

DO CORPO PARA O MUNDO: O RISO EM *RIO OIR* (1976-2011) DE CILDO MEIRELES

*FROM THE BODY TO THE WORLD:
THE LAUGHTER IN RIO OIR (1976-2011) BY CILDO MEIRELES*

Caroline Alciones de Oliveira Leite / UFRJ

RESUMO

Esta pesquisa investiga a obra *rio oir* (1976-2011) de Cildo Meireles. A obra foi realizada pelo artista, no âmbito do projeto Ocupação do Instituto Itaú Cultural, 35 anos após sua concepção. O primeiro lado do disco, *oir*, dedica-se ao som das águas das principais bacias hidrográficas brasileiras, enquanto o segundo lado – *rio* – contém um conjunto emaranhado de risos. A investigação dedica-se a analisar o segundo lado do disco, recorrendo a reflexões de Brandon Labelle e de Rodolfo Caesar a propósito da voz conformada no riso, a propósito da imagem sonora e da repetição, avançando em movimentos circulares que se aprofundam na relação entre sonoridades e artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem sonora; Riso; *rio oir*; Cildo Meireles.

ABSTRACT

This research investigates the work rio oir (1976-2011) by Cildo Meireles. The work was carried out by the artist, within the scope of the Itaú Cultural Institute's Occupation project, 35 years after its conception. The first side of the disc, oir, is dedicated to the sound of the waters of the main Brazilian hydrographic basins, while the second side – rio – contains a tangle of laughter. The investigation is dedicated to analysing the second side of the disc, using reflections by Brandon Labelle and Rodolfo Caesar about the voice shaped by laughter, about the sound image and repetition, advancing in circular movements that delve the relationship between sounds and visual arts.

KEYWORDS

Sound image; Laughter; rio oir; Cildo Meireles.

rio oir

Ao soar nas questões do artista, o palíndromo *rio oir* desvelou bifurcações para sua navegação; de saída, cabe indagar – rio verbo ou substantivo? Cildo Meireles parece ter optado pelos dois caminhos ao mesmo tempo. A palavra *rio*, transformada em palíndromo, atravessa fronteiras, sai do lado daqui para o de lá, ecoa em um idioma vizinho ao nosso *oir/ouvir*. A partir de um espelhamento, *rio oir* demanda uma escuta no infinitivo – ouvir.

Em entrevista à autora, Cildo Meireles¹ relatou ter concebido a obra a partir da palavra, do palíndromo. Em 1976, o artista pensava em fazer uma colagem de trechos de sons de água comprados em arquivos: sons de estúdios produzidos comercialmente para sonoplastia de filmes, desde o mais imperceptível som de água até os de volume mais elevado que, considerando o Brasil e a água doce, para o artista seria o som da Pororoca e das cataratas do Rio Iguaçu. Para dar conta do riso, Cildo Meireles pensou em utilizar uma bolsa de risos – *laugh bag* – que era vendida à época da concepção da obra e que continha um alto-falante de baixa qualidade que, quando acionado, disparava o som de uma risada. Além da captação do áudio e da *laugh bag* haveria um terceiro elemento – um cartão postal da cidade do Rio de Janeiro.

A ideia do artista ficou adormecida por trinta e cinco anos até que se tornou possível despertá-la a partir do convite para participar do projeto Ocupação do Itaú Cultural, que contou com o a curadoria de Guilherme Wisnik, com recursos e com uma equipe grande. Neste cenário, Cildo Meireles pôde alterar o projeto inicial, refinando a qualidade sonora de sua obra através da captação do som de águas e de risadas para compor o disco *rio oir* cujas cópias foram prensadas em Londres, a partir de uma tecnologia indisponível no Brasil, à época, e que permitiu imprimir a imagem do Pão de Açúcar de forma espiralada no próprio vinil. (CACCURY, 2013) A imagem completa do Pão de Açúcar somente parece ser possível quando o disco se encontra dentro da capa que contém, também de forma espiralada, as linhas que sugerem um encaixe com as do disco. O ponto de vista da Cidade Maravilhosa é o de quem está do outro lado, na cidade das águas escondidas, Niterói. Ao se retirar o vinil da capa, as linhas espiraladas remetem à sinuosidade dos rios quando vistos de cima. Segundo o artista, o disco em si é a obra final – *rio oir*.

A banda *oir* inicia com o som das águas da Estação de Águas Emendadas no Distrito Federal, onde Cildo Meireles começou a captura sonora. Em seguida, surgem as águas da Foz do Iguaçu, no Paraná; para chegar ao som da Pororoca, ou *Poroc Poroc*, como o artista se refere, no rio Araguari, no Amapá; passando, ainda, pelo Delta do rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe. Nesta expedição, a expectativa do artista em captar sons da natureza esbarrou na realidade invertida do espelho – “nascentes natimortas”, como as compreendeu Cildo Meireles, por já nascerem fadadas ao fim a partir do desvio mais que precoce de seu curso, como no caso de um dos riachos do rio Pipiripau (em Formosa, Goiás) cuja nascente foi desviada para uma cisterna que abastecia as necessidades de um bingo e de um restaurante. (MEIRELES, 2011a, p. 85) Nascentes de poços sendo privatizadas, áreas de cachoeiras se transformando em privativas a partir de cercamentos promovidos por *resorts* e o pressentimento de que “em breve todas as águas fluviais do Brasil serão residuárias” (MEIRELES, 2011a, p. 84) impactaram o artista, conduzindo-o a uma captação e reprodução dos sons dos rios e também de águas residuárias.

O primeiro lado do disco apresenta a potência sonora de águas fluviais, de cachoeiras, da Pororoca, terminando com as águas residuárias cujo som pouco nos atemos em nosso cotidiano apesar de sua patente presença, como o som da água da torneira, do bebedouro, da descarga sanitária etc. A característica de resíduo percebida nas águas fluviais dá a dimensão da interferência do ato humano no curso dos rios, abrindo margem para outra dimensão humana do disco de Cildo Meireles – o riso – a partir do verbo conjugado na primeira pessoa do singular no presente do indicativo.

O início da vida humana se apresenta no outro lado do disco não a partir do choro, mas da gargalhada de um ser pouco mais que recém-nascido em um diálogo entre a brandura e a força da gargalhada de um bebê com o som suave da nascente do rio. Como se o ato de nascer não precisasse ser um rompimento, mas surgimento, calma e alegria. Adiante, a risada da criança se multiplica em um aglomerado de risos de pessoas que não vemos e que parecem nos rodear. O motivo das risadas é tão desconhecido como, a princípio, são os rostos daqueles que riem.

A expedição empreendida por Cildo Meireles e pela equipe que se formou extrapolou os objetivos iniciais de captação de áudio e produção daquele que seria o terceiro disco da produção do artista visual, apresentando desdobramentos como fotografias, documentário, catálogo e uma exposição no Itaú Cultural. A obra foi instalada em duas salas, sendo a sala com baixa luminosidade aquela em que se podia escutar o som das águas e que convidava a um cerrar de olhos e a abrir um espaço de reflexão, conforme relato do artista. (MEIRELES, 2011a) A sala na qual

tocava *rio* possuía paredes espelhadas como se fosse possível multiplicar as inúmeras risadas em um procedimento análogo ao de posicionar um objeto entre espelhos paralelos. Para Cildo Meireles, essa era a sala da dispersão, um momento de abertura, de expansão para fora de si, como o artista compreende ser o riso. (MEIRELES, 2011b) Em ambas as salas, o disco *rio oir* (Figura 1), carregando vestígios da imagem do Pão de Açúcar, girava como discos de redemoinho associados à ilusão de ótica.



Figura 1. Cildo Meireles, *rio oir*, 1976-2011.

Fonte: Catálogo da exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, Sesc Pompeia, SP

Antes de virar o disco

Cildo Meireles narra uma história das águas através das imagens sonoras que se desenrolam de nossos ouvidos para dentro, evidenciando, tal qual o artista e teórico Rodolfo Caesar defendeu, que “o som – esse suporte privilegiado da música – não é facilmente dissociável da chamada *imagem*.” (2012, p. 33, grifo do autor) Caesar não equipara o ato de ver ao de escutar, mas alerta para o fato de que a imagem visual tem como seu o estatuto imagético, apesar da existência tanto de imagens visuais quanto de imagens sonoras. (CAESAR, 2013) Essa percepção não foi, no entanto, inaugurada por Caesar, conforme pontuado pelo próprio artista e teórico. Paul Valéry, em 1934, já alertava para esta questão, algo citado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Rodolfo Caesar afirma que “todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de *status* entre ‘imagem’ e ‘som’ deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo.” (CAESAR, 2013, p. 172) Neste sentido, parece possível compreender o som das águas captado por Cildo Meireles como imagem. Uma imagem que se constitui à medida que as águas saem dos alto-falantes e tocam nossos ouvidos inundando-nos de sua energia sonora, de seu curso tranquilo, no início; sendo tomado por estrondos em um momento seguinte para, enfim, se dissipar no quase inaudível das águas residuárias.

Rio oir não impõe ou estabelece imagens visuais idênticas para os mais distintos pares de ouvidos e corpos que escutem a obra. De acordo com o músico e pesquisador Fernando Iazzetta, nossa produção de imagens não seria restrita à criação de objetos imagéticos, mas se daria, sobretudo, na conexão que estabelecemos “em nossas cabeças entre as coisas e as figuras sonoras ou visuais, dessas coisas. Portanto, para que exista uma imagem é necessário um ato de *performance* de quem escuta ou de quem vê.” (2016, p. 395) Assim, parece pertinente observar a escuta para além dessa relação possível entre a fonte sonora e uma figura, ao compreender o som ele próprio como imagem, como significações que se desenham a partir da *performance* que, no caso de *rio oir*, a obra demanda do sujeito, cabendo a ele o estabelecimento de suas próprias conexões.

Cildo Meireles parece ter desenhado certo encadeamento sonoro e deixado à disposição do sujeito a partir de sons que se afirmam como imagens e que falam por si, revelando a história das principais bacias hidrográficas brasileiras. Se em 1976 o artista pensava em uma obra mais poética, conforme suas declarações no contexto da abertura da exposição, a realidade encontrada na captura sonora das águas impôs um dado crítico a quem conheceu, ainda na infância e na adolescência em Goiás, os encantos das Águas Emendadas e de rios que cortam o solo brasileiro e que, em 2011, apresentavam seu curso demasiadamente alterado pelo homem. O registro sonoro produzido por Cildo Meireles a partir das águas fluviais se apresenta de forma bifurcada entre a possibilidade de manter a escuta em *loop* no som das águas ou de ir para o outro lado – virar o disco.

Um corpo que ri

O outro lado do disco começa com a risada de um bebê. Aos poucos, as gargalhadas de outras crianças vão se somando até que começam a surgir risadas de mulheres adultas, de homens, elas se embaralham, se adensam, se diversificam. Quase ao final, gargalhadas que soam de forma mais madura se apresentam e o emaranhado

sonoro começa a se dissipar até que retornam as risadas do neném. Há uma pausa e, em uma espécie de *bis*, emerge uma última gargalhada – seria de uma bruxa? – e as gargalhadas cessam.

Em *rio*, a gargalhada de um bebê e a presença da risada nos primeiros meses de vida parecem sinalizar que, antes mesmo de a voz saber articular palavras, ela aprende a rir. Através da voz, a sonoridade da risada do bebê, da criança e do adulto se faz possível. O artista e teórico Brandon LaBelle observa que a voz precisa deixar o indivíduo para revelar que ele está vivo, fazendo referência ao paradoxo essencial da voz a partir do teórico literário britânico Steven Connor,

Minha voz me define porque me atrai em coincidência comigo mesmo, realiza-me de uma maneira que vai além do mero pertencimento, associação ou uso instrumental. E, no entanto, minha voz é também mais essencialmente a ela mesma e a mim mesmo pelos caminhos através dos quais ela se separa ou sai de mim. Nada sobre mim me define tão intimamente quanto a minha voz, precisamente porque não há outra característica minha cuja natureza seja, portanto, mover-se de mim para o mundo e de me mover para o mundo. (CONNOR apud LABELLE, 2008, p. 103, tradução nossa)

Nascer é ter voz. As nascentes dos rios cantam suas águas da mesma forma que o bebê que nasce grita suas lágrimas para, logo mais, poder sorrir e gargalhar. Talvez o espelho mais revelador da realidade não seja aquele em que Narciso mirou sua figura e estampa, tampouco aquele que os colonizadores portugueses deram aos indígenas, mas sim a voz que parte de dentro do corpo para o mundo, a voz que transporta para o mundo os mais íntimos traços da identidade.

De acordo com LaBelle, a voz performa a interseção entre som e linguagem através do discurso; ao partir do interior do corpo para se projetar em espaços exteriores a voz pode encontrar outras vozes. LaBelle observa o paradoxo de Steven Connor segundo o qual a ambivalência da voz estaria, ao mesmo tempo, dentro e fora, uma vez que é falada e ouvida na cabeça do falante ela se torna “sensação vibratória e respiração expelida”, gesto significativo e mensagem comunicável. Esta dinâmica permite reconhecer “nossa voz apenas quando ela nos deixa, apenas no momento de sua articulação”. (LABELLE, 2008, p. 105-106 tradução nossa) O riso, em *rio oir*, parece se instaurar, sobremaneira, no âmbito daquilo que se encontra no exterior, fixando-se na dispersão das múltiplas gargalhadas, que se valem do ar como suporte, na busca por corpos/sujeitos nos quais possa reverberar.

A partir da voz, os risos e as gargalhadas evidenciam o prazer que há em gargalhar, para si e para aqueles ao seu redor que, por contágio, podem acabar gargalhando

também. A gargalhada ressoa no corpo daquele que ri ao mesmo tempo em que toca os corpos dos sujeitos ao seu redor, tal qual a voz que, como exalação, “carrega consigo o interior daquele que fala; o interior é essencialmente externalizado, para entrar no interior do ouvinte, puxando-o para dentro do próprio interior do falante e forçando-o a compartilhar o estado que existe lá”. (LABELLE, 2008, p. 111, tradução nossa)

Cildo Meireles não utiliza sua risada em sua obra, antes, toma por empréstimo risadas de corpos que não vemos, que não conhecemos. Imagens visuais apagadas performando em nossos ouvidos, entrando na intimidade de nossa escuta. Aqueles cujas risadas figuram em *rio oir* desconhecem, por completo, os ouvidos que atingem tal qual, em um primeiro contato, o sujeito que escuta a obra de Cildo Meireles desconhecerá aqueles que, pelo feitiço promovido pela gravação do disco, riem ali, ao seu redor e por dentro de seu ouvido. A menos que se leia na capa do disco o nome dos responsáveis pelas gargalhadas e se escute no segundo CD algumas gargalhadas que são identificadas pelos títulos das faixas, ao menos que se tenha na memória o registro sonoro da gargalhada de uma das pessoas que o artista gravou é que se tornará possível estabelecer alguma identificação.

É a partir da escuta que a interação entre a intimidade da voz, da risada de um pode adentrar a intimidade do corpo de outro sujeito. É a partir do silêncio de um dos corpos, que também pode rir, ritmado e em sincronia com o outro que desperta a sua risada, que a *performance* entre voz e corpo pode se estabelecer. Além de a gargalhada reverberar no corpo de quem ri e de quem está por perto, ela possui identidade e atitude em relação à vida e ao outro. Em *rio oir* as gargalhadas se adensam, se acrescentam, permitindo perceber que o bebê, a criança, os adultos e as pessoas mais velhas possuem acentos, tonalidades, timbres e intensidades que conformam a voz no riso, na risada, marcando identidade em cada uma delas.

Talvez a risada possa ser compreendida como uma linguagem que destrava as amarras da língua e que, ao promover a expansão do corpo que ri, toca os corpos daqueles ao seu redor. Um corpo que ri é um corpo que dança, é um corpo que “se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”, em síntese, é “um *corpo paradoxal*.” (GIL, 2013, p. 53) O corpo paradoxal preconizado por José Gil seria um corpo imbuído de devir e teria a propriedade de ser no espaço e em seu devir, sendo capaz de combinar-se com o espaço que lhe é exterior, propiciando-o texturas variadas. Em *rio oir* os corpos que riem parecem adensar o paradoxal do corpo a partir do apagamento de sua imagem visual a intensificar seu devir que envolve o

outro em si, em suas risadas. O riso na obra de Cildo Meireles pode ser assumido como uma dança ao trabalhar os “agenciamentos possíveis do corpo” que o conectam tanto a objetos quanto a outros corpos. (GIL, 2013, p. 55)

De acordo com José Gil (2013), um corpo habitual, o corpo-organismo, seria constituído por órgãos que impediriam a circulação da energia e para libertar-se do sistema de órgãos seria necessário constituir outro corpo no qual as intensidades possam se dar de forma mais extrema, exacerbada. Em *rio oir*, Cildo Meireles propicia um novo corpo a partir do apagamento da imagem visual dos corpos que riem, libertos de um sistema de órgãos que elevam a intensidade a um patamar extremo cuja energia que emana do som das risadas pode se apresentar tão caudalosa quanto a Pororoca presente no outro lado do disco.

Cildo Meireles, a partir da sonoridade dos corpo-vozes carregados de identidade, não desenha os passos de uma coreografia, mas a dispara a partir da colagem de risadas, cada qual com sua característica, convidando o outro, o sujeito a *performar*, evidenciando que como dança, a risada tende a “produzir duplos dançantes”. (GIL, 2013, p. 49) Rir junto implica certo espelhamento, um rever-se no outro, não se tratando de cópia, mas de um engajamento no mesmo ritmo em que se torna possível marcar as diferenças. Talvez pelo fato de que “a diferença entrevista no outro reflui e ressoa no movimento que transborda os movimentos individuais de cada um e age como um núcleo de estimulação para os dois” (GIL, 2013, p. 49) é que a risada permita o engajamento do outro, já neste ponto, não somente de um outro, mas de outros outros. Esse convite pode ser recusado, no entanto, determinados estados de disponibilidade podem lançar o sujeito na experiência da risada sem que ele tenha condições de negar o convite, sendo arrastado, demandado a entrar no ritmo da gargalhada a partir de um estado de vulnerabilidade, de disponibilidade ao ritmo da risada.

Tirar os pés do chão

O filósofo brasileiro Hilan Bensusan (2016) reflete a respeito da ideia de repetição e de *entrainment*² como um processo de contágio que se dá independentemente da vontade dos envolvidos. Para Bensusan, a repetição seria um ingrediente crucial em todas as formas possíveis de uma ontologia orientada para o ritmo, comportando forças não necessariamente para estabelecer conexões, mas das partes do mundo real, moldar outros mundos. Neste sentido, os ritmos intensivos “*entrain* aquilo que os rodeia de diferentes maneiras, dependendo da mídia em que a repetição ocorrerá.” Bensusan acrescenta, ainda, que “*ser entrainable* é estar sujeito ao ritmo e

são *entrainable* os componentes vibratórios da luz de laser, das reações químicas, das formações geológicas e dos ciclos orgânicos.” (BENSUSAN, 2016, p. 168, tradução nossa) De forma análoga, a risada parece fazer com que diferentes sujeitos se engajem em seu ritmo, dançando uma dança que reverbera em todo o corpo a partir de uma predisposição, um dado vulnerável no sujeito que, diante de uma risada, não consegue ficar imune e, quase sem querer, dança ao se entregar à risada.

Em *rio oir*, Cildo Meireles convida os corpos dos sujeitos a gargalhar uma dança cujo único corpo possível de se ver é o de quem entra em contato com a obra, seja em sua montagem expositiva, como naquela sala espelhada do Instituto Itaú Cultural, ou no escutar solitário do disco (ou do CD) *rio oir*. Ao promover o apagamento da imagem visual dos donos das risadas gravadas, Cildo Meireles grava a imagem de um desdobramento do corpo que ri em uma espécie de autossuficiência, ficando a cargo daqueles que a escutam constituir através da escuta a imagem sonora da obra.

O músico e pesquisador Fernando Iazzetta (2016) observa que, em *O destino das imagens*, Rancière anuncia que as imagens não seriam exclusivas do domínio do visível: “as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. [...] a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras.” (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16) A elaboração do filósofo francês compreende que as imagens da arte produziram uma distância ou dessemelhança e as palavras descreveriam aquilo que o olho é capaz de ver ou expressariam aquilo que não pode ser visto, esclarecendo ou obscurecendo, propondo ou subtraindo significações para constatar que “o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança.” (RANCIÈRE, 2012, p. 16) Porém, Rancière atenta para a não exigência da presença material dos dois termos dessa relação, permitindo-nos entrever a imagem sonora desenhada por Cildo Meireles.

A falta da fonte sonora original, o apagamento visual do corpo promovido pelo artista em favor de outras imagens dos corpos que riem pode criar um espaço sonoro tal que se tenha a ilusão de se estar rodeado por pessoas gargalhando. Instaura-se certa ambiguidade, espécie de risco diante da incerteza que a risada pode conter em si e que pode provocar desconforto pela presença de fantasmas que sonoramente se desenham através do ar que transporta o som ao interior dos ouvidos, tocam o tímpano e se convertem em imagens sonoras. Por outro lado, *rio oir* parece estar mais afeita a um convite a rir junto, revelando a transmissibilidade e o caráter contagioso do riso. De acordo com a psicanalista e teórica Tania Rivera, Freud teria observado o humor e a piada como práticas humanas essenciais para envolver o outro e “nas quais se manifesta, talvez mais do que em qualquer outra, o fato de que

o inconsciente está nos produtos e efeitos que circulam entre as pessoas, e não no interior recôndito de cada indivíduo.” (RIVERA, 2012, p. 30)

Talvez seja possível pensar a risada como uma espécie de *loop* uma vez que sua duração se expande através da repetição; quanto maior o *loop*, quanto maior a motivação para que o corpo ria, maior será a extensão da gargalhada e, até mesmo, sua intensidade. É através da repetição que a risada se mantém no ar – um giro em torno da questão que a faz acontecer e se repetir – tal qual a bailarina que sustenta seu corpo em pirueta sobre a ponta de dois dedos, tal qual “o helicóptero mantém-se no ar graças ao mesmo movimento rotativo do brinquedo de parques de diversões dentro do qual o público permanece colado a uma parede centrífuga e que, após atingir certa velocidade, tira o chão de sob seus pés.” (CAESAR, 2016, p. 145) Rir demanda tirar os pés do chão e se deixar levar.

A propósito do suporte escolhido por Cildo Meireles para gravar as risadas – o disco – 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 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)

Na banda *rio* o *loop* parece se apresentar como este fenômeno a respeito do qual Caesar discorre, um fenômeno que se instaura no âmbito da experiência humana. Apesar de colado no suporte material, no vinil, o disparador das risadas, ou mesmo a fonte sonora da qual elas se propagam são, em princípio, desconhecidos, permitindo certo afastamento da noção de dispositivo e aproximando o *loop* da risada de uma ideia de fenômeno.

Em um movimento circular, é possível retornar ao *loop* a partir de uma visada que não se contenha nos recursos e técnicas da música, mas que observe no mais corriqueiro cotidiano, a repetição, a volta, a rotação mais até do que a translação. Do corpo para fora, de um corpo ao outro, talvez o mais contagiante dos *loops* seja o riso que se funda a partir da voz não apenas ou não basicamente por sua sonoridade,

mas principalmente pelo espaço identitário que se inaugura em sua repetição. Talvez a repetição seja a condição de força do riso com tudo aquilo que sai de dentro do corpo do sujeito para tocar um outro ou mesmo ninguém – quem nunca riu sozinho saberia se escutar?

Rir junto e em *loop*

As crianças, constantemente em busca da sustentação do riso, se repetem, repetem brincadeiras. Não por acaso, Cildo Meireles inicia e termina a faixa *rio* com a gargalhada do bebê, como se alertasse certa inevitabilidade do *loop*. Há ainda um *bis*, uma última gargalhada para assustar ou recordar que para além dos círculos fechados há sempre outros risos. Para que o riso dure é necessário que ele se feche sobre si, que centripetamente gire, que vá e retorne, como a mágica de números ou de palavras que brincam de ciranda – palíndromos –, como no caso de *rio oir*. O artista vai e volta em uma consoante e duas vogais, atravessa fronteiras idiomáticas a partir do espelhamento de três letras que, do substantivo ao verbo, nos lança na escuta.

Em *rio oir*, Cildo Meireles percorre as principais bacias hidrográficas brasileiras em busca de algo que está no interior de cada sujeito – a escuta. Através de imagens sonoras, o artista dá a ver a dimensão crítica da escuta, ante um relato sonoro daquilo em que as águas brasileiras estão se tornando – resíduo. Por outro lado, é também através da escuta que o artista nos recorda a dimensão poética deste ato que o sujeito carrega em seu corpo, algo que se deseja e que se busca repetir – o riso. Sentir a voz implica sentir a projeção e a expansão do corpo para fora de si; ao gargalhar o corpo toca em si e no outro em uma espécie de dança que revela que melhor do que rir por último, é rir junto e em *loop*.

Notas

¹ Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles pela generosidade em nos receber em seu ateliê e de dispor seu tempo para nos atender em uma série de entrevistas realizadas desde janeiro de 2019.

² Optou-se por não traduzir as palavras *entrainment*, *entrain*, *entrained* e *entrainable* por acreditarmos que as expressões comportam, ao mesmo tempo, noções de encarrilhamento, de arrastar, de se deixar levar pelo contágio e de ressonância.

Referências

- BENSUSAN, Hilan. **Being up for grabs: on Speculative Anarcheology**. Londres: Open Humanities Press, 2016.
- CACCURI, Vivian. **O que faço é música: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- CAESAR, Rodolfo. **O enigma de Lupe**. (coleção pequena biblioteca de ensaios). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
- CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: FLORES, Livia (Org.) **Pelas vias da dúvida: anais do 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012, p. 32-45.
- GIL, José. O corpo paradoxal. In: **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013, p. 45-62.
- IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (Org.). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016, p. 376-395.
- LABELLE, Brandon. I am Sitting in a Room: Vocal Intensities. In: **Background Noise: Perspectives on Sound Art**. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2008, p. 99-146.
- MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles (entrevistador: Guilherme Wisnik). In: **Ocupação: Cildo Meireles rio oir** (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2011a, p. 79-90.
- MEIRELES, Cildo. Instalação *rio oir*, de Cildo Meireles. (Vídeo) **Revista Época**, São Paulo: Editora Globo, 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZS-Nt2y3S4U>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIVERA, Tania. O Sujeito é uma multidão: ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles. In: FLORES, Livia (Org.) **Pelas vias da dúvida: anais do 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012, p. 23-31.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 113-120.

SESC POMPEIA. **Entrevendo: Cildo Meireles**. (catálogo da exposição) São Paulo: Sesc Pompeia, 2019.

WISNIK, Guilherme. Aqui, do lado de lá. In: **Ocupação: Cildo Meireles rio oir** (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2011, p. 75-78.

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Contato: alcionesdol@gmail.com.