a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

O peso do som

The weight of sound

Caroline Alciones de Oliveira Leite
0000-0002-7866-7863
alcionesdol@gmail.com

Resumo

Na articulação entre história, teoria e crítica da arte, este artigo analisa *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), de Cildo Meireles, destacando o sonoro como imagem. Recorre-se a documentos e a entrevistas concedidas pelo artista para contextualizar o processo de criação da obra, propondo uma reflexão sobre a noção de instalação de arte em articulação com a noção de pano-de-roda. Como método de investigação, a fenomenologia da percepção permite apresentar *Eureka/Blindhotland* a partir da perspectiva do sujeito e de seu corpo, propondo uma possibilidade de escuta em um registro da obra de Cildo Meireles.

Palavras-chave

Eureka/Blindhotland. Cildo Meireles. Imagem sonora. Escuta. Corpo.

Abstract

Linking art history, theory, and criticism, this article analyzes Eureka/Blindhotland *(1970-1975) by Cildo Meireles, highlighting sound as an image. It uses documents and interviews given by the artist to contextualize the work's creation process, proposing a reflection on the notion of the art installation in conjunction with the idea of wheel-cloth [*pano-de-roda*]. As a research method, the phenomenology of perception allows us to present* Eureka/Blindhotland *from the perspective of the subject and his body, proposing a possibility of listening in a register of Cildo Meireles' work.*

Keywords

Eureka/Blindhotland. *Cildo Meireles. Sound image. Listening. Body.*

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n48.4

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Escuta, toque e visualidade

Eureka/Blindhotland (1970-1975), ainda a distância, permite que se aviste seu interior através de uma rede de náilon, amarelo-dourado, pousada sobre piso de igual cor. Ao centro da área delimitada pela rede, uma luz marcante a iluminar uma balança com dois pratos. O equilíbrio da balança suporta, em um de seus pratos, duas barras paralelas de madeira, enquanto sobre o outro prato pesa uma cruz, de medidas análogas às das duas barras, à exceção da subtração da secção que une os braços da cruz.

À medida que nos aproximamos, um som intrigante, espécie de badaladas, se faz mais forte. Em vão, a visão procura pela origem da fonte sonora, pois não é possível ver nada além de esferas idênticas e estáticas deitadas no piso. Passamos por uma abertura na rede e, sem nos dar conta, estamos no interior daquela espécie de alçapão. O som insiste, como a chuva de um verão tropical, em cair sobre nós. Não haverá movimento enquanto nossas mãos ou pés não tocarem as esferas, até então, supostamente estáticas.

Não submergimos nas esferas de *Eureka/Blindhotland* como crianças que afundam em uma piscina de bolinhas do parque de diversões. Comparadas a tais piscinas, as esferas da obra de Cildo Meireles[1] são em menor número. As cores também se foram e, em vez da leveza da infância, há um peso incomum e irregular, apesar da constância nas dimensões das esferas. Lançamos uma delas ao chão, apanhamos outra e mais outra.

Sentamos no piso, examinamos a balança, voltamos a observar as esferas e percebemos a diferença dos pesos que elas carregam. Escutamos as badaladas que pendem do teto e adentram nossa escuta em diálogo com o som que produzimos ao lançar as esferas ao chão. Nossas mãos se distraem com a diferença de pesos das esferas, enquanto nossos pés se atrapalham ao empregar igual energia para empurrar pesos tão distintos de esferas que insistem em demonstrar dimensão padronizada. A igualdade entre as esferas se desfaz pelo toque e por escutas atentas.

---

[1] Registramos nossos agradecimentos a Cildo Meireles.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Figura 1
Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland: Eureka*, 1970-1975, instalação 400 x 600 x 600cm, em Entrevendo: Cildo Meireles, exposição no Sesc-Pompeia, São Paulo, 2019 (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Teriam as esferas de celuloide, que quicaram ao longo de toda a noite atrás do personagem de Franz Kafka (2018), em *Bloomfeld, um solteirão de mais idade*, se multiplicado e aportado ali? A imagem visual da balança corta nossa conjectura sonora e nos remete àquela que talvez seja a primeira questão – ao propor que a densidade de determinado corpo corresponderia à divisão de sua massa por seu volume, Arquimedes teria se enganado? Circulando em espaço fora da rede, um homem e uma esfera grafados em páginas de jornais, interrompendo o fluxo de leitura e a mancha gráfica usual de tais jornais na época da exposição da obra.

Inserções figurava como a primeira parte da obra no projeto apresentado por Cildo Meireles ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no fôlder da primeira exposição da obra, Cildo Meireles – *Eureka/Blindhotland*, que aconteceu de outubro a novembro de 1975, no terceiro andar do prédio do MAM-Rio, em sua Área Experimental. De acordo com o artista, a concepção de sua obra foi orientada pela possibilidade de ludibriar a formulação de Arquimedes acerca da

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

densidade, questão que para o artista conservaria a essência do fazer artístico (Meireles, 2009, p. 257). *Eureka/Blindhotland* possui quatro partes:[2] a primeira – *Eureka* – é composta pelo improvável equilíbrio entre as duas barras de madeira de 10 x 10 x 30cm e a cruz com medidas análogas às das barras sobre os pratos da balança.

No regresso ao Brasil de sua permanência em Nova York, em 1973, Cildo Meireles formulou *Blindhotland*, a segunda parte da obra, cujo projeto final previa 201 esferas com pesos variando entre 100 e 1.500 gramas a povoar um piso coberto por feltro amarelo, substituído por linóleo em sua versão de 2019 na exposição Entrevendo: Cildo Meireles, realizada no Sesc-Pompeia na cidade de São Paulo. Variou também a cor das esferas em diferentes montagens: entre preto, como na primeira montagem, e marfim, como na exposição de 2019, em São Paulo.

Figura 2
Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland: Eureka*, 1970-1975, detalhe da instalação, 400 x 600 x 600cm, em Entrevendo: Cildo Meireles, exposição no Sesc-Pompeia, São Paulo, 2019 (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

[2] No projeto (Meireles, 2017) da obra apresentado ao MAM-Rio e no fôlder da exposição de 1975, a obra seria dividida em três partes: *Inserções*; *Blindhotland – Eureka*; e *Expeso*. Em entrevista concedida à autora em 2019, porém, o artista descreve a obra subdividindo-a em quatro partes.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

O som que pende do alto em direção aos visitantes constitui a terceira parte da obra – *Expeso* –, a gravação do som de oito combinações de peso das esferas em queda livre em "três situações diferentes: a altura da queda, a distância do microfone e o peso da esfera" (Meireles, 2009, p. 258) A quarta parte – *Inserções* – se constitui da publicação de oito imagens (em sua primeira versão), sem legenda, de um homem e uma esfera, alternando tamanhos distintos do homem e da esfera em cada uma das publicações: em um jornal, esfera e homem do mesmo tamanho; em outro, a esfera maior que o homem; em um terceiro, o homem maior que a esfera e assim sucessivamente em quantos jornais houvesse a publicação dessa parte de *Eureka/Blindhotland*.

O procedimento empregado pelo artista remete à confusão de tamanho vivida por Alice quando devorava pedaços do bolo que a faziam crescer ou encolher desmesuradamente no País das Maravilhas de Lewis Carroll (2000), e também aos embaraços vividos por Gulliver, o viajante de Jonathan Swift, ao ser gigantesco ou minúsculo em relação aos outros. Para Cildo Meireles, a ideia de liliputismo[3] seria típica da infância. *Eureka, Blindhotland*, *Expeso* e *Inserções* compõem *Eureka/Blindhotland* (1970-1975).

Trump taxa produtos derivados de aço e alumínio

Tarifas extras atingem alguns países; Brasil está isento de parte dos novos impostos

WASHINGTON

O presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, assinou na sexta-feira um aumento das tarifas americanas sobre produtos derivados de aço em 25% e uma elevação de 10% nos impostos sobre produtos derivados de alumínio.

Trump disse que Argentina, Austrália, Brasil, Canadá, México e Coreia do Sul estão isentos das tarifas adicionais sobre produtos derivados de aço, e que Argentina, Austrália, Canadá e México estão isentos das taxas extras sobre produtos derivados de alumínio.

O presidente americano já havia imposto anteriormente tarifas sobre aço e alumínio importados para ajudar a aumentar a produção dos EUA, com o argumento de que seria uma questão de segurança nacional.

Desde a imposição das sobretaxas, disse Trump, as importações de aço e alumínio caíram, mas as compras de produtos derivados, como pregos de aço e cabos de alumínio, aumentaram.

Trump disse que "os produtores estrangeiros desses artigos derivados aumentaram os envios para os Estados Unidos, a fim de contornar os impostos sobre produtos de alumínio e aço". O aumento das tarifas entrará em vigor em 8 de fevereiro.

AMEAÇA DESFEITA

No fim de 2019, o presidente americano chegou a ameaçar, em uma rede social, taxar o aço e o alumínio brasileiros, alegando que o país, assim como a Argentina, havido desvalorizado sua moeda de propósito. Mas, no fim de dezembro, o presidente Jair Bolsonaro anunciou que, depois de conversar com Trump por telefone, havia obtido dele o compromisso de não taxar os produtos brasileiros.

Figura 3
Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland: Eureka*, 1970-1975, detalhe da instalação, 400 x 600 x 600cm, em Entrevendo: Cildo Meireles, exposição no Sesc-Pompeia, São Paulo, 2019 (Fonte: *O Globo*, 26 jan. 2020)

[3] Trata-se de referência à ilha fictícia de Liliput, cenário do romance de Jonathan Swift *As Viagens de Gulliver*, na qual Gulliver se depara com seres de menos de 15cm de altura para os quais o personagem principal seria um gigante e, adiante, acaba aportando em uma ilha de gigantes.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

A imagem escolhida por Cildo Meireles para *Eureka/Blindhotland* é bastante semelhante àquela utilizada em um dos lados do disco *Sal sem Carne* (1975) e nas cédulas de *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e de *Zero Real* (2013), trazendo, dessa vez, o perfil e o drama do mesmo homem esguio que passava seus dias com a cabeça ancorada na parede do hospital psiquiátrico de São Cottolengo, na cidade de Trindade (GO). Um dado que saltou aos olhos do artista do registro fotográfico realizado em parceria com seu irmão Max Meirelles por ocasião da coleta de material para *Sal sem Carne*. Por entre sua trama, nas páginas de jornais ou no interior do sujeito que interaja com a obra, *Eureka/Blindhotland* prossegue circulando em seu feito de aparentar ser algo e ser outro.

A confusão entre ser maior, igual ou menor do que uma esfera, por entre cercamentos, guetos, mundos com pesos distintos, dimensões variadas. Medidas e pesos em desacordo, em desalinho com aquilo que o dado visual assevera. A imagem que choca, incomoda e não sai do corpo – uma medida de peso que não sabemos se social, humana ou desumana. Replicando nas edições impressas dos jornais o perfil do homem em sua rotina de tentar esconder-se de si mesmo, sustentando entre as mãos e a parede a cabeça, amofinando pensamentos, curvando coluna e joelhos à sina que não escolheu – existir em um canto de mundo qualquer.

Pano-de-roda

Expeso acaba por reverberar um ruído projetado pela combinação matematicamente calculada, gravado em fita, apesar de no projeto da obra apresentado ao MAM-Rio e no fôlder da exposição de 1975 haver menção a um disco. Em entrevista, Cildo Meireles relata que a primeira versão de *Expeso* foi gravada em Pedra de Guaratiba, bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, com auxílio de sua ex-esposa, a poeta Lu Menezes. O artista fez uso de um gravador de rolo de marca alemã – Uher – durante uma madrugada silenciosa. A segunda e última versão de *Expeso* foi gravada em 2003, para a exposição Cildo Meireles realizada no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Na ocasião da segunda versão de *Eureka/Blindholtand*, as esferas, a tela e o piso passaram a ter outra cor: o artista buscou um tom "*kraft*, meio amarelo com um pouco de marrom com vermelho".[4]

[4] Entrevista concedida à autora no ateliê do artista em 30 nov. 2021.

Considerando que *Eureka/Blindholtand* foi a primeira instalação de grandes dimensões executada por Cildo Meireles, parece pertinente a menção a Claire Bishop (2014) que inicia seu livro *Installation art* discorrendo a respeito da noção de instalação de arte como algo que, de forma geral, é compreendido como um espaço no qual o espectador pode adentrar fisicamente, observando seu aspecto teatral, em uma referência ao crítico de arte modernista Michael Fried, imersivo e empírico. A autora propõe, ainda, uma ressalva, a partir de Julie Reiss, sinalizando para a diferença entre *installation of art* [instalação de arte] – expressão que teria tido seu uso iniciado por revistas de arte, na década de 1960, para descrever a forma como uma exposição seria montada – e *installation art* [instalação], obra de arte na qual o espectador pode entrar e ter uma experiência.

Bishop traça, ainda, uma cronologia a propósito das instalações, partindo do russo El Lissitzky (1890-1941), do alemão Kurt Schwitters (1887-1948) e de Marcel Duchamp (1887-1968), passando pelo minimalismo, pelos *happenings* com Alan Kaprow (1927-2006) e chegando a um momento mais contemporâneo a partir da estética relacional. Nesse percurso, Bishop observa as instalações de Cildo Meireles, ressaltando aspectos como o uso de uma grande escala, o acúmulo de materiais, até então incomuns; o apelo a sentidos como visão, tato, paladar e olfato; bem como a possibilidade de reconstrução da obra em espaços distintos e em tempos igualmente distintos.

No que diz respeito aos materiais observados por Bishop como incomuns, cabe ressaltar uma vontade de experimentar, de se aventurar no uso desabusado de materiais por Cildo Meireles e também pelos artistas de sua geração. Entre o final da década de 1960 e início da seguinte, havia trocas produtivas acerca da arte na cantina do MAM-Rio entre artistas que participaram da criação ou das atividades da Área Experimental do museu[5] e das proposições dos Domingos da Criação, entre janeiro e agosto de 1971.

Nos Domingos da Criação, proposição concebida e conduzida por Frederico Morais, a interação de artistas e público partia da delimitação de um material ou fator e de sua fixação como possibilidade de fazer artístico, algo que, para Cildo Meireles (2017), se aproximaria de um procedimento científico – buscar o maior número de possibilidades para um elemento.

---

[5] A Área Experimental do MAM-Rio foi criada e coordenada por Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz em parceria com Frederico Morais.

Cildo Meireles não participou de todos os Domingos da Criação, pois naquele ano partiu para Nova York. Ainda que não estivesse atuando, prioritariamente, como artista durante os dois anos em que viveu na cidade que nunca dorme, foi um período de relevante contato com a produção de arte – o que lhe permitiu rever seu incômodo com o estado da arte na época e, até mesmo, se reconciliar com sua produção de desenhos, interrompida desde 1968, em uma nova relação com as artes.

O curta-metragem de Renato Laclette, *Eureka/Blindhotland na Área Experimental do MAM-RJ*, de 1975,[6] registra Cildo Meireles brincando de "embaixadinha" em sua obra. Ao desafiar uma das esferas a saltar e a se equilibrar sobre seu pé, bem como ao incorporar bolas de futebol e de outros esportes em *Blindhotland/Gueto*, o artista revela sua relação com a bola. Aos 16 anos, ele foi notícia no *Correio Braziliense* como promessa de se tornar um grande jogador de futebol, tendo sido convidado a integrar os times da categoria infanto-juvenil do Flamengo e do Cruzeiro. Com 65 anos, o artista afirmou que ainda achava que "futebol é um resumo do mundo, é sensação de espaço, geometria e balé de competição" (Meireles, 2014, p. 103). Mesmo não tendo prosseguido com o futebol, as bolas, ou as formas esféricas, continuaram imprimindo marcas em sua obra. Cildo Meireles experimentava meios de criação que lhe permitissem ampliar a noção de artes para além das visualidades, se embrenhando, assim, pelo sonoro.

Eureka/Blindhotland funda um espaço próprio entre as visualidades e o sonoro, podendo provocar ruídos no espaço expositivo e até mesmo incomodar, como pudemos verificar em relato de Cosme Alves Neto, chefe da Cinemateca do MAM-Rio na ocasião da inauguração da exposição Cildo Meireles, Eureka/Blindhotland. Em Comunicação Interna datada de 9 de outubro de 1975 ao setor de Exposições do MAM-Rio, o chefe da Cinemateca alertava para a inconveniência da instalação de obra com banda sonora em área contígua à secretaria e ao auditório da Cinemateca que, na época, não possuía tratamento acústico nem sistema de refrigeração. *Eureka/Blindhotland*, assim como outras instalações de Cildo Meireles, se funda na ideia de "pano-de-roda" com a qual o artista teve contato por meio de um texto sobre a história do circo, no final dos anos 1960,

[6] Cópia digital do arquivo do artista.

> À medida que os circos iam se desagregando, o dono, para saldar dívidas e acertar débitos com os artistas, dava um pedaço da lona do circo. O malabarista ou o mágico usava o pedaço no espetáculo solo dele numa pequena cidade: botava quatro estacas, aquela lona em volta e cobrava ingresso. O circo foi se fragmentando dessa maneira e o nome desse procedimento era "pano-de-roda". A ideia do pano-de-roda está por trás das instalações, porque ela possibilitaria essa autonomia, a independência para funcionar nos lugares mais diferentes. O *lejos* funcionaria dentro dessa individualidade... (Meireles, 2000, p. 14).

Cildo Meireles trabalha com os princípios de autonomia e de independência do "pano-de-roda" em suas obras de grandes dimensões, fazendo-as funcionar dentro de sua individualidade em uma espécie de espetáculo solo que se abre para receber o sujeito. As instalações do artista permitem perceber que "não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel" (Foucault, 2013, p. 19). O "pano-de-roda" de Cildo Meireles nos remete à noção de heterotopia de Michel Foucault, algo que podemos situar entre a heterotopia de tempo e as heterotopias crônicas; de tempo não por acumular tempos como museus e bibliotecas, mas por conter certa capacidade de "parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado [...] como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo" (2013, p. 25).

Como uma espécie de tapete voador, *Eureka/Blindhotland* viaja ao longo dos tempos e no mundo, aportando em espaços expositivos diversos, trazendo questões que se atualizam ou que se reafirmam com o passar dos anos e de acordo com a realidade de cada paragem. Por outro lado, os "panos-de-roda" se aproximam das heterotopias crônicas, ao modo das festas sazonais, como que tomando parte nos "maravilhosos sítios vazios à margem das cidades, por vezes mesmo no centro delas, e que se povoam uma ou duas vezes por ano com barracas, exposições, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes e profetisas da boa fortuna" sobre a qual elaborou Michel Foucault (2013, p. 25)

A obra de Cildo Meireles, de tempos em tempos, aporta em espaços expositivos convidando a nela tomar parte, em perspectiva semelhante à do barco proposta pelo filósofo – algo que flutua, que funda um lugar, mesmo sem ser, efetivamente, um lugar. O pano-de-roda e o barco possuem em comum

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

a autonomia de se fechar sobre si, estabelecendo sua própria vida ao mesmo tempo que se ligam à vastidão do mar, do rio ou do infinito sem que isso os impeça de, vez por outra, aportar e abrir-se àqueles que adentram seus espaços. À moda de um pano-de-roda ou de um barco, *Eureka/Blindhotland* mesmeriza não apenas os olhos capturados por sua rede, mas ouvidos e corpos que interagem com as esferas, que se intrigam com a relação exposta pela balança entre a cruz e as barras de madeira, bem como a relação do som forjado pelo artista com o som produzido pelo sujeito em sua interação com a obra.

Eureka/Blindhotland, criada de forma a permitir que o sujeito efetivamente entre em seu espaço, ocupou as reflexões do artista durante os anos em que viveu em Nova York. Mesmo antes de sua viagem, já havia nos cadernos do artista, projetos de obras de grandes dimensões, como *Desvio para o Vermelho* (1967-1984). O contexto de produção de Cildo Meireles no Brasil, porém, não contava com disponibilidade de recursos capaz de viabilizar com facilidade e/ou com agilidade a realização de obras que, se, por um lado, trazem grande presença para os espaços institucionais em que se instalam, por outro, demandam considerável investimento para sua execução e manutenção.

O artista recorreu à venda de seus desenhos para viabilizar a produção de suas instalações (Meireles, 2005, 2006), mas também buscou o investimento das instituições expositivas na produção das obras de grandes dimensões. A primeira versão de *Eureka/Blindhotland* foi realizada com o MAM-Rio arcando com os custos de aquisição do material para a obra, conforme pudemos verificar em nota de empenho para a compra das esferas de borracha e autorização de execução de serviço assinadas em 19 de junho de 1975 por Roberto Pontual, chefe do Departamento de Exposições do MAM-Rio na época da mostra[7], e por recibo assinado pelo artista em 29 de junho do mesmo ano, atestando recebimento do material para a realização da obra por parte da instituição.

De acordo com documentos consultados no acervo de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio, ao final da primeira exposição de *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles, em carta à diretora-executiva da instituição, de 28 de novembro de 1975, na qual consta seu nome, porém não sua assinatura, teria proposto que o

[7] Antes de efetuar a compra das esferas de borracha, o MAM-Rio pleiteou o patrocínio da Empresa Nacional Produtos de Borracha à exposição de Cildo Meireles mediante fornecimento do material necessário.

museu se tornasse o depositário da obra. A resposta institucional sinalizou interesse com a condição de que houvesse menção ao nome do MAM-Rio nas exposições de que *Eureka/Blindhotland* participasse, advertindo que seria aguardada a confirmação de Cildo Meireles com a assinatura dos termos de guarda permanente junto ao setor de patrimônio. A negociação, porém, não prosperou e, somente em 2007 a obra foi adquirida – pela Tate Modern por intermédio do American Fund for the Tate Gallery, fundo criado em 1987 com o objetivo de adquirir para a instituição obras da América Latina e do Norte.

Tautologia e imagens de som

Em *Eureka/Blindhotland* parece se estabelecer uma relação na qual a visualidade e o sonoro se reforçam mutuamente. Nessa relação entre visualidade e sonoridade, o artista abre uma trilha a ser percorrida pelo sujeito. Uma trilha que, sem indicações objetivas, propõe um caminho, cabendo ao sujeito, social e historicamente situado, a percepção da obra. O sujeito tem a possibilidade de criar imagens sonoras ao tocar e lançar as esferas ao piso, de somente ser invadido pelo som projetado pelo artista na instalação ou ambos ao mesmo tempo enquanto, simultaneamente, outras relações se estabelecem em sua percepção da obra como um todo.

As esferas mais leves são escolhidas para ser arremessadas de um lado a outro, quicadas, desafiadas em embaixadinhas, enquanto as mais pesadas são roladas, servem como apoio aos pés, são arremessadas como bolas de boliche, esbarrando no que encontram pelo caminho. Cada esfera assume suas próprias marcas na borracha que a constitui. Enquanto isso, *Expeso* reafirma que pesos distintos podem ter a mesma medida e *Inserções* de *Eureka/Blindhotland* entrelaça percepção visual e tátil por meio do peso suportado pelo homem, cotidianamente, no canto do hospital de São Cottolengo.

A repetição na obra de Cildo Meireles é, redundantemente, recursiva, toma o material para si e lhe confere um aspecto hiperbólico a determinar significados, sentidos outros, mas, principalmente, demanda do sujeito outro registro perceptivo de seus sentidos, um registro distinto daquele que se dá no banal do cotidiano. Assim, por entre esferas e repetições, nos deparamos com um aspecto que não se restringe ao âmbito do texto, escrito ou falado, e que se apresenta nas instalações de Cildo Meireles – a tautologia.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Em *Eureka/Blindhotland*, a tautologia constitui a repetição de um elemento em diferentes instâncias, da mesma forma que, em uma frase de estrutura tautológica composta por um verbo de ligação, o predicativo necessariamente repete a informação que constitui o sujeito. Posições sintáticas distintas, porém semanticamente idênticas, promovendo a significação desejada e possível pela repetição. Na obra de Cildo Meireles, há esferas de borracha, esferas de som, esferas na interrupção da notícia nos jornais de grande circulação na época das exposições, mas há, sobretudo, o peso.

As esferas contêm e viabilizam o peso. Tautologicamente o peso é retomado nas esferas de borracha, de som, de imagem visual da dor suportada pelo homem que ancora sua cabeça no canto da parede e também nas barras de madeira e na cruz. Por mais que se subtraia uma seção da madeira para a transformar em cruz de braços simétricos, a cruz parece fadada a pesar mais do que aquilo que se supõe a distância, e, mesmo que se promova um giro em sua orientação buscando transformá-la em um "x", seu peso persiste. A tautologia contribui para a continuidade entre as partes da obra.

Por vezes, a continuidade extrapola o limite de determinada obra e se derrama sobre outra. *Eureka/Blindhotland* e *Sal sem Carne*, duas das quatro obras concebidas pelo artista em Nova York,[8] carregam em si uma memória comum – os massacres do povo Krahô e as visitas ao hospital de São Cottolengo. São 201 esferas em *Eureka/Blindhotland*, número que remete aos sobreviventes dos massacres investigados pelo pai de Cildo Meireles. Nas *Inserções* de *Eureka/Blindhotland*, a imagem visual do homem com a cabeça encostada à parede interrompe a mancha gráfica de jornais; em *Sal sem Carne*, vemos o mesmo homem pelas costas no centro da capa do disco.

Apesar de haver um mundo lá fora, um mundo com o qual o sujeito e a obra dialogam, ali dentro, naquela trama, no espaço delimitado pela rede, é a poesia que faz com que cada parte da obra atue. O sonoro e a visualidade se encontram, se provocam e bailam com o tato. Os sentidos se potencializam quando juntos e são capazes de elaborar uma única imagem sonoro-visual-tátil. Olhos e ouvidos desgarrados uns dos outros, desgarrados do tato, não encontrarão espaço propício em *Eureka/Blindhotland*. A percepção da obra demanda do corpo uma resposta.

---

[8] As outras duas são a série Inserções em Circuitos Antropológicos (1971-1973) e "7 de Setembro", que não chegou a ser realizada.

Eureka/Blindhotland inaugura um espaço não somente por sua rede e seu tapete, mas também pelo som e por seu alcance. O alcance e a contundência do som permitem a delimitação de um perímetro, um espaço determinado pelo som que se entrelaça com as redes de *Eureka/Blindhotland* e que garante ao sujeito a possibilidade de adentrar a obra. Uma delimitação que não constitui barreira eficiente à visão, porém eficaz ao corpo que percebe o som, encontrando-se com imagens sonoras das esferas caindo. Em determinado ponto, sentimos como se estivéssemos em meio a uma chuva, a esta altura, não mais de um verão tropical, mas de meteoritos, em uma situação análoga àquela esquadrinhada por Connor (2011, p. 135) em que "um reflexo, formado pelo ouvido projetivo imaginativo, o ouvido comandando o olho para perceber o espaço em que se encontra. É nesse sentido que se pode dizer que os ouvidos têm paredes".[9] Neste ponto, parece pertinente a observação do artista e sonólogo Rodolfo Caesar (2016) a propósito de a imagem não se restringir à visualidade. De acordo com o teórico, ocorreu que o estatuto da imagem visual foi inaugurado muito antes do estatuto da imagem sonora, quando as paredes das cavernas foram feitas de suporte para gravação de pinturas. Ao passo que, somente com a invenção do paleofone, com Charles Cros e Thomas Alva Edison, a fixação e a reprodução sonora passaram a ser possíveis. Caesar destaca que, em 1934, Paul Valéry já compreendia a existência de imagens visíveis e de imagens audíveis e que, adiante, se tornaria possível receber tais imagens a partir de um mero sinal manual, da mesma forma que se recebia água, gás e eletricidade. Somente na década de 1990, porém, o francês François Bayle teria sido o primeiro autor de música contemporânea a compreender e a se referir ao som como imagem, delineando-se a escuta acusmática como a escuta de imagens de som. Cabe ressaltar que imagem sonora não corresponde a um processo de analogia ou de visualizar a partir de estímulos sonoros. Antes, nossa chave de análise de *Eureka/Blindhotland* compreende que "assim como ver, escutar é sempre formar imagens" (p. 172).

Convém, assim, a citação do célebre texto Teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar (1977), não parecendo apropriada a figura do espectador, de alguém que se detém na contemplação. Na obra de Cildo Meireles, o espaço

[9] Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *the spatiality of sound is a reflex, formed by the projective, imagining ear, the ear commandeering the eye to make out the space it finds itself in. It is in this sense that ears may be said to have walls*.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

aberto se destina ao sujeito pleno de sentidos, repleto de experiências prévias, idiossincrasias, contextos sociais e políticos que atuam na percepção da obra. Diante da constatação de que aquilo que a imagem sugere não corresponde àquilo que o tato percebe, nossos sentidos se reorganizam, se aprumam passando a atuar juntos na percepção da obra. Assim, se para Maurice Merleau-Ponty (1971, p. 130) o olhar "apalpa, esposa as coisas visíveis", parece possível afirmar que a escuta não se furta a enxergar a partir do som, a tatear o peso do som que cai, bem como o tato enxerga o liso da esfera, a trama da rede, a ranhura da madeira, a repetição de materiais e mesmo a reverberação do som que toca a pele, o corpo.

Nessa mesma direção, a visão escuta os pensamentos do homem esguio, lhe toca os ombros e o retira daquele canto. Ao inferir a culpa imensa que aquele homem deveria carregar, Cildo Meireles escutava seu lamento com os olhos, percebendo com os sentidos conectados ao visível a sua volta e que "parece repousar em si mesmo" (Merleau-Ponty, 1971, p. 128). Na separação dos sentidos, na delimitação daquilo que seria característico de um ou de outro, uma mutilação invisível entorpece, visualmente, embotando a percepção. Na versatilidade dos sentidos em suas habilidades perceptivas, o corpo se torna mais disponível à percepção da obra de arte.

Procuramos pela fonte sonora daqueles sons que pendem ao nosso redor e, ao constatar as esferas estáticas, podemos compreender que escutamos com todo o corpo e não apenas com os ouvidos. Percebemos o corpo estruturado nas complexidades que residem por dentro da carne, nas reações das emoções no corpo, disparadas pelo sonoro sob forma de poesia – imagens sonoras. Escutar uma obra que se vê permite duvidar dos olhos, ter a visão atravessada pela escuta, implica perceber por dentro do corpo, desvencilhar-se da percepção vigilante, a essa altura, por procedimentos como a repetição, mas também pela conexão entre visão, audição e tato. Assim, o sujeito tem a possibilidade de acessar a obra de outro patamar a partir de uma conexão por meio da poesia e da disponibilidade de quem vibra por simpatia (Taborda, 2021) com a obra.

Neste ponto, se Merleau-Ponty compreende que ao ver e ao tocar nos posicionamos nesses mesmos registros como seres visualizáveis e tocáveis, de forma análoga, compreendemos que ao escutar, ver e tocar, o sujeito se dá, igualmente, a escutar, a ver e a tocar. O sujeito ocupa seu lugar, sendo escutado, visto e tocado pela obra, por outros sujeitos e também por si mesmo. Aquilo que

escutamos, que vemos e que tocamos reverbera a percepção de nosso corpo. Escutamos, vemos e tocamos com aquilo que carregamos em nosso interior e que se renova, que se reorganiza a cada nova percepção, nesse ponto, já não apenas da obra em si, mas do mundo que nos cerca.

Há, então, no corpo uma decisão necessária – se entregar ou não –, considerando-se que, como proposto por Merleau-Ponty (1971, p. 131), "quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele, que por princípio, conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles". Para estabelecer o contato entre o sujeito e as coisas, o corpo se faz perceptivo, escutando, vendo e tocando em sua dimensão fenomenal. *Eureka/Blindhotland* se entrega à medida que o sujeito também se entrega a uma percepção capaz de conjugar diversos aspectos perceptivos, acessando o corpo fenomenal e o corpo objetivo. As imagens sonoras e visuais, provocadas pelo sujeito que interage com as esferas e que toca a balança, se confundem com as imagens da própria obra. É na mútua aceitação que a obra se abre para receber o sujeito em sua trama e, ao mesmo tempo, avança em direção ao interior do sujeito.

Nesse sentido, parece pertinente a formulação de Merleau-Ponty (2004), em *Conversas*, acerca da unidade da coisa a partir de distintas qualidades em relação a mundos distintos como o da visão, do olfato, do tato etc. Em suas conferências, o filósofo, a partir da psicologia moderna de Goethe, pondera que "cada uma dessas qualidades, longe de ser rigorosamente isolada, tem uma significação afetiva que a coloca em correspondência com a dos outros sentidos" (p. 20) A obra de Cildo Meireles parece demandar o estabelecimento de uma sintonia entre escuta, visão e tato na qual o sujeito se permita se deixar levar.

Na consciência do corpo

O título *Eureka/Blindhotland* faz referência à exclamação de Arquimedes que se transformou em interjeição, em índice de uma solução para um problema. *Eureka* indica o gosto de Cildo Meireles pela matemática e pela física, áreas de conhecimento que demandam criatividade no sentido de, efetivamente, viabilizar saltos, avanços científicos a contrapelo de protocolos. Por outro lado, a interjeição contém a instabilidade promovida pelo artista ao predomínio da visão por sobre

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

outras possibilidades perceptivas. Além da matemática e da física, Cildo Meireles[10] recorre a seu fascínio por questões siderais, como os buracos negros. Entre as esferas que lançamos ao piso e aquelas que viajam no tempo, do instante da gravação ao instante em que escutamos *Expeso*, as imagens sonoras povoam o ambiente com múltiplos buracos negros. Antigas estrelas que esgotando seus recursos, implodem, infinitamente, sua energia e luminosidade restantes para dentro de si. Buracos negros que assim o são por não permitir a visão de seu interior, enquanto esticam e distorcem a relação de espaço e tempo.

Tantas esferas, tantos mundos e tempos distintos e simultâneos coabitando como no conto Tlön, uqbar, orbis tertius, de Jorge Luis Borges (2020). Tlön é um novo mundo em que a percepção tem papel preponderante, a geometria possui como disciplina o visual e o tátil, os paradoxos se constituem como a realidade, e o tempo é recorrentemente questionado. No pós-escrito do conto, Borges menciona um fato ocorrido na venda de um brasileiro: um sujeito bêbado deixara cair de seu bolso um cone do diâmetro de um dado cujo peso seria intolerável. O cone era de um metal que não seria deste mundo e constituiria a imagem da divindade em algumas religiões de Tlön. Teriam as esferas de *Eureka/Blindhotland* vindo de Tlön?

A reprodução em *loop* do som das esferas caindo amplifica o som de inúmeros buracos negros capturados e lançados pelo artista – uma queda infinita dentro de si, um abismo sem fim em que tempo e espaço são perpetuamente deformados. Sob a rede, um espaço se desenrola, um espaço interno e que, ao mesmo tempo, transborda pela trama, anunciando que o espaço erigido pelo artista é fluido. A instalação de Cildo Meireles se abre como um mundo que dá a ver o seu interior a quem está de fora, ao mesmo tempo em que não esconde o mundo ao seu redor a quem está dentro da trama.

O se ocupar em sentir os pesos distintos dentro da obra – não apenas com o tato, mas com os ouvidos – acaba por tomar nossa dedicação. Não olhamos mais para fora, por mais que estejamos envoltos em uma rede completamente transparente – fomos pescados. O som de *Expeso* se embaralha com o som que produzimos e com o peso das esferas em nossas mãos e nossos pés. O sonoro se embaralha com a visão das esferas, estáticas ou em movimento, espalhadas pelo piso. A balança, com seus pratos equilibrados, permanece quase imune

[10] Em entrevista à autora em 30 nov. 2021.

ao sonoro que se produz a seu redor e sobre o piso no qual ela é cravada – sem alternativa, a cada esfera lançada, a balança vibra também.

Ao repetir a escuta de determinado dado sonoro, nossa percepção passa a alcançar nuanças não observáveis em uma primeira escuta como a percepção da diferença sonora entre o peso das esferas em queda de *Expeso* que se entremeia ao som dos lances de esferas no piso de *Eureka/Blindhotland*. Tocar as esferas e também as escutar repetitivamente nos permite perceber pesos distintos.

Quanto mais tempo dedicamos à percepção das esferas, mais a semelhança entre elas se dilui, viabilizando que identidades distintas se ressaltem em meio a uma suposta igualdade. De acordo com Pierre Schaeffer (1966), compositor e teórico francês, reconhecido como criador da música concreta, em um cenário sonoro no qual as repetições ocorrem em condições idênticas, torna-se possível a consciência de variações em nossa escuta, propiciando a compreensão do que se pode chamar de subjetividade. Trata-se de um processo em que a escuta toma, progressivamente, direções mais precisas que entregam aspectos novos daquilo com o qual a "atenção está deliberadamente ou inconsciente comprometida"[11] (Schaeffer, 1966, p. 94) Nos termos propostos por Schaeffer, escutar estaria em outro registro, além de inundar-se de sons que não acessem a consciência, compreendendo que a realidade do som se efetiva em relação à consciência. No *Expeso* de *Eureka/Blindhotland*, a escuta se efetiva na consciência do corpo.

Em *Eureka/Blindhotland* há uma ressalva a quem somente acredita vendo – duvide da razão visual. Se por um lado a equivalência de peso das duas barras de madeira sobre um dos pratos da balança com as outras duas barras interseccionadas denota uma inconsistência, por outro lado, o som do ambiente carrega em si uma pista. *Expeso* possui nuanças que indicam a desigualdade entre as esferas. Uma escuta atenta e entregue acaba por se interessar por aquilo que se vê no interior da obra, percebendo a queda livre e simultânea em alturas e distâncias distintas, produzindo sons variados, diferenças sutis na forma como as esferas caem em cada uma das oito situações em queda combinadas pelo artista.[12] A visualidade descolada dos demais sentidos não garante a percepção daquilo que miramos.

---

[11] No original: *vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée*.

[12] Meireles em entrevista à autora em 14 jan. 2020 no ateliê do artista.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

Neste ponto, parece pertinente a referência a são Tomé, o da Bíblia e o de Caravaggio; ambos, ou o mesmo, em sua incredulidade, buscaram a percepção pela comunhão dos sentidos no corpo. Quando escutar não é o bastante, quando ver também não é o suficiente, *A incredulidade de são Tomé* (1601-1602) garante a percepção do Cristo através da visão, do toque e da escuta, a essa altura não apenas ao santo, mas também ao sujeito que percebe a obra de Caravaggio.

Figura 4
Caravaggio, *A incredulidade de são Tomé*, 1601-1602, óleo sobre tela, 107 x 146cm, reprodução (Fonte: arquivos da autora)

O santo adotado como padroeiro dos cegos nos sinaliza que ver talvez não seja um atributo exclusivo da visão, assim como a escuta talvez não se restrinja aos ouvidos nem o tato à pele. Ao tocar as esferas e sentir a diferença de peso entre algo que supostamente seria idêntico, as partes da obra promovem uma espécie de encaixe, de continuidade, atuando conectadas. Para o artista, uma terra cega seria um território propício a outros sentidos. Os sentidos se unem para que o sujeito perceba *Eureka/Blindhotland* na consciência do corpo – vendo pela escuta, escutando pelo tato, tocando pela visão.

Na primeira versão da obra, por meio da luz, o artista provocava calor, buscando borrar os limites entre os elementos e criar uma continuidade no

ambiente, de forma que o sujeito estivesse envolto na trama e que a visão não fosse mais o sentido predominante. Algo criado por quem viveu uma fase importante de sua vida em Brasília – uma terra quente e que parece tudo ver sob o céu que se abre em uma luminosidade estonteante. Ao mesmo tempo que a luz permite a visão, em grande intensidade e indo de encontro à visão, ela impede o enxergar. Ao concordar que *Eureka/Blindhotland* teria sido, em termos de escala, seu primeiro grande projeto, Cildo Meireles (2000) recorda que a primeira montagem, realizada na Sala Experimental do MAM-Rio, cuja dimensão era de 10 x 10 metros, a iluminação contava com 6.000 watts, potência que foi reduzida para 100 watts em 1983, na exposição coletiva de instalações intitulada 3.000m³ realizada no Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro.[13]

Em um ambiente escurecido, o artista teria "[esvanecido] as bordas, os limites. No princípio, havia rede e essa coisa de cegar também, botei muita luz, era muito calor" (Meireles, 2000, p. 10) Ao longo dos anos e das sucessivas montagens da obra, no entanto, parece ter ocorrido um arrefecimento da luminosidade pretendida nas primeiras montagens de *Eureka/Blindhotland*. Em 2019, na exposição no Sesc-Pompeia, a iluminação da obra não divergia da que é utilizada em todo o galpão que abriga o espaço de convivência da instituição. A continuidade dos elementos da obra se dava de outras formas, independentemente da iluminação, o que não alterava a ação da visão no sentido de ludibriar a percepção caso fosse tomada como referencial exclusivo. Em *Eureka/Blindhotland*, o sujeito é demandado a escutar, ver, tocar, sentir para perceber a obra. Os sentidos são informados no corpo e através dele.

A escuta no corpo como um todo

Eureka/Blindhotland provoca, pela escuta, nossos reflexos a tentar enxergar aquilo que escutamos, a buscar por objetos sonoros que desenhem aquilo que escutamos. Cildo Meireles se vale da mágica promovida pelos recursos de gravação e de reprodução para eternizar, virtualmente, a queda combinada das

[13] De acordo com o fôlder da exposição 3000m³, ela foi inaugurada em 17 de dezembro de 1983, teve a coordenação geral de Everaldo Miranda, iluminação de Alfredo Saint James e sonorização de Luiz Cruz – Gugu (Pro Audio) com assistência de Rodolfo Caesar e contou com instalações de Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, José Resende, Tunga, Umberto Costa Barros e Waltercio Caldas.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

esferas. Em sua obra, a escuta contribui para a criação de imagens sonoras que se mesclam às esferas em inércia sobre o feltro amarelo de décadas atrás e sobre o linóleo em sua última montagem. A terra quente e cega provoca a visão, criando uma espécie de miragem entre aquilo que se vê e o que ressoa no ambiente, projetando imagens para além daquelas que os olhos são capazes de ver, permitindo indagar se a holografia não seria uma invenção da escuta.

Na obra de Cildo Meireles, a escuta corrobora com a visão, levando-a a perscrutar suas imagens, fazendo-a investigar o espaço em busca daquilo que pesa, que cai, quica e reverbera no piso, mesmo que todas as esferas estejam, supostamente, estáticas. Seria possível a um corpo permanecer estático ante o toque do som? Cabendo ainda ressaltar o papel fundamental do tato no entrelaçamento da visão e da audição. Ser cego em *Eureka/Blindhotland* implica enxergar, escutar, tocar e sentir com todos os sentidos, acessando a superfície interna do corpo.

Em *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles recorre ao som mediante potencialidades sonoras de excitar, permear e penetrar o corpo do sujeito. Trata-se de uma imagem sonora que desenha o espaço de nossa imersão em parceria com a imagem visual das redes, do toque do linóleo que forra o chão e delimita um piso, das esferas cercando a balança. Se em nosso cotidiano podemos estar imersos em uma profusão sonora com a qual nos acostumamos e naturalizamos, não prestando tanto atenção à paisagem sonora que nos rodeia, a obra de Cildo Meireles nos convida a focalizar a audição em um som específico, repetitivamente desgarrado do mundo para além de sua rede. Somos induzidos a dialogar com o dado sonoro da obra. Escutamos ao mesmo tempo que produzimos sons – um mesmo idioma se estabelece entre a obra e o corpo –, lançamos as esferas ao piso, da mesma forma que elas se lançam dos alto-falantes em direção a nós.

Perceber a dimensão espacial do som implica perceber que o som nos envolve enquanto, simultaneamente, se espalha pelo ambiente. Em *Eureka/Blindhotland*, temos a oportunidade de ser embalados pelo sonoro, bem como de adicionar um som análogo, fazendo coro com o som a partir da atuação de nosso corpo. Assim, escutar é também produzir som, alimentar a imagem sonora que recebemos ao passo que tecemos nossas próprias imagens sonoras. O sujeito contribui para o adensamento desse espaço sonoro que se faz por entre imagens sonoras e visuais.

A obra de Cildo Meireles se dá entre o sonoro, o visual e o tátil. Em seus distintos registros imagéticos, *Eureka/Blindhotland* afirma, recursivamente o peso, enquanto *Expeso* declara que a escuta se dá no corpo como um todo – na consciência do corpo. No entrelaçamento de ondas que se espalham no ar e que se realizam no corpo do sujeito – a trama sonora. Da exclamação de Arquimedes, de fórmulas matemáticas e físicas, por entre buracos negros e alegorias do fantástico ao peso da existência em um canto de mundo qualquer, a poesia de *Eureka/Blindhotland* permite ao sujeito perceber o peso do som.

Caroline Alciones de Oliveira Leite *é doutora em artes visuais (UFRJ), mestre em estudos contemporâneos das artes (UFF), bacharel e licenciada em letras português-inglês (UFRJ) e bacharel em produção cultural (UFF). Atualmente, integra a equipe da Vice-presidência Científica da Fundação Cecierj e realiza pós-doutorado no PPGCA-UFF. É representante da Anpap no estado do Rio de Janeiro e representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da Anpap.*

Referências

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2014.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, uqbar, orbis tertius. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAESAR, Rodolfo. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016 (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios).

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. (Versão digital) Chicago: D. Appleton & Co., 2000.

CONNOR, Steven. Ears Have Walls: On Hearing Art. [2005]. In: KELLY, Caled (org.). *Sound: documents of contemporary*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011, p. 129-138.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

KAFKA, Franz. Blumfeld, um solteirão de mais idade. In: KAFKA, Franz. *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 48,
jul.-dez. 2024

MEIRELES, Cildo. *Eureka/Blindhotland* (Projeto da obra). In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 65-77.

MEIRELES, Cildo. Criação de Valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica (orgs.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 100-133.

MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino. [2007]. In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 234-291.

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. Entrevista: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Morais. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]*. (Catálogo de exposição) Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p. 55-71.

MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, p. 7-19, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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

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

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:
LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. O peso do som. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 72-93, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n48.4. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae