dela avançar com questionamentos que se fazem pertinentes quanto mais nos aproximamos da independência do ouvido diante do real que nos circunda como condição incontornável.

A herança de transvasamento das escutas para diversas formas de arte, proposta por John Cage, será cada vez mais articulada através de artistas e pensadores como Brandon LaBelle, que dele herdaram o que Umberto Eco chamou de desagregação musical. Contudo, entendo que essas fronteiras extrapolam o recorte deste trabalho e carecem de outro, mais aprofundado, no qual minha questão com a escuta, e o velamento que até aqui a envolve em meu próprio labirinto, poderão continuar a ser investigados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. N. Honesko, Trad.). Chapecó, SC: Argos.
- Archer, M. (2001) *Arte contemporânea: uma história concisa* (A. Krug, V. L Siqueira, Trad.) (Coleção a). São Paulo: Martins Fontes.
- Armstrong, M. A. (1983). *Basic Topology*. USA: Springer.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (3a ed.) (L. Novaes, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Basbaum, S. (2002). *Sinestesia, Arte e Tecnologia: Os Fundamentos da Cromossônia* (1a ed.) São Paulo: Annablume.
- Baudelaire, C. (1985). *As flores do mal*. (I. Junqueira, Trad.) Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- Baudelaire, C. (2008). *Escritos sobre arte*. (P. A. Coêlho, Trad.) São Paulo: Editora Hedra Ltda.
- Bayer, F. (1981). *De Schönberg à Cage: Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck.
- Bergson, H. (2001). *O riso (Coleção tópicos)*. (I. C. Benedetti, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Bíblia. (1999). *Bíblia de estudos de Genebra*. Barueri, São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil.
- Borges, J. L. (2008). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bosseur, J.-Y. (2006). *Musique et Arts Plastiques: Interactions au XX siècle*. Paris: Minerve.
- Brett, G. (2005). *Brasil Experimental: Arte/Vida, proposições e paradoxos*. (R. Rezende, Trad.) Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Brett, G. (Ed.) (2008). *Cildo Meireles* [texto de M. dos Anjos; G. Brett; O. Enwezor; M. Jaukkuri; B. Marí; L. Menezes; S. Rolnik; S. Salzstein;L. Zelevansky]. Tate Publishing. New York: Distributed Art Publishers [D.A.P.].
- Cage, J. (1985). *De segunda a um ano: Novas Conferências e escritos de John Cage*. (R. Duprat, Trad.) São Paulo: HUCITEC.
- Cage, J. (2006). O futuro da música. Em G. Ferreira, & C. Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70* (P. S. al, Trad., pp. 330-347). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1974)

- Costa, M. (2006). John Cage, rádio-arte e pensamento. *Revista Polêmica* 18. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1470-1.pdf>.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição* (L. Orlandi; R. Machado, Trad.). Rio de Janeiro: Graal.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha* (Coleção Trans). (P. Neves, Trad.) São Paulo: 34.
- Dos Anjos, M. (2004). Cildo Meireles: a indústria e a poesia. *Arte & Ensaio (Revista do programa de pós-graduação em artes visuais, EBA - UFRJ)*, 11, pp. 73-79. Rio de Janeiro.
- Eco, U. (1991). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (Coleção debates, 4) (S. U. Leite, Trad.) (8a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Fernandes, J. (2013). *Cildo Meireles: Guilherme Wisnik, João Fernandes, Sergio B. Martins*. versão em inglês: Izabel Burbrigde, Rui Cascais-Parada. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify.
- Fiz, S. M. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madri, Espanha: Akal.
- Foster, H. (2005, julho). O retorno do real. *Concinnitas ano 6 v. 1* (n. 8), pp. 162-186. Rio de Janeiro.
- Freud, S. (1996). Os chistes e sua relação com o inconsciente (J. Salomão, Trad.), Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 8). (J. Salomão, Trad.) Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905)
- Heidegger, M. (2005). *Ser e Tempo (Parte I)* (15a Ed.) (A. S. C. Schuback, Trad.). São Paulo: Ed. Vozes.
- Herkenhoff, P. (2001). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural.
- Herkenhoff, P., Mosquera, G., Cameron, D. (1999). *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Huchet, S. D. A. R. P. (2012) *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Artes.
- Instituto Valenciano de Arte Moderna Centre del Carme [IVAM] (1995). *Cildo Meireles (Curadoria de Nuria Enguita e Vicente Todoli)*. Valencia: Alias.
- Joyce, J. (1982). *Ulisses (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea)*. (A. Houaiss, Trad.) Rio de Janeiro: Record/Altaya.



- Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. London, England: The MIT Press.
- Kosuth, J. (2006). A arte depois da filosofia. Em G. Ferreira, & C. Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas* (pp. 210-234). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1969)
- LaBelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York e London: Continuum.
- Lyotard, J-F. (1998). *A condição moderna* (5a ed.) (R. C. Barbosa, Trad.).Rio de Janeiro: José Olympio.
- Meireles, C. (2005). *Algum desenho (1963-2005)* [texto de Federico Moraes]. Rio de Janeiro: CCBB.
- Meireles, C. (2006). *Babel* [texto de Moacir dos Anjos]. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.
- Meireles, C. (2009). *Cildo Meireles* [texto de Carmen Maia]. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Menezes, F. (2003). *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Moura, G. R. (Diretor) & Moura, G. R., Mekler, S. (Roteiro). (2009). *Cildo Meireles* [Filme-vídeo]. A. Murgel, M. Ferras, Prod., A. Bellezia, Fot. Brasil: Matizar Filmes. 1 DVD, documentário. 78 min. color. son.
- Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg [MAMCS] (2003). *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg.
- Nietzsche, F. W. (1983). *Obras incompletas* (Coleção Os Pensadores) (3a ed.). (R. R. Filho, Trad.) São Paulo: Abril Cultural.
- Nyman, M (2009). *Experimental Music: Cage and beyond* (2a ed.). NY: Cambridge University Press.
- Obici, G L. (2008). *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras. Disponível em: <[http://www.giulianobici.com/site/livro\\_files/condicao\\_da\\_escuta.pdf](http://www.giulianobici.com/site/livro_files/condicao_da_escuta.pdf)>.
- Rimbaud, A. (1995). *Poesia Completa*. (I. Barroso, Trad.) Rio de Janeiro: Topbooks.
- Rimbaud, A. (1996). *Iluminuras: gravuras coloridas* (2a ed.). (R. G. Lopes; M. A. Mendonça, Trads.) São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Rosa, J. G. (1994). A terceira margem do rio. Em J. G. Rosa, *Ficção completa* (Vol. II, pp. 409-413). Rio de Janeiro: Nova Aguillar S.A.
- Russolo, L. (2004). *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)* (Coleção ubuclassics).

- (R. Filliou, Trad.). Series Editor: Michael Tencer. Disponível em <[http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo\\_noise.pdf](http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf)>. (Obra original publicada em 1967 em Great Bear Pamphlet by Something Else Press)
- Schoenberg, A. (2001). *Harmonia*. (M. Malugf, Trad.) São Paulo: Ed. UNESP.
- Scovino, F. (Org.). (2009). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Shakespeare, W. (1976). *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (3a ed.). (P. E. da S. Ramos, Trad.) São Paulo: Abril cultural.
- Sistema Anglo de Ensino [ANGLO] (1982). *Física ondulatória* (v. 26). São Paulo: Anglo Ed.
- Soares, V., Meireles, C., Neto, E. (2006). *Seduções [instalações, June 9 - October 15, 2006, Daros Exhibitions]*. Zürich: Hatje Cantz Pub.
- Stangos, N. (1991). *Conceitos da arte moderna*. (A. Cabral, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Stark, S. H. (2003). *Live sound reinforcement: a comprehensive guide to P.A. and Music reinforcement systems and technology*. Michigan: Mix Books.
- Tratenberg, L. (1991). *Artigos musicais* (Coleção debates; v. 239). São Paulo: Perspectiva.
- Wilde, O. (1992). *A decadência da mentira e outros ensaios*. (J. d. Rio, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wisnik, G. (2011). *Ocupação Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Nucleo de Comunicação o Itaú Cultural.

## ANEXO

Entrevista concedida em 11 de julho de 2015, Rio de Janeiro.

**Cildo, eu pesquiso alguns de teus trabalhos que emitem som, e na minha análise eles estão elencados de acordo com o suporte pelos quais esse som ocorre, é deflagrado, reconhecido. A partir de *Babel*, o primeiro que vi, conheci outros que utilizam diferentes tecnologias, linguagens e diversos modos de fazer. Gostaria que você falasse um pouco sobre sua diversidade.**

00:00:00. Primeiro, eu acho que hoje em dia as linguagens não tem mais fronteiras, a menos que você estabeleça uma fronteira, vou fazer pintura, vou fazer música, vou fazer seja lá o que for, performance. Eu acho que por trás disso está a mesma coisa, que é a busca dessa totalidade. E, claro, pra você criar alguma coisa tem que usar um sistema de referências. Foi o que o Einstein apontou. Tudo se relativiza, dependendo do *frame* que você está usando.

Começando a falar sobre o *Babel*... eu digo isso, e digo realmente com convicção: eu não tenho um método de trabalho, nunca tive. Talvez somente quando eu desenhava, porque minha formação é o desenho. Mas a partir daí eu costumo dizer que cada trabalho tem uma biografia, cada um tem uma origem diferente.

00:02:00. O *Através*, por exemplo, começou com... eu morava aqui na Fernando Ferrari, foi em 1982-83, ao lado da Santa Úrsula, na esquina, e estava trabalhando lá, na mesa, desembrulhei qualquer coisa, peguei o papel celofane dei uma amassada e joguei dentro do cesto de lixo. Voltei pro que eu estava fazendo, mas aí de repente eu comecei a ouvir aquele barulho, barulhinhos. Era o celofane. [abrindo] dessa memória sintética. E na verdade começou por aí, a partir daí, quer dizer, veio essa ideia de criar um espaço onde o olhar pudesse atravessar, mas às vezes numa situação de isolamento total como é o vidro. Vai disso até aquela coisa simbólica de cordinha de museu. Na verdade acabou evoluindo para um labirinto feito somente de interdições, tanto simbólicas quanto físicas, concretas.

**O perigo me chamou a atenção em *Através*. Dá um drama, a questão sonora e a questão dessas interdições também.**

00:14:40. No caso do *Através*, o caminhar, indivíduo quebrando, caminhando, que fica. O que há torna mais eloquente a coisa das interdições, espécie de alarme, que é um pouco a situação de atravessar totalmente o plano de interdição.

[Cildo relatou uma série de trabalhos que utilizam som e também o raciocínio ordenado por sequências numéricas, geometria, matrizes sonoras, pelas quais pontuei que há nisso uma ordenação implícita].

00:16:44. Eu estou trabalhando com essa matriz sonora...

**Tem uma ordenação, não é? Dentro dessa variedade.**

Tem, e se reproduz.

**00:17:16. Cildo, nessa coisa com raciocínio, com matemática, queria te perguntar sobre o *Mebis/Caraxia*, a questão da topologia.**

00:17:34. Exatamente, nessa época eu estava interessado em topologia.

**Sim, eu li seu relato de que através do som...**

00:17:47. Eu achei que, talvez, para estudar topologia, o som fosse mais interessante que do que essas massas de bolo, biscoito, que os estudiosos de topo utilizavam. E a ideia era fazer uns gráficos sonoros.

**E como foi isso, você foi num estúdio, tinha um oscilador de frequência?**

Sim, foi basicamente um oscilador de frequência.

**Porque a escolha dos elementos foi muito bem articulada, a galáxia, o caracol e o Moebius, que é uma geometria de um espaço...**

00:19:26. Topológico, na verdade. Que é uma geometria não quantitativa ou topologia não euclidiana. Um espaço não quantitativo. Uma topologia que não se

baseia em forma, mas numa espacialidade que é totalmente diferente, que não pode ser definida pelas leis euclidianas, sobretudo a continuidade.

**Sim, exatamente, porque os objetos não vão se deformar, eles vão voltar ao mesmo ponto, a Fita de Moebius não vai sofrer uma modificação.**

00:20:00. Na verdade é um único plano. Essa duplicidade, um dentro e fora, acaba com isso. Eu vi há um tempo atrás nos Estados Unidos um trabalho bonito que era uma cerca de arame farpado, mas com a torção da Fita de Moebius, que aliás, não é o cara que primeiro chegou a isso...

É...

Foi um matemático, ele está extraviado aí em cima no caos [se referindo aos seus livros, biblioteca], mas é um matemático, mais ou menos contemporâneo do Poincaré... [Cildo se refere ao matemático Johann Benedict Listing, 1808-1882]. Mas o Moebius, é passível de processo, nesse ponto, por *copyright*... (risos)

**É, o matemático (Johann Benedict Listing) está como Michael Collins nesse ponto... (Michael Collins foi astronauta da missão Apolo 11, a primeira que teria pousado na Lua no ano de 1969. É citado por Cildo, que destaca o fato de Collins ter permanecido na espaçonave e se tornado, em determinado momento, único ser humano num ponto do universo enquanto dois outros desbravariam a Lua e o resto da humanidade habitava a Terra. Contudo, a partir disso elabora seu relativo anonimato histórico diante dos colegas que também realizaram a missão, o que conflui com a ideia do terceiro campo, um habitual investimento de Cildo no ponto mais sutil de uma determinada tríade para justamente dele revigorar sua força triangular.)**

É.

**Mas você acha que nesse estudo topológico, da topologia, você faz alguma associação com o discurso, por que você partiu para a topologia?**

00:21:38. Pelo interesse nessa possibilidade de espaço assim tão rica.

[Cildo citou vários procedimentos de arte e artistas, entre eles um de seus amigos, que para um trabalho alugou um barco, navegação pelos rios Solimões e Negro, a observação de um jogo de futebol, e permanecemos durante algum tempo nessa história, que passava pelos rios em direção ao mar, até quando retornamos à *Mebis/Caraxia*]

[Uma história sobre o futebol]

00:25:22. Um dia eu estava vendo uma pelada, dos moleques, e tinha um garoto lá que era gênio. Tinha uns dez, onze anos. Porque ele recebia a bola. Isso é a coisa mais básica do futebol, você saber receber a bola, dominar a bola. Do jeito que ela vinha, ele com um toque deixava no pé. E ali naquele meio metro quadrado ele driblava todo o outro time e fazia um lance, botava o cara na cara do gol, toda hora ele fazia isso com a maior facilidade.

00:31:07. Mas a gente se perdeu aí nessa história, não é?

**É, estamos no barco agora. Eu te perguntava sobre o *Mebis/Caraxia*, na questão da topologia, o que você pensa disso.**

00:31:18. O *Mebis/Caraxia* foi o seguinte: eu tinha feito um gráfico, um possível gráfico para essas duas situações, a espiral e a Fita de Moebius. Foi na virada de 1970 para 1971, a gente começou a fazer uma parte em dezembro de 1970 e em janeiro ficou pronta. Tinha páginas amarelas naquela época, aí eu me lembrei da coisa do Dada, como eles chegaram a esse nome, meio ao acaso. Peguei a página de discos, manufatura etc, vi que todas as gravadoras estavam lá, botei o dedo e bati numa que era Musidisc, que ficava na Joaquim Silva, aqui na Lapa. Aí cheguei à Musidisc, e conheci o Ari Perdigão. Também tinha outro rapaz que também tinha participado do Salão da Bússola, tinha sido um ano antes, exatamente, final de 1969, e ele fazia capas pra Musidisc e a gente se falou um pouco. O Ari chegou uma hora e perguntou se podia ajudar. Eu ia começar a falar esse rapaz interveio, deu a maior força. Quando eu falei com Ari, ele disse; O que que você quer? E eu falei, bom eu tenho esses gráficos aqui eu queria transformar isso em som, gravar e fazer um disco.

### **00:36:01. Os gráficos eram desenhos?**

Desenhos.

### **E você foi então com isso...**

É, eu fui com isso, expliquei o que eu queria, e aí ele falou, vamos usar um oscilador de frequência.

### **E no oscilador tinha também um gráfico?**

Naquela época era uma coisa assim muito rudimentar. Você tinha somente a marcação da frequência, acho que era uma coisa assim. Um ponteiro, então a frequência alta ia caindo até cair totalmente. Os gráficos têm décadas, séculos que eu não vejo. E a mesma coisa pra espiral.

Uma agulha de gravação na época dava pra não sei quantos discos. Essa é uma das razões de onde vêm os ruídos. Mas a gente pra fazer esse compacto torrou uma quantidade enorme dessas agulhas especiais, que vinham dos EUA, porque eram frequências muito altas e baixas também. No final da coisa o Ari falou: “Você já tem uma capa pra isso? Pra esse teu trabalho?” Eu já tinha um layout da capa, aí ele falou: “então na semana que vem a gente vai numa gráfica ai que trabalha pra gente na avenida Brasil”.

00:38:18 Conclusão: eu queria aquela foto da nebulosa, dupla, espiralada. Pensei, qual o melhor lugar, onde eu vou conseguir isso? Aí, mais uma vez, fui à lista telefônica. Observatório Nacional, aí liguei para o Observatório, em São Cristóvão na época, e me atendeu uma pessoa que era o Astrônomo-Chefe, que depois eu fui e conheci, o Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. E finalmente fiz, a coisa ficou pronta. Fiquei feliz ao pegar aquele objeto, que até hoje mesmo tenho fascínio, tanto é que eu fiz uns 12, 15 projetos pra discos, dos quais eu realizei o *Mebs/Caraxia*, muito por causa da coisa da topologia. Trabalhei fora do Brasil numa outra ideia, que foi o *Sal sem carne*. Bom, viajei, fiquei praticamente dois anos fora, quando eu voltei com o *Sal sem carne* na cabeça. Fiz as gravações em 1973, 1974, comprei um UHER, que era um gravador alemão, muito bom, tenho até hoje. Tinha 4 velocidades, era

alemão, era bem robusto. Ele dava mais velocidade na fita, portanto mais qualidade de gravação.

**Isso deixa o *Sal sem carne* com menos ruído, menos ruidoso?**

Não, porque tem muita entrevista e nas entrevistas geralmente eu usava aquela baixa resolução.

***Sal sem carne* é menos, digamos, abstrato que o *Mebs/Caraxia*?**

Ah sim, no *Mebs/Caraxia* a ideia era fazer esculturas sonoras, modelar o som dessa maneira.

[Uma história sobre o som – fala livre ainda sobre a sonoridade a partir dos trabalhos em disco]

00:41:50. Eu morei em Brasília muito tempo, o meu primeiro científico foi lá, era no CEM – Centro de Ensino Médio. Eu tive um professor de música, no primeiro científico, e a formação dele foi em Paris, na rádio ou televisão francesa, e ele tinha professores como Stockhausen, um monte de gente ligado à música concreta. O nome dele é Reginaldo de Carvalho, depois nunca mais soube dele, era uma pessoa muito legal, e um dia ele contou essa história que nunca me saiu da cabeça, que lá eles já estavam pesquisando os sons que você podia obter das cerâmicas cilíndricas, circulares. E que se tivesse um oleiro perto do Monte das Oliveiras no Sermão da Montanha a voz de Cristo estaria gravada. Eu sempre achei isso incrível. Mais tarde eu descobri em física, chamada nova física, tinha uma professora que pegava um amarelo e botava um azul, pegava uma vareta mexia naquilo até ficar verde. Então pegava a mesma vareta e começava a girar ao contrário, aí outra vez ficava o verde, o azul e o amarelo separados. Você voltava à origem. E a partir daí se criou um conceito chamado ordem implícita, que é um tipo de lei que governa as coisas de dentro pra fora, mas que está lá. Sempre será o amarelo mais o azul, o que a gente tem como verde. Você sempre volta à origem, quer dizer, a coisa é biunívoca, né, ela tem esse sentido e você pode desfazer esse caminho e voltar ao início dele.



**Quanto à arte produzida na América Latina, você acha que há uma postura sul-americana, que isso vem de encontro ao *Cruzeiro do Sul*, a toda uma postura de artista?**

00:52:54. Eu acho que tem havido essa leitura... A arte brasileira começou a receber atenção, coisa que era muito rara. E eu já vi muitos textos que associam a produção conceitual latino-americana, que ela se diferenciaria, por exemplo, da anglo-saxônica, exatamente por introduzir um componente político. Sócio-político, social. Tanto é que teve uma exposição em 2000, no [Museo] Reina Sofia, chamada *Versiones del Sur*, que eram somente artistas abaixo do equador. E era em todo o Reina Sofia, quatro ou cinco andares, cada um tinha uma curadoria diferente, uns cinco curadores, uma exposição organizada pelo Basualdo. O Gerardo Mosquera tinha uma curadoria e o título da parte dele da exposição era *No es solo o que ves*. E o subtítulo era *pervertendo o minimalismo*. Então ele pegava essa produção de artistas latino-americanos que, ao mesmo tempo que a coisa tinha uma aparência de minimalismo, exatamente ao contrário do minimalismo, ela era cheia de textura, aquela coisa carregada, o próprio *Cruzeiro do Sul* que estava nessa exposição.

**Antes de retornar ao *Sal sem carne*, gostaria de perguntar quanto a esse discurso, na arte conceitual, mais atrelado às questões da América Latina, se você acha que esse discurso está presente, se você pensa nele. E se uma aproximação da cultura propicia que de algum modo haja um *ready-made* reverso, uma reversão em seu processo.**

01:06:28. Seguramente é uma questão de DNA. Eu me lembro que nos anos 1970 numa revista aí, a matéria era sobre identidade cultural, que era uma grande questão naquele momento. Eu me lembro que a minha resposta era mais ou menos por aí: para mim essa questão da identidade cultural é mais uma ânsia do que uma questão. Porque mesmo que eu não quisesse ser brasileiro, eu seria brasileiro. Não haveria como parar de ser brasileiro para fazer um trabalho. Então de alguma maneira isso está lá. Embora eu sempre tenha tido muita quase ojeriza mesmo por arte panfletária. Aquela coisa só do “venham”, “vamos”. Que é muito circunstancial, é muito pequena. Eu acho que qualquer trabalho mesmo que tenha assim uma intenção política, tem que ao mesmo tempo se garantir em relação à história da arte.

Quer dizer, na verdade teu grande diálogo não é dessa peça com a circunstância histórica, quando ela ocorreu, mas sobretudo, com a própria história da arte, do objeto de arte.

Então, as *Inserções* tentavam lidar com várias coisas, além dessa pretensão juvenil, mas eu acho que não é descabida não, de trabalhar o caminho exatamente oposto ao *ready-made* – o *ready-made* você pegava uma coisa do âmbito industrial e trazia pra um plano pessoal. Ia para um museu, para uma galeria, enfim. Você de alguma maneira sacralizaria essa, vamos dizer, insignificância industrial. E as *Inserções* eram postas no sentido de que você aí pegava uma coisa absolutamente individual. Era o indivíduo saindo dessa esfera individual, subjetiva, e operando numa esfera seja institucional no caso do meio circulante, seja industrial, quer dizer, com uma escala muito maior. Você pegar essa coisa do indivíduo e conseguir espriar isso numa outra escala, nesse sentido seria o inverso da proposição do *ready-made*.

**Estávamos falando antes sobre a terceira margem do rio, o Michael Collins, Guimarães... (o “terceiro campo” é utilizado frequentemente por Cildo, que evoca por vezes a imagem do conto de Guimarães Rosa intitulado A terceira margem do rio, assim como a trajetória do astronauta Michael Collins. Deste momento em diante, a partir do conto de Guimarães Rosa, desloco o procedimento que no discurso de Cildo Meireles se ancora geralmente em uma metáfora literária ou histórica para a experiência essencial do som estéreo num estúdio de gravação, local onde o próprio artista chegará a essa conclusão ao trabalhar em Sal sem carne)**

01:10:11 E a situação dele era da terceira margem...

**E você usa um exemplo interessante, porque quando você cita o exemplo do estéreo, do som estéreo, porque então aí também teria um terceiro lugar, um terceiro campo.**

Terceiro canal...

**E aí me vem toda uma questão no seu trabalho que é: o discurso está sempre nesse pensamento que é lógico também, existe algo concreto, porque uma**

coisa é falar assim: o sujeito pegou uma canoa, ficou lá no meio do rio; ou no caso do astronauta, o Michael Collins, um ficou na nave. Quer dizer, são exemplos, que tem uma poética, tem uma carga subjetiva muito interessante e que dão margem para muitos pensamentos do leitor ou observador. Agora, quando você fala da questão do som estéreo... é como aquela bola recebida que foi colocada no chão, sabe? Quer dizer, está ali, é uma coisa concreta. Ou seja, pegou um exemplo, uma coisa que é real, existe, mas também existem exemplos que são da subjetividade ou de uma certa carga dramática. Enfim, eu queria que você falasse um pouco sobre esse terceiro olhar, vamos dizer assim, porque me parece que ele faz parte de um raciocínio que vem de partes diferentes mas nele a bola não está só no dribble, está colocada no chão também, no real. Que também talvez seja o caso desse real que é o contrário do *ready-made* às vezes ou o real que tem ali um discurso, mesmo. Que existe, fisicamente.

01:12:58. Em relação a isso, só um parênteses, quando eu fiz as *Inserções*, em 1994, saiu numa revista uma matéria da Monica Arbo, e ela fez uma resenha positiva da exposição, que termina dizendo: só é estranho encontrar numa exposição exemplos das *Inserções*, garrafas e as notas expostas no museu. E a primeira vez que eu encontrei com ela... porque por exemplo as *Inserções*..., agora mesmo estava tendo uma exposição aí... que é o *Boom Pop*, e antes já tinha havido textos assim que faziam uma leitura das inserções pelo ponto de vista da Pop Art. E claro que, o trabalho... a Pop Art foi um trabalho de escolha consciente, não a Pop Art, mas a Coca-Cola, o dinheiro, de maneira a camuflar o trabalho. Porque era um trabalho de abril de 1970. Tanto é que eu nunca publicava fotos das *Inserções* em dinheiro, era sempre a Coca-Cola, porque é o indivíduo lidando com a escala industrial.

01:15:26. Isso foi apontado claramente pela minha ex-mulher, a Lu, que é a mãe do Pedro, que sempre que possível eu tento usar matérias e símbolo, por exemplo, *Missão Missões*.... Ali eu trabalho nitidamente com isso, você pega o osso, você pega a hóstia, você pega o dinheiro. Isso é ao mesmo tempo a matéria prima do trabalho, mas ao mesmo tempo cada um desses elementos tem uma carga simbólica por si mesmos.

[Uma história sobre o pai]

Quando eu era muito novo, uns 5 anos, estava morando em Goiânia. Um dia meu pai chegou, muito emocionado, me pegou pelas mãos e voltou pro centro de Goiânia, a gente estava morando lá. Fomos até a sede de um jornal de oposição onde um dos jornalistas tinha feito uma matéria contra o governo e foi assassinado. Os colegas escreveram no emblema do edifício “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa, de expressão, e tal...” com o sangue dele. Claro que a prefeitura ia lá e pintava de branco. E aí começaram a comprar tinta vermelha, refaziam.

Eu me lembro que quando Paulo Herkenhoff começou a fazer a Bienal de 1998, ele falou: “Cildo eu queria que a gente mostrasse o *Desvio para o vermelho*”. Eu tinha feito em 1984, 14 anos antes aqui no MAM, na época o Paulo estava no MAM e na Funarte. E eu falei tudo bem. E começamos a fazer, produzir. Uma semana antes, eu recebi o *press release* da Bienal, e lá o Paulo, que é sempre metucioso, cada vez que ele vinha, passava no atelier e tal, ele sempre vinha com um caderninho, para cada artista ele tinha um caderno. E ele associou isso a uma história que eu contei para ele. E uma vez eu contei essa história para o Paulo. Ele fez uma leitura toda, vamos dizer, política, do trabalho.

01:36:22. Mas os três pontos que a gente falou? A terceira margem do rio...

### **Michael Collins e o estéreo...**

Sim, o som estéreo. Eu estava trabalhando no *Sal sem carne*, no começo de 1975, quando eu voltei dos EUA, e fui procurar o Ari Perdigão que era lá da Musidisc e ele tinha se transferido para uma gravadora chamada Tapeçar. Naquele momento já era a segunda maior do Brasil, porque ela tinha feito um contrato com a Motown. Então ela estava prensando, distribuindo, Stevie Wonder, Jacksons Five, Marvin Gaye, todo esse pessoal, e o Ari foi convidado para ser o diretor técnico dessa gravadora, era em Bom Sucesso. Quando eu cheguei lá, ele me apresentou ao Paulo Serrão, gente finíssima. E foi o mesmo esquema, meu horário era das sete e meia, oito da noite até as seis da manhã. Eles estavam fazendo um disco do Roberto Carlos, porque eles faziam tudo, gravavam, faziam o *master*, prensavam, saía o disco pronto, além de toda coisa da Motown, e começaram a investir em samba, fizeram o disco do Monarco, esses bambas do samba, tinha sob contrato Beth Carvalho, um

elenco de peso. Mas trabalhei com o Paulo Serrão o tempo todo, de noite, e na época eu saía de Laranjeiras, com um gravador UHER, um gravador caro, porque tinha o NAGRA para cinema, que estava acima do UHER, e tinha o STELAVOX que era o melhor de todos, que era o mais leve também.

### **E os monóculos foram já na primeira instalação?**

Foram, pendurados do teto. Então me chamaram, porque sempre fazem um teste, você entra naquela sala que tem o ângulo perfeito, dos dois fones, porque o *Mebis/Caraxia* eram dois canais; o Tapeçar era o mais moderno que tinha na época: oito canais.

### **E a escolha dos 8 canais... para índios e cultura branca, isso foi escolha tua?**

Isso era um gráfico também, que eu tinha na época. Tinha a rádio relógio, que é a base. E aí a ideia era quando você fosse ouvir o disco você podia ouvir os 4 canais ligados à cultura indígena, e os 4 ligados à cultura ocidental, portuguesa, que era da rádio-relógio também. Tinha a religião, tinha entrevista, tinha índios... Avá-canoeiros. Então me chamaram para essa tal sala, pra participar de uma espécie de júri informal por causa de um disco que ia ser lançado dali há pouco, e a faixa era: *Ovelha negra*, da Rita Lee: Foi aí que eu vi essa coisa do terceiro canal mesmo assim, se materializando. Realmente, tem um ponto ali que você fica, e ali você experimenta essa coisa.

### **Eles tavam mixando essa música?**

Já tinham feito a mixagem e estavam testando lá a reação de algumas pessoas.

### **O *Rio Oir* também teve um processo de edição de estúdio, também partindo de escolhas.**

E tinha um gráfico. Esse trabalho nasceu praticamente pronto, eu estava em Petrópolis, em 1976, e de repente comecei a brincar com esse palíndromo. *Rio Oir*.

### **Esse trabalho também vem de vários lugares...**

É, vem. Eu estava brincando com a ideia de rio, de *oir*.

01:50:18. Em 2008, 2009, depois da exposição em Londres (Tate) me chamaram pra fazer *Rio Oir* e eu comecei por Brasília, Águas Emendadas. Mas logo que eu comecei, que eu fui gravar em Formosa, que era uma das nascentes, no Pípiripau, um rio que passa pelo Vale do Amanhecer em Brasília, e vai dar depois no São Marcos, que dá depois no São Francisco, a gente chegou e uma das nascentes desse rio Pípiripau, que era do centro mesmo de Formosa, tinha virado um Bingo. Tinha um poço no subsolo do poço, que era a nascente, e estava emparedado. No dia seguinte, eu já tinha mudado o gráfico. Em vez de ser assim, comecei a fazer assim (mostrando com as mãos os vetores do gráfico). Pensei em começar com Pororoca e sobretudo Foz do Iguaçu até desaparecer inteiramente. Porque tem um gráfico, que é esse, que seriam as águas doces (águas de rio), e tem um gráfico que é de águas residuárias, que vai aumentando, acaba com uma coisa industrial, uma descarga. E ali eu compreendi que uma coisa muito séria iria ter que interferir na ideia original, porque eu não ia poder manter o gráfico.

### **Então o gráfico foi modificado por causa da realidade?**

É. Então quando eu fui para o Macapá, e o Amapá já era isso da Pororoca (partir da Pororoca pra iniciar a ação do trabalho). Porque esse convite partiu do Instituto Cultural Itaú, e então o Guilherme Wisnik tinha um programa de Ocupações, aquela coisa do rio: com os rios que eram o começo da maioria das cidades do Brasil e depois de um tempo a cidade dava as costas pro rio e virava um esgoto. A ideia da exposição toda era essa. E eu tinha esse projeto, tinha ficado esquecido, e agora tinha condições financeiras de realizar. Mas então o que acontece é que quando a gente chegou no São Francisco descobriu, pelo relato de um homem, que ali perto de onde estávamos chegava um navio de grande porte. A fauna aquática, os peixes sobreviviam porque haviam piscinas nas margens do São Francisco, isso foi em 2010. O volume de água que estava chegando ao Oceano Atlântico, em 2010 em dezembro, era 8% do que chegava em 1960, cinquenta anos antes, quando eles começaram a monitorar isso. Ou seja, em 50 anos passou de 100 para 8. Estava todo assoreado.

### **E isso era a mudança do gráfico?**

01:55:18. É, isso aí era a confirmação do que eu chamei na época de nascente natimorta. Era uma nascente que já nascia morta. O homem só usava aquela água para lavar piso, a calçada lá do bingo. Eu compreendi. Porque só num trecho nordestino do rio São Francisco existiam em 2010 nove usinas hidroelétricas, fora em Minas. Eu pensei, em cada uma dessas usinas, cada vez que o homem aperta o botão das comportas, ou seja, que você interfere agressivamente no fluxo, ele não somente arrasa a fauna aquática como também os animais que dependem do rio para beber, se alimentar, se reproduzir. É uma interferência violenta, somente nos estados do Nordeste, porque o São Francisco é o limite entre Sergipe e Alagoas, e isso era um absurdo. Fora a transposição do rio São Francisco. Ali em 2010 foi quando eu comecei a buscar informação. Tinham quase três mil projetos de usinas hidroelétricas no Brasil! Quer dizer, existe uma cabeça por trás disso com uma informação suficiente para ter uma ideia segura do que isso significaria? Em pouco tempo a água no Brasil acaba. Aí então eu mudei (o gráfico). Então você começa e é exatamente isso, a água doce começa lá no alto e vai decrescendo até a mina dentro, o subaquático, com o microfone subaquático, numa borbulhinha que sai de um desses poços lá de Águas Emendadas, depois uma gotinha lá do bingo, aí então por computador na menor audibilidade de cada coisa começa, com uma coisinha de nada. E as águas residuárias são o contrário.

### **Termina numa descarga?**

É. As águas doces começam do grande e vão diminuindo, as águas residuárias começam com lavação, banho, até urina tem e acaba nessa coisa industrial, descarga enfim. E continua diminuindo.

**02:21:10. Cildo, sobre o *Rio Oir* ainda, você vê alguma ligação do seu trabalho, no *Rio Oir* especialmente, mas também em outros, com a música eletroacústica, a música concreta, com algo musical? Você falou que teve um professor, isso faz de alguma forma questão para você? Você vê alguma ligação, com essa questão da gravação de sons reais, coisas que estão**

**acontecendo no entorno. Alguma possibilidade de chamar isso de peça musical, de música, através do ruído?**

Eu não tenho essa pretensão, mas evidentemente que tem momentos em que acontece essa espécie de indução, ou seja, quando você anda no *Para Pedro*, que é brita, porque o trabalho é basicamente sobre continuidade, em princípio é continuidade de superfície, mas quando você anda você faz aquele barulho nas pedras o que é um dos sons necessariamente do trabalho, porque ele se compõe desse som, mais do som das pedras se quebrando, e tem ainda o som do chamado *snowing*. Então acaba criando um discurso que é necessariamente associável à uma peça musical.

**Há uma escuta cageana.**

Que é como no *Eureka/Blindhotland*, que é o que talvez dê com mais precisão as questões centrais desse trabalho, a sinestesia, as duas, a com s e a com c, [Cildo se refere à diferença entre as palavras *sinestesia* e *cinestesia*. Elas representam respectivamente, no primeiro, a sensação secundária que acompanha uma percepção, tomando um sentido por outro. No segundo, a capacidade muscular e os sentidos que nos proporcionam a percepção dos movimentos]

**Exatamente, tem essa relação...**

É, tem a coisa muscular, tentativa de definir o espaço através dos músculos, e tem também essa sinestesia que é a troca de sentidos, o som do gosto... e os pesos. Isso você não teve, a banda sonora disso: a gente ia fazer uma edição em vinil também. Eu gosto do vinil, como um objeto mesmo, depósito de coisas. Mas como objeto é um belo objeto.

**02:25:35. O uso do vinil me chamou muita atenção, principalmente no *Sal sem carne*, porque foi para dentro do vinil um agregado social, não querendo ser panfletário mas, você colocou dentro do vinil...**

A ideia era essa, uma espécie de radionovela mesmo, onde você tivesse esses dois grupos circulando, esse contato civilizatório, que acaba sendo invasor. O invadido



está lá quieto, na sua casa. O invasor vem de fora mas ao mesmo tempo traz o saber.

O meu tio é um sertanista com quase 45 anos de Amazonia, é o Chico Meireles, pai do Apoena, que nasceu aliás numa aldeia Xavante, em 1949. Teve essa expedição Roncador Xingu e houve um momento em que ela se bifurcou. Os irmãos Vilas-Boas foram para o Xingu e tio Chico foi para esquerda, em direção à Rondônia, e lá ele fez contato com esses índios Xavantes. O Apoena tem esse nome em homenagem ao Cacique.

*Rio Oir*, a Noni Geiger está trabalhando na nova capa de uma edição que é minha, porque essa que circulou foi do Itaú Cultural. Eu já estou com um novo, prensado. Ele foi prensado em Abbey Road, no estúdio dos Beatles. A Noni está trabalhando na nova capa, que vai ser diferente daquela, vai ser uma coisa mais de analidade, uma mistura de merda e rio.

**Eu acho que vou mudar o primeiro capítulo...**

O problema é esse, à medida que você vai fazendo... (risos)