

LÁ ONDE NÃO ESTAMOS: O SONORO EM *ATRAVÉS* (1983-1989)

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE

**THERE WHERE WE ARE NOT: THE
SONOROUS IN *ATRAVÉS* (1983-1989)**

**ALLÍ DONDE NO ESTAMOS: EL SONIDO
EN *ATRAVÉS* (1983-1989)**

RESUMO

Ensaaios

Caroline Alciones de
Oliveira Leite*

 [https://orcid.org/
0000-0002-7866-7863](https://orcid.org/0000-0002-7866-7863)

* Universidade Federal
Fluminense (UFF), Brasil.

DOI: [https://doi.
org/10.11606/issn.2178-
0447.ars.2024.220445](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.220445)

e-220445

Por entre transparências de banalidades do cotidiano, um estímulo sonoro fez com que Cildo Meireles concebesse *Através*. Neste artigo, analisamos a presença do sonoro na instalação do artista brasileiro, buscando articular história, teoria e crítica da arte, enquanto, como autora, ocupamos o lugar do sujeito perceptivo para uma abordagem fenomenológica. Recorremos à topologia como chave para investigar a relação entre visualidade e sonoro na instalação a partir de imagens sonoras, visuais e táteis. Destacamos a transparência e o ruído, as possibilidades de escuta e a caminhada em *Através* fundamentada no sonoro. Dentre outras fontes primárias, a pesquisa recorre a entrevistas realizadas pela autora com Cildo Meireles entre 2020 e 2022.

PALAVRAS-CHAVE *Através*; Cildo Meireles; Sonoro; Imagem visual; Ruído; Topologia.

ABSTRACT

Through the transparencies of everyday banalities, a sound stimulus led Cildo Meireles to conceive *Através* [Through]. In this article, we analyze the presence of sound in the Brazilian artist's installation, seeking to articulate art history, theory and criticism while, as the author, we take the place of the perceiving subject for a phenomenological approach. We used topology as a key to investigating the relationship between visuality and sound in the installation based on sound, visual and tactile images. We highlight transparency and noise, listening possibilities and the walk-through *Através* based on sound. Among other primary sources, the research draws on interviews conducted by the author with Cildo Meireles between 2020 and 2022.

KEYWORDS *Através*; Cildo Meireles; Sound; Visual Image; Noise; Topology

RESUMEN

A través de las transparencias de las banalidades cotidianas, un estímulo sonoro llevó a Cildo Meireles a concebir *Através* [A través]. En este artículo, analizamos la presencia del sonido en la instalación del artista brasileño, buscando articular la historia del arte, la teoría y la crítica, mientras que, como autor, tomamos el lugar del sujeto perceptor para un abordaje fenomenológico. Utilizamos la topología como clave para investigar la relación entre visualidad y sonido en la instalación basada en imágenes sonoras, visuales y táctiles. Hacemos hincapié en la transparencia y el ruido, en las posibilidades de escucha y en el recorrido a través del sonido. Entre otras fuentes primarias, la investigación se basa en entrevistas realizadas por el autor a Cildo Meireles entre 2020 y 2022.

PALABRAS CLAVE *Através*; Cildo Meireles; Sonido; Imagen visual; Ruido; Topología





INTRODUÇÃO

Cildo Meireles¹ (cf. 2008, p. 142) relata que, em 1982, em sua casa em Botafogo, Rio de Janeiro, ao abrir uma embalagem envolta em papel celofane, amassou o invólucro e o arremessou no cesto de lixo. Retornando à sua atividade, um som repercutiu no ar: o emaranhado quase-plástico se contorcia e alertava o artista. O som refletia a convivência entre rigidez e maleabilidade. A criação da arte se estabelecia ali, entre o som do emaranhado e a escuta atenta do artista, ao encontrar fertilidade em algo impróprio – os ruídos provocados pelo papel quase-plástico lançado ao cesto. A partir do estímulo sonoro, o artista dedicou-se à composição de uma lista de barreiras, restrições e proibições que surgiam em sua mente, manipulando as ideias de rigidez e de maleabilidade (cf. MEIRELES, 2008, p. 142). Cildo Meireles criou *Através* a seu tempo e ao tempo da própria obra, datando esse processo entre 1983 e 1989. A partir do convite feito por Catherine De Zegher,² a obra deixou os esboços do artista para ocupar lugar na exposição *Tunga: “Lezarts”/Cildo Meireles: “Through”*,³ na Kanaal Art Foundation, Kortrijk, em uma fábrica de tecidos situada em um local ermo da Bélgica.

Neste contexto, vale destacar os diferentes níveis de detalhamento dos esboços do artista. Há desenhos iniciais de *Através* com um traçado mais ágil, mais imediato, com poucos detalhes, sem preocupações em termos de escala, mas que contêm o registro/captura daquele instante de criação em que a ideia, como um relâmpago, cruza sua mente (Figura 1). Há, também, projetos que avançam em níveis de detalhamento de materiais a serem empregados, escala e ocupação do espaço. Projetos que se assemelham a uma espécie de planta-baixa da instalação através do traçado de Cildo Meireles ou do jovem artista, à época, Trudo Engels, que colaborou na primeira montagem da obra e que se tornou seu amigo.

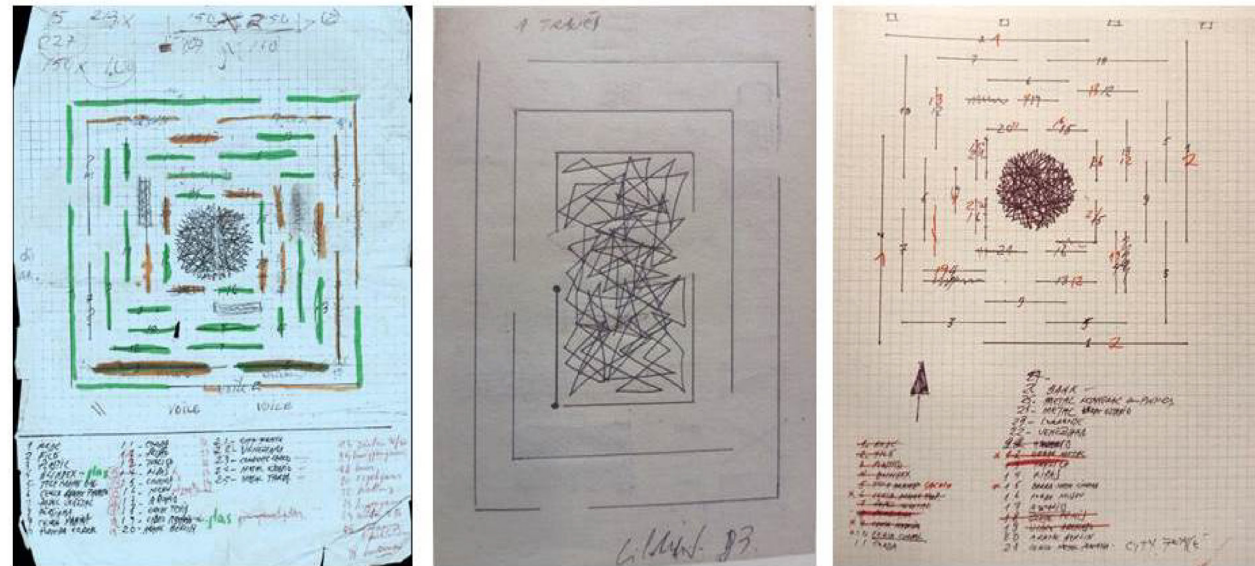


Figura 1.
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Projetos da obra.
(Fonte: VARIOUS ARTISTS,
GALLERIA CONTINUA, 2018, p. 8;
MATOS, WISNIK, 2017, p. 113)

Cildo Meireles (MEIRELES, 2020a, p. 200) lembra que Trudo Engels não acreditava que daquele primeiro desenho, feito em uma folha de bloco de anotações, seria possível realizar uma instalação:

Eu cheguei com um papelzinho dobrado no bolso para fazer o *Através*. Era o primeiro plano, levei para o Trudo. O Trudo não acreditava... Esse já é um segundo [mostrando o catálogo *Mango Discipline*], já é um melhorado, diferente daquele que eu fiz no hotel. Aquele era uma folha de bloco de anotação, mas acho que era mais precário do que esse que está aí. E tinha as dobras.

Em meio a risadas e contando que o jovem artista belga tinha certo rigor matemático e organizacional, Cildo Meireles recorda de uma aula com o cineasta Jean-Claude Bernardet a propósito do cinema brasileiro e do Cinema Novo.⁴ Na aula em questão, um estudante teria afirmado não compreender como seria possível que um cineasta fosse capaz de realizar um filme precário e, em seguida, realizar um filme grandioso, estabelecendo-se, assim, um salto entre a primeira e a segunda obra. Ao que Jean-Claude Bernardet teria respondido que, entre um filme e outro, o cineasta realizou vários filmes em sua cabeça que não teria tido condições de materializar (cf. MEIRELES, 2020a, p. 200).

Em direção análoga, antes de instalar *Através* na Kanaal Art Foundation, Cildo Meireles realizou uma versão mais simples da obra para a 5ª Bienal de Sydney, *Private Symbols: Social Metaphor*, em 1984 – *Clear Sphinx* [Esfinge Transparente] (1983). Não havendo condições de executar *Através* à época, a instalação realizada na Bienal consistiu em uma camada de vidro quebrado ao piso sobre a qual pousava a esfera transparente de papel celofane, ocupando 16 metros quadrados do espaço expositivo.⁵ Também durante o período de exposição de *Através* na Bélgica, Cildo Meireles participou do projeto *Escala Pública*,⁶ em São Paulo, no saguão da Galeria Prestes Maia, com uma obra que possuía um franco diálogo com *Através*, que, por sua vez, somente foi instalada no Brasil, no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), 17 anos após sua montagem de Kortrijk.⁷ Do primeiro desenho ao último traço do último projeto antes de executar a obra e mesmo durante sua execução, a obra se faz e se refaz nas reflexões de Cildo Meireles, na busca por soluções aos problemas que se apresentam e na percepção de mudanças que podem levá-la a direções antes não consideradas.

Através, desde sua concepção, apresenta um bailar entre ruído e visualidade. A partir da sonoridade do emaranhado de celofane se contorcendo no cesto, o olhar e a escuta de Cildo Meireles foram

atraídos pela transparência. Os dados sonoro e visual reverberaram no artista, multiplicando-se tanto pelas barreiras transparentes que compõem a obra, quanto pelos inúmeros cacos de vidro que são friccionados pela ação de nossos pés. A contundência de *Através* enquanto instalação se dá a partir da presença e da atuação do sujeito, sobremaneira, sonoramente.

Movido pela percepção, o sujeito fenomenológico caminha o labirinto transparente, sendo tomado ou se entregando à sua transparência e aos seus ruídos. A cada passo dado em *Através*, a percepção atravessa o sujeito para, nos termos de Maurice Merleau-Ponty (2015, p. 71), de um único golpe, atravessar dúvidas e instalar-se “em plena verdade”. Neste sentido, nos apresentamos aqui como sujeito fenomenológico, o que nos permite entrelaçar história, teoria e crítica da arte nesta análise de *Através*.

“DECIFRA-ME OU TE DEVORO”

Entrar na sala em que *Através* está instalada é se surpreender, ficar sem reação ao menos por um tempo. É sair de um registro do mundo real, ou quase real, do verde do Instituto Inhotim e, atravessando a porta, ser inebriado por uma atmosfera de penumbra

onde algo inesperado aguarda por nós. Um labirinto se abre diante de nossos olhos, nos convidando a nele embarcar: tudo o que vemos carrega um dado de transparência.

Após alguns instantes tomados pela visão a navegar por entre as camadas de transparência que pendem do teto ou que se erguem do piso, nos aproximamos do labirinto que replica a forma de um quadrado. Nossa visão continua bailando pela transparência, buscando em vão dar conta do que vê. Ao centro do labirinto, uma espécie de ímã – a grande esfera transparente – convoca à caminhada por entre os dédalos que a circundam. Tudo é transparência em *Através*. Alguém nos encoraja a entrar e, antes que o primeiro passo toque o piso do labirinto, somos apresentados ao único fio de Ariadne possível – perceber com o corpo que avança por um chão partido, esfacelado, um piso de cacos de vidro. Não há alternativa senão a caminhada por entre a transparência.

A transparência nos lança em suas regras, nos faz crer que há uma franqueza em cada uma de suas camadas firmemente declaradas sobre o piso de cacos de vidro. Somos seduzidos por uma suposta segurança, como se o simples fato de ser transparente implicasse não haver esconderijos, prisões. A corroborar com este dado transparente, os espaços entre as paredes do labirinto permitem

ver onde termina e onde começa cada uma das barreiras, não há o que temer. Antes que qualquer reflexo possa nos levar ao interior do labirinto, percebemos que, na verdade, já estamos lá, a visualidade de *Através* já havia nos capturado sem que nos déssemos conta.

O primeiro passo nos distancia de qualquer certeza a partir de um ruído incomum que toca nossos ouvidos e reverbera no corpo, arrepia a pele, mesmeriza nossos sentidos – estamos no labirinto e dele não pretendemos sair. O vidro já quebrado é estilhaçado a cada novo passo à medida que o sujeito se embrenha por seus caminhos, compondo um território instável e movediço. Caminhamos o quanto possível, observamos a tudo, mas não em busca da memorização do caminho de volta. Qualquer pedaço de pão deixado para marcar o caminho, como no conto de João e Maria,⁸ seria devorado pelos cacos de vidro, esfarelado e misturado à areia que, em algum momento, foi caco de vidro.

A transparência dos materiais parece camuflar a função de barreira: a clausura do peixe, a cobertura do tecido, a separação da lona, a rigidez da lâmina, a delimitação da cerca, o aviso que repele, a persiana que esconde o mundo de nós e que nos enclausura em um cômodo, o portão que seleciona, a grade que lembra as diferenças entre nações, a prisão, a guerra, o ofício, a contenção das multidões,

a contenção de animais, a separação agressiva do inimigo, a cortina que esconde o corpo entregue às intimidades do banho, dentre outras intimidades.⁹ Camadas e barreiras que, contando uma história, constituem um todo de delimitações perceptíveis ao olhar. Algumas barreiras são curtas, outras mais extensas, mas todas são dispostas, simetricamente, lado a lado, somando um número-chave para a marcação do tempo – 60 (LEITE, 2016).

Paredes descontínuas que permitem o trânsito entre si, escolhas, combinação de caminhos e sugestão de possibilidades que parecem tender ao infinito. Há uma ordenação entre as paredes, uma sequência no distanciamento entre uma e outra, bem como na repetição. As camadas do grande labirinto são espelhadas, um lado do quadrado replica-se em ordem rigorosa no lado seguinte. A igualdade entre as medidas dos lados se fundamenta na igualdade de seus materiais, vulgarmente familiares ao nosso cotidiano, corroborando dados constituintes tanto da transparência quanto do labirinto – a rigidez e o atordoamento.¹⁰ Duvidamos de nossos sentidos – peixes transparentes nadam em um aquário, fugindo do aceno de nossas mãos.

A visão, em seu atravessar veloz pelas camadas transparentes do labirinto, encontra com os ruídos provocados por nossa caminhada,

por nossa atuação na obra. Os estalidos dos cacos de vidro tocam nosso corpo e as paredes do labirinto; por alguns instantes, outros sujeitos que percorrem a obra se sobrepõem às paredes e adensam o ruído que nos leva na caminhada. Os passos vacilam, escorregam nos cacos de vidro, sugerindo caminhar como quem avança ao mesmo tempo em que freia o ritmo. A percussão de nossos passos não está sozinha, percebemos o som que produzimos e espalhamos no labirinto ao mesmo tempo em que recebemos o som produzido por outros sujeitos. Sempre que avistamos a grande esfera revigoramos nossa vontade pela caminhada que vai se tornando mais íntima da ação, até então impensada, de caminhar sobre cacos de vidro.¹¹

A transparência é perversa, nos engana pela visão, afirmando que tudo, tudo está ali, estamos vendo tudo tal qual é. Porém, não somos constituídos apenas de visão, mas de todos os sentidos que conformam o corpo que percebe o mundo, um corpo que sabe que ver com os olhos nunca foi o bastante. A transparência impõe restrições a cada dado apresentado ao olhar. Na opacidade, há o que se descobrir ou o que se desvelar; na transparência, ao contrário, tudo está dado, desde o princípio e talvez este seja o mais inescapável dos labirintos – a impossibilidade do inesperado. A transparência em *Através* se fundamenta na perversidade de impedir ao corpo aquilo que a visão alcança. Cientes das regras e buscando alcançar o que se encontra por

detrás das camadas, nos perdemos no labirinto das transparências. Para um ponto atingido, tantos outros se fazem inalcançáveis.

Quanto mais avançamos em direção à grande esfera, a estatura das camadas do labirinto é reduzida, enquanto sua contundência de barreira se eleva, seja de forma mais agressiva, como no caso do arame farpado; ou dissimulada, supostamente civilizada, como o cordão de isolamento típico de eventos artístico-culturais. Muitos respeitam a mensagem deste último e menor perímetro que cerca a grande esfera.¹² Prosseguimos com cautela ante as farpas do arame; caminhamos seduzidos pela esfera que pausa, soberbamente, sobre os cacos de vidro.

Uma luz ora parece iluminar a esfera por cima, ora parece estar localizada em sua base, provocando em nós uma ilusão auditiva – o crepitar de suas folhas de celofane pela ação de um fogo inexistente (LEITE, 2016). A esfera nos lança o desafio da esfinge – “decifra-me ou te devoro”. Tal como Édipo, atrevemo-nos a responder com os ruídos que provocamos ao caminhar sobre o piso movediço. No ato da resposta, somos, invariavelmente, devorados pela esfinge – esfera, ruídos, *Através*. A caminhada prossegue até que retornamos às camadas mais periféricas do labirinto. Ainda um último olhar, uma última escuta e um último toque dos pés se impõem antes de deixarmos o labirinto e sua esfera.

O caminho de saída não é o mesmo daquele de chegada, assim como nós não somos mais os mesmos do primeiro olhar, do primeiro ruído. Deixamos o labirinto, mas ele segue conosco.

■ IMAGENS SONORAS

Através se faz e se refaz por meio da presença do sujeito; a experiência e a percepção da obra podem transformar-se por completo a depender da quantidade de sujeitos, da velocidade dos passos e do tempo de permanência no labirinto transparente. Neste sentido, parece pertinente resgatar a noção de ouvinte direto do compositor e teórico francês Pierre Schaeffer (1966), conhecido como o criador da música concreta. Segundo essa noção, a escuta se daria no espaço acústico original em que o som é produzido, e a audição do ouvinte é acompanhada, concomitantemente, da visão e de outras percepções. Por oposição, o ouvinte indireto escutaria em um local distinto e distante das circunstâncias em que o fenômeno sonoro original se produz a partir de aparatos como alto-falantes. *Através* demanda o ouvinte direto que está no instante e no local do fenômeno sonoro, mas que é, sobretudo, o agente da produção deste mesmo fenômeno.

Através (Figura 2) se configura como uma obra que demanda um ouvinte direto e atuante, entrelaçando ainda a visualidade e a sonoridade ao caráter tátil possível a partir dos passos que caminham. Schaeffer (1966, p. 51, tradução minha)¹³ atenta para o fato de outras percepções, especialmente as visuais, contribuírem para a apreensão do conteúdo do som, afirmando que “o olho não participa dessa escuta seletiva do som direto e do som reverberado, clarificando nossa audição em salas já fortemente reverberadas”.



Figura 2.
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2015.
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Através depende da atuação do sujeito para efetivamente acontecer – por entre imagens sonoras, visuais e táteis, mais do que um ouvinte direto, o sujeito se faz de múltiplas percepções. Na instalação, o ruído é expressão de nossa caminhada, cantando passos leves, pesados, lentos ou até mesmo acelerados para os apressados e destemidos de um escorregão por entre cacos de vidro. Ao mesmo tempo, o ruído na obra pode nos lançar à solidão, seja ao percebermos nossos passos como os únicos em *Através* três meses após a reabertura do Instituto Inhotim, no âmbito da tragédia do rompimento da barragem B1 da mineradora multinacional Vale¹⁴ na mina Córrego do Feijão;¹⁵ seja em um sábado de sol em maio de 2012, quando 25 estudantes de uma turma caminhavam todos juntos por sobre os cacos de vidro. Sozinho ou acompanhado, orbitando a grande esfera o sujeito pode se perceber imerso em solidão.

Por mais que se esteja na companhia de muitos, a percepção de *Através* se dá na individualidade do sujeito e de seu corpo por entre o som que preenche o volume do labirinto transparente. Quanto maior a quantidade de pessoas, maior o ruído – em meio a tantas pessoas e a tantos ruídos, também nós nos tornamos transparentes. Recordemos a observação de Cildo Meireles (2006, p. 72-74) sobre caminhar sozinho pelos perímetros concêntricos de *Através* de

forma solitária: “(...) experiência individual do absurdo, do homem só, na história, no universo, me interessa muito. É sempre a questão do ser, em última análise, do ser sozinho”. Algo que nos permite inferir o recorrente assombro do artista.

(...) pela imagem não dos homens que pisaram na lua, mas daquele que, dos três astronautas, teve a experiência mais solitária, o astronauta Michael Collins, ficando em órbita, viabilizando os passos de seus companheiros ao subtrair de suas próprias pernas, anseios e devaneios, a experiência de sentir a emoção de pisar na lua, seja esta história real ou uma produção cinematográfica de Stanley Kubrick (LEITE, 2016, p. 113).

A obra de Cildo Meireles parece se aproximar da insistência de John Cage (2013a, p. 94) a propósito de “algo mais luminoso e transparente, de forma a que os sons surjam de qualquer ponto no espaço, carregando as surpresas que a gente encontra quando caminha nos bosques ou nas ruas da cidade”. O sonoro invade a criação do artista brasileiro através da banalidade de um papel se contorcendo. Cildo Meireles parece atento ao fato de que “todos ouvem a mesma coisa se ela emerge. Cada um ouve o que só ele ouve se ele entra nela” (CAGE, 2013a, p. 41). Paradoxalmente, ao adentrarmos naquilo que escutamos, a escuta se torna subjetiva.

Ao mesmo tempo em que escutamos o mesmo som quando caminhamos juntos pela obra, as imagens sonoras que invadem a escuta pertencem a cada sujeito que produz e recebe os ruídos na caminhada. A partir de Cage, parece possível refletir sobre o uso desabusado que Cildo Meireles faz do sonoro, um uso que não se atém às mesmas preocupações de um compositor que prima pela harmonia na obra que executa. Ainda que Cage partisse do campo da música e Cildo Meireles se situe no campo das artes visuais, ambos os artistas voltam a atenção ao mundo. Neste sentido, Cage buscava resgatar os sons indesejados e desprestigiados ante sua impossibilidade de notação musical – ruído – para o interior de seu sistema de arte.

Em direção análoga, o ruído se apresenta na obra de Cildo Meireles: partindo de dados que compõem a vida ordinária, como quebrar um vidro, para, em seguida, o artista condensar este dado em sua obra. Aquilo que para as acepções mais tradicionais da música é desprezado sob a conotação negativa que a palavra ruído carrega, Cildo Meireles se apropria para criar suas obras, seja de uma forma mais branda, com sons quase imperceptíveis à escuta do sujeito, ou mais intensa, com ruídos capazes de nos tomar de nós mesmos em favor da obra.

Tal qual John Cage (2013b, p. 3, tradução minha)¹⁶, Cildo Meireles parece perceber que “onde nós estivermos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, isso nos perturba. Quando o escutamos, achamos fascinante.” A cada passo desferido sobre *Através*, vibramos agudamente e em simpatia¹⁷ com o roçar dos cacos entre si e entre nossos pés.

Em uma análise do mundo pós-revolução industrial em consonância com a música, o teórico canadense Murray Schafer (2011b, p. 120) afirma que “ruído é som que fomos treinados a ignorar”. Artistas compositores como Luigi Russolo (1885-1947), Edgard Varèse (1883-1965) e John Cage (1912-1992) valorizaram o ruído enquanto elemento sonoro em uma perspectiva musical. Cildo Meireles, por sua vez, destaca o ruído como elemento preponderante a partir das artes visuais. Enquanto no cotidiano a quebra de vidros tende a ser algo esporádico ou pontual, o artista hiperboliza este ruído disponibilizando toneladas de vidro quebrado para que o sujeito produza imagens sonoras entrelaçadas a imagens visuais.

A obra pode criar no sujeito uma espécie de desejo pelo ruído, produzido pelo anseio de uma caminhada cujo ponto central é dado a ver desde antes do primeiro passo. Caminhar pelos dédalos de

Através implica se entregar a um processo de percepção incessante de tudo aquilo que nos cerca e que possui certa invisibilidade no cotidiano – as barreiras, os vidros, ruídos transparentes dos quais nos cercamos.

Compreendemos o ruído da caminhada sobre cacos de vidro de forma análoga à noção de som translúcido de Murray Schafer (2011a), sons que são mascarados pelo ruído da paisagem sonora de um mundo repleto de máquinas, motores e agitação. O som de uma caminhada sobre a areia da praia ou sobre a neve, o som da fuga de um animal no cerrado, do badalo do sino da igreja ou da varanda de um apartamento na cidade, o vidro quebrado ao chão em meio ao cotidiano doméstico ou não – sons translúcidos transpassados pela luz de outros sons, ruído transparente. Um som que costuma ser pontual no dia-a-dia e que, na obra, tem sua potência sonora elevada em virtude de sua recorrência, do adensamento de seu volume a partir de processos de sobreposição dos passos de um único sujeito e do encontro dos passos de muitos sujeitos. Os ruídos de *Através* consolidam uma constante entre o que se foi, o que é e o vir a ser da obra, permitindo que a quebra do vidro assuma um caráter de alta fidelidade (*high fidelity* ou *hi-fi*), nos termos de Schafer (2011a), ao impregnar o espaço da obra.

Através abre seu próprio espaço dentro da sala expositiva se fazendo independente daquilo que a circunda, ao mesmo tempo em que derrama para fora de si sua visualidade e sua sonoridade. No labirinto transparente, o ruído grita suas imagens, nos permitindo perceber, recursivamente, que “sons produzem, ou melhor, não diferem de imagens. Apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta” (CAESAR, 2012, p. 39). Na penumbra da sala, “*Através* se ilumina ao se construir como imagem não somente por sobre suas camadas de visualidade material, mas também por se constituir enquanto imagem através de uma sonoridade que se dá à medida que a obra tem seu percurso consumido e caminhado” (LEITE, 2016, p. 96).

O ESPAÇO PELO SONORO

A obra foi concebida de tal forma que pode ser montada e remontada em diversos espaços e em momentos diferentes. A instalação de Cildo Meireles condensa em si possibilidades díspares de ordem arquitetônica a partir da transparência. A obra se abre ao trânsito do sujeito, mas não viabiliza a habitação ou

mesmo a permanência confortáveis como aqueles termos que orientam decisões arquitetônicas. Os corredores estreitos que se multiplicam em *Através* partiram da percepção de Cildo Meireles das mudanças ocorridas na casa de sua avó materna em Brasília. A comunicação, que antes se dava de forma mais abrangente entre as casas da vizinhança e mesmo entre os cômodos de uma mesma casa, passou a contar com interdições, obstáculos, portas, grades e demais barreiras em corredores claustrofóbicos que embaçavam a percepção daquilo que seria a frente e os fundos da casa (LEITE, 2016).

Interdições domésticas que estão no espaço aberto pela instalação de arte, dados de transparência desviados de suas funções cotidianas. A persiana não cobre nenhuma janela, o portão não guarda nenhuma propriedade, o arame farpado não está sobre o muro, tampouco em uma trincheira, os peixes transparentes não estão a ornamentar uma sala de estar, nem mesmo estão ali como animais de estimação; ainda assim, todos os elementos foram destacados de funções arquitetônicas a partir de um conceito tautologicamente reiterado na instalação – a transparência. *Através* convoca toda sorte de barreiras domésticas possíveis a partir da perspectiva da transparência. Interdição.

Através parece estar em consonância com a análise do historiador da arte Alex Potts (2001) a propósito de instalações e de esculturas, segundo a qual o isolamento e a condensação de formas arquitetônicas particulares em instalações, a partir de sua artificialidade projetiva, inviabiliza que o espaço seja habitado. Por outro lado, parece possível aproximar a instalação da dimensão humana da arquitetura, dada sua existência plena somente ser possível através da presença do sujeito – ainda que a obra em questão instaure um espaço de experiência a partir do caminhar, mas não de habitação ou de permanência irrestrita. Guarda-se, assim e portanto, certa efemeridade em *Através* em uma espécie de pulsar que se alterna entre a presença e a ausência do sujeito. Mesmo que a obra se sustente sobre si quando vazia, ela não se efetiva plenamente até que o sujeito a caminhe. O espaço de *Através* (Figura 3) se faz integrado ao sonoro e na sedução da transparência, fundamentado na atuação do sujeito.

Figura 3.
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.
(Fotos: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



O artista e teórico Brandon LaBelle (2012) atenta para o fato de a arquitetura pressupor participação e de se organizar a partir de um dado de antecipação da presença ou da habitação de usuários. A instalação de Cildo Meireles possui semelhança com os aspectos observados por LaBelle na perspectiva de que seu projeto e sua execução se antecipam à presença do sujeito, por mais que exista a possibilidade de a obra surpreender quando deixa de ser um projeto e é executada. Em entrevista à autora, ao ser indagado sobre o sonoro em *Através*, o artista reflete sobre as ocasiões em que convive por anos com uma obra e que, ao realizá-la, tem a percepção de que não conhecia de fato a obra – “O som é uma dessas coisas. Você pensa um trabalho, às vezes convive anos ... (...) e aí você pensa que conhece... (...)” (MEIRELES, 2020a, p. 199).

Em conversa em agosto de 2022, Cildo Meireles nos relatou que, na execução de *Clear Sphinx*, na Bienal de Sidney, a percepção da caminhada sobre os cacos de vidro entregou uma carga sonora até então imprevista que adicionava camadas de complexidade à obra. Algo que foi levado adiante na primeira montagem de *Através* em 1989 e nas montagens subsequentes.

O sonoro dá dimensão do espaço, carregando em si o dado do presente a cada passo desferido pelo sujeito. Ao mesmo tempo,

a visualidade das camadas transparentes corrobora o ruído percebido pelo corpo. Na caminhada por entre corredores de paredes fragmentadas, também o sujeito se soma ao acúmulo de ruídos visuais e sonoros de *Através*. Neste sentido, se para LaBelle (2012) a espacialidade acústica se dá no entrelaçamento entre som e espaço, parece-nos igualmente possível compreender a espacialidade da obra como um entrelaçamento do sonoro com a visualidade, uma vez que a visualidade corrobora as dimensões do espaço físico enquanto o som preenche o volume espacial, ao mesmo tempo em que projeta distâncias ao nível da percepção.

Através do sonoro, o espaço vibra e devolve ao corpo sua reverberação em paredes, piso e outros sujeitos que caminham a obra. O espaço de *Através* se faz dinâmico e mutável como um tempo presente e o futuro em aberto. Se a vibração do som no corpo permite sua percepção tátil (LABELLE, 2012), parece-nos possível propor a fusão do sujeito à obra em um sentido que se dá ao rés do corpo. Os ruídos provocados pelos passos permitem ao sujeito perceber a transparência desde a superfície dos pés, reverberando nas pernas e no corpo que, a esta altura, como um todo, escuta e recebe de volta o som repercutido por cada barreira transparente. Imagens sonoras, visuais e táteis entrelaçadas se reafirmam,

viabilizando a percepção da obra. A propósito de nossa percepção de que o sujeito passa a fazer parte de *Através* à medida que produz som ao atuar no interior da obra, Cildo Meireles declarou que:

(...) é um momento assim, de uma interação nessa área, nas instalações que tem esse deslocamento do sujeito. Um deslocamento, uma mudança nessa relação sujeito/objeto. Porque eu acho que o veículo..., sobretudo, eu parto dos parangolés, onde essa interface vai se tornando uma coisa assim meio que sombria. Tem um momento ali que você não tem mais o sujeito, agora é o objeto ou é o sujeito. Os parangolés são muito isso. (MEIRELES, 2020b)

Na caminhada, o sujeito faz a obra acontecer de forma plena e, assim, se estabelece a nebulosidade, a impossibilidade de se delimitar até que ponto é a obra atuando e em que momento é o sujeito. O sujeito caminha *Através* ao mesmo tempo em que é caminhado pela obra. O sujeito escuta os ruídos por ele produzidos, atravessa as camadas de transparência e se torna parte da obra à medida que a obra também o invade. Não possuindo cantos ou quinas, a transparência de *Através* atua desde seu interior, extravasando os limites físicos de seu perímetro. Em sua transparência e a partir da presença do sujeito, a obra esparrama-se para fora de si, impregnando visualmente e sonoramente o espaço ao seu redor.

A obra de Cildo Meireles é finita, possuindo dimensões precisas e camadas de transparência rigorosamente delimitadas. Porém, não se contendo em seu próprio perímetro, a obra adentra a percepção do sujeito, percorrendo-o com suas imagens sonoras, visuais e táteis. Imagens somente possíveis pela presença do sujeito e que com ele seguirão para além do espaço físico da obra e da sala expositiva, pois, a esta altura, estão em seu corpo. *Através* demanda que visão, escuta e tato atuem juntos, entrelaçados, permitindo que os ouvidos sintam, que olhos escutem e que a pele veja trilhas somente possíveis de serem caminhadas em uma obra de arte.

Ao ser finita em termos de dimensões espaciais e, ao mesmo tempo, não se conter em seu espaço, a obra de Cildo Meireles parece ser compatível com a noção de um espaço finito e sem bordas, como as *hipersuperfícies* investigadas pela topologia – “objetos tridimensionais finitos em tamanho e sem borda. [As] hipersuperfícies *vivem* em espaços de dimensão alta, no mínimo uma dimensão a mais que nosso mundo físico” (MARAR, 2019, p. 109). A quarta dimensão se constitui da relação entre as três dimensões espaciais que conhecemos mais o tempo, sendo possível adicionar uma dimensão extra de tempo, avançando em direção à quinta dimensão (MARAR, 2019).

O personagem Cooper, piloto na obra cinematográfica *Interstellar* [*Interestelar*] (2014) de Christopher Nolan, após buscar por outro planeta que tivesse condições viáveis para receber os habitantes da Terra, somente consegue retornar à sua casa no interior de um hipercubo. Da quinta dimensão, Cooper vê sua filha em tempos distintos – criança e adulta –, mas percebe a impossibilidade de retornar ou de interferir no passado.

A possibilidade de um espaço finito e sem bordas em relação com a dimensão temporal nos permite conjecturar *Através* como uma hipersuperfície na qual o sujeito se desloca e, sem ter efetivamente a possibilidade de voltar ou de interferir no passado, pode perceber a simultaneidade de tempos. Cada barreira da instalação não impede o sujeito de ver o que se encontra do outro lado; porém, as interdições do labirinto transparente não permitem que o sujeito toque lá, onde ele não está. Lá onde o tempo e as dimensões são outras. Assim como Cooper, o sujeito em *Através* vê e escuta, mas não pode avançar em direção a tempos pretéritos.

VEREDAS QUE SE BIFURCAM

A propósito do avanço das pesquisas acerca do universo,¹⁸ o topólogo brasileiro Ton Marar observa que, em abril de 1990,

o telescópio Hubble capturou imagens de uma região “desconhecida do Cosmos, a sudoeste de Orion, próxima à constelação de Fornax”, registrando mais de 10 mil galáxias com bilhões de estrelas cada uma e revelando imagens em luz visível que registravam “um passado de mais de 13 bilhões de anos. De fato, como a velocidade da luz é finita, a luz refletida ou emitida leva um tempo para chegar até nossa retina; por isso, tudo o que enxergamos é imagem do passado!” (MARAR, 2019, p. 154). *Através* permite, sem desvios, o trânsito de luz através de suas camadas transparentes em uma relação que parece ter em suas imagens visuais um acúmulo de tempos.

Considerando-se o interesse declarado de Cildo Meireles (2020a) pela topologia, parece pertinente ressaltar que também Marcel Duchamp se interessava pelas formulações topológicas de Henri Poincaré e pelas questões que diziam respeito a dimensões altas, mais especificamente, à quarta dimensão. O artista francês teria criado *A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)* (1915-1923), buscando representar, artisticamente, a quarta dimensão (MOLDERINGS, 2010). Neste sentido, a transparência do vidro seria fundamental por permitir à visão o trânsito irrestrito através de si, amalgamando o mundo ao redor à pintura de Duchamp,

além de permitir ao sujeito mirar seu próprio reflexo na obra e assim, virtualmente, adentrar *O Grande Vidro*.

De acordo com Duchamp, a hipotética percepção *quadridimensional* do mundo tridimensional seria caracterizada pela transparência. “Os nativos da quarta dimensão”, ele escreve em uma nota longa sobre *O Grande Vidro*, “ao perceberem esse corpo *quadridimensional* simétrico irão de uma região a outra cruzando, instantaneamente, o meio do espaço tridimensional” (...). (MOLDERINGS, 2010, p. 15, tradução minha¹⁹)

De acordo com Hebert Molderings (2010), essa teria sido a razão que levaria Duchamp a substituir a tela opaca por um painel de vidro como suporte, recordando que o rascunho de *O Grande Vidro* teria se baseado na tradição da pintura a óleo. Cildo Meireles, por sua vez, quebra toneladas de vidro para que o sujeito possa, efetivamente, adentrar a transparência, caminhando sobre os cacos de vidro, movimentando-os enquanto atravessa as 60 barreiras que formam os corredores do labirinto transparente. Além de permitir ao sujeito atravessar a obra por meio da visão, a percepção tátil que se dá na superfície dos pés conduz a um galope que rumo a tempos futuros (Figura 4).

Figura 4.
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



O sujeito é invadido pelas imagens sonoras produzidas por sua caminhada, imagens que se dão no presente e que, ao mesmo tempo, avançam para múltiplas direções. A transparência se acumula em imagens sonoras, visuais e táteis que se abrem na simultaneidade do tempo. No espaço de *Através* desdobram-se recortes temporais e espaciais, fragmentados por entre as camadas transparentes e os cacos de vidro: passado, presente e futuro, sincronicamente e em acúmulos, em uma dimensão superior à terceira através da arte. A obra de Cildo Meireles abre-se em uma espécie de *Jardim de Veredas que se Bifurcam*, viabilizando ao sujeito escolher não apenas um, mas vários caminhos ao mesmo tempo, como no conto do argentino Jorge Luis Borges. Por outro lado, *Através* (Figura 5) também conserva em si um Aleph análogo àquele do outro conto de Borges,²⁰ um Aleph que se ocupa especificamente da transparência.

Figura 5.
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



No conto *O Aleph* de Borges (2019, p. 145), a pequena esfera furta-cor localizava-se na parte inferior do degrau do porão da casa de Carlos Argentino e seria “(...) um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos”. Se Borges (2019, p. 149-150), assumindo-se como o narrador de seu conto, viu “todos os espelhos do planeta e nenhum [o] refletiu”, viu “convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia”, além de “todas as formigas que

há na Terra”, em *Através* não apenas vemos, mas adentramos em um Aleph que permite a percepção visual, sonora e tátil de todas as possibilidades de transparência.

Imagens que transportam os múltiplos tempos que, simultaneamente, se entregam à percepção. O adensamento da transparência na grande esfera a confere opacidade, assim como a sobreposição das paredes fragmentadas do labirinto transparente também confere certa opacidade à obra. Em seu adensamento, a transparência se perde enquanto a grande esfera magnetiza, por entre os corredores claustrofóbicos e ao seu redor, inúmeras interrogações. No acúmulo de transparências, percebemos em cada camada de *Através* um vir-a-ser, uma quase-cor que se adia em direção a um sujeito que a tome para si.

A obra, composta por tantos fragmentos, promove múltiplas conexões que se abrem no espaço da percepção, onde se faz possível o conceito de quiasma de Merleau-Ponty (1971, p. 132) – o corpo como meio de se chegar ao âmago das coisas “fazendo-me mundo e fazendo-as carne”. O sujeito que se entrega à caminhada, que se embrenha pelos ruídos, se torna parte de *Através*. O sujeito atravessa de um lado a outro, de um tempo a outro, deformando o piso em sua caminhada, gastando a obra, fazendo-a acontecer ao

assumir sua própria transparência. Sendo transparente, o sujeito se fragmenta ao mesmo tempo em que conecta cada uma de suas partes à transparência de *Através*. Na percepção do simultâneo, do sonoro, do visual e do tátil entrelaçados – a caminhada e o fático.

Através demanda que o sujeito lide com simultaneidades, estabelecendo um quiasma a partir de um corpo fenomenológico entrelaçado a um corpo objetivo. O piso esfacelado, as paredes fragmentadas, o ruído e a transparência da obra a conferem movimento. O sujeito, por sua vez, se entrega ou é tomado pelo pulsar de *Através* que vibra, continuamente, a transparência e a deformação provocada pela caminhada.

O LABIRINTO EM ESPIRAL

A tautologia percorre cada uma das camadas de *Através* – visuais, sonoras e táteis – reafirmando, em direção ao sujeito, a transparência. Em cada uma das camadas, a transparência questiona as suas bordas, assim como os limites dos sentidos do corpo. Neste ponto, parece pertinente o relato de Trudo Engels (VARIOUS ARTISTS, 2022, correspondência eletrônica, tradução minha²¹) a propósito de sua percepção da obra quando finalizada:

Após seis semanas de montagem (equipe muito pequena), o resultado foi desconcertante. Seu tamanho era de tirar o fôlego. Senti uma nostalgia imensa, mesmo sendo muito jovem na época, mas tive uma sensação de perda. Eu também esperava uma instalação exótica no início, mas a peça acabada tinha essa qualidade universal.

Na duplicação dos corredores, na repetição das barreiras, a obra pode lançar o sujeito em imagens de atordoamento. A caminhada em círculos, a percepção de andar, andar e parar no mesmo lugar pode ser aterradora como se todo o caminho percorrido até determinado ponto tivesse sido apagado. Caminhar em um labirinto é como deslocar-se em um *loop* indefinido que restitui a igualdade visual, sonora e temporal. Da percepção de estar preso no tempo e no espaço, o sujeito pode encontrar meios de buscar a diferença que o permitirá, assim como Ícaro, criar asas e escapar do labirinto. No *loop* de *Através*, o sujeito pode encontrar as pontas, os fragmentos, as entradas e as saídas que possibilitam o movimento em direção à diferença. Assim, não estamos mais perdidos – o labirinto se transforma em espiral.

Michel de Certeau (1994), em sua análise sobre a cidade, compreende que a caminhada põe à prova o presente, o descontínuo e o fático como características da enunciação do pedestre em seu

feito de caminhar. Ao mesmo tempo em que *Através* nos permite uma caminhada por entre o descontínuo, somos igualmente percorridos pela obra, sendo continuamente testados por nossas descontinuidades. Nossos ruídos são postos à prova pelo ruído que provocamos na obra, nos confrontando com a falta de lugar que motiva o deslocamento do andarilho. Não há espaço para pedestres – *Através* demanda o andarilho. Por um instante que seja, nos tornamos o andarilho que, lançado na busca incessante por si, é sempre ausente, dada a percepção de nunca ser completamente. Como andarilho estamos lá, lá onde não estamos.

A caminhada em *Através* (Figura 6) nos remete ao encontro inesperado com a transeunte de Charles Baudelaire (LEITE, 2016). Em meio ao alarido ensurdecador da rua, o poeta avistava a dama que se destacava da balbúrdia sonora e visual da cidade – seu olhar o fez “subitamente renascer” e questionar “Não mais te verei senão na eternidade?” (BAUDELAIRE, 2019, p. 294, tradução minha²²). De forma análoga, antes de deixar o labirinto transparente e de levar nossa caminhada por outras paragens, voltamos o olhar para ela, para a grande esfera que, desde o início, nos atraiu e nos fez caminhar rumo ao seu encontro.



Figura 6.

Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.

Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.

Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.

(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Tal qual a poesia, nos perguntamos quando tornaremos a encontrar a grande esfera, o labirinto transparente, *Através*. Diferentemente da poesia que encerra a efêmera dama em um instante “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!” (BAUDELAIRE, 2019, p. 294, tradução minha²³), sempre nos reencontraremos com a obra de Cildo Meireles. Não necessariamente em museus e galerias que venham a expor a obra, ou em sua instalação permanente no interior mineiro em que se localiza o Instituto Inhotim, mas por entre imagens sonoras, visuais e táteis percorridas pela obra em nossa percepção, nas veredas que se bifurcam ao rés de nosso corpo. Por entre interdições e transparências – o sujeito ao redor e *Através*.

NOTAS

- 1 Registramos nossos agradecimentos especiais a Cildo Meireles por todo apoio e colaboração.
- 2 O convite foi realizado no contexto da exposição *Brazil Projects*, organizada por Chris Dercon em 1988 no PS1, em Nova York. Nessa mostra, Cildo Meireles expôs a obra *Eureka/Blindhotland* (1970-1975).
- 3 A exposição aconteceu entre 20 de maio e 22 de outubro de 1989.
- 4 Em 1965, Cildo Meireles estudou cinema no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM/UNB, Brasília).
- 5 No texto de apresentação de *Clear Sphinx* no catálogo da Bienal, Cildo Meireles (apud BIENNALE OF SYDNEY, 1984) afirmava que a instalação seria um fragmento de *Através* e que dizia respeito a um elemento subjacente e opaco – “transparente, Esfinge Transparente: mesmo assim, ela me devora”.
- 6 *Escala Pública* integrou o evento *Cidade, Cidadania*, promovido pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo (PIMENTA, 1989, p. 16). Cildo Meireles instalou uma esfera de 4 metros de diâmetro, constituída por papel celofane, na passagem do público no saguão da Galeria Prestes Maia, próximo ao viaduto do Chá, em agosto de 1989.
- 7 Em conversa ocorrida em agosto de 2022, Cildo Meireles nos relatou que, no Instituto Inhotim, em um primeiro momento, *Através* foi instalada em um espaço sem paredes, ficando vulnerável ao meio ambiente do jardim botânico. O artista chegou a considerar levar a obra totalmente para a área externa, mas, por fim, optou por sua instalação em uma sala fechada, no atual Pavilhão Cildo Meireles.
- 8 *João e Maria* [Hansel und Gretel] é um conto proveniente da traição medieval adaptado pelos irmãos Grimm.
- 9 O quadrado externo do labirinto de *Através* possui 15 metros de lado e a obra mede 6 metros de altura. Para mais detalhes sobre os materiais que compõem as paredes, ver: COHEN, 2009, p. 82-103.

10 A instalação possui 15 camadas em cada um de seus quatro lados, sendo dois lados subsequentes constituídos por materiais idênticos dispostos, rigorosamente, na mesma ordem.

11 De acordo com relato do artista no documentário *Cildo Meireles* (2009), dirigido por Gustavo Rosa de Moura, a montagem de *Através* no Instituto Inhotim teria quase 20 toneladas de cacos de vidro.

12 Por ocasião das pesquisas de campo realizadas no Instituto Inhotim, entre 2015 e 2019, observamos que os visitantes não costumavam avançar em direção ao menor perímetro da obra, fato corroborado pelo tamanho dos cacos de vidro – maiores ao redor da grande esfera –, contrastando com cacos menores e, até mesmo, com os farelos dos corredores da instalação que registram a ação de inúmeros passos ao longo do tempo (LEITE, 2016).

13 No original: “[...] l’oeil n’a aucune part dans cette écoute sélective du son direct et du son réverbéré, qui rend si claire notre audition dans les salles cependant déjà fort réverbérées”.

14 Em 25 de janeiro de 2019, em Brumadinho, região metropolitana de Belo Horizonte, a barragem da mina Córrego do Feijão da Vale rompeu, causando a morte de 270 pessoas, além de 8 pessoas que permanecem desaparecidas, conforme reportagem de outubro de 2021. Disponível em: < <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/10/06/brumadinho-veja-quem-sao-as-oito-pessoas-que-continuam-desaparecidas-2-anos-e-8-meses-apos-tragedia-da-vale.ghhtml>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

15 Após 15 dias da tragédia em Brumadinho, o Instituto Inhotim reabriu ao público, retomando suas atividades no sábado de 9 de fevereiro de 2019.

16 No original: “Where we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating”.

17 De acordo com o artista e pesquisador Tato Taborda (2021) o termo “simpatia” é empregado a propósito de uma vibração que se dá na proximidade entre objeto e observador, e que nenhum outro método diferente da relação de proximidade tornaria a vibração possível entre ambos.

18 Marar (2019) nos recorda que Albert Einstein conjecturava a possibilidade de o universo ser tridimensional, finito e sem borda, propondo recorrer a imagens mentais na busca por visualizar hipersuperfícies que permitiriam a percepção apropriada do universo. O feito de observar o universo em sua totalidade ou ao menos de projetá-lo, no entanto, ainda não se tornou possível.

19 No original: “Thus, according to Duchamp, the hypothetical four-dimensional perception of the three-dimensional world is characterized by transparency. ‘The 4-dim’l native,’ he writes in a long note on the Large Glass, ‘when perceiving this symmetrical 4-dim’l body will go from one region to the other by crossing instantaneously the median space3 (...)’”.

20 *O Aleph* é o último conto de livro homônimo de Jorge Luis Borges.

21 No original: “After 6 weeks of montage (very small team), the result was bewildering. Its size was breathtaking. I felt an immense nostalgia, even though I was very young at the time, but I had a sense of loss. I was also expecting an exotic installation at the beginning, but the finished piece had this universal quality”.

22 No original: “Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?”

23 No original: “Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peu-être!”

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. À Une Passante (XCIII). In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. (Edição bilíngue) São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 294.

BIENNALE OF SYDNEY. **Fifth Biennale of Sydney**: Private Symbol, Social Metaphor, 1984. (Excertos de catálogo de exposição digitalizado) Sydney: Biennale of Sydney, 1984. 8p.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: **Pelas Vias da dúvida**: 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.

CAGE, John. **De Segunda a um Ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

CAGE, John. **Silence**. (50Th Anniversary Edition) Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013b.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.

COHEN, Ana Paula. Cildo Meireles. In: INSTITUTO INHOTIM. **Through: Inhotim**. (catálogo de exposição). Brumadinho (MG): Instituto Inhotim, 2009, p. 82-103.

Interstellar (2014), Dir: Christopher Nolan, Roteiro: Jonathan Nolan e Christopher Nolan, Estados Unidos, 169', Son., color.

LABELLE, Brandon. Acoustic Spatiality. *[sic]: Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, Zadar (Croácia), v. 2, n. 2, 2012.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. **Ao Redor e Através**: um estudo crítico da obra *Através* de Cildo Meireles. 2016. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MARAR, Ton. **Topologia geométrica para inquietos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

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

MEIRELES, Cildo. **Em conversa com a autora em seu ateliê**. Entrevista à Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro, ago. 2022, não publicado.

MEIRELES, Cildo. “Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles. Entrevista à Caroline Alciones de Oliveira Leite. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul.-dez. 2020. (2020a)

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

MEIRELES, Cildo. In: **Cildo** (2009), Dir: Gustavo Rosa de Moura, Roteiro: Sérgio Mekler e Gustavo Rosa de Moura, Brasil, 78’, Son., color.

MEIRELES, Cildo. Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans Michael Herzog. In: DAROS-LATINOAMERICA AG. **Seduções**: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto Installations. (Catálogo de exposição) Zurique: Daros-Latinoamerica, 2006. p. 70-75.

MEIRELES, Cildo. Através, 1983-1989. Relatos do artista. In: **Cildo Meireles**. [Catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario]. Londres: Tate Publishing, 2008. p. 142.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOLDERINGS, Hebert. **Duchamp and the Aesthetics of Chance**: Art as Experiment. Nova York: Columbia University Press, 2010.

PIMENTA, Ângela. Direitos do cidadão inspiram quatro artistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1989, Caderno 2.

POTTS, Alex. Installation and Sculpture. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 24, n. 2, p. 7-23, 2001.

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

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

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

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

VARIOUS ARTISTS. **Some Questions About Cildo Meireles' work** / (Morice de Lisle). [Em correspondência eletrônica à autora]: Bruxelas: 31 jan. 2022.

VARIOUS ARTISTS; GALLERIA CONTINUA. **Mango Discipline**: Cildo Meireles & Various Artists. [Catálogo publicado a partir da exposição *Q & A*]. Gent (Bélgica); San Gimignano (Italia): Galleria Continua, 2018.

SOBRE A AUTORA

Caroline Alciones de Oliveira Leite é Doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2022) e Mestre pelo PPGCA-UFF (2016). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Integra a equipe da Vice-Presidência Científica da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ), desenvolvendo atividades de pesquisa em Artes (2014-) e coordenando o Cineclube CECIERJ (2015-). É membro do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Arte e Democracia: estudos críticos das práticas artísticas no contemporâneo” e do Grupo de Pesquisa (CNPq) “O Som Atravessado”. Atualmente, realiza Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), com supervisão do Prof. Dr. Tato Taborda, e é representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte e representante do Estado do Rio de Janeiro na ANPAP.

Artigo submetido
em 17 de dezembro de 2023
e aceito em 9 de agosto de 2024.