REVISTA VISUAIS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Onde poesia e teoria se encontram: aproximações entre Rodolfo Caesar e Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite
Brasil. Doutora em Artes Visuais (UFRJ). Pós-doutoranda no PPG em Estudos Contemporâneos das Artes Da Universidade Federal Fluminense. Vínculo institucional: Fundação Cecierj – Rio de Janeiro
carolinealciones@gmail.com

Onde poesia e teoria se encontram: aproximações entre Rodolfo Caesar e Cildo Meireles

Resumo
Este artigo se dedica a percorrer aspectos relevantes da obra teórica do artista Rodolfo Caesar em direção a uma reinvenção da escuta. Atravessamos elaborações de Rodolfo Caesar sobre imagem sonora, *loop*, a relação entre escuta e noite, bem como a noção de cópia no campo do sonoro. Em seguida, estabelecemos aproximações entre a obra teórica do sonólogo e a obra de Cildo Meireles, artista visual que recorre ao sonoro como meio de criação. Por fim, observamos como a poesia do pensamento teórico de Rodolfo Caesar viabiliza uma percepção e uma análise adensadas de obras situadas no campo das visualidades.

Palavras-chave
Rodolfo Caesar, imagem sonora, *loop*, Cildo Meireles, escuta

Where Poetry and Theory Meet: Approximations Between Rodolfo Caesar and Cildo Meireles

Abstract
This article explores relevant aspects of the theoretical work of artist Rodolfo Caesar, focusing on a reinvention of listening. We delve into Caesar's reflections on sound imagery, loops, the relationship between listening and the night, as well as the notion of copying in the realm of sound. Subsequently, we draw parallels between the theoretical work of the sound artist and the work of Cildo Meireles, a visual artist who employs sound as a medium of creation. Finally, we observe how the poetic nature of Rodolfo Caesar's theoretical thought enables a deepened perception and analysis of works situated in the field of visualities.

Keywords
Rodolfo Caesar, sound imagery, loop, Cildo Meireles, listening

Donde la poesía y la teoría se encuentran: aproximaciones entre Rodolfo Caesar y Cildo Meireles

Resumen
Este artículo explora aspectos relevantes de la obra teórica del artista Rodolfo Caesar, centrándose en una reinvención de la escucha. Analizamos las reflexiones de Caesar sobre la imagen sonora, el loop, la relación entre la escucha y la noche, así como la noción de copia en el ámbito sonoro. Posteriormente, establecemos aproximaciones entre la obra teórica del sonólogo y la obra de Cildo Meireles, un artista visual que utiliza el sonido como medio de creación. Finalmente, observamos cómo la poética del pensamiento teórico de Rodolfo Caesar posibilita una percepción y un análisis profundizados de obras situadas en el ámbito de las visualidades.

Palabras clave
Rodolfo Caesar, imagen sonora, loop, Cildo Meireles, escucha

As visualidades desde o sonoro

Em meio à escuridão do limbo, temendo o perigo do desconhecido em seguir adiante e sem a possibilidade de retroceder, Dante encontrou o poeta que tanto admirava – Virgílio – que havia sido enviado, por sua amada Beatriz, para acompanhá-lo entre o Inferno e o Purgatório. Nestes termos, nos encontramos com a produção teórica de Rodolfo Caesar, a companhia em um percurso que promove uma percepção no registro sonoro de uma espiral, viabilizando a análise teórica de obras de Cildo Meireles, fundamentadas no registro das visualidades desde o sonoro.

Ler um texto de Rodolfo Caesar é, antes de qualquer coisa, escutar... perceber pela escuta os nexos causais das palavras que se unem pelas vistas e reverberam pelo corpo, realinhando o esquema cognitivo de *bottom up, top down* da percepção que se constrói do mundo. Enveredar pela escrita de Rodolfo Caesar é um desafio de reinvenção da escuta e, certamente, o mundo já não soará o mesmo após algumas linhas, após o pássaro-lira e o rompimento da barreira por um avião supersônico em seus escritos. Trata-se de uma escuta distinta daquela promovida pelos textos de João Guimarães Rosa e de James Joyce. Lerescutar a teoria de Rodolfo Caesar implica ser inundado por um acento que transita do sol carioca ao verde mineiro de Brumadinho, que vem impregnado da doçura do abraço de Liliza e dos zumbidos das abelhas mineiras. Lerescutar um texto de Rodolfo Caesar é um processo quase natural de reinventar a escuta do mundo.

Entre imagens sonoras, *Enigmas de Loop* e *Círculos Ceifados*, a percepção da visualidade nas artes pode ser reposicionada como que a indicar a existência de processos de contágio, de contaminação. O sonoro está nas artes e pode se encontrar com as visualidades e com o tato. Perceber o som como imagem implica um reposicionamento da própria noção de visualidade e do alcance que a noção de imagem avança para direções que podem adensar a análise de uma obra de arte.

Imagem Sonora

Dentre os conceitos abordados por Rodolfo Caesar, o de imagem sonora parece ser preponderante no sentido de desestabilizar um movimento comum e culturalmente formatado que nos leva a associar imagem à visualidade. A partir de Caesar (2012), percebemos que a imagem não é restrita à visualidade. Enquanto o estatuto da imagem

visual foi inaugurado muito antes do estatuto da imagem sonora, ainda no âmbito das paredes das cavernas feitas de suporte para gravação de pinturas, o som, ao contrário, precisou aguardar pela invenção do paleofone de Charles Cros e, finalmente, pelo fonógrafo de Thomas Alva Edison para que sua fixação e sua reprodução em um suporte fossem possíveis. Se, por um lado, há uma "crescente desvinculação, hoje, tanto [do] senso comum quanto [da] indústria – ao se referirem à imagem como se ela fosse atributo exclusivo do mundo visível", por outro lado, Caesar observa que tal desvinculação reservaria ao som "uma condição mais turva e noturna da escuta" (Caesar, 2016, p. 174).

Rodolfo Caesar observa que Paul Valéry, em 1934, já compreendia a existência de imagens que seriam visíveis e de imagens audíveis: "assim como a água, o gás e a eletricidade [...] são trazidos de longe para suprir nossas necessidades domésticas, assim também receberemos imagens visíveis e audíveis, surgindo e desaparecendo ao simples movimento da mão, a um mero sinal" (Valéry apud Caesar, 2016, p. 162). Na década de 1990, o francês François Bayle, além de argumentar na direção da relevância incontestável da materialidade do suporte para a elaboração e consolidação do conceito, foi o primeiro autor de música contemporânea a compreender e a se referir ao som como imagem (Caesar, 2016). Para Bayle, a escuta acusmática[1] seria a escuta de imagens de som, sendo a imagem-de-som – ou *i-som*, como abreviou o compositor – a representante acústica de algo também acústico possível de se obter através da

> transposição de sua condição física, que na época era (e ainda é) o circuito eletroacústico: a mediação pelo circuito das *arts-rélais* sonoras (SCHAEFFER: PALOMBINI; BRUNET, 2010): captura, armazenamento, processamento e transmissão em vias eletroeletrônicas, realizando-se acusticamente através dos alto-falantes (Caesar, 2016, p. 171).

Para Bayle, a imagem-de-som estaria atrelada ao suporte, no sentido da reprodução, e não de uma repetição, de um som deslocado do espaço e do tempo originais de sua criação, relacionando-se, ainda, com a amplificação deste som no processo de sua reprodução. Rodolfo Caesar, no entanto, não se restringe ao suporte para afirmar o caráter imagético do som e, em consonância com Henri Bergson, compreende que "todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre

'imagem' e 'som' deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo" (2016, p. 171-172).

Neste contexto, uma investigação sobre uma obra como *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles, se torna mais consistente a partir da análise de suas imagens sonoras. A instalação atua de uma forma quando somente duas pessoas caminham sobre suas seis toneladas de cacos de vidro, que pavimentam o piso sobre o qual se organiza um labirinto composto por diversas camadas de transparência[2] e por uma grande esfera de papel celofane pousada em seu centro. A experiência será de outra ordem se, em uma outra ocasião, ela se der em companhia de cerca de 20 pessoas. Em *Através,* abre-se uma percepção do sonoro, repleta de imagens sonoras, visuais e até mesmo táteis (desde a superfície dos pés), de forma tal que a imagem sonora da obra demanda do sujeito uma escuta para além dos ouvidos.

O sonoro se desdobra em uma perspectiva muito distante de uma eventual possibilidade de estabelecer correlações entre um som e um correspondente visual. As formulações de Rodolfo Caesar permitem investigar *Através* em um sentido outro, mais intenso talvez, quando se realiza 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).

Ao dedicar-se a restituir ao som seu caráter imagético, Caesar argumenta a possibilidade de a imagem sonora existir independentemente do suporte e de dispositivos de armazenamento extracorpóreo. Neste sentido, o sonólogo compreende que o som seria imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro e o trajeto do som se dá da fonte sonora em sentido direto à escuta, alertando que a imagem sonora não corresponde a uma

> "visualização" estimulada pela escuta de sons que despertam analogias "visualizáveis". Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser "suporte tecnológico" – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? (Caesar, 2016, p. 172)

Buscando desvincular a imagem sonora de processos racionais de estabelecimento de correlações com imagens visuais, parece possível investigar a percepção das imagens sonoras na consciência do próprio corpo, o corpo como suporte imagético, como

consciência. A esta altura, *Através* demanda que a escuta se reinvente, escapando do ouvido para se estabelecer no corpo como um todo.

Máquina do tempo

A propósito de obras que demandam a atuação do corpo do sujeito, obras que engolfam o sujeito em seu interior e que o envolvem sobretudo através do sonoro, Rodolfo Caesar nos permite refletir sobre aspectos do plano das emoções que podem ser convocados por imagens sonoras. *Fontes* (1989-1992), instalação de Cildo Meireles, é constituída por metros de carpinteiro, com numeração desordenada, pendurados de forma a compor uma espécie de cortina que delimita um corredor em formato de espiral dupla pelos quais se pode caminhar. No piso, números e mais números espalhados; nas paredes ao redor, relógios que soam de formas distintas a nos trazer a urgência da hora, o apertar do tempo, de muitos tempos, todos juntos e simultaneamente sem receio de incorrer em eventuais pleonasmos. Imagens sonoras em diálogo com imagens visuais que isolam o sujeito do mundo, demandando uma atitude, antes que um despertador venha a disparar e encerrar o tempo do que quer que seja.

Em Rodolfo Caesar (2008), no entanto, encontramos ponderações a propósito dos efeitos de tempo e espaço, e de como o cinema faz uso de tal recurso através do filme *Cast Away* [*Náufrago*] (2000) de Robert Zemeckis. Caesar argumenta que a queda do avião se torna muito mais assustadora quando acompanhada de seu silvo que sugere teleologicamente um desfecho fatal muito mais dramático do que se a cena fosse assistida sem som. No contexto eletroacústico, o sonólogo afirma que a representação acústica deliberada de espaços conteria significativo teor emocional, relacionando angústia a espaço e ansiedade a tempo no âmbito musical (Caesar, 2008). O sonólogo destaca ainda que

> ansiedade e angústia não são sinônimos, mas polos designando diferentes vetores da emoção. O primeiro, o polo da ansiedade, fala do sofrimento com os efeitos da passagem do tempo, querendo detê-lo ou acelerá-lo. Ele é de ordem preponderantemente temporal, porque "anseia" pelo término de uma espera. [...] Na base da emoção ansiosa, marca cultural do Ocidente, prevalece a não aceitação do tempo. Já a angústia parece se ligar mais a noções espaciais [...] (Caesar, 2008, p. 89-90).

O tempo da vida do sujeito que escuta e que caminha por entre os metros e as imagens sonoras do correr do tempo em *Fontes* se dá em harmonia com seus batimentos, com seus pulsos que podem ser escutados para além da câmara anecoica em que John Cage (2013b) escutou os sons de seus batimentos cardíacos e de seu sistema nervoso. Sons que podem ser escutados para além do estetoscópio analisado por Caesar (2016), pois os ritmos cardíacos podem ser percebidos com o próprio corpo através de sua pulsação.

As formulações de Rodolfo Caesar nos permitem afirmar que a máquina do tempo foi inventada: ao que consta, o recurso da gravação fonográfica somente resgataria momentos pretéritos. Apesar de, vez ou outra, a fixação do som no suporte propicia trânsitos envolvendo o futuro. O artista estadunidense Peter Halley, em seu texto *After Art*, observa que nos anos 1960 a gravação fonográfica se tornou uma das formas de arte mais populares através da qual parecia se oferecer uma promessa de imortalidade. Contexto no qual grandes estrelas da gravação pareciam acelerar o fim de suas vidas para passar à eternidade exclusiva dos discos (HALLEY, 1988). Rodolfo Caesar observa que, a propósito da constatação de Jonathan Sterne,

> o nascimento da gravação sonora teria oferecido um atrativo mortuário: a possibilidade de registrar vozes que pudessem ser escutadas depois que seus donos morressem. Menciona o caso de Nipper, o cão da publicidade da RCA Victor, ouvindo a voz de seu dono, possivelmente morto no caixão sobre o qual se apoiam o cão e seu gramofone (Caesar 2012, p. 38).

Este bailar da arte com a morte encontra na gravação sonora a possibilidade de travessia entre mundos, de superar o tempo, tornando possível a preservação de um momento que já se foi através do som, ao estabelecer um pacto com Caronte, o barqueiro de Hades, que passa a trazer o som do mundo dos mortos, ganhando, por sua vez, a oportunidade de encontrar-se com a arte.

O som gravado confere a possibilidade de viajar no tempo através de sentimentos e de sensações por ele disparados. Justamente neste ponto, foi possível a escuta de *Pietro Bo* (2013), disco criado por Cildo Meireles com uma voz que mimetizava a de Pietro Maria Bardi em uma espécie de bordão, repetido pelo homem poderoso do circuito paulista das artes para calar as falas politizadas de sua esposa, Lina Bo Bardi, em meio a reuniões com amigos, – *Lina, va fare un caffè*. Uma obra que percebemos se efetivar

em um *loop* discreto que a integra aos ambientes em que venha a ser tocada. Por outro lado, antes de avançar pela noção de *loop,* parece oportuno observar o aspecto noctívago da escuta.

Escuta Noturna

Em um texto de 1987, Rodolfo Caesar compreendia que as músicas que buscavam pela noite mais extrema não seriam amorfas, uma vez que "as possibilidades de escrita estão entre a mão e o ouvido do compositor, o som é a própria notação" (1987, n. p). A proposta de Caesar acerca de uma música afeita ao noturno nos lança na possibilidade de uma escuta noturna, citando *Mebs/Caraxia* (1970-1971), o que nos permite, uma vez mais, perceber uma produção sonora, criada por um artista que visual, cuja complexidade se desenrola a despeito de qualquer visualidade. Assim, Caesar observa que,

> Um trabalho de Cildo Meireles, "CARAXIA", ilustra um caso típico. Duas espirais que se cruzam no meio de suas trajetórias, uma vinda de cima para baixo, outra no sentido inverso. No papel, o olho vê que as linhas se cruzam, aceitando o óbvio que aqueles trajetos têm como função a continuação após o cruzamento. No escuro, o ouvido não pensa assim. Ouvimos dois *glissandi* simultâneos, um vindo do alto (agudos) e outro de baixo (graves). Quando as duas linhas se aproximam, a convergência é prevista, mas em seguida o cruzamento é duvidoso. Não podemos afirmar que as linhas tenham se cruzado, assim como não podemos jurar pelo contrário, isto é, que cada uma volta para seu ponto inicial. Ou podemos pensar ambas as soluções. (Caesar, 1987, n. p)

Em termos sonoros, o glissando se constitui pelo trânsito suave e contínuo entre notas distintas, podendo acontecer quando se desliza o dedo (ou a unha) por sobre as teclas de um piano, sobre as cordas de um violino ou mesmo no trânsito percorrido entre notas distintas pela voz de uma cantora. Trata-se da possibilidade de trafegar entre notas distantes através de uma rampa e não de uma escada, uma produção discreta.

A partir de Caesar, percebemos que, em *Caraxia*, há um glissando que percorre a espiral do caracol, enquanto, no sentido oposto, há o glissando da galáxia. Trânsitos sonoros que se deslocam do médio/grave ao agudo, em uma espiral; e na outra; do agudo ao médio/grave. Ambas as espirais sonoras parecem se mirar, buscando um encontro cuja iminência gera um terceiro elemento sonoro – na subtração das

diferenças entre as duas frequências, uma terceira frequência se dá a ouvir. Esse trânsito sonoro nas duas espirais – caracol e galáxia – se repete em *loop*, permitindo que as trajetórias em *glissandi* se mirem, se encontrem, gerem um terceiro som e se desencontrem para continuar tudo outra vez.

Nesta direção, as formulações de Rodolfo Caesar são fundamentais para uma análise consistente do LP gravado por Cildo Meireles a partir de dois desenhos – a faixa de *Möbius* de um lado do disco; e a fusão entre caracol e galáxia do outro lado. Cabe registrar que, em 1981, "Caraxia" foi executada na sala Sidney Miller[3], à época pertencente à Funarte, por Rodolfo Caesar e Tim (Luiz Augusto) Rescala[4].

Exacerbando o sonoro e o uso de recursos do campo da música, ainda que tenham partido de gráficos que, artisticamente e arbitrariamente foram interpretados por Cildo Meireles para, com a ajuda de um oscilador de frequências, converter imagem em som, as imagens sonoras do disco não possuem um correspondente visual conjecturável – quando percebidas pelo sujeito, a ele pertencem porque reverberam em seu corpo. Mesmo que outros sujeitos tenham contato com a mesma obra, as imagens sonoras são próprias de quem escuta. Neste ponto, cerramos os olhos para que a escuta se aprofunde ao máximo possível, em uma ambientação noturna, tal qual aquela das formulações do sonólogo no final da década de 1980.

Rodolfo Caesar nos permite perceber que, mesmo no registro da fugacidade que constitui o evento sonoro, o trânsito das imagens de *Mebs/Caraxia* deixa um lastro no corpo que escuta. A duração da percepção sonora se faz distinta para cada sujeito, assim como tende a ser distinta para o sujeito que se aventura na repetição da escuta. Uma escuta noturna é suscetível a encontrar imagens novas, uma vez que a repetição viabiliza ao corpo o aprofundamento da consciência de imagens sonoras. A citação de Sartre em *L'imagination* por Caesar, "a imagem é um ato, não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa" (Sartre apud Caesar, 2016, p. 176), parece em ressonância com a noção de imagens sonoras no âmbito da consciência. Uma consciência que se dá ao rés do corpo e como uma tomada de atitude em relação àquilo que ressoa dentro de nós, algo que pode acontecer mesmo que de forma involuntária. A formulação de Rodolfo Caesar a propósito de uma condição noturna da escuta, na qual o sonólogo analisa, brevemente, a faixa *Caraxia*, parece apontar para um cenário favorável para que o sujeito se embrenhe pela mais escura das noites, uma noite que

chega através da escuta, ouvidos adentro. O ouvinte preconizado por Caesar adentra a escuridão "levando tudo junto de si mesmo. Porque também a si estará ouvindo [...] o que ouvimos é parte de nós mesmos" (Caesar, 1987, n. p). As imagens sonoras de *Mebs/Caraxia* adentram a escuta do sujeito sem correspondentes visualizáveis, podendo disparar imagens sonoras já existentes ou mesmo gerar imagens sonoras até então inexistentes, conduzindo o sujeito "ao centro da noite, onde a matéria se confunde com a forma e tempo com espaço" (Caesar, 1987, n. p).

A propósito de trânsitos sonoros que se dão no espaço nos parece possível aproximar a noção de uma escuta noturna de Rodolfo Caesar, uma escuta que prescinde da visualidade em favor do sonoro, bem como, no âmbito da escuta noturna, nos permitimos uma digressão ao encontro de uma perspectiva infanto-juvenil de Walter Benjamin. Em coautoria, Benjamin e Ernst Schoen adaptaram para o rádio o conto *Coração Gelado [Das kalte Herz]* (1827) do poeta alemão Wilhelm Hauff[5]. Na adaptação, os personagens desejam participar do programa radiofônico infantil *A Hora dos Jovens*[6], adentrando na *Terra da Voz* (Benjamin, 2014). A condição para entrar na *Terra da Voz* era renunciar a tudo aquilo que contivesse beleza externa, ou seja, a visualidade, de forma que somente restaria a voz. Por outro lado, milhares de crianças escutariam, simultaneamente, as vozes dos personagens que, aceitando a condição e adentrando a *Terra da Voz* (o domínio do radiofônico), ficam estupefatos: não conseguem ver nada, tudo é um denso *fog* em que todos somente se escutam (Benjamin, 2014, p. 225).

No processo de desaparecimento da imagem visual, Benjamin parecia perceber as possibilidades que o então novo meio abria, demandando dos personagens, mas também do sujeito que escuta, um se deixar levar pelo sonoro. Neste sentido, parece possível aproximar a noção de uma Terra da Voz, o domínio do rádio, à proposição de François Bayle, a partir de Caesar, sobre escuta acusmática – "uma escuta de *imagens de sons*. O *i-son* (abreviatura para imagem-de-som)" (Caesar, 2016, p. 171). Entrelaçando a escuta do rádio em uma perspectiva acusmática ao programa de Benjamin voltado às crianças, reencontramos a reflexão de Caesar (1987) da noite como território favorável à escuta de imagens de sons. Ao dispensar os sentidos da certeza e se fazer de condição propícia para o descanso dos olhos, ao escutar o rádio e se deixar transportar para outras realidades em um lá, no distante onde não estamos,

mas onde sabemos que há alguém pelo registro da imagem sonora de sua voz, aprendemos, com Caesar, que assim "a noite chega pelos ouvidos" (1987, n. p).

Loop

Cerrando os olhos, encontramos uma possibilidade de nos desprendermos de forma imediata da visualidade, compreendendo que "o *som* – esse suporte privilegiado da música – não é facilmente dissociável da chamada *imagem*" (CAESAR, 2012, p. 33, grifo do autor). Por outro lado, quando a imagem visual que buscamos trata de pessoas a nós plenamente desconhecidas, o rádio ou um disco repleto de risadas não nos deixam alternativas a não ser a entrega à escuta. *Rio oir* (1976-2011), terceiro disco gravado por Cildo Meireles, se baseia em uma noção de espelhamento, de palíndromo. O lado *rio* do disco acumula risadas, enquanto *oir* coleciona o som de distintas águas, de nascente de rios, passando por imagens sonoras da pororoca e chegando ao som de descarga sanitária.

Em uma estrutura sonora e conceitual que se abre em *loop*, ainda que o disco *Rio oir* se valha de sons de gargalhadas e de águas, instâncias por nós já conhecidas e de convívio habitual, as imagens sonoras que se desdobram são próprias da obra do artista visual. A escuta estéreo das gargalhadas incessantes e do som das águas na obra de Cildo Meireles, uma vez mais, nos permite perceber aquilo que Rodolfo Caesar nos ensina sobre o fato de que escutar é formar imagem. Adentrando *Rio oir* com a escuta mergulhada em ondas de imagens sonoras, mantendo a escuta em *loop,* Rodolfo Caesar nos permite compreender que o *loop* pode nos engajar na experiência, bem como viabilizar a percepção do distinto na repetição do igual.

Rodolfo Caesar relata ser corrente nas histórias sobre a música eletroacústica uma espécie de mito de fundação do *loop* como dispositivo. De acordo com Caesar, o surgimento do *loop* teria se dado no final da década de 1940 a partir de um defeito no disco, no estúdio de *musique concrète*, através de Pierre Schaeffer: "de forma naturalmente oportuna, o criador da música concreta teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*" (Caesar, 2016, p. 38). Caesar faz a ressalva de que o dispositivo de repetição eletromecânica não teria sido inaugurado nessa ocasião, mas

passou a ser registrado como tal no âmbito da música e a ser sistematicamente aproveitado. Caesar observa que

> Trata-se, o *loop*, de algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? (Caesar, 2016, p. 36-37)

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

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

Além do *loop* no qual podemos manter a escuta, intriga a noção de uma escultura sonora, proposta pela obra de Cildo Meireles, quando o mesmo recorre a processos de gravação e de superposição de canções, como aquele realizado em *Liverbeatlespool* (2004), obra em que Cildo Meireles sobrepôs e inverteu o sentido das 27 canções do disco *The Beatles One,* as músicas mais tocadas no mundo à época, em um aglomerado sonoro. Uma vez mais Benjamin adentra nossa reflexão em diálogo com Caesar, desta vez a partir do conhecido debate acerca da reprodutibilidade. Não há o original porque a canção tocada através do suporte – seja disco, fita ou CD – é sempre a reprodução, uma espécie de cópia sem o original. Afinal, o que seria o original de um disco, fita ou CD?

A aura do objeto de arte a respeito da qual Walter Benjamin discorreu se esvanece quando a música, ou o som, é fixada em um suporte, estabelecendo proximidade entre o sujeito e a obra, quando "o coro, [que] executa numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto" a partir da técnica que "permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, [e que] atualiza o objeto reproduzido" (BENJAMIN, 1987, p. 168-169). Em nossa leitura de Benjamin, uma vez mais a teoria de Rodolfo Caesar nos indica a direção:

> é a isso que se resume a imagem refletida de Narciso: uma cópia sem o original: exatamente conforme a noção proposta por Mario Perniola para designar a imagem produzida pelos meios de comunicação de massa: "não possui original – trata-se de uma construção artificial que não possui protótipo". (Perniola, 2000) Narciso precisou só de uma superfície espelhada para constituir sua imagem. Bastou-lhe uma água parada para que se desdobrasse em *loops* repetindo algo que era *cópia em estado original*. (Caesar 2012, p. 43)

Se, para a ninfa Eco, a repetição foi uma maldição que contribuiu para mantê-la distante de Narciso, Rodolfo Caesar nos indica que, para o artista, poderia representar uma forma de intensificar questões, de gravar a obra no suporte que fosse e de buscar seduzir o ouvinte a manter-se na obra – disco, CD, rádio, memória etc.

As músicas mais tocadas nas rádios do mundo e o disco que figurava entre os mais vendidos à época assim o são a partir da repetição e dos ouvidos de sujeitos que escutam. Recordemos a estratégia utilizada pelos gregos para se reconhecerem como gregos – conhecer os versos homéricos da *Ilíada* e da *Odisseia*. A este respeito, Rodolfo Caesar afirma que "a repetição presente já nos poemas pré-homéricos serviria como procedimento de fixação na memória, esse suporte dinâmico ao alcance de quem tem a massa cinzenta necessária para o armazenamento, o processamento e a transmissão de 'imagens'" (Caesar, 2012, p. 40).

Rodolfo Caesar parece encontrar o enigma da repetição no *loop*, mistério visitado e revisitado poeticamente em *O Enigma de Lupe*: "quanto maior a identidade sonora entre as partes final e inicial, mais mascarada ficará a emenda. E quanto mais disfarçada, maior sua capacidade de garantir o efeito de um 'sem fim', ou 'sem começo'" (Caesar, 2016, p. 53). A partir de Caesar, percebemos que um *loop* cria um espaço propício a uma escuta diferenciada, uma escuta no corpo, uma escuta que convoca imagens sonoras não visualizáveis no adensamento de suas camadas. A ideia

de um sem-fim e sem começo, de algo que assim se apresentando tende ao infinito, nos parece efetivamente misteriosa e manipulada por Cildo Meireles. No interior do *loop,* do anel, do aro, as imagens sonoras promovem um giro para nossa escuta. O espaço aberto pelo *loop* é propício ao apagamento da vigília, o corpo pode ganhar a possibilidade de perceber de forma intensa – imagens sonoras.

Iluminações sonoras

As iluminações provocadas pela obra teórica do artista Rodolfo Caesar nos levam, reiteradamente, ao ponto em que a escuta se dá no corpo como um todo, à percepção de que escutar é formar imagens. Neste processo, ainda que tenhamos ouvidos que guardem um labirinto auditivo, o sonoro reverbera ao rés do corpo, entrelaçando-se a outras imagens de tantas sortes quanto possível. A quem se dedica a estas linhas que apresentam o impacto da obra teórica de Rodolfo Caesar para investigar obras situadas no campo das visualidades, há a possibilidade de um encontro com o novo, como se atravessássemos um percurso em espiral e em boa companhia, passando pelas mesmas questões, porém de forma aprofundada ou apenas distinta em cada nova volta.

Assim, fica o reconhecimento a uma produção que não se restringe ao campo das sonoridades e ao impacto que uma teoria poética, como a de Rodolfo Caesar, no campo das visualidades. Uma teoria escrita com a poesia que constitui o repertório do artista Rodolfo Caesar. É necessário tomar outras direções e, tal como Dante, nos permitirmos ser catapultados do Purgatório às esferas do Paraíso. Chegar lá, no distante onde a poesia e a teoria se encontram, lá onde é possível perceber, em companhia de Rodolfo Caesar, que imagens sonoras são afeitas à escuta noturna, uma escuta que se reinventa por meio do sonoro que se grava na consciência do corpo e que, com suas imagens, nos lança em outras espirais.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças:* narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*.* Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*. Londres, Nova York: Verso, 2014.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de mão única.* (Coleção Obras Escolhidas). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 227-235. 2 v.

CAESAR, Rodolfo. Apontamentos para espetar o som. *Musimid*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 82-87, jan. 2020.

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

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: *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, pp. 32-45.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos ceifados*. (Coleção Trinca Ferro). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CAESAR, Rodolfo. A noite e a notação musical. *Revista Arte e Palavra, Forum de Ciência e Cultura*, 1987. (Arquivo digital cedido pelo autor.)

FUNARTE. *Música Contemporânea: "Concerto extraordinário". Rodolfo Caesar, Luís Augusto Rescala: meios eletroacústicos.* (Folder com a programação). Funarte: Rio de Janeiro, 19 out. 1981. (Fonte: Arquivos de Rodolfo Caesar)

HALLEY, Peter. [1985] After Art. In: HALLEY, Peter. *Peter Halley: Collected Essays 1981-1987*. Zurich: Bruno Bischofberger, 1988.

TIEDEMANN, Rolf. Nota à edição alemã. [1985] In: BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças:* narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*.* Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

Notas

[1] "Há unanimidade na afirmação de que a música eletroacústica é a música do som. Propiciado pelas novas tecnologias eletroacústicas, o ato de escutar "imagens de sons" (BAYLE, 1994) traz consigo estímulos para essa consciência – agora disseminada na música contemporânea (e instrumental) – de uma presença protagonista da 'sonoridade' na escuta musical" (Caesar, 2016, p. 192).

[2] O maior quadrado do labirinto de "Através" possui 15 metros de lado. A obra mede 6 metros de altura e os materiais que compõem suas paredes, de acordo com Ana Paula Cohen, são: "(1) rede de pesca, (2) tecido *voile*, (3) lona plástica transparente, (4) lâmina de vidro, (5) vidro blindado, (6) cerca de arame em linha reta, (7) velino, (8) persianas de alumínio, (9) cerca de jardim, (10) portão de madeira, (11) grades de prisão, (12) treliça de madeira, (13) malha de metal enferrujado, (14) mosquiteiro cinza de fibra de vidro, (15) grade de barricada de cidade, (16) aquário [com peixes transparentes], (17) rede de vedação verde, (18) cavalete tubular dourado, (19) trincheira de guerra, (20) malha eletrossolda, (21) persianas de madeira, (22) correntes de controle de multidões, (23) tela de galinheiro, (24) malha metálica enferrujada, (25) cercas de arame farpado, (26) fita de controle de multidão, (27) rede de bolas de gude, (28) cercas de arame, (29) cortina de chuveiro, (30) barreira protetora de madeira em forma de X, (31) papel celofane." (COHEN, 2009, p. 88, tradução nossa)

[3] À época, a Sala Sidney Miller era localizada no Museu de Belas Artes, na parte central do prédio, no lado que dá para a Rua México, na cidade do Rio de Janeiro.

[4] Rodolfo Caesar nos disponibilizou o programa da Funarte. A programação *Rodolfo Caesar e Luís Augusto Rescala, meios eletroacústicos*, que contou com execução de "Caraxia", aconteceu em uma segunda-feira, 19 de outubro de 1981, às 18h30. De acordo com o folder da programação da Funarte, os participantes foram: "Antonio Grassi (ator), Dermeval Coelho (iluminador), Evandro Salles (diapositivos), Graciela Figueroa (bailarina e coreógrafa), Luís (sic) Augusto Rescala (compositor), Rodolfo Caesar (compositor)" (FUNARTE, 1981).

[5] A adaptação "Coração Gelado" foi transmitida na rádio de Frankfurt, Alemanha, em 16 de maio de 1932.

[6] "De 1929 a 1932, Walter Benjamin falou na então jovem rádio alemã quase que regularmente. Ele próprio não tinha muito apreço por estes trabalhos, que lhe renderam, segundo Adorno, os poucos anos em que ele pôde 'viver até certo ponto livre de preocupações'" (Tiedemann, 2015, p. 7). Benjamin se dirigia às crianças e aos jovens tanto em *Jugendstunde* [*A Hora da Juventude*], na rádio Funkstunde S.A. em Berlim, e em *Stunde der Jugend* [*A Hora (ou Momento) da Juventude*], na Südwestdeutschen Rundfunks, em Frankfurt.