

**RIOOIR DE CILDO MEIRELES:
O FIM DO MUNDO E A ALEGRIA DE VIVER**

**RIOOIR DE CILDO MEIRELES:
THE END OF THE WORLD AND THE JOY OF LIVING**

Maria Cristina Mendes / UEPG

RESUMO

RiooiR é uma obra de Cildo Meireles realizada em 2011 a partir de anotações de 1976. Na busca de dar materialidade ao palíndromo, o artista adota o significado espanhol de *oir* e cria um disco de vinil: no lado A, sons de água, no B, de risadas. Que tipo de sentidos a obra, em sua relação entre palavra e imagem, traz para a discussão sobre arte contemporânea? O documentário sobre a criação de RiooiR integra a poética do trabalho de arte e subverte os paradigmas do texto de artista? O artigo busca explicitar algumas estratégias discursivas adotadas na construção da obra, as quais problematizam o estatuto da palavra, da imagem e da arte na atualidade. O conceito de contemporaneidade é desenvolvido de acordo com Agamben e o caráter processual da obra é explicitado de acordo com textos de Wiznik e do próprio artista.

PALAVRAS- CHAVE: RiooiR; palíndromo; Cildo Meireles; arte contemporânea.

ABSTRACT

*RIOOIR is a work of Cildo Meireles made in 2011 from annotations of 1976. In the quest to give materiality to the palindrome, the artist adopts the Spanish meaning of *oir* and creates a vinyl record: on side A, sounds of water, on the B of laughter. What kind of senses does the work, in its relationship between word and image, bring to the discussion about contemporary art? The documentary about the creation of RiooiR integrates the poetics of the art work and subvert the paradigms of the artist's text? The paper seeks to explain some discursive strategies adopted in the construction of the work, which problematize the status of word, image and art in the present. The concept of contemporaneity is developed according to Agamben and the procedural character of the work is explained according to texts of Wiznik and the artist himself.*

KEYWORDS: *RiooiR; palindrome; Cildo Meireles; contemporary art.*

[...] e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.
Guimarães Rosa

Introdução

As investigações que permeiam o campo da arte contemporânea se deparam com questões que tentam dar conta de aspectos da realidade na qual estamos inseridos: diásporas e contaminações encontram na mídia e nas trocas informacionais significativos substratos para atribuir sentido à produção de arte. As propostas que se amparam no legado de Marcel Duchamp e seus desdobramentos adquirem cada vez mais potência, pois a valorização do processo mental na concreção da obra de arte parece ser um dos poucos redutos nos quais a experiência estética pode ser ampliada.

Lideradas por um interesse mercadológico que prioriza o consumo, as grandes exposições espetacularizam a arte, sem subverter, na maior parte das vezes, a generalizada entropia sociocultural. Diante de um mundo no qual imagem e palavra assumem papel fundamental nas relações intermediárias e quando a educação prioriza cada vez mais o tecnicismo, qual a possibilidade de a arte promover significativas alterações no modo de perceber o caráter qualitativo da vida? Lidar com o poder de absorção do capitalismo, portanto, faz com que artistas, cada qual dentro de seu processo poético, exercitem uma inteligência sensível, que consiga operar do lado de dentro do sistema, gerando novos sentidos a partir do próprio embate com o meio.

A presença de artistas no debate sobre arte, ao focalizar os problemas da própria produção, de acordo com Cristina Freire (2014), amplia o campo da estética e da crítica, gerando documentos que marcam um deslocamento na definição, intenção ou direção da arte. Diferentemente de escritos sobre artistas, que determinavam o conhecimento da história da arte, no final do século XIX, os próprios artistas passam a participar mais intensamente do debate entre arte e teoria. Para as vanguardas históricas, o texto de artista surge como uma tentativa de se defender da incompreensão do público e de se contrapor aos destinos da arte nas instituições culturais.

Na segunda metade do século XX, ao estabelecer ligações mais evidentes com a vida cotidiana, a arte busca redefinir seus objetivos. A ideia de uma história da arte

linear e sem rupturas, para a qual signos visuais e verbais são elementos dissociados, é invadida, nos anos 1960 e 70, por um corpo teórico, cuja relação dialética entre prática e teoria tem por meta ampliar o alcance da arte rumo ao campo social. O novo instrumento que, correlacionado à criação da obra, complexifica o circuito das artes ao adentrar o terreno da crítica, muitas vezes busca a compreensão de problemas surgidos na realização dos próprios trabalhos. A partir disso, são criados novos conceitos, que revelam mudanças socioculturais, transformações da linguagem e modos de participação na história da arte. A fala na primeira pessoa que, de certo modo, adquire o estatuto de marca de uma autoria, revela tanto os complexos processos de afirmação do sujeito, quanto a mobilidade da identidade na prática artística contemporânea (Freire, 2014).

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) tem conseguido subverter o meio da arte a partir da dilatação de seus possíveis limites. Cria estratégias para subverter o esquema mercadológico sem negá-lo e, muito embora sua formação artística parta do desenho, opta pela criação de instalações que possibilitem uma maior fruição, lançando mão dos mais diversos elementos para atingir o objetivo almejado. E é no âmago da possibilidade da própria existência da arte, enquanto antena da humanidade, que as obras de Meireles geram interesse. RiouiR (2011), o trabalho analisado neste artigo, é um exemplo singular da tentativa de expandir a percepção humana através do contato com a arte.

O artista

O conjunto de obras de Cildo Meireles é objeto de estudo na arte brasileira desde que, na década de 1970, cria trabalhos de arte que subvertem a lógica capitalista, sob um forte regime ditatorial. O projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, com a colocação de adesivos em garrafas de coca-cola e a criação de cédulas de zero dólar e zero cruzeiro, tem bases em uma poética provinda de uma “rede de referências históricas, políticas, sociais e econômicas” (FREIRE, 2014, pos.370). Tais obras representam uma virada na produção nacional, expandindo o campo da arte para o sistema financeiro e mercadológico.

Em estratégias inversas ao do *ready-made* duchampiano, as obras de Meireles criam espécies de curtos-circuitos no modelo de produção e consumo industrial.

Vinculado a inúmeros movimentos artísticos, como arte Concreta, Física ou Conceitual, considera que tais nomenclaturas são redutoras, preferindo ainda o uso do termo artista plástico à artista visual (MEIRELES, 2012)¹.

A adoção da palavra é uma constante na poética do artista e pode ser percebida tanto na escolha dos títulos quanto na utilização de cadernos de anotações, carimbos ou adesivos. De acordo com Maria Angélica Melendi (2017, p.19), Meireles faz parte de um grupo de artistas que “tendem mais a reinscrever e reorganizar sentidos [...] que a produzir objetos estéticos”. Para Cristina Freire (2014), uma das questões de base para a Arte Conceitual, movimento ao qual vincula o artista, é colocar em evidência o processo criativo. Sobre Meireles, a pesquisadora enfatiza que os textos “operam como elementos constitutivos no interior de suas obras e pontuam o desdobramento de seus trabalhos” (FREIRE, 2014, pos. 430).

Nos trabalhos de Meireles, percebe-se um caráter evidentemente político, permeado por questões da relatividade do espaço-tempo. Algumas delas, contudo, adquirem uma conotação apocalíptica. *Missão/Missões – Como Construir Catedrais*, é uma instalação na qual se evidencia o extermínio do mundo indígena durante o período inicial da colonização americana por portugueses e espanhóis. Criado em 1987, o trabalho é composto por seiscentas mil moedas, oitocentas hóstias, dois mil ossos e oitenta pedras de pavimento.

Babel é uma torre de rádios, criada em 2002. Formada por centenas de aparelhos, tem mais de dois metros de diâmetro e mede aproximadamente cinco metros de altura. Na base, maior e mais pesada, estão os rádios dos anos 1920. No topo da coluna, os aparelhos mais leves e menores potencializam uma imagem perspectivada. Sintonizados em diferentes estações, todos os rádios funcionam. Babel trata do mitológico fim de um mundo verticalizado, quando a humanidade tenta se igualar a Deus. Perdida a linguagem comum, cada tribo parte para um lugar diferente da Terra. O som dos rádios é elemento fundamental para a fruição da obra.

Na década de 1970, o artista realiza dois discos de vinil: em *Mebis/Caraxia* (1970) transforma a topologia de gráficos em sons: o lado Mebs procura traduzir o som de uma fita de Möbius e o lado Caraxia de uma espiral. *Sal Sem Carne* (1975) traz de um lado sons de indígenas brasileiros e do outro, sons de ocidentais, em uma

MENDES, Maria Cristina. Rioir de Cildo Meireles: o fim do mundo e a alegria de viver, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1236-1248.

evidência tanto do hibridismo cultural quanto da dificuldade em compor harmoniosamente nossa civilização. O terceiro disco de Meireles, RiooiR tem em um lado sons de água e do outro, de risadas.

A obra

Rio oiR não foi concebido para tratar do fim do mundo e se tivesse sido realizado em 1976, época em que Meireles fez as primeiras anotações², certamente as questões levantadas seriam outras. Nos anos 1980, o artista tenta retomar o projeto, mas o abandona por falta de material adequado. A convite do Instituto Itaú Cultural, vinculado aos projetos Margem e Ocupação, no ano de 2011, RiooiR é exposto em São Paulo. Para quem não visitou a mostra, o disco de vinil pode ser adquirido na internet ou acessado no site do Itaú Cultural, onde está disponível farto material sobre a mostra, incluindo trechos do documentário *Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles*, de Marcela Lordy (2012, 2:27).



Figura 1: Disco RiooiR em uma vitrola
 Documentário *Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles*³

Dar materialidade ao palíndromo em forma de arte é o objetivo do artista. De acordo com Guilherme Wiznik, curador da mostra, por ser construído a partir da ampliação de sentidos e do espelhamento que caracteriza o palíndromo, as duas partes de RiooiR não são dicotômicas, aproximam-se da imagem da fita de Möbius, com sua característica de eterno retorno ou de uma terceira margem. A obra aborda “o permanente trajeto mental entre a sinfonia sonora e seus pontos de origem, não

MENDES, Maria Cristina. RiooiR de Cildo Meireles: o fim do mundo e a alegria de viver, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1236-1248.

representáveis” (WIZNIK, 2011, s/ p). O título, constitutivo da intenção e da materialização da obra, conduz à interrogação do próprio conceito de arte o qual, através de um elemento da linguagem, funda o sistema da enunciação poética (FREIRE, 2014).

As anotações de Meireles para o projeto incluem uma imagem do Rio de Janeiro visto de Niterói, num ângulo oposto ao dos cartões postais. Este outro lado das coisas, parece ser um elemento importante para a poética do artista. A palavra rio, portanto, pode se referir simultaneamente ao curso das águas fluviais, à cidade do Rio de Janeiro e ao tempo presente da primeira pessoa do verbo rir.



Figura 2: Anotações de Meireles de 1976

Para a captação dos sons de água foi organizada uma expedição de dois anos. Segundo Cristina Freire (2014, pos. 237): “o lugar ou a situação que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas”. A primeira gravação é nas Cataratas do rio Iguaçu, que, por estar na fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, reiteraria a existência da segunda parte do palíndromo - o *oir*, ouvir em espanhol. O segundo lugar visitado fica próximo a Brasília: a região do Parque Nacional das Águas Emendadas, onde muitas nascentes das três principais bacias hidrográficas nacionais estão sendo captadas para fins turísticos, como piscinas de hotéis. A terceira parada acontece no Amapá, onde os sons da pororoca do rio

Araguari são captados com o auxílio de um surfista. A quarta e última etapa é realizada no delta do rio São Francisco, onde se descobre que, nos últimos cinquenta anos, a vazão do rio tem diminuído significativamente.

O lado A do disco tem a duração de quase quinze minutos; havia sido planejado para iniciar com os sons das nascentes e terminar em águas caudalosas, com sons cujo gráfico seria uma curva ascendente. Por encontrar muitas fontes secas ou armazenadas por investidores privados, a estrutura do trabalho teve que sofrer alterações. Meireles (2012) decide começar com os sons mais “escandalosos e apoteóticos” das Cataratas do Iguaçu e da pororoca e terminar com os praticamente inaudíveis. Com a descoberta de que quase todas as águas brasileiras são residuárias, isto é, já passaram por algum tipo de interferência humana, cria-se outra curva no desenho do som, contrária a das águas dos rios. Sons como os de torneiras ou descargas, portanto, atravessam o primeiro gráfico no sentido oposto ao mostrado na figura abaixo.

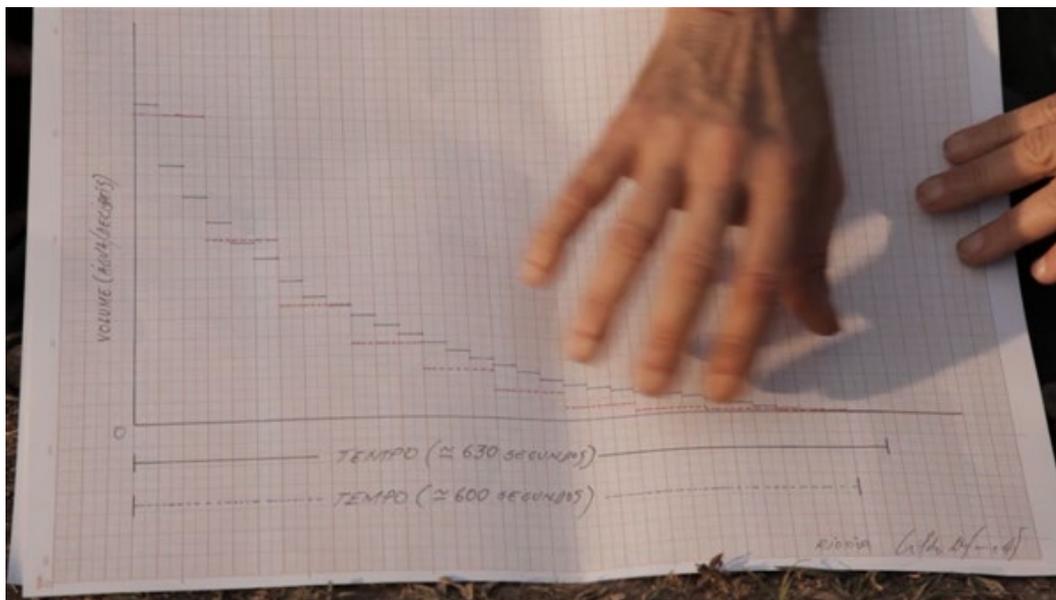


Figura 3: Gráfico realizado para a digitalização dos sons das águas

O lado B tem a duração de pouco mais de dez minutos e contém os sons planejados por Meireles, de acordo com o significado verbal do termo rio. O desenho sonoro parte da ideia de circularidade: começa e termina com risadas de crianças; no meio delas, gargalhadas de adultos na seguinte ordem: mulheres, homens e mulheres novamente. As passagens são suaves e o riso é contagiante. Para o artista (2012), o

som da risada poderia ser usado em processos de identificação e se transformar numa espécie de impressão digital. No documentário de Lordy, afirma, ironicamente, que esta poderia ser uma estratégia adotada pela polícia para a identificação de criminosos.

A ideia é ter um lado complexo, com a produção de uma expedição para a captação do som das águas, e outro lado mais simples, pautado pela singeleza das risadas. Esse riso, contudo, assume outro caráter a partir da verificação do estado crítico em que se encontram as nascentes e os leitos dos rios brasileiros. Pode parecer ironia ou cinismo, elementos que caracterizam a arte desde que os conceitos de pós-modernidade, ainda nos anos 1980, invadiram determinados territórios da produção. Podem representar também uma espécie de *joie de vivre* contemporânea, numa referência à pintura de Matisse ou Renoir.

O lançamento de RiooiR acontece na exposição homônima, realizada entre agosto e outubro de 2011, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo. Foi montada em três espaços: duas salas redondas: uma escura com o lado A e seus sons de água, outra com espelhos deformados, com o lado B e os sons de risadas. O espaço da entrada exibia fotos e documentos da expedição. Para quem não visitou a mostra, RiooiR pode ser estudado a partir do site do Instituto, do filme de Marcela Lordy e de abundante material disponível na internet.

A obra que tinha por meta disponibilizar o material gravado com os sons das águas de das risadas, acaba se transformando numa espécie de manifesto do possível fim do nosso próprio mundo, pelo menos no que concerne à existência de águas cristalinas e de uma natureza exuberante.

A contemporaneidade

A produção de arte contemporânea toma para si a difícil tarefa de olhar para o escuro do presente, com atenção às sombras do passado. Giorgio Agamben (2009) postula que contemporâneo é aquele que, desconectado de seu próprio tempo por necessidade de distanciamento, estabelece singular relação com a percepção temporal. Explica que, assim como as galáxias mais afastadas emitem luz que se direciona para a Terra sem nunca conseguir até ela chegar, a compreensão da contemporaneidade se relaciona à capacidade de perceber a luz invisível na

escuridão. Lembra, ainda, que a percepção do escuro não é simplesmente a falta da luz, mas o resultado da atividade da retina humana.

Para Matos (2014, p. 161), desde Mebs/ Caráxia, as “realidades cegas” de Meireles problematizam a visão, desestabilizando a aparente homogeneidade do espaço e recorrendo a figuras distantes, em processos de ruptura com a realidade. Esta espécie de invisibilidade da obra amplia as tentativas de entendimento de seus graus de complexidade. Como tratar aspectos da visão diante de um disco de vinil? Ou como inserir a preocupação com o som e com a palavra em uma obra de artes plásticas? Ver o invisível, mesmo que a partir do repertório de cada indivíduo é uma maneira de potencializar a percepção humana e desenvolver a capacidade imaginativa. Quando os interesses socioeconômicos conduzem à anestesia coletiva, a arte caminha no sentido inverso, procurando despertar outros tipos de percepção de mundo. De acordo com Guilherme Wiznik (2011, s/p), curador da exposição:

A ótica da arte é uma ótica [...] que possibilita um olhar negativo, um olhar de desestabilização de uma situação. Arte não é necessariamente uma produção que vem curar problemas, na verdade muitas vezes é o contrário. A arte vem para criar mais problemas, ou seja, tencionar uma situação que já é problemática.

Ao desautomatizar a experiência ou criar um curto-circuito no valor de uso, o projeto de Meireles, ainda para Wiznik, atua como um detonador, tanto no que concerne à aspectos relativos à produção do próprio trabalho quanto à possibilidade de transformação dos processos de recepção. Um dos interesses de Meireles reside na possibilidade de ampliar os processos reflexivos a partir da fruição da obra de arte e da abordagem crítica da análise poética. O processo coletivo de construção do trabalho e a possibilidade de transformação perceptiva do observador também são valorizados, pois, para o artista (2012), o tipo de efeito que pode ser conseguido para sensibilizar mais as pessoas é uma das estratégias de RiooiR.

Dentre as táticas adotadas para evidenciar o processo de construção de RiooiR, o Instituto Itaú Cultural patrocina também o documentário de Marcela Lordy. *Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles*. Paisagens apoteóticas se intercalam a gráficos sonoros e depoimentos, dialogando com a construção da obra. O olhar de Lordy sobre o projeto traz requintes de som e imagem. Registra a instalação de microfones, colhe depoimentos e evidencia a recorrência da utilização de gráficos e

mapas. A trilha sonora de Filipe Magalhães, ao mesclar águas e risadas, acrescenta uma espécie de gravidade ao filme, potencializando o caráter dramático do estado em que se encontram os rios brasileiros. O filme integra o processo criativo de RiooiR, ao mesmo tempo em que contribui para sua recepção.

Ao transitar entre os limites da verossimilhança e da abstração, as imagens do documentário parecem complementar o trabalho de Meireles. O caráter mimético adotado para mostrar as imagens das Cataratas do rio Iguaçu colabora para a potencialização do caráter bucólico da cena. O enquadramento se aproxima de um ideal de beleza oriundo da tradição renascentista, o qual postula que a imagem realizada a partir de um único ponto de observação, ou seja, de um olho ou de uma lente, representaria fielmente a imagem do mundo.



Figura 4: Cataratas do Iguaçu



Figura 5: Imagens de água que se tornam abstração

Em outros momentos do filme, a construção imagética se encaminha para a evidenciação de processos de abstração. Se o uso da água pelos pintores impressionistas buscava dar conta da representação do tempo presente e das mudanças perceptivas geradas a cada novo segundo, no filme de Lordy, a água, mote para poética explicitação do reflexo da luz, transcende a possível identificação do referente. Ao reduzir a gama de cores ao preto e branco, os reflexos adquirem um caráter quase gráfico, assemelham-se a letras ou signos, cuja inferência de sentido é, por natureza, incompleta.

O disco de vinil *RiooiR* e o documentário *Ouvir o Rio: uma Escultura de Cildo Meireles*, são portanto, duas obras que se imbricam no estabelecimento de sentidos, em processos de interdependência que explicitam a complexidade do campo da arte na contemporaneidade.

Considerações Finais

Na breve análise de *RiooiR* foi destacado o valor do palíndromo para a concepção do disco e evidenciado o fato de que a obra nasce do desejo do artista em dar materialidade à potência da palavra. Verificou-se que os depoimentos no site do Instituto Itaú Cultural e no documentário de Marcela Lordy destacam as transformações perpetradas na concretização do projeto e se tornam elementos fundamentais para os processos de realização e de compreensão da obra. Pontuou-se que os depoimentos fílmicos, ao mostrar cadernos de anotação, gráficos e mapas, evidenciam a complexidade do trabalho criativo no que tange à relação entre palavra e imagem.

Conclui-se, então, que na jornada entre a ideia e a concretização de *RiooiR*, cada atividade desempenha um diferente papel, sem que se estabeleçam, entre elas, distinções hierárquicas conflitantes. Som, imagem e texto integram o processo criativo, corroboram para que os conceitos adotados na criação do disco possam ser levados ao público, ratificando o caráter topográfico e sociopolítico da poética de Meireles.

Ao incluir esta espécie de visibilidade cega e escuridão que caracteriza o agora, Meireles possibilita a ampliação das discussões sobre arte contemporânea. O sentido da audição é destacado e elevado à categoria de principal fonte perceptiva,

gerando estranhamento tanto para o restrito público das artes visuais, quanto para o grande público que procuraria, num disco, ouvir música.

Destacou-se que a obra adquire uma tonalidade apocalíptica ao diagnosticar a morte de nascentes, a diminuição da vazão dos rios e a poluição dos ecossistemas das três principais bacias hidrográficas brasileiras. RiooiR transita, portanto, entre o possível apocalipse e a alegria de viver. Águas de um lado, risadas de outro, um disco de vinil, obsoleto diante das novas tecnologias, contribui para presentificar um passado que, ao ser rememorado, faz emergir conteúdos que potencializam a sensibilização. As relações entre tempo e espaço, ancoradas na experiência de infinito do palíndromo, da fita de Möbius e de RiooiR desorientam a percepção sem trazer respostas, ampliando indagações e potencializando a experiência sensível atrofiada por tantos outros meios da civilização contemporânea.

Notas

¹ As citações de Meireles são retiradas do filme “Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles” e serão indicadas apenas por “2012”, ano de lançamento do documentário.

² De acordo com o artista os cadernos de anotações contêm inúmeros projetos ainda não realizados.

³ As demais imagens também são retiradas do documentário, razão pela qual estão identificadas apenas na primeira imagem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de Artistas: Anos 60/ 70*. 2º Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. RJ: Jorge Zahar, 2006.
- GUIMARÃES ROSA, João. A terceira margem do rio. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Disponível em: <http://www.releituras.com/guimarosa_margem.asp>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- LORDY, Marcela. *Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles*. DVD, 2h:27min, Cor, Brasil, 2012.
- MEIRELES, Cildo. *Ocupação*. Instituto Itaú cultural de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles - Espaço, modos de usar*. 2014 258 f. Tese (Arquitetura e Urbanismo) Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/DIEGO_MATOS_TESE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/DIEGO_MATOS_TESE%20(1).pdf)> Acesso em: 1 mai. 2016
- MELENDI, Maria Angelica. *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes*. RJ: Cobogó, 2017.
- WISNIK, G. *Aqui, do lado de lá*. Instituto Itaú cultural, 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>. Acesso em: 12 mar 2018.

Maria Cristina Mendes

Doutora (2014) e Mestre (2010) em Comunicação e Linguagens, na UTP/ PR. Especialista em História da Arte do Século XX (2000) e Bacharel em Pintura (1984) pela EMBAP/ PR. Professora do curso de Artes Visuais da UTP (2002 a 2015) e professora adjunta do curso de Artes Visuais da UEPG desde 2015. Pesquisadora de Poéticas Visuais e Arte-Educação.
