

Na espiral de uma escuta noturna: poesia e topologia em Mebs/Caraxia

*In the Spiral of a Nocturnal Listening: Poetry and
Topology in Mebs/Caraxia*

*En la espiral de una escucha nocturna: poesia y
topologia en Mebs/Caraxia*

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Universidade Federal Fluminense

E-mail: carolinealciones@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

RESUMO

Buscando criar obras que provocassem diferentes percepções para além das visualidades, Cildo Meireles (1948-) deu início à série Blindhotland, da qual a primeira obra realizada foi o compacto “Mebs/Caraxia” (1970-1971). Articulando história e crítica da arte, este artigo apresenta o contexto de criação da obra, recorrendo a entrevistas concedidas por Cildo Meireles à autora, bem como à topologia (Sperling, 2003; Marar, 2019) para analisar o método de manipulação do sonoro empregado pelo artista visual. Investiga-se questões como imagens sonoras (Caesar, 2016) e ruído (Cage, 2013) para propor, a partir de Rodolfo Caesar (1987) e da fenomenologia da percepção (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), uma escuta noturna que se dá na consciência do corpo.

Palavras-chave: *Mebs/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; escuta; imagem sonora; percepção.*

ABSTRACT

Aiming to create works that would provoke different perceptions beyond visualities, Cildo Meireles (1948-) began the Blindhotland series, the first of which was the compact “Mebs/Caraxia” (1970-1971). Articulating art history and criticism, this paper presents the context of the work’s creation, using interviews given by Cildo Meireles to the author, as well as topology (Sperling, 2003; Marar, 2019) to analyze the method of manipulating sound employed by the visual artist. Issues such as sound images (Caesar, 2016) and noise (Cage, 2013) are investigated in order to propose, based on Rodolfo Caesar (1987) and on

the phenomenology of perception (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), a nocturnal listening that takes place in the consciousness of the body.

Keywords: *Mebis/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; listening; sound image; perception.*

RESUMEN

Buscando crear obras que provocasen percepciones diferentes más allá de las visualidades, Cildo Meireles (1948-) inició la serie *Blindhotland*, la primera de las cuales fue la compacta "Mebis/Caraxia" (1970-1971). Articulando historia del arte y crítica, este artículo presenta el contexto de creación de la obra, utilizando entrevistas concedidas por Cildo Meireles al autor, así como la topología (Sperling, 2003; Marar, 2019) para analizar el método de manipulación del sonido empleado por el artista visual. Cuestiones como las imágenes sonoras (Caesar, 2016) y el ruido (Cage, 2013) son investigadas para proponer, a partir de Rodolfo Caesar (1987) y de la fenomenología de la percepción (Husserl, 2006; Merleau-Ponty, 2004, 2015), una escucha nocturna que tiene lugar en la conciencia del cuerpo.

Palabras clave: *Mebis/Caraxia (1970-1971); Cildo Meireles; escucha; imagen sonora; percepción.*

Data de submissão: 28/03/2024

Data de aprovação: 29/07/2024

Introdução

Após participar da *Information*, mostra realizada no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, entre julho e setembro de 1970, que viria a ser reconhecida como uma das mais relevantes mostras de arte conceitual, Cildo Meireles¹ decidiu descolar-se de uma noção de estilo que pudesse identificá-lo como um artista conceitual. Como estratégia para se distanciar do recorrente uso de textos e de demais possibilidades do âmbito das visualidades que pudessem associar sua prática à arte conceitual, o artista buscou enfatizar em sua obra a percepção através de outros sentidos para além da visão. Assim, tiveram relevância séries anteriores como *Estudos* (1969) e *Espaços Virtuais* (1967-1968), nas quais textos, desenhos e objetos já ensejavam que o artista se enveredasse em investigações a propósito do espaço e da ideia de circulação que contribuiriam para sua reorientação. Em 1970, o artista deu início à série intitulada *Blindhotland*, da qual "Mebis/Caraxia" (1970-1971) foi a primeira obra executada, conforme entrevista concedida à Hugo Auler em 1976.

LETE, Caroline Alciones de Oliveira. Na espiral de uma escuta noturna: poesia e topologia em Mebis/Caraxia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51852> >

Cildo Meireles buscava trabalhar com outros sentidos em uma realidade distante de linhas, retas, perspectivas, lados, inícios e fins, uma realidade, à época, referida pelo artista como cega por desenfatar a visão em favor dos outros sentidos.

No projeto de *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) e no folder da exposição da instalação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), consta informação relevante a propósito da busca de Cildo Meireles por outras possibilidades de lidar com a percepção de espaço para além da visualidade:

BLINDHOTLAND: é o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância visual cedia lugar a uma realidade “cega”, ou seja, gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade etc. Isso deveu-se ao fato de eu ter chegado, principalmente com os ESPAÇOS VIRTUAIS (1967/68), a um ponto de estrangulamento na abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, ângulos, perspectiva, distância...) e concluir que o prosseguimento de um estudo acerca de espaço (aí já topológico) teria que acontecer com outros elementos (o ruído, por exemplo, não tem “lado”, logo poderia ser um importante elemento de estudo do problema “dentro/fora” básico em Topologia. E assim por diante). São dessa época peças como EUREKA; como “Para ser curvada com os olhos”; o disco “MEBS/CARAXIA” (feito a partir de gráficos topológicos); como uma série de teoremas gustativos (estudos de espaços topológicos a partir de “regiões” da boca: doce, amarga, ácida, azeda) e outras peças (Meireles, 2017b, p. 68).

Buscando trabalhar com “ideias de espaço escultórico ou social sem as restrições do visual” (Meireles, 1999, p. 30), Cildo Meireles criou “Meb/Caraxia” como uma escultura sonora. O título da obra faz menção à August Ferdinand Möbius (1790-1868)² – “Meb”, faixa A do compacto – e a uma mixagem das espirais caracol e galáxia – “Caraxia”, faixa B. Para cada uma das faixas, o artista desenhou um gráfico para, em seguida, voltar-se aos recursos técnicos que viabilizariam transformar os gráficos em som.

Para gravar o disco, Cildo Meireles recorreu à Musidisc, gravadora localizada na cidade do Rio de Janeiro, onde dispôs do apoio do diretor artístico Ari Perdigão. O jovem artista contou com a colaboração de um técnico da gravadora e, entre dezembro de 1970 e janeiro do ano seguinte, o compacto de 33 rotações e 7 polegadas foi gravado em uma mesa de quatro canais e teve uma tiragem de 500 exemplares (Matos; Wisnik, 2017, p. 60). Para converter dois gráficos em som e gravar “Meb/Caraxia”, o artista utilizou um oscilador de frequência que, ao transformar impulso elétrico em impulso mecânico, produz som de uma única frequência. Trata-se de um som que é pura frequência, não havendo harmônico nem timbre.³ Cildo Meireles relata que, devido às

elevadas frequências que “Mebis/Caraxia” atingia, várias agulhas foram quebradas no processo de gravação (corte da matriz), destacando que com cada uma dessas agulhas, à época importadas dos EUA a um custo elevado, era possível gravar alguns *long players* (Meireles, 2009a, 2013).

Em “Mebis/Caraxia”, a conversão dos gráficos (ou dos desenhos) em som não se deu através de um processo literal no qual para cada traço do gráfico existiria um correspondente sonoro. Ao contrário, o processo de conversão foi realizado através da interpretação do artista que, por analogia, arbitrariamente orientou o oscilador de frequência através dos eixos frequência e tempo.⁴ Na interpretação que transforma o gráfico da faixa de Möbius em som, Cildo Meireles fez uma inserção para além do que poderia ser previsto por um gráfico para a faixa de Möbius – uma frequência pulsante constante, um elemento musical. A inserção deste pulso constante confere ritmo à “Mebis” e escapa do uso esperado do recurso tecnológico empregado na gravação do disco, algo possível a um artista cuja preocupação não reside no uso convencional de um oscilador de frequência.

Este elemento musical adicionado à “Mebis”, o pulso constante, é responsável por conferir coesão à faixa sonora, uma nota que não muda em meio ao turbilhão provocado pelas ondas que variam, rapidamente, entre frequências agudas e graves.⁵ O pulso constante revela o percurso da faixa de Möbius – ora se está em cima, ora em baixo, caminhando em direção a frequências inacessíveis à audição humana. Assim, Cildo Meireles ocupa-se da poesia para além de uma ideia de tradução que, de saída, lança mão do arbitrário.

Para a produção da capa do disco, Ari Perdigão recomendou ao artista uma gráfica que funcionava na Avenida Brasil e que trabalhava para a Musidisc. Apesar de já ter uma ideia da capa que desejava, faltava a imagem, então, Cildo Meireles recorreu ao Observatório Nacional, localizado no bairro de São Cristóvão, também na cidade do Rio de Janeiro, onde foi atendido pelo astrônomo-chefe Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (Meireles, 2017a). O artista explicou que estava em busca de uma imagem para a capa de seu disco, sendo convidado por Mourão a ir ao seu encontro no Observatório Nacional. O principal interesse do astrônomo dizia respeito às estrelas duplas e galáxias espiraladas, em afinidade com o desejo do artista para a capa de “Mebis/Caraxia”. Mourão disponibilizou acesso a um arquivo de fotos, emprestando a imagem escolhida por Cildo Meireles (Meireles, 2013).

A capa contém a foto de uma nebulosa dupla em seu formato espiralado com pontos interestelares povoando o espaço ao redor da nebulosa, sobre a qual repousa um cigarro, uma interferência do artista, uma colagem. A ponta do cigarro em brasa encontra o centro da capa, um pouco adiante do centro da nebulosa. O inusitado diálogo entre o cigarro e a nebulosa parece algo possível no contexto da topologia, no qual as dimensões não importam, mas sim a noção de conexão. O trânsito entre dimensões díspares é uma realidade para a topologia e para Cildo Meireles: um cigarro tocando uma nebulosa. A outra face da capa possui um furo (ou seria um buraco – negro?), resultado da queima promovida pela ponta acesa de um cigarro. Tal buraco se repete por toda a tiragem do disco, deixando uma marca distinta, um formato variado do furo em cada capa. Ao processo industrial de confecção, acrescentou-se um elemento de singularidade por entre os múltiplos do artista – furos feitos, manualmente, um a um (Fig. 1) (Meireles, 2013).



Figura 1. Cildo Meireles, “Mebis/Caraxia”, 1970-1975. Disco de vinil de 7 polegadas (33 rpm) e capa 18 x 18 cm. Vista da obra, exposição *Entrevendo Cildo Meireles*, SESC Pompeia, São Paulo, 2019. Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Não houve um evento de lançamento de “Mebs/Caraxia” (Meireles, 2021), porém, identificamos como primeiro registro de execução do disco em um espaço expositivo a mostra *Blindhotland/ Gueto; Espaços Virtuais: Cantos*, em 1975, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt. Na mesma ocasião, foi executado “Sal sem Carne” (1975) e foram expostos desenhos e objetos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), além da instalação “Blindhotland: Gueto” (1975) (Morais, 1975).

Cabe registrar que Cildo Meireles passou uma temporada de quase dois meses, em 1976, em Alcântara, no Maranhão, produzindo algumas obras. À época, o jovem artista presenteou seu amigo, o pintor Ivan Marquetti (1941-2004), que residia na cidade, com “Mebs/Caraxia” e com “Sal sem Carne” (1975) (Meireles, 2019a). Cildo Meireles recorda: “um dia, andando pela cidade, comecei a ouvir um som vindo dos alto-falantes: eram os dois discos. Pensei: ‘vão me expulsar daqui’” (Meireles, 2009b, p. 250). Assim, a segunda execução pública de “Mebs/Caraxia” se deu em espaço público e de forma inesperada para o próprio artista. Anos adiante, em 1981, um trecho de “Caraxia” foi executado na Sala Sidney Miller,⁶ pertencente à Funarte, por Tim (Luiz Augusto) Rescala e por Rodolfo Caesar. Tal informação consta na biografia de Cildo Meireles do acervo do MAM-RJ e do acervo Memória Lage,⁷ e de forma mais completa no programa *Música Contemporânea: “Concerto extraordinário”*.⁸

Imagens incontornáveis

Escutar a primeira faixa do disco – “Mebs” – talvez seja como escutar a linha do horizonte, escutar sons somente possíveis em uma fusão entre aquilo que se encontra no universo submarino e no espaço sideral (mesmo que não seja possível um som se propagar na ausência de ar). Não há um preâmbulo que anuncie o que virá, porém, logo de início, um ritmo se instaura através de uma repetição. A escuta é atravessada por uma espécie de sirene que dança seguindo a base de um som que escutávamos quando discávamos no antigo telefone fixo uma sequência de números para a qual não havia linha disponível. O som de “Mebs” parece se admirar, fazendo exclamações de surpresa que transitam do grave e lento ao agudo e acelerado em movimentos que tremulam nossa escuta.

Talvez uma chapa de metal maleável esteja sendo balançada e nossa escuta esteja alcançando todas as micro e superondas provocadas pelo deslocamento do metal no ar. Ou talvez estejamos escutando o movimento de uma espada de lutadores intergalácticos das ficções científicas cinematográficas. Se entregar a “Mebs” é como se permitir surfar nas ondas de possibilidades sonoras de um ruído que ora oscila para um lado, ora oscila para o outro. Trata-se de ser invadido por um som de origem digital, entrecortado, de tempos em tempos, por uma esmerilhadeira que serra o infinito sideral. O turbilhão de um mistério subaquático invade nossos ouvidos, como quando mergulhamos nas águas salgadas de um mar ou no centro da canção “Echoes” (1971) da banda Pink Floyd. Adentramos um universo desconhecido que pode se tornar incômodo diante da repetição insistente dos quase cinco minutos da faixa em que chiados estalam como nas filmagens antigas em preto e branco ou em super 8.

Entre uma oscilação sonora e outra, nos questionamos se a esmerilhadeira cedeu lugar a uma broca em sua busca rodopiante por romper barreiras. De repente, nos perdemos entre a escuta da obra e a imagem sonora que projetamos do espaço sideral: se Arquimedes formulou a Teoria das Esferas⁹, em “Mebs” talvez Cildo Meireles tenha composto a sinfonia da aurora boreal. Porém, a aurora boreal nos parece um fenômeno paradoxalmente gélido – apesar de ser provocada por explosões solares, sua visibilidade somente é possível em locais de condições climáticas extremamente divergentes das brasileiras. Percebemos que a relação do artista com o espaço sideral parte de uma perspectiva bem definida: se for o caso de uma sinfonia celeste, “Mebs” seria o som do céu que recobre um povo de “lendas, fábulas e alegorias fantásticas”, um povo de “uma existência real” (Meireles, 2019b, p. 85, tradução nossa).

Dedicar-se à repetição de “Mebs” por tantas vezes quanto a curiosidade demandar pode gerar algum incômodo físico. Por outro lado, a escuta pode descobrir nuances, trechos desconhecidos em uma primeira escuta quando a apreensão do todo se dá de forma mais global, demandando, tal qual o paladar, a repetição da dose para que se torne possível a percepção de ingredientes até então escondidos. Nesta mesma direção, as imagens sonoras também podem se multiplicar, acompanhando a complexidade da obra e das possibilidades que residem na repetição. Podendo ser mantida em *loop* se assim desejarmos, a sinfonia se mantém ao longo de 4’53”, ultrapassando em

20 segundos o silêncio ruidoso de John Cage na sala de concerto. Em algum momento, porém, a decisão de conclusão da escuta é tomada, dando vez à “Caraxia” e ao questionamento acerca daquilo que o outro lado do compacto tem a entregar.

De forma mais branda e menos caótica, “Caraxia” apresenta, de saída, somente duas camadas que seguem unidas e em alguma complementariedade – um som mais grave e um zumbido suspirante. Os dois sons dançam em nossa escuta, como se um mirasse o outro a uma distância sonora que, com o avançar do tempo, vai se reduzindo, enquanto o volume se intensifica. O suspiro se torna cada vez mais presente, mais intenso até que, após 50 segundos, quase atingindo um clímax em nossa escuta, o dado sonoro muda de posição para dar início a um terceiro som que começa pequeno, cresce, expande para, a seguir, se reduzir outra vez. Fingindo um esgotamento iminente, o terceiro som recupera fôlego e torna a crescer, passeando por entre as ranhuras de um túnel afunilado cujo eixo se sustenta pelos dois primeiros sons escutados ainda nos primeiros segundos de “Caraxia”. Seria o som de uma viagem ao interior de um buraco negro?

O terceiro som, um assobio soprado por lábios metálicos, segue por entre notas suspirantes e superfícies que reverberam simpaticamente o seu deslocamento. Em seu percurso, o assobio ameaça, a todo instante, uma decolagem, mingando, porém, a expectativa de ápice, reduzindo sua intensidade para, imediatamente em seguida, tornar a ameaçar uma nova decolagem. Percebemos este movimento por uma, duas, três vezes, doses suficientes para embriagar nossos ouvidos que já não conseguem ter certeza se este ir e vir repetiu-se por quatro, cinco ou seis vezes. Percebemos que o fim não é previsível, apesar de esperado e, com um *fade-out*, o fim chega por si e pronto. Um fim que não aceita desfecho seria mesmo o final?

Mantemos a escuta em *loop*. Não conseguimos agarrar o som que transita livremente em nossa escuta. Sem encontrar barreiras internas, o som se derrama de nossos ouvidos em direção ao nosso estômago. Imagens indecifráveis, incontornáveis, rodopiam no corpo, nos desequilibram, reverberam entre a nuca, a testa, os olhos e o estômago outra vez. Estivemos de ponta-cabeça? Fomos chacoalhados? Mais vale tentar equilibrar o giro do peão na palma da mão, arriscando perder sua rotação, do que deixá-lo solitário, rodopiando sobre seu eixo metálico na arena da contemplação. Através do sonoro, caracol e galáxia se fundem, se mixam, o som se torna uma escultura – o giro do artista. Em “Mebs/Caraxia”, o sonoro nos leva.

Sons quase calados

Em entrevista à autora, indagado sobre o início de seu interesse pelo som e como a questão sonora passou a fazer parte de sua obra, Cildo Meireles (2020) destaca seu interesse por topologia como uma questão que se ampliaria, recordando de uma curiosidade despertada nas aulas de música com Reginaldo Carvalho¹⁰, ministradas no atual Centro de Ensino Médio Elefante Branco. O artista relata que seu ingresso no então Curso Científico se deu no segundo ano em 1965, com carga horária maior em matemática, física, química e biologia, e que o CIEM “era um ensino médio no formato de uma orientação de mestrado, um curso que se preocupava em aparelhar você para o que você queria” (Meireles, 2014, p. 105).

Cildo Meireles conta que a escola tinha por objetivo capacitar estudantes para buscar informações que lhes fossem úteis e que um ensino que priorizava a criatividade e as aptidões pessoais teria sido a sua base de formação. Neste contexto, sua relação com a matemática se intensificaria: “sempre adorei matemática. Sempre foi uma das minhas matérias preferidas. Gosto do rigor científico e usei enunciados matemáticos como ponto de partida para então modificá-los e criar boa parte de minhas obras” (Meireles, 2014, p. 121).

Ainda nos primeiros anos de sua atuação, ao se sentir esgotado pela matemática euclidiana, Cildo Meireles voltou-se para a topologia, ramo da matemática que também intrigara a Marcel Duchamp muitos anos antes. De acordo com o pesquisador e arquiteto David Moreno Sperling (2003) e com o matemático e também pesquisador Ton Marar (2019), a topologia seria uma geometria que dispensa medidas e proporções, não se ocupando de comprimentos, áreas, ângulos etc. A topologia se interessa por deformações¹¹: “em oposição à rigidez dos objetos da geometria euclidiana, na topologia os objetos são modelados por um material imaginário perfeitamente deformável que permite, portanto, qualquer deformação contínua” (Marar, 2019, p. 83).

Porém, nos processos de deformações da topologia, há uma condição: é necessário haver uma correspondência entre as áreas das formas em questão. Formas geométricas completamente distintas se transformam umas nas outras através de movimentos contínuos: um quadrado pode se transformar em um círculo que, por sua vez, pode assumir a forma de um triângulo. As transformações são possíveis a partir do perímetro fechado e íntegro das formas, sem qualquer subtração de

sua área. Nesta perspectiva, as espirais do caracol e da galáxia de “Caraxia” são correspondentes independentemente de suas dimensões. “Caraxia” é a conexão topológica entre espirais, formato recorrente na natureza e no universo. Nos termos da topologia, a obra de Cildo Meireles se ocuparia de deformações que podemos compreender como transformações. Enquanto a topologia se serve de um material imaginário, perfeitamente elástico, o material empregado pelo artista com tamanha plasticidade é o som.

A obra de Cildo Meireles recorre à topologia como método e se vale do sonoro como um material que viabiliza transformações nos permitindo percorrer a faixa de Möbius e, ao virar o disco, cruzar duas espirais em sentido inverso. Em “Meb’s”, o artista faz uso de uma superfície de extrema relevância para a topologia e que, ao possuir apenas um lado, é considerada uma superfície não orientável.¹² Em ambas as faixas de “Meb’s/Caraxia”, a continuidade do movimento permite ao som se transformar, por repetidas vezes, no trânsito entre alturas e distâncias, mas principalmente na escuta do sujeito.

A propósito das aulas de música, o artista destaca que Reginaldo Carvalho explicava que seria possível recuperar sons gravados em cerâmica, uma pesquisa com a qual o músico teve contato durante o período em que estudou na França. Cildo Meireles cita como exemplo que, se um jarro cilíndrico estivesse sendo confeccionado no momento em que Jesus Cristo estivesse realizando o Sermão da Montanha, a voz de Cristo ficaria gravada no jarro:

Isso é uma coisa pela qual eu sempre me interessei; todo esse universo dos sons que a gente não escuta, o subsom, o ultrassom. Então, eu acho que o som é uma coisa que tem que ser percebida, porque são essas ondas que interessam para algumas questões que o trabalho tem (Meireles, 2020, p. 179).

Observamos o interesse de Cildo Meireles pelo subsom e pelo ultrassom no trânsito da frequência entre pontos sônicos inaudíveis em “Meb’s/Caraxia”. Menos complexo do que o de “Meb’s”, o gráfico de “Caraxia” se constitui por duas espirais que se cruzam em sentido inverso, movimento que se repete e confere à obra um ir e vir, um zigue-zague cujos extremos se dão no subsom e no ultrassom imperceptíveis à escuta humana. Extremos sonoros que se localizam em uma espécie de limbo como aquele em que Dante, em meio à total escuridão, temeu seus passos, sendo encorajado por Virgílio a proceder com a caminhada a partir daquele primeiro círculo antes de adentrar, propriamente, o inferno.

No limbo de Dante, se encontram as almas boas que não conheceram a fé, espaço em que também se localiza o castelo da filosofia, morada, dentre outros saberes, da geometria. Para a escuta humana, o subsom e o ultrassom residiriam em um limbo escuro no qual os sons existem, apesar da impossibilidade de serem escutados. As ondas de “Caraxia” transitam por este limbo em que também têm espaço a poesia, a topologia (mais do que a geometria) e sons quase calados.

As ondas sonoras que se cruzam em “Caraxia” partem e se dirigem a esse limbo em movimentos topológicos de suaves deslizos, transformações ou deformações. Ao ser provocado por Hans-Ulrich Obrist sobre a frequente evocação às ciências em suas obras, o artista respondeu: “o que me interessava era sobretudo a poesia da matemática e da física, mais que as próprias disciplinas. Podemos encontrá-las em vários trabalhos meus, você tem razão. Há uma espécie de tangencial para a ciência” (Meireles, 2003, p. 126). A obra de Cildo Meireles busca por uma escuta afeita ao escuro, uma escuta na qual o ímpeto do sonoro afasta qualquer tentativa de sua apreensão pelo domínio do lógico, da representação signo-significante. “Meb/Caraxia” demanda uma escuta do desenho, transmutado em uma escultura sonora, um emaranhado sônico que parece advertir que nossa escuta precisará se reinventar.

Trânsitos sonoros

Em meio à nebulosidade possível no domínio da escuta, em um texto de 1987, o artista e sonólogo Rodolfo Caesar compreendia que as músicas que buscavam pela noite mais extrema não seriam amorfas, uma vez que “as possibilidades de escrita estão entre a mão e o ouvido do compositor, o som é a própria notação” (Caesar, 1987). A proposta de Caesar acerca de uma música afeita ao noturno nos lança na possibilidade de uma escuta noturna em “Meb/Caraxia”, uma produção sonora cuja complexidade se desenrola a despeito de qualquer visualidade. Assim, ele observa que,

Um trabalho de Cildo Meireles, CARAXIA, ilustra um caso típico. Duas espirais que se cruzam no meio de suas trajetórias, uma vinda de cima para baixo, outra no sentido inverso. No papel o olho vê que as linhas se cruzam, aceitando o óbvio que aqueles trajetos têm como função a continuação após o cruzamento. No escuro o ouvido não pensa assim. Ouvimos dois glissandi simultâneos, um vindo do alto (agudos) e outro de baixo (graves). Quando as duas linhas se aproximam, a convergência é prevista, mas em seguida o cruzamento é duvidoso. Não podemos afirmar que as linhas tenham se cruzado, assim como não podemos jurar pelo contrário, isto é, que cada uma volta para seu ponto inicial. Ou podemos pensar ambas as soluções (Caesar, 1987).

Em termos sonoros, o glissando se constitui pelo trânsito suave e contínuo entre notas distintas, podendo acontecer quando se desliza o dedo (ou a unha) por sobre as teclas de um piano, sobre as cordas de um violino ou mesmo no trânsito percorrido entre notas distintas pela voz de uma cantora. Trata-se da possibilidade de trafegar entre notas distantes através de uma rampa e não de uma escada, uma produção discreta. Também na aviação há glissando – a perda veloz de altitude como se o avião escorregasse pelo ar, respeitando sua própria trajetória.

A partir de Caesar, podemos afirmar que, em “Caraxia”, há um glissando que percorre a espiral do caracol enquanto, no sentido oposto, há o glissando da galáxia. Trânsitos sonoros que se deslocam do médio/grave ao agudo, em uma espiral; e na outra, do agudo ao médio/grave. Ambas as espirais sonoras parecem se mirar, buscando um encontro cuja iminência gera um terceiro elemento sonoro – na subtração das diferenças entre as duas frequências, uma terceira frequência se dá a ouvir. Esse trânsito sonoro nas duas espirais – caracol e galáxia – se repete em *loop*, permitindo que as trajetórias em glissandi se mirem, se encontrem, gerem um terceiro som e se desencontrem para continuar tudo outra vez.

Em “Mebis”, o trânsito entre o grave e o agudo permite uma caminhada sonora na faixa de Möbius de forma contínua. No deslocamento, ora se está no grave, ora no agudo. Sobre a faixa de Möbius, o sonoro percorre um caminho torcido em 180 graus, um caminho de um único lado, sem orientação. Há, porém, um elemento musical, um pulso que escapa ao trânsito na faixa e que, em sua constância, confere coesão por sua nota que não se modifica, um instrumento de marcação rítmica que povoa a vizinhança.

A obra de Cildo Meireles permite ao sujeito se embrenhar pela mais escura das noites, uma noite que chega através da escuta, ouvidos adentro. Tal qual o ouvinte preconizado por Caesar, o sujeito pode se relacionar com “Mebis/Caraxia” como quem adentra a escuridão “levando tudo junto de si mesmo. Porque também a si estará ouvindo. [...] o que ouvimos é parte de nós mesmos” (Caesar, 1987). As imagens sonoras de “Mebis/Caraxia” (Fig. 2) adentram a escuta do sujeito sem correspondentes visualizáveis, podendo disparar imagens sonoras já existentes ou mesmo gerar imagens sonoras até então inexistentes, conduzindo o sujeito “ao centro da noite, onde a matéria se

confunde com a forma e tempo com espaço” (Caesar, 1987). Em uma escuta noturna, o espaço da obra de Cildo Meireles se confunde com o espaço interno do próprio sujeito, viabilizando que sua percepção caminhe na faixa de Möbius e transite, no mesmo percurso, do caracol à galáxia.



Figura 2. Cildo Meireles, “Mebs/Caraxia”, 1970-1975. Disco de vinil de 7 polegadas (33 rpm) e capa 18 x 18 cm. Vista da obra, exposição *O Lado B do Disco*, SESC Belenzinho, São Paulo, 2019. Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Caesar (2016) nos permite afirmar que a imagem não é restrita à visualidade. O estatuto da imagem visual foi inaugurado muito antes do estatuto da imagem sonora, ainda no âmbito das paredes das cavernas feitas de suporte para gravação de pinturas. O som, ao contrário, precisou aguardar pela invenção do paleofone de Charles Cros (1842-1888) e, finalmente, pelo fonógrafo de Thomas Alva Edison (1847-1931) para que sua fixação e sua reprodução em um suporte fossem possíveis. Se por um lado há uma “crescente desvinculação, hoje tanto [do] senso comum quanto [da] indústria – ao se referirem à imagem como se ela fosse atributo exclusivo do mundo visível”, por outro lado, Caesar observa que tal desvinculação reservaria ao som “uma condição mais turva e noturna da escuta” (Caesar, 2016, p. 174).

Segundo Rodolfo Caesar, Paul Valéry, em 1934, já compreendia a existência de imagens que seriam visíveis e de imagens audíveis: “assim como a água, o gás e a eletricidade [...] são trazidos de longe para suprir nossas necessidades domésticas, assim também receberemos imagens visíveis e audíveis, surgindo e desaparecendo ao simples movimento da mão, a um mero sinal” (*apud* Caesar, 2016, p. 162). Na década de 1990, o francês François Bayle, além de argumentar na direção da relevância incontestável da materialidade do suporte para a elaboração e consolidação do conceito, foi o primeiro autor de música contemporânea a compreender e a se referir ao som como imagem (Caesar, 2016). Para Bayle, a escuta acusmática¹³ seria a escuta de imagens de som, sendo a imagem-de-som – ou *i-som*, como abreviou o compositor – a representante acústica de algo também acústico possível de se obter através da

transposição de sua condição física, que na época era (e ainda é) o circuito eletroacústico: a mediação pelo circuito das *arts-réels* sonoras: captura, armazenamento, processamento e transmissão em vias eletroeletrônicas, realizando-se acusticamente através dos alto-falantes (Caesar, 2016, p. 171).

Para Bayle, a imagem-de-som estaria atrelada ao suporte, no sentido da reprodução, e não de uma repetição, de um som deslocado do espaço e do tempo originais de sua criação, relacionando-se, ainda, com a amplificação deste som no processo de sua reprodução. Rodolfo Caesar, no entanto, não se restringe ao suporte para afirmar o caráter imagético do som e, em consonância com Henri Bergson, compreende que “todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre ‘imagem’ e ‘som’ deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo” (Caesar, 2016, p. 171-172).

Ao esforçar-se para restituir ao som seu caráter imagético, Caesar defende a possibilidade de a imagem sonora existir independentemente do suporte e de dispositivos de armazenamento extracorpóreo. Neste sentido, o teórico compreende que o som seria imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro e o trajeto do som se dá da fonte sonora em sentido direto à escuta. Caesar alerta que a imagem sonora não corresponde a uma

“visualização” estimulada pela escuta de sons que despertam analogias “visualizáveis”. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser “suporte tecnológico” – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? (Caesar, 2016, p. 172)

Buscando desvincular a imagem sonora de processos racionais de estabelecimento de correlações com imagens visuais, parece possível investigar a percepção das imagens sonoras na consciência do próprio corpo, o corpo como suporte imagético, como consciência. Assim, as imagens sonoras de “Mebis/Caraxia” não possuem um correspondente visual conjecturável – quando percebidas pelo sujeito, a ele pertencem porque reverberam em seu corpo. Mesmo que outros sujeitos tenham contato com a mesma obra, as imagens sonoras são próprias de quem escuta.

A reverberação do som em nosso corpo pode gerar desconfortos, quando, no caso de “Mebis/Caraxia”, insistimos em repetir a escuta do disco por diversas vezes ininterruptas na busca pela percepção de cada nuance e de reinventar nossa própria escuta. Uma vez que o sonoro atua na consciência do corpo, a busca por atrelar a percepção sonora de uma obra como “Mebis/Caraxia” a contextos racionais não parece fazer sentido. Ao se estabelecer no tempo, no âmbito do efêmero e através do suporte do ar, o sonoro apresenta sua afinidade com a percepção, uma consciência que é fluida, em trânsito, suscetível a mudanças.

Por outro lado, mesmo no registro da fugacidade que constitui o evento sonoro, o trânsito de suas imagens deixa um rastro no corpo que escuta. A duração da percepção sonora se faz distinta para cada sujeito assim como tende a ser distinta para o sujeito que se aventura na repetição da escuta de “Mebis/Caraxia”. Uma escuta noturna está suscetível a encontrar imagens novas, visto que a repetição viabiliza ao corpo o aprofundamento da consciência de imagens sonoras.

A citação de Sartre em *L'Imagination* por Caesar, “a imagem é um ato, não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa” (*apud* Caesar, 2016, p. 176), parece em ressonância com a noção de imagens sonoras no âmbito da consciência. Uma consciência que se dá ao rés do corpo e como uma tomada de atitude em relação àquilo que ressoa dentro de nós, algo que pode acontecer mesmo que de forma involuntária. Cildo Meireles projeta um som artificial que desafia a escuta, induzindo-nos à repetição e à percepção da diferença, em uma experiência de escuta acusmática que, em um sentido amplo, “nos impede, simbolicamente, de qualquer relação com o que é visível, palpável, mensurável” (Schaeffer, 1966, p. 92, tradução nossa). “Mebis/Caraxia” nos toca pelos ouvidos, nos engajando na repetição do trânsito entre sua superfície não orientável e suas espirais.

Pierre Schaeffer, compositor e teórico francês, reconhecido como criador da música concreta, afirma que, quando as repetições se dão em condições idênticas, a consciência de variações em nossa escuta torna-se possível, permitindo compreender melhor “o que se chama em geral de ‘subjetividade’. [...] Aclarações particulares, de direções cada vez mais precisas e que revelam um novo aspecto do objeto com o qual nossa atenção está deliberadamente ou inconscientemente comprometida” (Schaeffer, 1966, p. 94, tradução nossa). A escuta de “Mebis/Caraxia” se alinha com a noção de escuta de Schaeffer, para quem ouvir não significa encher-se dos sons que chegariam à escuta sem, no entanto, acessar a consciência, uma vez que o som somente possui uma realidade em relação à consciência. A escultura sonora de Cildo Meireles – “Mebis/Caraxia” – possui uma realidade na escuta que se dá na consciência do corpo.

Horizonte de ruídos

Apesar de todas as linhas que se ocupam de “Mebis/Caraxia”, a obra em si é um outro, é livre de definições, escapa de nomenclaturas tal qual a água escorre pelos dedos que tentem aprisioná-la na palma da mão, algo cujo sentido, lógica e conexões são inerentes a ela mesma e à sua relação com cada sujeito. Neste sentido, parece pertinente a formulação de Edmund Husserl (2006) a respeito daquilo que percebemos enquanto árvore não corresponder à árvore em si, em sua pureza e simplicidade, no âmbito de sua natureza. Para Husserl, uma dada árvore se orientaria por um sentido inerente à sua essência e nem o fogo ou qualquer outro processo de decomposição seriam capazes de atingi-la. Essa árvore, porém, possui uma imagem visual, um correlativo que parece tornar o sentido a respeito do qual o filósofo refletia mais evidente à “consciência de algo” e aos seus “caminhos labirínticos a que levam as primeiras reflexões [que] produzem facilmente um ceticismo que nega toda a esfera de problemas incômodos” (Husserl, 2006, p. 202).

A consciência da árvore, assim como poderia ser a consciência do canto da cigarra, do vidro quebrando, da água pingando, repousa em uma experiência de mundo que, de certa maneira, se apresenta consistentemente para além de uma percepção individual, porém substancialmente em relação com as imagens sonoras e visuais de cada um desses dados. A consciência não repousa apenas no âmbito das visualidades, não sendo somente ou não fundamentalmente constituída ou estabelecida a partir da visão, mas através de percepções armazenadas na subjetividade do sujeito

que podem ser disparadas pelo sonoro. “Mebs/Caraxia” se dá em um patamar da consciência que nos lança no sonoro sem qualquer garantia para além dele, aprofundando a experiência da escuta ao não deixar espaço para nada além dela na percepção do sujeito.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que o sonoro e, neste contexto, também a obra de Cildo Meireles se faz única a cada sujeito e a cada escuta de um mesmo sujeito, há uma identidade que atravessa as particularidades possíveis e que constituem “Mebs/Caraxia”. Nesta direção, Pierre Schaeffer afirma que “Husserl nos informa de maneira bastante abrupta: o objeto é ‘o polo de identidade com experiências particulares e, ainda assim, transcende na identidade que ultrapassa essas experiências particulares’” (Schaeffer, 1966, p. 262, tradução nossa). As imagens sonoras que constituem a obra de Cildo Meireles possuem uma identidade, por mais que sua escuta abra espaço para as particularidades que se inauguram na percepção do sujeito.

De acordo com Husserl, aquilo que se apresenta através de formas sensíveis, cores e propriedades olfativas e gustativas seria um signo de si mesmo (Husserl, 2006). O sonoro dispensa qualquer signo ou sinal correspondente, uma vez que sua existência convoca a escuta do sujeito na consciência de seu corpo. “Mebs/Caraxia” foi criada no diálogo entre desenho e sonoro a partir da poesia, dispensando atos de correspondências porque, ao soar, parte em direção à escuta do sujeito. O som depende de um meio inapreensível visualmente para se propagar – o ar –, um meio que possui acesso irrestrito ao corpo do sujeito e que garante a manutenção de sua vida. Os ruídos da obra se acrescentam aos ruídos do sujeito.

Os sons de “Mebs/Caraxia” se situam no registro do ruído, tornando a obra grávida de sons, nos permitindo ainda um diálogo com o silêncio nos termos da proposição de John Cage (2013, p. 98) segundo a qual “nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons”. Talvez Cildo Meireles tenha direcionado um microfone de potência elevadíssima ao silêncio, captando imagens inesperadas e indefiníveis. Ampliando o silêncio, “Mebs/Caraxia” lança seus ruídos em direção à nossa escuta, fazendo-se não apenas enquanto escultura sonora, conforme argumentado pelo artista, mas a esta altura, também como uma escultura do silêncio. Silêncio e ruído se entrelaçam, se confundindo em um movimento produtivo repleto de possibilidades sonoras distante da

conotação de silêncio socialmente estabelecida pelo Ocidente como “uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação” (Schafer, 2011a, p. 354).

A obra de Cildo Meireles parece assegurar que, do caracol ao infinito sideral, o silêncio possui sua própria dimensão espaço-temporal – os mesmos ruídos que constituem o silêncio de nosso corpo são os únicos ruídos possíveis de serem escutados no vácuo do espaço sideral: o grave e o agudo de nosso sistema nervoso e de nossa circulação sanguínea, mas também ruídos outros que se passam na consciência do corpo. Em “Mebis/Caraxia”, o silêncio se torce e se desloca em cada rotação, da fita de Möbius à fusão do caracol com a galáxia. Grandezas irreconciliáveis no sistema métrico, porém conectadas a partir da poesia que garante a reprodução sonora de um desenho/gráfico – caracol, galáxia e a faixa de Möbius.

A percepção de “Mebis/Caraxia” demanda “abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente an-tes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato, ou simbólico” (Cage, 2013, p. 98). As informações prévias, os gráficos que orientaram o artista em seu empreendimento de transformar a faixa de Möbius em som e a fusão da espiral de um caracol com uma galáxia, se desmantelam em nossa escuta – “sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão” (Cage, 2013, p. 98). Um pouco ou muito, a obra nos afasta do chão, do território supostamente seguro e pavimentado, permitindo uma conexão tão forte com aquilo que a escuta pode carregar para dentro do corpo que põe em risco o próprio pensamento. Diante de sua natureza, “quando eu capto meu pensamento agora, já sei que ele vai deslizar entre meus dedos. É de sua própria natureza evitar ser apanhado” (Cage, 2013, p. 121).

De forma análoga, “Mebis/Caraxia” não se permite capturar, demandando uma percepção distante de processos de racionalização, se entregando ao fluxo perceptivo. Se deixar levar pelo sonoro implica borrar as noções entre um mergulho em nosso próprio interior e um flutuar no caos sonoro projetado pelo artista. Virar o lado do disco ou clicar na próxima faixa, novamente e insistentemente, acarretará um ir e vir no redemoinho; o sentido de escultura sonora proposto por Cildo Meireles nos aproxima, assim, da “crença de que a gente pode possuir [a nossa] própria casa mas, na verdade, ao contrário do caracol, a gente carrega a casa dentro da gente” (Cage, 2013, p. 105-106).

Tendo a casa em seu interior, o sujeito pode receber ou mesmo ser invadido pelo ruído e pelo silêncio de “Mebis/Caraxia” – a esta altura, também nós nos percebemos grávidos ou habitados por ruídos e silêncio. Em conferência realizada em 1946, Maurice Merleau-Ponty afirmava que a matéria estaria preta de sua forma, ou seja, “toda percepção tem lugar em certo horizonte e, enfim, no ‘mundo’; [...] ambos estão praticamente presentes antes de ser explicitamente conhecidos e postos por nós [...]” (Merleau-Ponty, 2015, p. 31-32). Ao torcermos a questão proposta pelo filósofo francês para o campo do sonoro, “Mebis/Caraxia” reafirma seu caráter de escultura do silêncio repleta de sons, localizando-se, portanto, no horizonte dos ruídos. Por outro lado, enquanto sujeito perceptivo que recebe ou que é invadido pela obra, também nos tornamos ruído e silêncio, por um instante que seja.

De acordo com Merleau-Ponty (2015), seria impossível a decomposição de uma percepção, uma vez que o todo antecederia as partes, além do fato de não se constituir como um todo ideal. Neste sentido, a percepção seria um paradoxo, enquanto aquilo que é percebido seria paradoxal visto que encontraria sua existência somente no ato de ser percebido. Reconhecendo a impossibilidade de alternativas que deem conta da experiência individual, o filósofo compreende que localizar a percepção tão somente no âmbito das sensações implica assumir a percepção por um caráter privado. Ao passo que, ao tratar a percepção como um “ato de inteligência” que busca inspecionar o espírito a partir daquilo que é percebido, se torna possível o estabelecimento de algo em comum que já não se restringe ao privado,

[...] uma ideia, então, será do mesmo mundo que falamos, vocês e eu, e a comunicação entre nós será de direito, porque o mundo terá passado à existência ideal e porque ele será o mesmo em todos nós, tal como o teorema de Pitágoras. Mas nenhuma dessas duas fórmulas dá conta de nossa experiência (Merleau-Ponty, 2015, p. 38).

As contradições da busca por apreender e descrever o mundo percebido encontra respaldo na indagação proposta por Merleau-Ponty (2015, p. 40): “um pensamento logicamente coerente, ou ainda, um pensamento do ser puro” seria possível? Nesta reviravolta, outro questionamento proposto pelo filósofo, por ocasião de suas sete conferências transmitidas pela Rádio Nacional Francesa, em 1948, parece pertinente: “o que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer” (Merleau-Ponty, 2004, p. 56).

A partir das conferências transmitidas no Programa Nacional de Radiodifusão Francesa (RDF) ao final de 1948, a artista e escritora suíça Salomé Voegelin (2010) propõe uma filosofia da arte sonora, afirmando que a escuta enquanto ação crítica praticaria a fenomenologia como um processo de dúvida. Para Voegelin, o ouvinte crítico seria repleto de dúvidas sobre aquilo que escuta, sentindo, assim, necessidade de repetir a escuta por diversas vezes, buscando um autoconhecimento de si enquanto ser intersubjetivo que existe em um mundo sônico. Através de suas imagens sonoras, “Meb/Caraxia” pode provocar esse dado crítico no sujeito em direção a um revisitar-se e a indagar a própria escuta. O sujeito que interroga a própria escuta percebe a obra e a si próprio.

Em “Meb/Caraxia”, sujeito e obra se entrelaçam em um espaço interessante aberto pelo sonoro. De acordo com Voegelin, o som seria o local onde objetividade e subjetividade se encontram, estabelecendo-se um espaço no qual a percepção se dá de forma generativa à medida que a objetividade é produzida na subjetividade da escuta. A obra de Cildo Meireles desafia o sujeito a reinventar sua escuta e a se tornar íntimo dela como quem sente a necessidade de, uma vez “deixado no escuro, [...] explorar aquilo que escuta. O escutar descobre e gera aquilo que é ouvido” (Voegelin, 2010, p. 4, tradução nossa).

A noite já chegou a nossos ouvidos

Em seu primeiro disco, Cildo Meireles extravasa a curiosidade apresentada por Reginaldo Carvalho sobre a capacidade de o som se fixar na materialidade de um barro sendo moldado por um oleiro. O jovem artista criou uma escultura sonora, uma escultura que se molda a partir do som, por entre glissandi que carregam a escuta do médio/grave ao agudo, indo e vindo, em espirais que primam por desconhecer dimensões. “Meb/Caraxia” convida o sujeito a percebê-la a partir da consciência do corpo, afirmando a desnecessidade, ou mesmo a impossibilidade, de vinculação da imagem sonora a processos racionais e/ou de correlações com imagens visuais.

Desde a fenomenologia, observamos que, na obra de Cildo Meireles, o sonoro abre espaço para uma escuta que se dá na consciência do corpo, distante do território seguro de correlações e de pavimentos calcados nas visualidades. Não cabe, portanto, decompor a percepção da obra, mas dar vazão ao seu dado paradoxal – a percepção como um ato, a escuta como ação generativa – e, assim, investigar o espírito daquilo que é percebido e que já não se localiza no âmbito do privado.

Nesses termos, “Mebis/Caraxia” abre espaço para a escuta se reinventar, se fazer crítica, inspecionar a si mesma. Entre a faixa de Möbius e do caracol à galáxia, “Mebis/Caraxia” cria um universo sônico em que o sujeito pode encontrar com o ruído e com o silêncio, os seus e os da obra, em uma escuta noturna, uma escuta que se transforma continuamente em movimentos topológicos poeticamente espiralados. Cildo Meireles encontrou no som a possibilidade de criar imagens, de dar a perceber outros mundos que se fazem mais contundentes no escuro, nem que seja um escurinho que permita ao corpo outras possibilidades para além da visual. O escuro parece ser uma condição propícia à percepção de imagens sonoras complexas, espiraladas, moebianas, poéticas e científicas – a escuta noturna nos permite encontrar a obra em nosso interior. Dependendo do quanto estivermos imersos na escuta, cerrar os olhos talvez não seja necessário, mas, se assim o for, se constituindo como um simples aviso para o mundo ao redor de que a noite já chegou a nossos ouvidos – não interrompa.

Em busca de uma realidade que se relacionasse com os sentidos para além da visão, Cildo Meireles criou a série *Blindhotland*, tendo “Mebis/Caraxia” como a primeira obra, o primeiro disco gravado pelo artista, abrindo espaço para outras experimentações sonoras, recorrendo ao disco ainda outras vezes. Cildo Meireles se vale do sonoro como quem não possui compromissos com as convenções musicais e não tem dó dos recursos tecnológicos – um uso desabusado somente possível a um artista. Através do sonoro, o artista provoca a percepção de sua obra através do corpo, seja por meio de sons sintetizados, arbitrariamente extraídos de desenhos e de gráficos, seja por meio de sons existentes no mundo cotidiano como sons da natureza – a do mundo e a do sujeito.

REFERÊNCIAS

CACCURI, Vivian. **O que faço é música**: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CAESAR, Rodolfo. A noite e a notação musical. **Revista Arte e Palavra, Forum de Ciência e Cultura**, 1987. (Arquivo digital cedido pelo autor).

CAESAR, Rodolfo. **O enigma de Lupe**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios).

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. [Entrevista cedida a] Vladimir A. P. Silva. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 33-48, nov. 2015. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5290> . Acesso em: 10 fev. 2024.

FUNARTE. **Música Contemporânea: "Concerto extraordinário"**. Rodolfo Caesar, Luís Augusto Rescala: meios eletroacústicos. *Folder* com a programação. Rio de Janeiro: Funarte: Rio de Janeiro, 1981. p. 6. (Arquivos de Rodolfo Caesar).

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução geral à fenomenologia pura. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

MARAR, Ton. **Topologia geométrica para inquietos**. São Paulo: Edusp, 2019.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo. [Entrevista]. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: [s. n.], 2021. Não publicado.

MEIRELES, Cildo. "Esse universo dos sons que a gente não escuta": entrevista com Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. **Revista Poiesis**, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul.-dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/42766> . Acesso em: 8 fev. 2024.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista**. [Entrevista cedida a] Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019a. Não publicado.

MEIRELES, Cildo. Southern Cross. *In*: MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Information**. Catálogo de exposição, edição fac-símile. New York: The Museum of Modern Art, 2019b. Catálogo publicado originalmente em 1970.

MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Elton Ribeiro Pinheiro. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 109-121, abr. 2017a. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/9356/6637> . Acesso em: 8 fev. 2024.

MEIRELES, Cildo. Projeto de *Eureka/Blindhotland* (1970-1975). *In*: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017b.

MEIRELES, Cildo. Criação de valor. [Entrevista cedida a] Angélica de Moraes. *In*: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica (org.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 100-133.

MEIRELES, Cildo. **Arte Sonora**: Cildo Meireles. [Entrevista cedida a] Franz Manatta. Rio de Janeiro: Parque Lage, 2013. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesonora/podcas-t-12-cildo-meireles>. Acesso em: 8 dez. 2020.

MEIRELES, Cildo. Lugares de divagação. [Entrevista cedida a] Nuria Enguita. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a. p. 94-123. (Coleção Encontros).

MEIRELES, Cildo. Memórias. [Entrevista cedida a] Felipe Scovino. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b. p. 234-291. (Coleção Encontros).

MEIRELES, Cildo. Entrevista realizada por Hans-Ulrich Obrist no contexto da exposição "Da adversidade vivemos" (realizada no Musée d'Art moderne de la Ville de Paris). *In*: MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG. **Cildo Meireles**. Catálogo de exposição. Strasbourg: Les Musées de Strasbourg, 2003. p. 125-129. Entrevista realizada originalmente em 2001.

MEIRELES, Cildo. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Gerardo Mosquera. *In*: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify; Londres: Phaidon Press, 1999. p. 6-35.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles: primeira abordagem. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 37, 16 out. 1975.

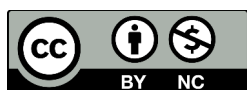
SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux** : essai interdisciplines. Nouvelle édition. Paris: Du Seuil, 1966. *E-book*.

SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011a.

SCHAFFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011b.

SPERLING, David Moreno. **Arquiteturas contínuas e topologia**: similaridades em processo. 2003. 229 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia do Ambiente Construído, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-28032006-155803/pt-br.php> . Acesso em: 7 jan. 2024.

VOEGELIN, Salomé. Listening. *In*: VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art. New York: The Continuum International Publishing Group, 2010. p. 1-40.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles.
- 2 Cildo Meireles observa que, apesar de o astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius ter recebido os créditos pela criação do espaço topológico obtido a partir da colagem das extremidades de uma fita (ou faixa), após torção sob seu próprio eixo, a fita (ou faixa) de Möbius, tal estudo teria sido realizado anteriormente por outro matemático – Johann Benedict Listing (1808-1882).
- 3 O som que é gerado eletronicamente não possui harmônicos, algo que seria necessário para a determinação do timbre: “[...] a sonoridade de um instrumento acústico, por exemplo, é constituída por uma ampla gama de ondas mecânicas que variam em forma e comprimento. A essa gama é dado o nome de ‘timbre’” (Caccuri, 2013, p. 48).
- 4 A propósito do dado de interpretação do gráfico, o artista e sonólogo Rodolfo Caesar, em conversa informal com a autora por ocasião do colóquio “Escrita, Imagem e Som”, realizado em Belo Horizonte em 2019, na Universidade Federal de Minas Gerais, nos relatou ter executado “Mebis/Caraxia” (informação verbal). Apesar de não termos escutado à execução da obra de Cildo Meireles por Caesar, podemos inferir a existência de diferenças sonoras entre ambas as situações, uma vez que a obra demanda uma interpretação do artista que a execute.
- 5 “[...] frequências muito agudas a muito graves em uma espécie de curva estreita. Quando chegam nas frequências altas, ficam ali por mais tempo do que nas baixas. Outras duas linhas atrás dessas seguem suas formas, porém se alternando entre frequências média-altas e média-baixas e nem sempre no mesmo sentido que as linhas do primeiro plano” (Caccuri, 2013, p. 49-50).
- 6 À época, a Sala Sidney Miller era localizada no Museu de Belas Artes na parte central do prédio no lado que dava para a Rua México, na cidade do Rio de Janeiro.
- 7 No documento do Acervo Memória Lage, o título da obra apresenta um erro de digitação corrigido à mão – “Mebes” por “Mebis” – e, por comparação com documentos manuscritos nos quais há a assinatura do artista, a caligrafia que rasura a biografia datilografada é idêntica à de Cildo Meireles.
- 8 A programação *Rodolfo Caesar e Luís Augusto Rescala, meios eletroacústicos*, que contou com execução de um trecho de “Caraxia”, aconteceu em uma segunda-feira, 19 de outubro de 1981, às 18h30. De acordo com o folder da programação da Funarte, os participantes foram: “Antonio Grassi (ator), Dermeval Coelho (iluminador), Evandro Salles (diapositivos), Graciela Figueroa (bailarina e coreógrafa), Luís (sic) Augusto Rescala (compositor), Rodolfo Caesar (compositor)” (Funarte, 1981). Agradecemos ao artista e pesquisador Rodolfo Caesar por ter nos disponibilizado o programa da Funarte.
- 9 Uma teoria muito antiga que se reporta, especialmente, à escola de Pitágoras – a Música das Esferas – prevê que o bailar de planetas e estrelas no espaço celeste provocaria música. Pitágoras, observando os céus, teria notado que o movimento dos astros se daria de maneira ordenada e que, portanto, deveriam produzir sons perfeitos em sua movimentação à semelhança daquilo que havia observado acontecer entre as várias harmonias de cada corda sonante (Schaffer, 2011b).
- 10 Reginaldo Vilar de Carvalho (1932-2013), nascido em Guarabira, na Paraíba, estudou música no Rio de Janeiro com Heitor Villa-Lobos e, na França, com Pierre Schaeffer. No Brasil, ainda na década de 1960, Reginaldo Carvalho foi pioneiro no campo da música eletroacústica (Carvalho, 2015).
- 11 Por muito tempo, a topologia foi conhecida por *analysis situs*, como a chamou o matemático francês Jules Henri Poincaré (1854-1912) (Marar, 2019). De acordo com David Sperling (2003, p. 128), “a Topologia foi inicialmente chamada por Poincaré de *analysis situs* e por Leibniz de ‘geometria de posição’. Qualquer dos nomes preserva em seu sentido a atividade fundamental desta área da geometria: o estudo das propriedades geométricas não afetadas por mudanças de forma”.
- 12 A faixa de Möbius e o cilindro teriam um papel fundamental na topologia, uma vez que, a partir de tais superfícies e de algumas operações, como torcer e colar, “obtêm-se todas as classes de congruência de superfícies fechadas [...]” (Marar, 2019, p. 89), sendo ambas – cilindro e faixa de Möbius – obtidas de um retângulo. O cilindro configura-se como uma superfície orientável por possuir um lado interno e outro externo, enquanto a faixa de Möbius é classificada pela topologia como uma superfície não orientável por possuir um único lado.
- 13 “Há unanimidade na afirmação de que a música eletroacústica é a música do som. Propiciado pelas novas tecnologias eletroacústicas, o ato de escutar ‘imagens de sons’ traz consigo estímulos para essa consciência – agora disseminada na música contemporânea (e instrumental) – de uma presença protagonista da ‘sonoridade’ na escuta musical” (Caesar, 2016, p. 192).