

# Entrevista com Cildo Meireles

*Por: Elton Ribeiro Pinheiro<sup>1</sup>*

Concedida em 11 de julho de 2015, no Rio de Janeiro, esta entrevista compõe a íntegra do anexo da Dissertação de Mestrado 'A escuta do espaço sonoro na obra de Cildo Meireles', defendida no PPGA da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. A pesquisa investiga a utilização do som na obra do artista e sua emissão em seis trabalhos, a saber: Mebs/Caraxia (1970-71), Sal sem carne (1975), Rio Oir (1976-2011), onde o suporte principal é o objeto disco de vinil; Babel (2001-2006), Liverbeatles-pool (2004) no qual o objeto rádio é responsável pela emissão do som, ou inserção memorial e histórica de uma sonoridade; e Através (1983-1989), onde o emissor é o espectador que atravessa a instalação.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> elton.pinheiro@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

Eu estou trabalhando com essa matriz sonora...

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

Tem, e se reproduz.

**Cildo, nessa coisa com raciocínio, com matemática, queria te perguntar sobre o Mebs/Caraxia, a questão da topologia.**

Exatamente, nessa época eu estava interessado em topologia.

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

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

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

Sim, foi basicamente um oscilador de frequência.

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

Topológico, na verdade. Que é uma geometria não quantitativa ou topologia não euclidiana. Um espaço não quantitativo. Uma topologia que não se baseia em forma, mas numa espacialidade que é totalmente diferente, que não pode ser definida pelas leis euclidianas, sobretudo a continuidade.

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

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

**É...**

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

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

**para justamente dele revigorar sua força triangular.)**

É.

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

Pelo interesse nessa possibilidade de espaço assim tão rica.

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

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

Mas a gente se perdeu aí nessa história, não é?

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

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

**Os gráficos eram desenhos?**

Desenhos.

**E você foi então com isso...**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eu morei em Brasília muito tempo, o meu primeiro científico foi lá, era no CEM – Centro de Ensino Médio. Eu tive um professor de música, no primeiro científico, e a formação dele foi em Paris, na rádio ou televisão francesa, e ele tinha professores como Stockhausen, um monte de gente ligado à música concreta. O nome dele é Reginaldo de Carvalho, depois nunca mais soube dele, era uma pessoa muito legal, e um dia ele contou essa história que nunca me saiu da cabeça, que lá eles já estavam pesquisando os sons que você podia obter das cerâmicas cilíndricas, circulares. E que

se tivesse um oleiro perto do Monte das Oliveiras no Sermão da Montanha a voz de Cristo estaria gravada. Eu sempre achei isso incrível. Mais tarde eu descobri em física, chamada nova física, tinha uma professora que pegava um amarelo e botava um azul, pegava uma vareta mexia naquilo até ficar verde. Então pegava a mesma vareta e começava a girar ao contrário, aí outra vez ficava o verde, o azul e o amarelo separados. Você voltava à origem. E a partir daí se criou um conceito chamado ordem implícita, que é um tipo de lei que governa as coisas de dentro pra fora, mas que está lá. Sempre será o amarelo mais o azul, o que a gente tem como verde. Você sempre volta à origem, quer dizer, a coisa é biunívoca, né, ela tem esse sentido e você pode desfazer esse caminho e voltar ao início dele.

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

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

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

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

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

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

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

E a situação dele era da terceira margem...

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

Terceiro canal...

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



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

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

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

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

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

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

Sim, o som estéreo. Eu estava trabalhando no *Sal sem carne*, no começo de 1975, quando eu voltei dos EUA, e fui procurar o Ari Perdigão que era lá da Musidisc e ele tinha se transferido para uma gravadora chamada Tapeçar. Naquele momento já era a segunda maior do Brasil, porque ela tinha feito um contrato com a Motown. Então ela estava prensando, distribuindo, Stevie Wonder, Jacksons Five, Marvin Gaye, todo esse pessoal, e o Ari foi convidado para ser o diretor técnico dessa gravadora, era em Bom Sucesso. Quando eu cheguei lá, ele me apresentou ao Paulo Serrão, gente finíssima. E foi o mesmo esquema, meu horário era das sete e meia, oito da

noite até as seis da manhã. Eles estavam fazendo um disco do Roberto Carlos, porque eles faziam tudo, gravavam, faziam o *master*, prensavam, saía o disco pronto, além de toda coisa da Motown, e começaram a investir em samba, fizeram o disco do Monarco, esses bambas do samba, tinha sob contrato Beth Carvalho, um elenco de peso. Mas trabalhei com o Paulo Serrão o tempo todo, de noite.

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

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

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

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

### **Eles estavam mixando essa música?**

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

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

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

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

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

Em 2008, 2009, depois da exposição em Londres (Tate) me chamaram pra fazer *Rio Oir* e eu comecei por Brasília, Águas Emendadas. Mas logo que eu comecei, que eu fui gravar em Formosa, que era uma das nascentes, no Pípiripau, um rio que passa pelo Vale do Amanhecer em Brasília, e vai dar depois no São Marcos, que dá depois no São Francisco, a gente chegou e uma das nascentes desse rio Pípiripau, que era do centro mesmo de Formosa, tinha virado um Bingo. Tinha um poço no subsolo do poço, que era a nascente, e estava emparedado. No dia seguinte eu já tinha mudado

o gráfico. Em vez de ser assim, comecei a fazer assim (mostrando com as mãos os vetores do gráfico). Pensei em começar com Pororoca e sobretudo Foz do Iguaçu até desaparecer inteiramente. Porque tem um gráfico, que é esse, que seriam as águas doces (águas de rio), e tem um gráfico que é de águas residuárias, que vai aumentando, acaba com uma coisa industrial, uma descarga. E ali eu compreendi que uma coisa muito séria iria ter que interferir na ideia original, porque eu não ia poder manter o gráfico.

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

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

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

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

### **Termina numa descarga?**

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

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

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

### **Há uma escuta cageana.**

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

### **Exatamente, tem essa relação...**

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

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

A ideia era essa, uma espécie de radionovela mesmo, onde você tivesse esses dois grupos circulando, esse contato civilizatório, que acaba sendo invasor. O invadido está lá quieto, na sua casa. O invasor vem de fora mas ao mesmo tempo traz o saber.

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

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

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

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