



EM DIREÇÃO AO RUÍDO: LOOP DE DESAPARECIMENTOS AO RÉS DO CORPO

Caroline Alciones de Oliveira Leite ¹

TOWARDS THE NOISE: LOOP OF DISAPPEARANCES ON THE BODY GROUND

HACIA EL RUIDO: LOOP DE DESAPARCIONES AL PIE DEL CUERPO

¹ Caroline Alciones de Oliveira Leite é Doutora em Artes Visuais (UFRJ), mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e realiza pós-doutorado no PPGCA-UFF. É servidora da Fundação CECIERJ, representante da ANPAP no estado do Rio de Janeiro e membro do Conselho Deliberativo da ANPAP. <http://lattes.cnpq.br/7868502835796493>; <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>; alcionesdol@gmail.com.

RESUMO

Este artigo se dedica a uma análise do disco *Isto* (2019), obra de Cildo Meireles realizada com a voz da locutora Íris Lettieri. Assim como em *Isto* o artista recorreu ao *loop* para reunir, sonoramente e sutilmente, ambos os lados do disco, a escrita deste artigo se faz em *loop*, não sendo estruturada em subcapítulos ou em partes, mas propondo-se em um fluxo contínuo, apresentando o contexto de criação da obra para, imediatamente em seguida, se dedicar a uma escuta da obra atravessada por aspectos teóricos que se sobrepõem e se transpõem como a altura da voz da locutora em *Isto*. O artigo conta com entrevistas concedidas por Cildo Meireles à autora e, partir do interesse do artista em topologia, articula investigações sobre dimensões altas com a noção de *loop*. Propõe, assim, o sonoro como uma possibilidade de dimensão perceptiva nas artes na qual a escuta se dá no corpo como um todo através da poesia.

Palavras-chave: *Isto* (2019); Cildo Meireles; *loop*; topologia; percepção.

ABSTRACT

This article is dedicated to an analysis of the album *Isto* (2019), a work by Cildo Meireles performed with the voice of Íris Lettieri. Just as in *Isto* the artist used a loop to bring together, sonically and subtly, both sides of the record, the writing of this article is done in a loop, not structured in subchapters or parts, but in a continuous flow, presenting the context of the creation of the work and then immediately dedicating itself to listening to the work crossed by theoretical aspects that overlap and transpose, such as the height of the speaker's voice in *Isto*. The article includes interviews given by Cildo Meireles to the author and, based on the artist's interest in Topology, articulates investigations into high dimensions with the notion of loop. It thus proposes the sonorous as a possibility of a perceptual dimension in the arts in which listening takes place in the body as a whole through poetry.

Key-words: *Isto* (2019); Cildo Meireles; loop; Topology; perception.

RESUMEN

Este artículo está dedicado al análisis del disco *Isto* (2019), obra de Cildo Meireles interpretada con la voz de Íris Lettieri. Del mismo modo que en *Isto* el artista recurrió al bucle para unir sonora y sutilmente las dos caras del disco, la escritura de este artículo se realiza en bucle, no estructurada en subcapítulos o partes, sino en un flujo continuo, presentando el contexto de creación de la obra para, a continuación, dedicarse inmediatamente a la escucha de la obra atravesada por aspectos teóricos que se superponen y transponen, como la altura de la voz del locutor en *Isto*. El artículo incluye entrevistas concedidas por Cildo Meireles al autor y, a partir del interés del artista por la topología, articula las investigaciones sobre las altas dimensiones con la noción de bucle. Propone así lo sonoro como una posible dimensión perceptiva en las artes en la que la escucha tiene lugar en el cuerpo como un todo a través de la poesía.

Palabras clave: *Isto* (2019); Cildo Meireles; *loop*; topología; percepción.

Estas palavras estão sumindo

Isto está se apagando

Isto está desaparecendo

Estas palavras estão desaparecendo

(Isto, 2019, Cildo Meireles)

Durante uma temporada de um ano, em 1977, em Planaltina, Cildo Meireles concebeu uma obra pensada para a voz da locutora Íris Lettieri. O artista aguardou 41 anos até que conseguisse ter acesso à locutora e à sua voz, condição considerada como essencial para a realização de seu projeto. A exposição *Cildo Meireles: múltiplos singulares*, realizada em 2019 na Galeria Mul.ti.plo (na cidade do Rio de Janeiro), que teve como motivação inicial uma edição comemorativa de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979)* e que contou com a curadoria do crítico e professor Paulo Venâncio, acabou se redirecionando a partir da ocasião e da oportunidade de gravar a voz de Íris Lettieri.

Em reuniões prévias com o curador da mostra e com o diretor da galeria, Maneco Muller, Cildo Meireles contou sobre seu antigo projeto de realizar uma obra com a voz que reverberava no saguão do Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim – Galeão. A família de Maneco Muller possuía contato próximo com a locutora e, assim, estabeleceu-se a parceria entre Cildo Meireles e Íris Lettieri para a concretização do projeto do artista. Na ocasião, Cildo Meireles (2020) gravou “a voz do Galeão” para outras duas obras, optando, à época, por concretizar *Isto* (2019), mantendo guardados, o projeto e a voz da locutora, para a obra concebida em

1977 e que veio a ser efetivamente executada em maio de 2024, *Alto*, no contexto da exposição *Home of the Stranger*, na Fondation Beyeler, em Riehen, na Suíça.

Isto, por sua vez, gravada em um LP transparente, assumiu o protagonismo da exposição de 2019, transformando o espaço da galeria Multi.plo (Figura 1) em uma espécie de saguão de aeroporto. Ao abrir uma embalagem de papel preto, logo constatamos tratar-se de um círculo em cujo interior encontra-se o disco dentro de uma capa, ambos transparentes (Figura 2). Na mídia, letras transparentes indicam a autoria da obra de Cildo Meireles, a locução de Íris Lettieri, a produção sonora de Filipe Magalhães e o design gráfico de Noni Geiger. Acoplado ao disco através de dois ímãs circulares e de um ímã cilíndrico, um CD com o mesmo conteúdo do disco. No centro do LP, há um rótulo de 3,3 cm de diâmetro na mesma cor prateada da área queimada do CD. O título da obra, o nome do artista e o ano de produção giram em espiral pelo rótulo, assim como no CD (Figura 3).

É na espiral transparente que a voz de Íris Lettieri é gravada, uma voz que para Cildo Meireles seria “uma espécie de bem cultural imaterial do Brasil. [...] é impressionante como a voz se mantém exatamente igual. É como se o disco tivesse sido gravado há 40 anos.” (Meireles apud Gobbi, 2019, p. 6) Uma voz que nos é apresentada no auge das distorções possíveis, nos extremos do agudo e do grave, reconhecida somente vez por outra. Em *Isto*, a emblemática voz da Rádio Relógio se encontra emaranhada em si própria, nos permitindo apenas vestígios de si por entre trânsitos idiomáticos quase aeronáuticos.

Em cada elemento da obra, da materialidade da mídia ao conteúdo da mensagem, o artista afirma o desaparecimento. “*Isto está se apagando / Isto está desaparecendo*”, um processo que se dá na capa, no vinil e no CD. Em meio ao apaga-



FIGURA 1.

Cildo Meireles, *Isto*, 2019. Disco de vinil (LP), 12 polegadas, CD e capa 31 x 31 cm. Vista do disco, CD e capa, exposição Cildo Meireles: múltiplos singulares, Rio de Janeiro (RJ), 2019. (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



FIGURA 2 E 3.

Cildo Meireles, Isto, 2019. Disco de vinil (LP), 12 polegadas, CD, capa 31 x 31 cm e envelope. (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

mento, a voz de Íris Lettieri, independentemente do idioma, avança em direção ao ruído – “Estas palavras estão desaparecendo / Estas palavras estão sumindo” –, fazendo desaparecer não apenas cada uma das quatro frases, mas também a própria voz que, por entre agudos e graves replicados e sobrepostos cria um emaranhado que instaura o desaparecimento, o apagamento. A circularidade estabelecida por entre as afirmativas, do ordenamento das sentenças ao conteúdo, no funcionamento e na visibilidade das mídias, nos remete a processos tautológicos, ao afirmar uma mesma questão de formas distintas, seja em termos discursivos, seja em termos de materialidade.

A capa transparente, a mídia transparente, a mensagem em quatro frases em português e em inglês, cada idioma em um lado do disco, o ruído provocado pela sobreposição das falas, todos os elementos em sintonia para compor uma tautologia que afirma, através do ruído e da transparência, o desaparecimento. O recurso linguístico é empregado pelo artista em um registro que extrapola a camada textual e que se faz no âmbito de uma intencionalidade que vai além de reiterar uma mensagem a partir dos mesmos elementos. A tautologia construída por Cildo Meireles não se contém em letras, nas línguas, nos vocábulos, ela atravessa cada uma das camadas da obra, propiciando que o sujeito perceba, através da escuta, o processo de desaparecimento e de apagamento de *Isto*.

A tautologia como um recurso da lógica proposicional pode ser compreendida como uma proposição em que todos os termos de uma fórmula possuem valor verdadeiro; enquanto no âmbito linguístico, se caracteriza como um recurso retórico cuja característica fundamental é a repetição de um significado implícito. No contexto da arte, para além da proposição artística afirmar que determinada obra de arte é uma obra de arte, há, naquilo que está implícito, a possibilidade da poesia. Na obra de

Cildo Meireles, a tautologia permite ao sujeito a percepção da poesia em um registro sutil capaz de iluminar conexões que se estabelecem em um *loop*, viabilizado pelo sonoro, entre transparência e desaparecimento.

A obra de Cildo Meireles extrapola as definições tradicionais de tautologia, permitindo perceber a radicalidade do recurso linguístico no anel do *loop* que a faz acontecer para além do texto, seja ele escrito, falado ou narrado. Na tautologia, voz, disco e transparência se unem no redemoinho de *Isto*. *Isto*, um pronome demonstrativo muito confundido com *isso*. Mas *Isto é Isto*, não é *isso*, nem *aquilo*. Os pronomes demonstrativos permitem, semanticamente, situar tempo e espaço: *isto* é semanticamente categórico em reconhecer o seu lugar, em se posicionar e em posicionar os interlocutores em relação a si. Ao definir os espaços de sua fala, a dêixis de *Isto* define também a localização de seus interlocutores em uma situação enunciativa na qual o objeto de atenção está próximo de quem fala e de ninguém mais.

Temporalmente, *Isto* é o que estamos vivendo no agora, não é o *isso* que já passou, menos ainda o *aquilo* já bem distante... Sozinho, isolado, *Isto* pode ser a aprovação de algo, assumindo-se como interjeição. Para além da versatilidade e da desenvoltura de *Isto*, ocorre que “*Isto* está se apagando / *Isto* está desaparecendo” e não há o que o sujeito possa fazer para conter o processo de apagamento, de desaparecimento. Ou talvez haja.

Um aviso sobre si mesmo. Uma advertência que se ocupa em sinalizar o que está em curso consigo – uma sinalização, um apagamento e um desaparecimento. Entre o extremo grave e o extremo agudo, ambos no limite do audível, a mensagem de quatro frases multiplica-se em duas línguas (português e inglês), transportando-se no disco. A gravação, no entanto, não segue uma linearidade que a totalize em oito frases, uma em sequência à outra. Antes, cada uma das frases se veste em diferentes

alturas (diferentes notas, frequências), do grave ao agudo, que vão sendo acrescentadas ordenadamente no mesmo intervalo, em um processo cíclico de repetição para cada uma das frases, se sobrepondo, embaralhando frases diferentes com alturas próximas e distantes,

Estas palavras estão sumindo

Isto está se apagando

Isto está desaparecendo

Estas palavras estão desaparecendo

(Isto, 2019, Cildo Meireles)

O percurso de uma mesma frase em suas distintas alturas não altera o tempo de sua duração, estabelecendo-se, então, uma constante temporal que fará com que a frase se repita. Algum ouvido treinado poderia calcular o quanto cada frase se repete ao perceber que a primeira e a segunda frase possuem, cada uma, dois segundos de duração. Seria necessário seguir um pouco adiante para calcular a duração das outras duas frases e chegar a um número total de repetições de cada uma dentro da duração da gravação – 22 minutos e 38 segundos. Mas isso, somente se fosse possível perceber a duração do intervalo entre uma frase e outra. Ocorre, porém, que as frases se manifestam todas-juntas-embaralhadas-ao-mesmo-tempo e, por outro lado, onde chegaríamos com tantos cálculos?

Uma frase não espera o final da outra para tomar a palavra. Elas se sobrepõem, não tendo o mesmo eixo inicial para todas, se acrescentando independentemente da conclusão de uma ou de outra frase. Se considerarmos cada frase, em cada uma de suas alturas, como uma linha reta, ao

final da duração de seu giro no primeiro lado do disco, teremos a figura de um paralelogramo a partir da sobreposição das linhas que guardam a repetição. Ao centro do paralelogramo, uma área, um momento de comunhão de todas as linhas, um instante possível a todas-juntas-embaralhadas-ao-mesmo-tempo desfrutarem de si próprias, por entre sumiços, apagamentos e desaparecimentos. Todas as frases juntas e reunidas, por mais que esse mesmo encontro signifique a impossibilidade de compreensão, de visualização do código da mensagem, de singularidade.

Há uma honestidade profunda no pacto desta repetição rumo à incompreensão – o desaparecimento, o apagamento, o sumiço. Duas vozes que falem ao mesmo tempo não permitirão a compreensão da mensagem que poderiam transmitir, realidade que se intensifica quando há um número desconhecido de repetições sobrepostas de quatro frases distintas. A obra cria um ruído que distorce um sinal, dissolvendo o entendimento do texto original – através do acúmulo, dilui-se o que está na base do discurso, concretizando-o.

A obra repete uma mensagem de apagamento, de desaparecimento enquanto baila entre os limites do desaparecimento entre o grave e o agudo, e entre a menor e a maior quantidade de sinal. Conforme nos acostumamos aos ruídos que dificultam a compreensão do sentido textual da mensagem repetida, conseguimos perceber, ainda no início da obra, primeiro uma frase e depois outra, acrescida da percepção de que as alturas mudam. A breve compreensão de sentido discursivo nos lança na expectativa de um momento no qual as frases atingirão uma altura compreensível que nos permitirá ter plena certeza acerca do conteúdo de todas as mensagens transportadas por cada uma das quatro frases. Nossas expectativas não duram muito.

Se em um primeiro momento a dificuldade de decodificação de sentido se dá em virtude da altura extremamente grave, conforme a voz

transita por entre alturas mais compreensíveis à nossa escuta, as frases continuam se apagando, desaparecendo. Antes que a terceira frase chegue ao seu fim, a quarta frase começa por sobre o final da terceira, encontrando, ainda, a produção da primeira que, neste instante, já se reapresentou. Acabamos perdendo a certeza que construímos sobre as palavras que são pronunciadas, instaura-se certa nebulosidade na qual as palavras vão sumindo, se apagando, desaparecendo na sobreposição de uma a outra, em uma lógica que desrespeita os pactos de uma comunicação eficiente.

Percebemos, então, que o paralelogramo mencionado talvez seja constituído não por linhas retas, mas por ondas que sobem e descem em movimentos que possuem um ritmo próprio análogo ao de um eletrocardiograma. Ondas que se embaralham e se sobrepõem, ondas que obedecem a ciclos que transpõem alturas sem alterar o seu tempo de duração do mais grave ao mais agudo. Sem alterar o tempo. Sem alterar o tempo? Talvez sem alterar a duração do tempo convencional, marcado em segundos, minutos e horas que são capazes de delimitar a duração de uma mesma frase em suas diferentes alturas.

Por outro lado, há uma camada de tempo que se altera, uma que talvez seja mais real do que qualquer outra camada – a da percepção. Uma vez que a percepção se dá na consciência do corpo, nem cronômetro, nem relógio de pulso, de parede ou de sol podem precisar a duração do tempo. Neste contexto, a repetição se apresenta como um índice que atua na duração do tempo percebido pelo sujeito. Quanto maior a quantidade de repetições, maior poderá ser a percepção da duração daquilo que se repete, ou talvez mais curta – a depender do sujeito e de seu contexto perceptivo.

A uma escuta concentrada, a repetição de um sinal sonoro permite a percepção de aspectos distintos, mais especializados ou gerais, sobre

o sinal. O primeiro sinal de *Isto*, ao ser reiterado, de novo, outra vez e novamente, atinge uma área perceptiva mais ampla na escuta, esticando seu tamanho, suas dobras, revelando rugosidades que, em uma primeira escuta, apressada, pragmática e objetiva, não se fazia possível. Porém, logo a voz avança em direção ao ruído, tornando-se ininteligível, cumprindo seu feito de se apagar na sobreposição de sua repetição. Mesmo que o sinal fosse compreensível, a intensificação da repetição acabaria por descolar nossos ouvidos das frases, das palavras, das sílabas e das letras que, ao se aglomerarem, caminham rumo ao seu desaparecimento, ao seu apagamento na escuta de quem se permite uma imersão na repetição.

A obra de Cildo Meireles desafia o sujeito a reinventar sua escuta e a tornar-se íntimo dela como quem sente a necessidade de, em meio ao nebuloso, “explorar aquilo que escuta”, percebendo que “o escutar descobre e gera aquilo que é ouvido.” (Voegelin, 2010, p. 4, tradução nossa) Neste ponto, a percepção do sujeito ganha espaço amplo de atuação, pois não resta espaço para algo diferente dela – a escuta se reinventa. Dilata-se a percepção, atingindo-se, iterativamente, outro patamar perceptivo cujo acesso se dá através da repetição. Esse outro estado da percepção flutua ao sabor das ondas sonoras, lança o corpo que escuta em ondas de um mar revolto e que, ainda assim, possui seus ciclos – há uma lógica, uma contagem em sua repetição. Para não se afogar é preciso entregar o corpo ao movimento das ondas, pois, no momento certo, o mar fechará seu ciclo mais agitado para, em seguida, abrir uma sequência de vagas mais brandas, viabilizando uma chegada para quem souber se entregar.

A viagem sônica em *Isto* gera a expectativa da chegada, talvez uma sofreguidão decorrente da impossibilidade de conter o processo que a mensagem anuncia. Quando acreditamos estar chegando a um local de estabilidade, ousamos virar o disco ou, se a mídia for o CD, uma faixa

saltará para a outra sem nem mesmo precisar de um comando. Toda a viagem que se fez até ali, do extremo grave ao extremo agudo, se emenda ao extremo agudo daquela mesma mensagem na língua inglesa,

This is disappearing
These words are fading away
This is ending
This is a vanishing

(*Isto*, 2019, Cildo Meireles)

Apesar de certo cansaço, a viagem continua, somos levados independentemente de decisões racionais. Inicialmente, buscamos identificar a correspondência entre um lado e outro, entre um idioma e outro. Percebemos que a alteração do idioma resulta em uma alteração da duração deste lado. Uma pequena discrepância decorrente de um caráter mais sucinto da língua inglesa se comparada com a portuguesa: 22 minutos e 7 segundos, 31 a menos do que a primeira parte da obra. Percorreremos o caminho inverso, porém contínuo, agora do agudo ao grave. De tempos em tempos, a voz elegante, firme e ao mesmo tempo aveludada de Íris Lettieri, sobressai do emaranhado sônico.

Não há mais horizonte, no meio do caos, não conseguimos enxergar uma linha reta, a busca pela visualidade de um horizonte não faria sentido, afinal na repetição e na sobreposição somos capazes de acessar outras possibilidades para além de uma linha que está sempre fugindo de nós. Enquanto o horizonte insinua um futuro longínquo e errante, a repetição nos cola em um momento em que os tempos parecem coabitar. Para além de uma racionalidade pragmática, na repetição, o corpo pode perceber a poesia e o conceito de *Isto* – desaparecimento.

O espaço do anel, do ciclo, o espaço aberto pela repetição viabiliza o acesso a outro patamar, a uma espécie de transe, algo observável em práticas culturais que buscam por um estado alterado da percepção. Para aqueles que se encontram predispostos a acessar, o que quer que seja, de um outro patamar, a repetição é um caminho de concentração viável, pois por meio dela é possível deslocar-se das questões da vigília em favor de algo que não é possível perceber de forma vigilante. Nada se modificando, tudo se repetindo, por mais que cada repetição guarde o seu dado de distinção, o todo se mantém constante, o que permite que a percepção vigilante relaxe, uma vez não ser mais necessária. Tudo estando igual, não há espaço para sobressaltos e preocupações. A percepção vigilante é anestesiada, abrindo espaço para que a percepção corpórea acesse dimensões outras daquelas habituais. Trata-se de se lançar em uma queda (ou seria narrativa?) em abismo, um estado especial de concentração.

A propósito de dimensões outras, cabe ressaltar que fazemos referência a espaços reconhecidos pela matemática, notadamente a topologia, e pela física como espaços de dimensões altas ou de dimensão maior que três ou maior que quatro. Distantes de um dado esotérico, as dimensões altas assim o são em relação à realidade por nós conhecida – a terceira dimensão. Na quarta dimensão, o tempo se articula à terceira dimensão, existindo, ainda, dimensões maiores que a quarta. (Marar, 2019; Hawking, 2018)

O matemático Ton Marar (2019) admite a possibilidade de sermos arrastados para uma realidade da quarta dimensão como uma experiência transcendental, compreendendo que para representarmos espaços de dimensões altas em espaços de dimensões baixas é necessário que se estabeleça e que se aceite algumas convenções. Para a representação de um cubo (3D) em uma folha de papel (2D) são necessários acordos que

viabilizam enxergar o que se pretende enxergar, ainda que a perspectiva distorça a figura. Por maior que seja a tentação de se esquivar de dimensões altas em virtude da possibilidade de aproximações de um dado esotérico, esta é uma realidade de investigação antiga da matemática e da física. De acordo com Marar, seria comum na física a decomposição de espaços da dimensão quatro em $3 + 1$, cabendo às três primeiras dimensões a localização do corpo e à quarta, a interpretação:

Do ponto de vista da geometria, não há nada de espetacular na ideia de espaços de dimensão maior que três. Esses espaços são tão abstratos quanto aqueles de dimensão um, dois ou três. O que pode surpreender é que nas representações geométricas de espaços de dimensão alta, os quais transcendem nossa capacidade de visualização, ocorrem fenômenos alheios à nossa experiência do mundo físico. (Marar, 2019, p. 114)

Talvez possamos conjecturar sobre a possibilidade de repetição e de sobreposição de uma determinada dimensão criar um espaço propício a uma dimensão subsequentemente mais alta em relação à original. Tal conjectura implicaria reconhecer que o unidimensional conteria em si uma inclinação discreta, uma abertura ao bidimensional e assim sucessivamente, abrindo espaço para dimensões cada vez mais altas. Neste sentido, observamos a repetição e a sobreposição propostas por Cildo Meireles como uma possibilidade de captura do sujeito de sua dimensão, lançando-o a uma dimensão mais alta. Recorrendo aos termos topológicos, vale observar que,

Tudo o que parece *fechado* no espaço de dimensão três está *aberto* na quarta dimensão. Usando a quarta dimensão, é possível retirar a gema de um ovo sem quebrar o ovo. Desde a quarta dimensão, pode-se *enxergar* o interior de qualquer região fechada do espaço tridimensional, como, por exemplo, o nosso corpo. Um cirurgião da quarta dimensão pode fazer uma cirurgia *invasiva* sem qualquer corte no paciente. O dinheiro de um cofre fechado pode desaparecer sem [que o cofre seja] arrombado. (Marar,

2019, p. 116, grifo do autor)

De forma análoga, parece possível analisar o sonoro da obra de Cildo Meireles em uma perspectiva topológica que, através de processos de repetição e de sobreposição, catapulte o sujeito, de forma suave ou abrupta, para um espaço perceptivo de dimensão alta. Neste espaço, assim como na topologia, a conexão é priorizada. Na conexão do sujeito com a obra, através de uma percepção dedicada à repetição, torna-se possível acessar a obra em outra dimensão.

Assim como nos exemplos de Ton Marar (2019), a gema do ovo que abandona a casca sem quebrá-la, da cirurgia invasiva sem um corte, da retirada do dinheiro sem a abertura do cofre, o trânsito entre dimensões talvez seja afeito a processos de *entrainment*, recorrendo ao termo proposto pelo filósofo brasileiro Hilan Bensusan sobre a noção de ritmos e de *entrainment*,

Porque os ritmos *entrain*, há pouco sentido em falar sobre ritmos intrínsecos. Os ciclos circadianos são *entrained* pela rotação da Terra, as marés são arrastadas pela lua, o ritmo menstrual de uma mulher é levado pelos ciclos de outras mulheres. O *entrainment* exhibe características de um processo intensivo; trata-se de um processo de contágio indiferente aos agentes. É o que torna os ritmos intensivos: eles *entrain* aquilo que os rodeia de diferentes maneiras, dependendo da mídia em que a repetição ocorrerá. (2016, p. 168, tradução nossa)

Neste sentido, os processos de *entrainment* abrem espaço para o estabelecimento de uma relação com a obra de arte no engajamento da escuta sem que haja a necessidade de uma tomada de decisão. Seríamos capazes de vibrar por simpatia (Taborda, 2021) a partir de determinados estímulos que fazem soar algo em comum existente entre o corpo e a fonte de produção de determinada nota. Vibrando, ambos se reconhecem no trânsito para a dimensão soante.

Neste sentido, *Isto é vibração, é círculo, é loop, é anel e repetição. Isto é* uma obra de Cildo Meireles que recorre a processos de repetição, sobreposição e *loop*. Diferenciamos a ideia de *loop* da de repetição ao compreendermos que a repetição pode ter um início e um fim determinados, porém não necessariamente conectados. Ao passo que o *loop* trata-se de um anel constituído por repetições em cujo formato ideal não se perceberia um fim ou um começo. Quanto mais eficiente um *loop*, mais sutil será a sua emenda. O encontro do fim da faixa sonora em inglês com o início da faixa sonora em português de *Isto* confere à obra o formato de um círculo, de um anel, um *loop*.

O artista e sonólogo Rodolfo Caesar relata ser corrente nas histórias sobre a música eletroacústica uma espécie de mito de fundação do *loop* como um dispositivo. O surgimento do *loop* teria se dado no final da década de 1940 a partir do disco, nos estúdio de *musique concrète*, através de Pierre Schaeffer: “de forma naturalmente oportuna, o criador da música concreta teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*.” (Caesar, 2016, p. 38) O teórico faz a ressalva de que o dispositivo de repetição eletromecânica não teria sido inaugurado nessa ocasião, mas passou a ser registrado como tal no âmbito da música e a ser sistematicamente aproveitado. Caesar observa que

Trata-se, o *loop*, de algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? (2016, p. 36-37)

Rodolfo Caesar observa que “quanto maior a identidade sonora entre as partes final e inicial, mais mascarada ficará a emenda. E quanto mais disfarçada, maior sua capacidade de garantir o efeito de um ‘sem

fim’, ou ‘sem começo’”. (2016, p. 53) Nas espirais do vinil, o artista desenha um *loop* para a nossa escuta, criando um espaço propício a uma escuta diferenciada, uma escuta no corpo, uma escuta que convoca imagens sonoras não visualizáveis no adensamento de suas camadas. No apagamento da vigília, o corpo ganha a possibilidade de perceber de forma intensa. No apagamento da vigília, das palavras, da totalidade de *Isto*, o corpo passa a perceber de forma diferenciada as imagens sonoras.

Se para Jonathan Crary (2016) o sono seria a última fronteira a ser ultrapassada na sociedade contemporânea em busca da produtividade capitalista, talvez seja possível conjecturar a existência de uma outra fronteira – a arte como uma possibilidade de desativação da vigília em favor de um tempo que se alonga, que se expande e que é capaz de sustentar-se no rodopio de processos de repetição. Crary constata a repetição como forma de anestesia em direção à produtividade,

[...] mesmo em repetições habituais permanece um fio de esperança – uma esperança sabidamente falsa – de que um clique ou toque a mais possa dar acesso a algo que nos libertaria da monotonia insuportável em que estamos imersos. Uma das formas de incapacitação em ambientes 24/7 é a perda da faculdade de sonhar acordado ou de qualquer tipo de introspecção distraída que ocorreria normalmente durante os intervalos de horas lentas ou vazias. (2016, p. 97)

Por outro lado, a repetição em uma obra de arte pode abrir um espaço, um pequeno círculo que seja, que viabilize a chance de sonhar acordado. Ao dilatar o tempo através da repetição, *Isto* se configura como uma oportunidade de sonhar acordado, de deslocar-se de um determinado patamar em direção a outras possibilidades de percepção. Através da repetição, a obra de Cildo Meireles nos desloca do estado de vigília, abrindo margem a um caminho não usual, a outras perspectivas de tempo. O trânsito no tempo não seria mais em termos de passado, presente

e futuro, mas em termos de simultaneidade, de um exacerbar as dobras do tempo, esticando-o, expandindo-o, dilatando-o, sobrepondo-o – perceber o tempo.

A repetição permite perceber o tempo no registro ativo da escuta, no infinitivo do verbo, uma escuta que se alonga porque se faz plena. Por um instante, essa escuta é tudo o que existe. Não há um universo para fora dela, nem mesmo um pedaço de mundo. Uma escuta que, paradoxalmente, se faz não apenas a partir de nosso aparelho auditivo, mas de todas as imagens sonoras existentes em nosso corpo e que são disparadas, vibrando por simpatia com a obra. *Isto* se faz como uma possibilidade de se deixar levar, de experiência focada na percepção e desfocada dos arredores. A obra de arte, muito mais do que uma máquina do tempo, talvez possa ser outra possibilidade de tempo, um tempo que nos leve a dimensões que coabitam com as usuais (2D, 3D), mas que, em estado de vigília constante, desaprendemos a perceber.

Reconhecemos, no entanto, que o acesso a outras possibilidades de dimensão não estaria restrito à repetição, uma vez que seres da 3D teriam a capacidade de acessar a 2D, e que seres da 4D poderiam acessar a 3D e assim sucessivamente. Um ser de uma dimensão alta pode, perfeitamente, sacar um ser de uma dimensão baixa e levá-lo à sua dimensão.

As dimensões altas compreendidas pela matemática como o espaço de interpretação, para as artes podem significar um espaço de percepção. Cabe, neste ponto, o alerta do matemático a propósito da interpretação-descrição de movimentos topológicos: “não tente *enxergar* isso, apenas imagine.” (Marar, 2019, p. 132) Ou, talvez possamos lançar – não tente enxergar *Isto*, apenas perceba. Matematicamente, parece ser necessário relaxar a percepção vigilante para compreender as transformações, deformações e conexões possíveis a partir de conceitos topológicos.

Na topologia, as dimensões altas demandam uma postura distinta daquela que é acessível nos estudos da terceira dimensão, nos permitindo conjecturar que o mesmo se passa na percepção de uma obra de arte que se vale do sonoro, da repetição, da sobreposição e do *loop* como estratégia para viabilizar um acesso mais alto do que aquele da percepção vigilante acostuada com a segunda e com a terceira dimensões. Pontos de fuga, angulações e sistema métrico não fazem sentido na topologia e, de forma análoga, não o fazem em *Isto* e em nenhuma das obras de Cildo Meireles cujo conceito se fundamente no sonoro, aspecto topologicamente abordado pelo artista.

Em *Isto*, o artista instaura um círculo, gerando um ruído através da repetição. Cildo Meireles caminha em direção ao ruído, não o decompõe para dele extrair um som, não reduz a escuta, colocando entre parênteses um determinado som na busca por conferir-lhe relevo. Colocar o objeto entre parênteses implica reconhecer a diferença entre exatidão e rigor observada por Jacques Derrida nas formulações de Husserl, considerando que a fenomenologia, uma ciência eidética descritiva, pode ser rigorosa, ainda que, necessariamente e invariavelmente, seja inexata, ou nos termos de Derrida “‘anexata’– e não devemos ver nisto nenhuma enfermidade.” (Derrida, 2014, p. 237)

Investigar a consciência de um objeto através da percepção demanda colocá-lo entre parêntesis, promovendo “uma espécie de redução fenomenológica *avant la lettre*” que, no caso de Husserl, implica o estabelecimento de um distanciamento de pressupostos “da metafísica, da psicologia ou das ciências da natureza.” (Derrida, 2012, p. 10) A partir de Edmund Husserl (2006), observamos os desafios em lidar com aquilo que se localiza no âmbito da consciência do corpo, compreendendo a relevância da proposta do filósofo de colocar aquilo que eideticamente é investigado, o percebido, entre parênteses, estabelecendo-se a *époque*.

A *époque* de Edmund Husserl (2006) e a escuta reduzida proposta por Pierre Schaeffer (1966) se compatibilizam com a proposta de *Isto* na perspectiva de isolar determinado elemento percebido de um todo e nele se deter – ambas como possibilidade de engajamento da escuta e na busca por alcançar o dado inteligível da voz de Íris Lettieri. Porém, atravessando a *époque*, se acompanharmos os termos observados por Schaeffer, podemos afirmar que Cildo Meireles cria um ruído gestado em seu processo criativo de se lançar nas perplexidades e nos paradoxos da invisibilidade por 42 anos.

Em *Isto*, o conceito se dá ao ré s do corpo, na percepção do sujeito. Do grave ao agudo, do agudo ao grave, *Isto* fecha um ciclo, um anel, um *loop* – abre-se um espaço interessante para acesso à obra em outro patamar. Não importa mais em que ponto a obra começa, no *loop* de *Isto* a emenda é sutil. Sob o toque da agulha, o vinil transparente efetiva seu ciclo de desaparecimento, ao tocar, o disco encaminha a voz a seu destino – desaparecer.

No auge dos processos de sobreposição, o artista desnatura o sinal comunicativo, provocando o corpo a embarcar no redemoinho da repetição, em seus fractais, dispensando a percepção vigilante. Esculturas que não podem ser tocadas ou vistas, mas que nos tocam e nos inundam de suas imagens sonoras. Imagens que abandonam a possibilidade de manutenção de um código racional em favor de um registro que tem contundente efetividade na consciência do corpo. Por entre sobreposições e *loop*, o ruído se faz como elemento desejado e gerado por Cildo Meireles. Seja a partir da própria obra, quando o recurso de gravação viabiliza a repetição; seja no engajamento do sujeito na escuta, através de fones de ouvido, na escuta de um disco no ambiente ou na caminhada em uma galeria – o *loop* atua na percepção do sujeito.

Frequências, notas, modulações, intensidades, ritmos orquestrados

pelo artista e que, poeticamente, tocam o sujeito em direção ao imprevisível. Ao sujeito que se entrega ao ruído, cabe a percepção vertiginosa, uma narrativa em abismo em um *loop* de duração indefinida em que o corpo percebe que

Estas palavras estão sumindo

Isto está se apagando

Isto está desaparecendo

Estas palavras estão desaparecendo

(*Isto*, 2019, Cildo Meireles)

REFERÊNCIAS

BENSUSAN, Hilan. **Being up for Grabs: on Speculative Anarcheology**. Londres: Open Humanities Press, 2016.

CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados**. (Coleção Trinca Ferro) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CAESAR, Rodolfo. **O Enigma de Lupe**. (Coleção pequena Biblioteca de Ensaio) Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenómeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Lisboa: Edições 70, 2012.

FERREIRA, Lilian; FONTES, Viviane Moura. Dêixes e mesclagem: a expressão pronominalizada “a gente” como categoria radial. **Revista Lingüística**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 30-46, dez. 2010.

GOBBI, Nelson. A ‘voz do aeroporto’ eternizada como arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 nov. 2019, Segundo Caderno, p. 6, 2019.

HAWKING, Stephen. **Breves respostas para grandes questões**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2018.

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: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista**. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jan. 2020.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista.** Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 17 jun. 2024.

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

TABORDA, Tato. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art.** Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2010.

Data da submissão: 30/06/2024

Data de aceite: 16/10/2024

Data de Publicação: 09/01/2024