



Ruídos da Casa de Vidro: Pietro Bo (2013)

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Como citar:

LEITE, C. A. de O. Ruídos da Casa de Vidro: Pietro Bo (2013). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 179-199, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673441. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673441>.

Imagem [modificada]: Casa de Vidro (Instituto Bardi), projetada por Lina Bo Bardi em 1951, na cidade de São Paulo. Fonte: Wikimedia Commons. [Seleção das editoras].

Ruídos da Casa de Vidro: Pietro Bo (2013)

Noises from the Casa de Vidro: Pietro Bo (2013)

Caroline Alciones de Oliveira Leite*

RESUMO

A Casa de Vidro inaugurou, em 2013, sua primeira exposição, *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, com a curadoria de Hans Ulrich Obrist e com obras de 35 artistas e arquitetos. Cildo Meireles (1948-) participou da mostra com *Pietro Bo* (2013), um disco de vinil que, em uma vitrola posicionada perto da lareira da sala de estar, tocava a repetição de uma frase, na voz de Pietro Maria Bardi, direcionada à Lina Bo e intercalada com períodos de silêncio. Entre um silêncio e outro, um artefato pulverizava no ambiente o aroma de café. Neste artigo, partimos da escuta de um sujeito fenomenológico para analisar o registro sonoro da obra de Cildo Meireles, lançando no texto a repetição criada pelo artista em *Pietro Bo*. Recorremos às noções de voz (Derrida, 2012; 2014), de gravação sonora (Caesar, 2012) e de silêncio (Cage, 2013a; 2013b) para investigar os atravessamentos no tempo que permitem a *Pietro Bo* contar uma estória desde a Casa de Vidro.

PALAVRAS-CHAVE

Pietro Bo (2013). Cildo Meireles. Voz. Silêncio. Casa de Vidro.

ABSTRACT

Casa de Vidro opened its first exhibition in 2013, *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, curated by Hans Ulrich Obrist and featuring works by 35 artists and architects. Cildo Meireles (1948-) participated in the show with *Pietro Bo* (2013), a record that, on a record player positioned near the fireplace in the living room, played the repetition of a phrase in the voice of Pietro Maria Bardi directed to Lina Bo and interspersed with periods of silence. Between one silence and another, an artefact sprayed the aroma of coffee into the environment. This paper is based on the listening of a phenomenological subject to analyze the sound record of Cildo Meireles' work, applying to the text the repetition created by the artist in *Pietro Bo*. We resort to the notions of voice (Derrida, 2012; 2014), sound recording (Caesar, 2012) and silence (Cage, 2013a; 2013b) to investigate the crossings in time that allow *Pietro Bo* to tell a story from Casa de Vidro.

KEYWORDS

Pietro Bo (2013). Cildo Meireles. Voice. Silence. Casa de Vidro.

Antecedentes

Na casa da avó materna, sempre repleta de crianças, uma em especial era a última a dormir e a primeira a acordar. Para que, ao despertar, a criança não importunasse ninguém que estivesse dormindo, a mãe lhe deu uma incumbência: “Se você acordar, vá preparar o café” (Meireles, 2018: 421).

Em meados da década de 1970, um colecionador teve contato com os desenhos de Cildo Meireles¹ e, na condição de conselheiro do Museu de Arte de São Paulo (MASP), recomendou a Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, a realização de uma exposição do jovem artista carioca. Cildo Meireles (2020) relata que, em reunião com Bardi em 1976, uma exposição de sua obra foi marcada para o ano seguinte. Porém, algum tempo depois, o artista recebeu uma carta, assinada pelo diretor do MASP, cancelando a exposição. Fontes próximas ao artista conjecturaram que o provável motivo do cancelamento seria a participação de Cildo Meireles, no ano seguinte à reunião com Bardi, em uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo organizada por Aracy Amaral que, ao que consta, teria sido um desafeto de Bardi.

Recordando a resposta contundente que dera à carta de Bardi, Cildo Meireles (2020) lembra também que, em sua primeira exposição na Galeria Luisa Strina em 1981², todas as compras e reservas de obras foram canceladas, levando o artista a constatar a grande influência de Bardi no cenário paulista das artes. À época, Bardi acumulava a direção do MASP com a sociedade de uma galeria de artes e com a criação de uma revista de artes, angariando a admiração de artistas do cenário paulista³. Na percepção do artista, o desentendimento que se estabeleceu entre ele e o diretor do MASP teria atrasado, em anos, sua entrada em São Paulo.

Mais de dez anos após o falecimento de Bardi, a Casa de Vidro abrigou sua primeira exposição. O curador suíço Hans Ulrich Obrist convidou Cildo Meireles e outros 34 artistas e arquitetos para participar da mostra *The*

Insides Are on the Outside/O interior está no exterior, cuja proposta foi a criação de obras a partir da Casa de Vidro e do casal Bardi. Em consulta virtual ao Instituto Bardi/Casa de Vidro, a assistente de conservação do acervo, Carolina Tatani, informou que Hans Obrist convidou o grupo de artistas e arquitetos que integraram a mostra para

experienciar a residência, a produção e o mundo de Lina Bo e P. M. Bardi, além de alguns projetos construídos de Lina, como o SESC Pompeia. A partir deste contato, os artistas convidados que exporiam na Casa de Vidro desenvolveram obras para os espaços internos da residência e para o jardim. (Tatani, 2021: correspondência eletrônica)

Ainda em dúvida sobre sua participação na mostra organizada por Obrist, Cildo Meireles aceitou o convite para conhecer a Casa de Vidro. Durante a visita, o artista ouviu o relato de uma pessoa próxima de que, nos jantares na residência dos Bardi, uma situação era recorrente: quando a conversa adentrava o campo da política e Lina Bo se inflamava, Pietro a “ordenava” que fosse preparar um café. A partir deste relato testemunhal, o artista, de imediato, concebeu a obra *Pietro Bo*, decidindo aceitar o convite do curador e participar da mostra.

A exposição contou com a parceria do SESC, se expandindo para o SESC Pompeia e acontecendo em dois momentos: o primeiro em setembro de 2012, às vésperas da 30ª Bienal Internacional de São Paulo, foi uma prévia da mostra denominada *Prelúdio*, com obras de Alexander Calder, Cildo Meireles, Cinthia Marcelle, Douglas Gordon, Gilbert & George, Paulo Mendes da Rocha, SANAA (Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa) e Waltercio Caldas. A inauguração da versão definitiva de *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior* ocorreu em 4 de abril de 2013, durante a semana da SP-Arte, seguindo aberta ao público até o final de maio daquele ano⁴.

Ao tocar o disco *Pietro Bo*, a voz de Bardi, de tempos em tempos, dispara o comando para Lina preparar o café. Entre uma repetição e outra deste comando, na exposição na Casa de Vidro, era possível sentir o odor

do café, pulverizado através de um artefato programado para tal. Por meio de processos miméticos, o artista recorreu à voz de Bardi para retratar um homem autoritário em uma atitude machista de impor, com tom de reprovação durante as confraternizações com os amigos, que a esposa deixasse a sala de estar para realizar uma tarefa doméstica.

Cildo Meireles nos revela a referência a Pedro Bó, personagem criado pelo humorista Chico Anysio, um menino ingênuo que fazia perguntas cujas respostas eram óbvias sobre os causos narrados por Pantaleão (Meireles, 2021). Para assegurar a veracidade de suas histórias, Pantaleão, interpretado por Chico Anysio, lançava seu bordão à sua esposa – “É mentira, Terta?”, que de pronto respondia – “É não, é verdade”⁵. Na dupla possibilidade sonora de *Bo*, com a vogal aberta ou fechada, Cildo Meireles impõe, sonoramente, a um homem poderoso e de voz incontestável, ser chamado pelo nome de sua esposa, seguindo a pronúncia italiana; ou, na pronúncia brasileira, a referência ao personagem de repertório intelectual restrito – “quanto a Pedro não há dúvida. Os dois são Pedros” (Meireles, 2021).

A obra de Cildo Meireles foi concebida para a Casa de Vidro, mais especificamente para a sala onde o casal recebia seus amigos [Fig. 1]. Na casa dos Bardi, a vitrola, quase alinhada com a lareira, tocava o disco diante de uma das janelas frontais⁶. Primeira obra da arquiteta italiana naturalizada brasileira, a Casa de Vidro (1951) foi fundada sobre finos pilotis de aço⁷, estruturas que desaparecem com a sobreposição dos troncos das árvores de seu jardim. A Casa de Vidro ostenta uma fachada transparente de vidro, para que a visão do casal Bardi e de seus convidados alcançasse o horizonte do bairro Jardim Morumbi em meio à Mata Atlântica. À época da construção, a vegetação era baixa, a casa flutuava apesar de seus fundos serem ancorados sobre uma encosta. Ao longo dos anos, a vegetação cresceu; ao redor, os imóveis se multiplicaram e uma trilha foi aberta em direção à casa suspensa no alto de uma colina, quase uma casa na árvore com uma vista privilegiada.



FIG. 1. Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, 1951. Vista do espaço em que *Pietro Bo* (2013) foi instalada. Prelúdio da exposição *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo (SP), 2012.

Fonte: Arquivos da autora.

O disco na Casa de Vidro

Cildo Meireles estabelece um diálogo visual entre capa, mídia (vinil), rótulo e sonoro, imprimindo o conceito da obra, visualmente, na capa e também no disco. A capa de *Pietro Bo* [Fig. 2] é branca e contém a imagem visual de uma xícara de café, também branca, sobre um pires. Contudo, o interior da xícara é recortado, havendo, ainda, uma camada de proteção interna, um plástico transparente, permitindo que se veja uma xícara semelhante em seu interior, esta sim com a imagem de café com pequenas borbulhas – trata-se do rótulo do disco cujo vinil possui a cor de café [Fig. 3].

A capa e o rótulo se relacionam como uma espécie de *matrioska*, conjunto russo de bonecas em cujo interior se guarda bonecas semelhantes

a si, em tamanhos cada vez menores. Diferentemente da *matrioska*, mesmo estando fechada, a capa de *Pietro Bo* permite visualizar seu interior (*O interior está no exterior*), um índice de repetição que entrega uma xícara do café preparado desde a Casa de Vidro. Na parte interna da capa, consta a seguinte informação:

Em torno da lareira, com convidados, sempre que a conversa se encaminhava para temas políticos/ideológicos e Lina se exaltava, o marido a interrompia ordenando que ela fosse “fazer café”. O relato testemunhal desses episódios ilustram [sic] as relações entre homem/mulher, bem como entre Fascismo/Comunismo, e é a origem do trabalho. “Lina, va fare un caffè!”. (Meireles, 2013: *Pietro Bo*)

No verso da capa, há a marca circular do café borrado pela xícara na superfície que a apoiava. Ao girar no toca-discos, pode-se criar a ilusão de que aquela xícara em movimento ganhou a tridimensionalidade – no centro do disco, o café.



FIG. 2. Cildo Meireles, *Pietro Bo*, 2013. Disco de vinil (LP), 12 polegadas e capa fechada 30,5 x 30,8 cm. Capa do disco. Fotografia: Caroline Alciones de Oliveira Leite.



FIG. 3. Cildo Meireles, *Pietro Bo*, 2013. Disco de vinil (LP). Fotografia Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Uma voz amarga se articula em uma altura somente possível àqueles que se sentem em um patamar superior. Uma voz que do alto tudo vê e tudo pode comandar. Vozes assim não se demoram no tempo, elas se fazem ser entendidas no ataque de sua articulação. *Lina, va fare un caffè!* Vozes assim podem impressionar alguns, modelar outros, mas não são capazes de intimidar quem consegue enxergar um ponto cego – por trás do ímpeto da última vogal do nome, arrastada por uma espécie de nojo, um homem constrangido pela opinião e pelo posicionamento ideológico de uma mulher.

Na pausa da vírgula que separa o vocativo do comando de censura, se encontra a repreensão a uma mulher repleta de posicionamentos, de opiniões e de uma história própria de resistência ao fascismo, tendo sido membro do Partido Comunista Italiano (PCI). *Lina, va fare un caffè!* No comando em si, o eufemismo igualmente deselegante que demandava um café, buscando calar a mulher, sem nem ao menos dissimular uma gentileza, forçada que fosse, que permitisse um “por favor”. Afinal, não se embaraça um homem poderoso na frente de seus amigos.

Na rotação do disco cor de café, a bebida vai sendo passada, o aroma se espalhando pela Casa de Vidro e, vez por outra, retorna o comando de Bardi. O aroma do café gerava uma ilusão a transitar pelo ambiente – o olfato obedecia à escuta. Interior e exterior se misturavam, a esta altura, a casa era o exterior do sujeito cujo interior era invadido pela voz que adentrava a escuta e pelo perfume inebriante de um café um tanto sonoro – *Lina, va fare un caffè!*

Se hoje é possível a escuta da obra em ambientes outros a partir do disco, na Casa de Vidro, no contexto da exposição *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, para a qual a obra foi originalmente criada, era possível, além da escuta da obra, sentir o aroma do café demandado por Bardi. A relação entre um homem que teve ligações com o regime fascista de Benito Mussolini⁸ e uma mulher filiada ao Partido Comunista Italiano impregnaria a Casa de Vidro de forma peculiar a partir de *Pietro Bo*. A obra de Cildo Meireles permite tecer um paralelo entre a fala do homem que flerta com o fascismo e o silenciamento da mulher com a busca por conter o hipotético avanço do comunismo.

Em *Pietro Bo*, a harmonia do lar do casal de posicionamentos político-ideológicos tão divergentes guardava um limite estabelecido na voz de Bardi. As conversas podem acontecer, até um ponto delimitado por uma faixa de segurança que respaldasse os compromissos de Pietro Bardi, algo garantido por sua voz – *Lina, va fare un caffè!* Lina Bo cursou Arquitetura em Roma, viveu sozinha em Milão para estar em um centro de efervescência cultural e da arquitetura moderna, dividindo escritório com Carlos Pagani e editando a revista *A Cultura dela Vita* com Bruno Zevi e também com Pagani. O periódico em questão teria sido alvo das autoridades devido a uma matéria sobre educação sexual e planejamento familiar (Carranza, 2014).

Foi no Brasil, já como uma Bardi, que Lina Bo realizou sua primeira obra, abrindo espaço para empreendimentos futuros, além de conquistar a projeção nacional e internacional através de sua atuação como arquiteta,

de seus textos, da editoria da revista *Habitat*⁹, das aulas e das palestras em um campo de atuação predominado por homens em uma sociedade heteronormativa e sexista. Seria possível, ainda, uma leitura crítica da obra através de teorias de gênero e sobre o feminismo, algo que não se faz possível no recorte desta pesquisa.

Ao valer-se de uma imagem da relação conjugal dos Bardi, *Pietro Bo* ilumina aspectos que também se dão nas relações profissionais e interpessoais, e que, não necessariamente, são questionados quando se trata de alguém com a influência daquele negociante, crítico e diretor de museu de arte em São Paulo. As ações de Bardi no Brasil contaram com a parceria estabelecida, dentre outras personalidades do cenário das artes e do universo das comunicações, de Assis Chateaubriand. De acordo com a brasileira e professora emérita do Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton, Esther da Costa Meyer,

Os dois Bardi conseguiriam realizar a maioria de seus objetivos graças a suas relações com as elites financeiras e políticas, convivendo intimamente com industriais conservadores como Chateaubriand [1892-1968] e Francisco Matarazzo (1854-1937), políticos de direita como Juracy Magalhães [1905-2001], Adhemar de Barros (1901-1969) e Carlos Lacerda (1914-1977), ou poderosos filantropos conservadores como Nelson Rockefeller (1908-1979). Todos eles apoiariam o golpe que levou os generais ao poder. (...) Suas contradições e concessões, que ela era inteligente demais para ignorar, cobraram-lhe o preço da culpa. (Meyer, 2019: 56).

Pietro Bo em exposição

Mesmo após tantos anos do conflito em 1977, durante a conversa/entrevista com o curador de *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, Cildo Meireles demonstrou alguma preocupação que sua participação na mostra dificultasse o trânsito de Hans Obrist em São Paulo, já em sua

primeira curadoria no Brasil: “É difícil lidar com esse espaço” e, após a interrupção do curador, o artista quase completaria “tão impregnado com ...” (Meireles, 2018: 429). A dificuldade a qual se referia o artista não dizia respeito à elaboração de uma obra para um espaço que fugisse aos moldes de um cubo branco, mas sim em não realizar a única obra que Cildo Meireles poderia conceber para uma exposição na Casa de Vidro, a casa dos Bardi com seus pontos cegos:

Estou me perguntando se poderíamos, pelo menos antes da mostra... Uma vez que a mostra começa, eu não me importo. Mas estou pensando, antes da mostra, se temos que contar a história de Bardi e esse tipo de coisa. Porque acho que ele ainda tem muita influência em São Paulo. Eles poderiam ir contra a mostra porque acham que é uma vingança ou algo assim.

(...)

Não com a mostra. Mas, quando a mostra for inaugurada, seus amigos poderiam tomar isso... Ele tinha muito poder. Acho que isso foi um problema para São Paulo e até criou essa lacuna entre Rio e São Paulo. (Meireles, 2018: 429-430).

A preocupação de Cildo Meireles não era infundada, em direção análoga àquela do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Ainda que sem nenhum impacto substancial, a provocação do artista, de alguma forma, parece ter reverberado por entre aqueles que se mantiveram fiéis a Bardi. Obrist não foi silenciado em São Paulo, porém, dentre a crítica jornalística e os trabalhos acadêmicos que se ocuparam da mostra *The Insides Are on the Outside/O interior está no exterior*, apenas uma publicação menciona o nome de Cildo Meireles e de sua obra. A exceção encontrada é o artigo da museóloga Fernanda Yumi Kohatsu Feliciano, que atuou como auxiliar de conservação do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, que compreende a obra *Pietro Bo* e seu comando *Lina, va fare un caffè!* como uma referência à “convivência bem-humorada do casal quando recebia convidados” (2013: 21). As pesquisas acadêmicas consultadas que se localizam no

campo paulista da arquitetura demonstram preocupação com questões de habitação, estruturas e correlações com obras de arquitetos renomados, nacionais e internacionais. Por outro lado, quando tais estudos se propõem a uma análise das obras expostas na Casa de Vidro se dedicam a obras que não representavam nenhuma ambiguidade ao legado dos Bardi, não mencionando Cildo Meireles tampouco *Pietro Bo*.

Mesmo que a visualidade da obra seja centrada em sua mídia, *Pietro Bo* se fazia perceptível na Casa de Vidro através do áspero comando que se destacava, de tempos em tempos, do cenário sonoro da casa e através do aroma de café. A obra de Cildo Meireles foi exposta ainda outras duas vezes: entre abril e junho de 2019, na exposição *Lado B: o Disco Vinil na Arte Contemporânea Brasileira*, realizada no SESC Belenzinho (São Paulo), com curadoria de Chico Dub; e na exposição *Cildo Meireles: Múltiplos Singulares*, realizada na galeria Mul.ti.plo, no Leblon (Rio de Janeiro), entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020, com curadoria de Paulo Venâncio Filho. Porém, foi na Casa de Vidro, em 2013, que as imagens sonoras e olfativas de *Pietro Bo* contaram com um diálogo contundente entre obra e espaço expositivo.

Lina, va fare un caffè! E, enquanto o disco girava o silêncio entre um comando e outro de Bardi, o olfato encontrava o aroma do café a perfumar a sala da Casa de Vidro. Entre um silêncio e outro, tornava-se possível o sobressalto provocado por aquela voz que, descolada de sua fonte sonora original, repetidamente, revela uma estória do casal na cumplicidade do café. Em *Pietro Bo* a repetição de uma frase tão curta quanto *Lina, va fare un caffè!* em uma variação de silêncios, mais curtos ao início, e mais alongados ao final, apresenta questões que se localizam para além da querela entre Bardi e Cildo Meireles. Na voz que conforma a frase, se torna possível a manutenção da presença do italiano que quase chegou a completar seu centenário e que residiu na Casa de Vidro desde a década de 1950 até seu falecimento em outubro de 1999, sete anos após Lina.

O corpo vivo das palavras

As imagens visuais da arquitetura do interior da Casa de Vidro, das fotografias e dos pertences do casal Bardi se mesclam à imagem sonora que a voz transporta e ao nome que ela evoca – Lina. O não sobressalto era improvável ao escutar a voz de Bardi em sua casa, decorridos tantos anos de seu falecimento, ordenando Lina a fazer um café. Afinal, para ter voz é preciso estar vivo. Para ter voz, é imprescindível que o ar circule pelos pulmões e alimente todo o corpo que se posiciona e se revela, substancialmente, através da voz. A voz acontece no transitar do ar que se expele dos pulmões, na vibração das cordas (ou membranas) vocais, passando pela laringe, modulada pelo ritmo do coração. A voz garante a manutenção da presença que, em *Pietro Bo*, é corroborada pelo olfato, sentido que nos garante o paladar e o apreço pelo café; sentido que nos seduz e que, recorrentemente, dispara recordações.

Em *Pietro Bo* as palavras ganham vida, uma corporeidade espiritual, valendo-nos dos termos da *geistige Leiblichkeit* [corporeidade espiritual] de Jacques Derrida (2012), que garantem a manutenção de sua presença através da voz. A sonoridade propiciada através de pontos de articulação no aparelho fonador garante o corpo físico de uma palavra, de acordo com Derrida a partir de Edmund Husserl. No entanto, há um corpo de carne, um corpo vivo que é conferido a cada palavra singularizada na voz que a profere. Em cada uma das cinco palavras de *Pietro Bo* foi soprada a vida que Cildo Meireles depreendeu da voz e de outros traços de Bardi, gravados no disco,

Pois não é à substância sonora ou à voz física, ao corpo da voz no mundo, que ele reconhecerá uma afinidade de origem com o logos em geral, mas à voz fenomenológica, à voz na sua carne transcendental, ao fôlego, à animação intencional que transforma o corpo da palavra em carne, que faz do *körper* [corpo físico] um *Leib* [corpo vivo], uma *geistige Leiblichkeit* [corporeidade espiritual]. A voz fenomenológica seria esta carne espiritual que continua a

falar e a estar presente a si – a ouvir-se – na ausência do mundo. (Derrida, 2012: 20)

O artista faz uso desta voz fenomenológica, uma voz distinta da sua e por ele escolhida para encarnar identidade, intenção e conotação no ato de sua articulação e na relação com o contexto em que se propaga. Cildo Meireles reforça a presença de uma voz capaz de reverberar para além da existência de seu locutor, uma voz que, atravessando o tempo, é capaz de assombrar e, inversamente, também pode permitir ao sujeito um trânsito sonoro ao tempo pretérito em que o casal era vivo e a sentença articulada.

Se Bardi costumava ordenar que sua esposa fosse preparar um café, parece possível conjecturar que isso acontecesse uma, duas vezes em uma noite, extrapolando três. Em *Pietro Bo* são seis repetições em um período de quase 20 minutos que circulava em *loop* na Casa de Vidro. Na repetição contida no próprio disco, Cildo Meireles confere, através da escuta, carne à voz do italiano, constituindo a corporeidade espiritual a respeito da qual Derrida elabora. A cada repetição, acentuam-se os tons, os acentos, a pausa e a exclamação dos traços e das características de Bardi presente em sua voz como uma espécie de caricatura que ressalta os aspectos da personalidade marcada na voz.

Apesar de a sentença ser repetida no disco, a diferença encontra possibilidade de instaurar-se na escuta do sujeito. Pierre Schaeffer, compositor e teórico francês, reconhecido como criador da música concreta, afirma que, quando as repetições se dão em condições idênticas, a consciência de variações em nossa escuta torna-se possível, permitindo compreender melhor “o que se chama em geral de ‘subjetividade’. (...) Aclarações particulares, de direções cada vez mais precisas e que revelam cada vez mais um novo aspecto do objeto com o qual nossa atenção está deliberadamente ou inconscientemente engajada” (Schaeffer, 1966: 94, tradução nossa¹⁰). Em *Pietro Bo*, a repetição permite a percepção de nuances antes escondidas, camufladas entre um fonema e outro e que vão se revelando, cada vez

mais, na articulação e na entonação de quem fala. Também o sobressalto provocado pela voz se altera: por entre espaços de silêncio, o susto tende a se dissipar e a convivência com a voz se torna cada vez menos assustadora. No ciclo de repetição, até mesmo o disco está suscetível à diferença a partir do toque da agulha do toca-discos em sua espiral.

A condição para a neutralização da diferença somente parece possível no âmbito da inexistência ou da morte daquilo que se pretende não-diferente. O não-diferente se faz perpetuamente inexistente, morto, estagnado. Ao gravar a voz de Bardi e lançá-la em uma tiragem de LPs, Cildo Meireles faz com que Bardi se espraie para além da Casa de Vidro, em um retrato sonoro possível de se desenrolar de forma distinta para cada escuta perceber a obra. A repetição se propaga por domínios desconhecidos, reforçando o fato de que “repetida, a mesma linha já não é exatamente a mesma, a curva já não tem exatamente o mesmo centro, a origem atuou. Algo falta para que o círculo seja perfeito” (Derrida, 2014: 429). Na sutileza da diferença, a obra de Cildo Meireles se adensa, convocando toda sorte de conotações, de significações que a frase de Bardi pode conter e que somente ganha existência através da repetição.

De onde vem a voz? Bardi ainda estaria por ali? Seguir o perfume do café nos levaria à Lina? Teríamos voltado àquele tempo em que o casal Bardi recebia os amigos em casa? Se Bardi não está mais vivo, seu temperamento, entretanto, se eterniza, entre um silêncio e outro, no assombro da voz que atravessa o tempo e ocupa seu lugar na Casa de Vidro e em nossa escuta.

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 propiciar 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). Cabe, portanto, a observação de Rodolfo Caesar a propósito da constatação de Jonathan Sterne, segundo a qual

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: 38)

Este bailar da arte com a morte encontra na gravação sonora a possibilidade de travessia entre mundos, de superar o tempo, tornando possível 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 aos ouvidos a possibilidade de viajar no tempo através de sentimentos e de sensações por ele disparados. E, no caso de *Pietro Bo*, por ironia da arte, o responsável por trazer a voz de Bardi à vida foi, justamente, Cildo Meireles.

Em 2012, por ocasião da entrevista concedida ao curador Obrist antes da execução da obra, Cildo Meireles declarava: “(...) vamos usar o aroma de café (...) pulverizado. Só temos que decidir o período: de, não sei, a cada cinco minutos, ou algo assim, você ouve a voz e, depois de um tempo, sente o cheiro” (Meireles, 2018: 427). Antes, porém, ao ser indagado por Obrist sobre a necessidade de amostras da voz de Pietro Maria Bardi, o artista respondeu: “Sim, seria bom ter uma referência e depois pedir a alguém em São Paulo. São Paulo é um lugar cheio de italianos. Pedir a alguém que tente ‘mimetizar’ a voz” (Meireles, 2018: 426), para então proceder com a gravação¹¹. Independentemente de haver um sujeito outro que tenha emprestado sua voz à obra de Cildo Meireles¹², na reprodução do disco e na propagação do ordenamento pelo café, seja na Casa de Vidro, seja na escuta de *Pietro Bo* em outros contextos, a voz é a de Bardi.

Nenhum som teme o silêncio

Além da voz, há ainda o silêncio intercalado com o comando de Bardi. O disco gira sem pausas, tocando o silêncio a afirmar que “não há nada como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo a ver, algo a escutar” (Cage, 2013b: 8, tradução nossa¹³). E assim, Cildo Meireles cria *Pietro Bo*, através de silêncios, de intervalos mais até do que da voz. A frase dura, aproximadamente, cinco segundos, sendo repetida seis vezes dentro do espaço total de gravação de 19 minutos e 49 segundos. Cada trecho de silêncio sustenta em si um tempo que varia entre quase dois minutos; quase quatro minutos; quase três minutos, por duas vezes consecutivas; quase seis minutos e, por fim, quase dois minutos. Cada vez que a frase de Bardi nos deixa, o silêncio nos lança na percepção do vazio, do tempo e do arredor de uma forma diferente. Encerrando a rotação do disco, o vinil voltará a tocar em *loop* – *Lina, va fare un caffè!*

Há mais silêncio na obra de Cildo Meireles do que a voz de Bardi e, assim sendo, o silêncio também dá suas declarações. Se a ausência de silêncio implica na presença da voz de Bardi, por outro lado, é quando sua voz se cala, que toda a casa pode reverberar seus ruídos, aqueles da ocasião em que o perfume de café tomava a sala de estar, mas também de contextos outros em que, através da percepção, o sujeito fenomenológico pode ser catapultado para o cenário do ambiente doméstico do casal. O sujeito que é tomado, ou que se entrega, à percepção da obra de Cildo Meireles “de um só golpe atravessa todas as dúvidas possíveis para instalar-se em plena verdade: este ato é a percepção, no sentido amplo de conhecimento das existências” (Merleau-Ponty, 2015: 71). O silêncio em *Pietro Bo* confere voz aos sons da Casa de Vidro, reconhecendo a rica condição de ruídos que constitui o silêncio e o lar. Neste ponto reside o risco da obra – mais intensos que os ruídos da mobília e do assoalho, são os ruídos que fundamentam o lar.

Aceitar o silêncio implica reconhecê-lo como fonte de sons

interessantes e, assim, Cildo Meireles reforça, com cada um dos intervalos de silêncio, toda uma sorte de ruídos, de sons domésticos que podem se apresentar na Casa de Vidro, mas também fora dela. A esta altura, os ruídos do sujeito fenomenológico (Merleau-Ponty, 2015) também constituem o silêncio da obra, pois para escutar é preciso estar em silêncio. Enredado no silêncio necessário à escuta, o próprio sujeito pode se ver em risco, como Riobaldo, personagem de *Grande Sertão Veredas* que, ao convocar a presença de Satanás, de Lúcifer para com ele estabelecer um pacto, obteve como resposta somente o silêncio ruidoso da noite – “o senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (Guimarães Rosa, 2006: 422).

Radicalizando a percepção do silêncio de *Pietro Bo*, somos assombrados pela conjectura de que, trancafiados na mais eficiente das câmaras anecoicas com a obra de Cildo Meireles a tocar, nos instantes de silêncio do disco seria possível escutar nossos próprios sons. Escutaríamos nosso fluxo sanguíneo e nosso sistema nervoso, ambos atestando nossa existência, mas escutaríamos, principalmente, aqueles ruídos subjetivos que nos configuram como sujeitos – no silêncio, há mais a perceber a respeito de nós mesmos. Aceitando o silêncio proposto, compreendemos que dele é tecida a vida e que assim sendo, “a gente toma como um tram-polim o primeiro som que a-parece; o primeiro algo que nos lança dentro do nada e desse nada sur-ge o algo seguinte; etc. como uma corrente alternada. Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue” (Cage, 2013a: 98).

A voz de Pietro Bardi é concisa em sua declaração e não busca subterfúgios para se alongar, como se ela soubesse que a despeito de toda a riqueza sonora do silêncio, ao se disparar, a voz toma para si toda a atenção que a descola de um nada intencional. A voz de Bardi não teme o silêncio, ela se sustenta sobre ele e aceita que é em seu fim que reside a possibilidade de seu recomeço – a fonte de sua vida, a repetição de si. Cildo Meireles percebe no silêncio a poesia necessária para contar uma estória que atravessa o tempo através de uma voz e se torna presente no silêncio ruidoso de uma

casa. A obra não pretende dizer mais do que aquilo que ela diz, encontrando material fecundo ao quebrar o silêncio, repetitivamente, como quem atira uma pedra na Casa de Vidro – *Lina, va fare un caffè!*

Referências

- CAESAR, R. 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, J. *De Segunda a um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.
- _____. *Silence*. (50th Anniversary Edition). Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013b.
- CARRANZA, E. G. Casa Valéria Cirell e o nacional-popular. *Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v. 21, n. 35, p. 118-138, jun. 2014.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- FELICIANO, F. Y. K. Museu-casa e a arte contemporânea: diálogos com o fetiche. *Revista Belas Artes: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*, v. 5, n. 13, p. 1-24, set./dez. 2013.
- GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- HALL, J. Lina Bo Bardi, o intelectual orgânico e a *Revista Habitat*. In: PEDROSA, A. et al. (orgs.). *Lina Bo Bardi: Habitat*. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, no Museo Jumex (Cidade do México) e no Museum of Contemporary Art (Chicago). São Paulo: MASP, 2019, p. 72-79.
- HALLEY, P. [1985] *After Art*. In: HALLEY, P. *Peter Halley Collected Essays 1981-1987*. Zurich: Bruno Bischofberger, 1988.
- MEIRELES, C. “Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42766>. Disponível em <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/42766>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- _____. Cildo Meireles: entrevista em três partes. Entrevistador: Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, H. U. *Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras* (v. 1). Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 409-436.
- _____. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista com participação de Rubens*

Teixeira dos Santos. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro, 31 jan. 2019. (não publicado)

_____. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro, 30 nov. 2021. (não publicado)

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

MEYER, E. C. Tornando-se Lina Bo Bardi: uma odisseia ideológica. In: PEDROSA, A. et al. (Orgs.). *Lina Bo Bardi: Habitat*. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, no Museo Jumex (Cidade do México) e no Museum of Contemporary Art (Chicago). São Paulo: MASP, 2019, p. 48-57.

MÚLTIPLO. *Cildo Meireles: múltiplos singulares*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Múltiplo, 2019.

PEDROSA, A. et al. (orgs.). *Lina Bo Bardi: Habitat*. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, no Museo Jumex (Cidade do México) e no Museum of Contemporary Art (Chicago). São Paulo: MASP, 2019.

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

SESC BELENZINHO. *Lado B: O disco de vinil na arte contemporânea brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2019.

SUGIMOTO, L. Pietro Maria Bardi, fundador do Masp, é retirado do esquecimento por sua assistente. *Jornal da Unicamp*, Campinas, Arte e Cultura, 31 ago. 2020.

TATANI, C. *Informações sobre a mostra The Insides are outsides/O interior está no exterior*. (Correspondência eletrônica à autora) São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, 10 fev. 2021.

Notas

* Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA-UFF. É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Foi editora-chefe da Revista Gambiarra (PPGCA-UFF) em 2014, tendo publicado dois números do periódico naquele ano. 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". Integra a equipe da Vice-Presidência Científica da Fundação CECIERJ. É representante do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e representante da ANPAP no Estado do Rio de Janeiro. E-mail: carolinealciones@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>.

- 1 Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles.
- 2 A exposição realizada na Galeria Luisa Strina (São Paulo, SP) em 1981, foi Artigos Definidos & Espaços Virtuais: Cantos.

- 3 Além de diretor do MASP, Pietro Bardi foi sócio da Galeria Mirante das Artes, que funcionou de 1966 até 1989, na esquina das ruas Estados Unidos e Augusta, em São Paulo. Bardi fundou a revista *Mirante das Artes, Etc.* (1967-1968) e, juntamente com Lina, a revista *Habitat: revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato* (1950-1965).
- 4 Informação obtida através de consulta realizada por e-mail ao Instituto Bardi/Casa de Vidro, através de Carolina Tatani (2021).
- 5 Pedro Bó, no início dos anos 1970, foi interpretado por Joe Lester, sendo, na década de 1990, interpretado no mesmo quadro por André Mattos. Pedro Bó era um menino criado por Pantaleão Pereira Peixoto, um coronel aposentado.
- 6 Informação confirmada com a equipe do acervo do Instituto Bardi/Casa de Vidro, através de correspondência eletrônica recebida de Carolina Tatani, assistente de conservação, em fevereiro de 2021.
- 7 Os pilares metálicos possuem apenas 17 centímetros de diâmetro, para contribuir com o ar de leveza, um tratamento cromático em que “caixilhos e pilares receberam um azul acinzentado que os mescla com a vegetação do entorno, ao passo que as lajes estão destacadas em branco” (Pedrosa *et al.*, 2019: 270).
- 8 De acordo com Luiz Sugimoto, Benito Mussolini teria convidado Pietro M. Bardi para dirigir a Galleria d’Arte di Roma em 1930 (Sugimoto, 2020).
- 9 “A revista *Habitat* foi publicada pela primeira vez em 1951 como catálogo oficial do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Seu título completo, *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, sinalizava a ambição de seus editores de sintetizar o discurso cultural em um país que definia os termos de sua própria identidade moderna. (...) Bo Bardi editava a revista com seu marido, Pietro Maria Bardi(...). Ao mesmo tempo em que contribuía com o programa do MASP para promover as artes no Brasil, *Habitat* trazia artigos sobre uma ampla gama de assuntos que refletiam a ambição paralela do casal de formar uma conexão integral entre os objetivos museológicos da instituição e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), a escola de design do Brasil dedicada a formar jovens designers, com o museu usando seu capital cultural para promover vínculos com a indústria nacional, além de educar o público geral sobre esse novo campo artístico” (Hall, 2019: 73).
- 10 Tradução do texto original: “(...) ce qu’on appelle en général sa «subjectivité». (...) d’éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l’objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée.”
- 11 O artista relata que Filipe Magalhães pesquisou, durante meses, em materiais de entrevista e publicidade para reconstruir a frase – *Lina, va fare un caffè!* (Meireles, 2021).
- 12 A voz de *Pietro Bo* é de Benedito Borges Fares Saba.
- 13 Tradução do texto original: “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.”

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em julho de 2023.