UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

INSTITUDO DE ARTES – Campus São Paulo

JOÃO HENRIQUE BELTRAMI DE OLIVEIRA

Quantas Mariposas pousaram em seu cachecol?

SINESTESIA ESCULTÓRICO-SONORA:

O INTERPRETANTE PERFORMÁTICO

São Paulo – SP

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

INSTITUDO DE ARTES – Campus São Paulo

JOÃO HENRIQUE BELTRAMI DE OLIVEIRA

Quantas Mariposas pousaram em seu cachecol?

SINESTESIA ESCULTÓRICO-SONORA:

O INTERPRETANTE PERFORMÁTICO

Trabalho de conclusão de Curso em Licenciatura em Música – modalidade híbrida – Apresentado por João Henrique Beltrami de Oliveira, graduando em Licenciatura em Música do Instituto de Artes da UNESP.

Orientador: Prof. Dr. aGNuS VaLeNTe (Agnaldo Valente Germano da Silva)

São Paulo – SP

2016

JOÃO HENRIQUE BELTRAMI DE OLIVEIRA

Quantas Mariposas pousaram em seu cachecol?

SINESTESIA ESCULTÓRICO-SONORA:

O INTERPRETANTE PERFORMÁTICO

Trabalho de conclusão de Curso em Licenciatura em Música – modalidade híbrida – Apresentado por João Henrique Beltrami de Oliveira, graduando em Licenciatura em Música do Instituto de Artes da UNESP.

Orientador: Prof. Dr. aGNuS VaLeNTe (Agnaldo Valente Germano da Silva)

Data da Defesa: __/__/__

Nota: ___

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Orientador)

Profª Drª. Anna Cláudia Agazzi (Examinadora)

Prof Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira (Suplente)

Agradecimentos

a “Manuel o maior homem do Mundo” (MAIA, Tim. 1974)

minha família: dona Vera, seu Rafael e Raquel

aos meus amigos mais próximos: Matheus Pezzotta, Renan Dias, Jota Rafelli, Marcelo Lavrador, Paula Caju, Caio Kenji, Lídia Ganhito, Rodrigo Cruz, Matheus Zaniolo, Pedro Cobra, Paulo Mantovani, Bruno Silvério e Letícia Mariano.

À Orquestra Popular de Bolso

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. aGNuS VaLeNTe.

[...]

“Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.

Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Nesta minha nova covardia — a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la — na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. Ê difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas, e agora? estarei mais livre?” [...]

A paixão segundo G.H. (1965) – Clarisse Lispector.

RESUMO

Este trabalho, partindo da criação artística, investiga alguns aspectos no desenvolvimento de obra do gênero de Arte Sonora (*Soundart*). O texto é um relato de experiência e enfoca o estudo de caso da construção da instalação-sonoro-performativa "*Quantas Mariposas pousaram em seu cachecol?*", cuja elaboração se deu ao longo dos anos de 2014 e 2015. A criação, seguida pela reflexão, apóia-se em conceitos de "instalação sonora", "obra aberta", "formatividade" e interação com o público em ações de grupo ou individuais, com vistas a produzir um intercurso entre os sentidos físicos-tátil e sonoro. O relato de experiência revela o fazer, cujo compartilhamento é um importante elemento de aprendizado para outros que se interessem por esses processos híbridos.

PALAVRAS-CHAVE Arte Sonora *(Soundart)*. Hibridação. Instalação-sonoro-performativa. Interação. Obra Aberta. Formatividade/Performatividade.

ABSTRACT

This work, based on the artistic creation, investigates some aspects of the development of the artwork of the gender Sound Art. The text is an account of experience and focuses on the case study of the construction of the installation-sound-performative "Quantas mariposas pousaram em seu cachecol?, whose development took place over the years 2014 and 2015. The creation, followed by reflection, relies on concepts of "sound installation", "open work", “formativity” and interaction with the audience (in group or individual actions), in order to produce an intercourse between physical-tactile and audible senses. The experience report reveals the *praxis*, whose share is an important learning element to others who are interested in these hybrid processes.

KEYWORDS: Sound Art. Hybrid Art. Installation-sound-performative. Interaction. Open Work. Formativity/Performativity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O Canto- Grupo Alma d'Arame.....Página 15

Figuras 2: Placas de MDF em processo para encaixe dos piezoeletrônicos.....Página 18

Figura 3: Primeiro protótipo da peça "Triskel".....Página 18

Figura 4: Dois protótipos de tamanhos diferentes de Triskel".....Página 19

Figura 5: Protótipo "Triskel". MDF e Nankin".....Página 19

Figura 6: Desenho "Triskel" antes do processo de entalhe".....Página 19

Figura 7: Primeiro "Triskel" com entalhes".....Página 20

Figura 8: Vista superior do objeto".....Página 20

Figura 9: Processo de confecção dos sistemas piezoeletrônicos".....Página 21

Figura 10: Kenji e "Triskel" ".....Página 21

Figura 11: Primeira experimentação da obra".....Página 22

Figura 12: Processo de criação".....Página 22

Figura 13: Sala dentro da Galeria de Arte da UNESP".....Página 23

Figura 14: "Mostra de Práticas Híbridas" ".....Página 28

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. .....p. 9

CAPÍTULO I: "A terceira perna": Referências da Criação.....p. 12

CAPÍTULO II: O Percurso .....p. 17

CAPÍTULO III: ***Quantas Mariposas Pousaram em seu Cachecol?*****.....**.....p. 25

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....p. 36

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....p. 39

ANEXO .....p. 41

Introdução

> [...] a educação será tão mais plena
> quanto mais esteja sendo um ato
> de conhecimento, um ato político,
> um compromisso ético
> e uma experiência estética.
>
> **FREIRE**, 2001, p.55

Neste projeto a pesquisa sobre hibridismo em Artes situa-se no campo da *soundart, ou arte sonora.*

Organiza-se em relatos da criação e de interação dentro da obra participativa (instalações-sonoro-performativas), nas quais a escultura-sonora promove diálogos com seu público-intérprete, envolvendo questões como os discursos sonoros dentro do tempo da obra e as ações realizadas, ou não, pelo público no espaço da instalação.

Embasados no hibridismo artístico, promove-se a concatenação de ramos diversos das artes como, por exemplo, as Artes Plásticas, a Música, o Teatro entre outros ramos artísticos. Neste trabalho pretendemos perquirir as relações entre o trabalho em ateliê, a *soundart* e os elos entre obra, público e aprendizado.

Esta pesquisa, realizada no campo das artes visuais, justifica-se por sua base híbrida, entre sonoridade e visualidade, que se aproxima significativamente da pesquisa docente do Prof. Dr. Agnus Valente[1].

Para o crescimento da pesquisa, o contato com a disciplina da pós-graduação *"Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea*", como

[1] Professor assistente doutor no curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no curso de Pós-Graduação em Artes do IA/UNESP, no campo do Hibridismo em Artes.

ouvinte, ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente, contribuiu devido à interação com diversas vertentes de pensamento, sejam elas originárias das bibliografias ou do contato com os outros pesquisadores envolvidos na disciplina, além de compartilhar uma grande gama de projetos dentro do hibridismo artístico. Dentro das contribuições apreendidas, está o início do entendimento do conceito de produção dentro do hibridismo e do próprio conceito sobre hibridismo. Abaixo, transcrevo uma passagem do Plano de Ensino da disciplina, proposta por Valente:

> *Observa-se que à contemporização dos diferentes meios produtivos (artesanais, industriais e tecnológicos) embutidos nas imagens e objetos estéticos, corresponde também a uma hibridação dos sentidos privilegiados por esses múltiplos meios, produzindo obras que mobilizam simultaneamente informação visual, verbal, sonora, tátil, gestual e cinética.*
>
> *As práticas artísticas híbridas viabilizam relações transdisciplinares com diferentes modalidades de arte (Artes Visuais, Cênicas, Música), decorrentes das passagens de um sistema a outro,* promovendo ainda rupturas de fronteiras dessas artes com outros sistemas (Arquitetura, Urbanismo, Design, Cultura Visual, Sociologia etc), produzindo obras de complexa categorização em termos de área de conhecimento, gênero e estilo, prevendo também as práticas híbridas cooperativas, colaborativas, participativas e interativas.
>
> O estudo e pesquisa desses fenômenos como hibridismo estético é um campo aberto a artistas, historiadores, críticos de arte e arte-educadores, buscando abordá-los poética e/ou criticamente, de pontos de vista diferenciados e complementares.

Outro ponto importante a ressaltar para a compreensão desse trabalho - não linear, devido à sua construção e desenvolvimento adotados - é sua metodologia. Apoiados no pensamento de “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer”. (PAREYSON, 1993, p.20).

Assim sendo, a construção do conhecimento partiu de bases empíricas (experimentações em ateliê) para após o processo de criação artística encontrarmos as bases teóricas e referências, munidos dos saberes que se reinventaram na jornada da pesquisa.

Por fim, acreditando que este relato da experiência possa se configurar um aprendizado aos interessados nesse tema, citamos Dewey:

> [...] qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética. Talvez possamos ter uma ilustração geral, se imaginarmos que uma pedra que rola morro abaixo tem uma experiência. Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente "prática". A pedra parte de algum lugar e se move, com a consistência permitida pelas circunstâncias, para um lugar e um estado em que ficará em repouso - em direção a um fim. Acrescentemos a esses dados externos, à guisa de imaginação, a ideia de que á pedra anseia pelo resultado final; de que se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final; de que age e se sente em relação a elas conforme a função de obstáculo ou auxílio que lhes atribui; e de que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo. Nesse caso, a pedra teria uma experiência, e uma experiência com qualidade estética. (DEWEY, 2010, p.115- 116)

E, assim, apresentamos esta descrição do processo criativo da obra “Quantas Mariposas Pousaram em seu Cachecol?” neste contexto amplo, da criação artística e da licenciatura.

“A terceira Perna” – Referências para a criação da obra

Eu queria poder fazer música
com as mãos
[Anônimo]

A partir desta afirmação em epígrafe, muitas vezes manifestada por terceiros a mim, surgiu o desejo ingênuo de criação de alguns objetos-sonoros que pudessem sanar essa vontade de práxis sem a necessidade de um conhecimento musical formalizado nos intérpretes da obra.

Obviamente, considerando a *Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson, não poderia ser criada essa necessidade sem os antecedentes que guiaram e influenciaram o surgimento da pesquisa mesmo antes de sua formalização.

Para demonstrar a validade de análise das interferências externas nos processos de criação, me atreverei a relatar breves momentos e contatos que geraram os estímulos para a pesquisa e criação *híbrida:*

Quatro elementos, mais especificamente, serão brevemente apresentados, são esses: contato com os três profissionais Prof. Dr. aGNuS VaLeNTe, Jota Rafaelli e Caio Kenji e com a performance de *formas animadas, “O Canto”,* do grupo português *Alma D’Arame*[2]*.*

Situação para o encontro

> Estudos do eu em mim ou Fragmentos Metafísicos, trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Arte-Teatro, surge a partir da vontade de um grupo de pesquisar como as memórias, experiências e histórias da própria vida podem ser relacionadas a um texto teatral.

[2] *“Alma d’Arame é uma associação cultural fundada em 2006 que vem desenvolvendo sua atividade no Alentejo, no concelho de Montemor-o-Novo.”*

> A princípio o mote dessa ação performática é o texto **Psicose 4:48**, da dramaturga Sarah Kane, que narra os últimos tempos de sua vida, e seu processo depressivo antes do suicídio que ocorre assim que termina essa obra. Como relacionar nossas vidas a esse tema? Difícil e fácil ao mesmo tempo. Durante a ação é quase impossível saber se os textos que são ditos pertencem a Kane ou a nós, atrizes, dramaturga e encenador.
>
> Oito salas, ora habitadas, ora não, podem ser visitadas. Uma exposição, uma ação performática, onde o público caminha e cria junto com as atrizes milhares de histórias, não contadas. Pelo corredor das salas, releituras de obras de Mariana Abramivic, que também influenciam plasticamente e energeticamente (uma vez que para Abramovic energia é essencial) o Estudo do eu em mim ou Fragmentos Metafísicos. (RAFAELLI, 2013)

A convite de Rafaelli, integro-me ao grupo *Reversa Cia.,* como diretor musical da performance *"Estudos do eu em mim ou Fragmentos Metafísicos"* (2013), que, como corpo, possuía também o artista *Caio Kenji.*

"Estudos do eu em mim ou Fragmentos Metafísicos" era fruto do trabalho de conclusão de curso em arte teatro, e como de costume alguns professores exerciam a função de banca examinadora. Acreditando em um feliz acaso, um dos membros da banca, e por meio da avaliação fiz meu primeiro contato com ele, o Prof Dr. aGNuS VaLeNTe.

E eis que se configurava o início das futuras influências para a construção de um pensamento artístico *híbrido.*

A experiência na performance participativa, de concepção de *Rafaelli,* trouxe questionamentos e curiosidades ao que viria a compreender em meu trabalho como *obra participativa-performática;* casada com as influências do trabalho em *sound art* que Kenji desenvolve e o pensamento artístico de ambos.

Na participação no trabalho de Rafaelli (performance teatral realizada na galeria de arte do Instituto de Artes da UNESP), a direção artístico-musical desenvolvida para o processo necessitou da experiência em sala de ensaio cênico, acompanhando a criação da performance e a criação dos espaços de instalação, para a concepção da sonoplastia em diálogo com os espaços,

performers e público, gerando, para além do espaço físico, climas e ambientes sonoros imagéticos.

Kenji traz, para além das influências nas áreas de composição e pensamento musical, contribuições que me seriam reveladas futuramente.

Transcrevo aqui um trecho do artigo "*Uma Possibilidade para o som na instalação interativa",* escrito por Caio e publicada na revista on-line *Linda (revista sobre cultura eletroacústica):*

> Gosto da reação que muitos que temos ao ouvir, dentro de uma obra, um som "inesperado" cuja origem não é/está visível. Melhor ainda é se, ao mesmo tempo que esse som acontece, algum estímulo visual venha provocar nossa capacidade dedutiva ou jogar com os significados possíveis desse som, chegando, no melhor dos casos segundo esse meu gosto, a dar uma outra materialidade que não sua fonte original – caso ela exista enquanto algo material que tenha características sonoras passíveis de serem reconhecidas. Quando isso acontece, creio ser o momento mais oportuno para inserir o elemento "interatividade", a curiosidade já está incendiada, estamos prontos para iniciar os testes que a nossa razão, agora ameaçada, sugere para ver-se no controle de novo – tendo ela estado ou não no controle em algum momento. [KENJI, 2014, s/p]

Apesar deste relato se revelar um tanto confuso devido à sobreposição de informações e leituras pessoais sobre os temas, assim se deu o processo de criação do pensamento em *sound art*[3]*.*

Prosseguirei, agora, para o primeiro contato artístico prático que elucidou questões sobre quais eram os desejos que reverberavam em mim naquele momento: O espetáculo "*O Canto",* realizado no dia 7 de maio de 2014:

> *O CANTO*
>
> *Performance de carácter experimental onde se criam sonoridades plásticas de uma história através de uma manipulação sonora de objetos e diferentes matérias. Partindo de um exercício sobre a obra de Franz Kafka (Josefina a cantora ou o povo dos ratos), os espectadores poderão "ouvir"*

[3] cuja definição, para melhor compreensão, será apresentada na página 28

momentos sonoplásticos a partir das deslocações do som construindo uma quadrifonia sonora. A fusão entre estes dois universos será em tempo real tanto a nível da manipulação dos objetos como a nível sonoro, pois o que nos interessa é a procura da alma sonora do objeto.

[...]

Objetos tem alma? Difícil saber sem um mergulho filosófico nas mais diversas tendências, mas é possível, a partir do espetáculo "O Canto", livremente inspirado no texto 'Josefina, a cantora, ou o povo e os ratos", de Frans Kafka, que cada um deles possui sons, e que eles podem ser manipulados das mais diversas formas sem uma narrativa linear.

Idealizado pelo grupo português Alma d'Arame, a apresentação leva a pensar como só sabemos ouvir, e não desenvolvemos o escutar. Copos e cabeças arrastados sobre uma mesa com sensores captam os sons, que retrabalhados ao vivo numa mesa de som, constroem uma jornada épica pela nossa alma.

Talvez seja essa a resposta da pergunta inicial. Os objetos podem ou não ter alma, mas, se acreditarmos que o ser humano a tem, ela é, ou pode ser, sonora. Obter nuances possíveis com um número reduzido de objetos parte, talvez, de um principio minimalista, mas se expande como poder de uma gota de água, ou melhor, de um rastro sonoro.

Os objetos, durante o espetáculo, cantam com toda a força, mesmo quando ficam em silêncio. Perceber o potencial de cada um deles por meio de seus mínimos movimentos gera um raciocinar e um fazer que emocionam, fazem pensar e mantem acesa a criatividade. Somente assim é possível ouvir nas entrelinhas os sons que os cantos da Alma d'Arame nos fazem ouvir e escutar fascinados. [D'AMBROSIO, 2014]

Figura 1: O Canto- Grupo Alma d'Arame. Em cena objetos cênicos manipulados pelo performer na produção de sons.



Fonte: Página do grupo Alma d'Arame. https://www.youtube.com/watch?v=asMZyeQqK-o

Adentrando o espaço do teatro me deparei com uma mesa, e em seu centro, delimitado por um foco de luz, alguns objetos cotidianos como taças e jarras e um performer quase oculto pelas vestes escuras. Durante a apresentação os objetos tomavam outros significados conforme a interação do performer com a mesa sonora (mesa esta construída com uma gama de sistemas de captação de som por meio de sistemas piezo elétricos), onde a interação do contato entre os objetos e a mesa tinha sua resultante sonora captada e manipulada por meio de plataformas de áudio, amplificada, modificando e criando novas resultantes sonoras que eram expostas ao público.

E, por fim, o contato com o estimado Prof. Dr. aGNuS VaLeNTe, que também assistira à mesma sessão do espetáculo. Notando a presença de VaLeNTe, me permiti aborda-lo para discorrer sobre alguns insights que surgiram durante a apresentação, como: a criação de um espetáculo híbrido que fundisse a construção de um ambiente visual com performances teatrais, e tendo como mote a criação sonora a partir da interação dos performers com o ambiente visual e sonoros propostos pela manipulação do som em tempo real. Após essa conversa, viria a me orientar na Iniciação Científica (2014- 2015) e a formalizar o pensamento da pesquisa dentro do campo do hibridismo em artes.

E assim foram sendo elucidadas as questões que me apontaram para o caminho que dissertarei pelas páginas adiante.

CAPITULO II

O Percurso

O que seria “Quantas Mariposas Pousaram em seu Cachecol?” ? Confesso que até agora ainda não sei ao certo, mas afirmo que após longo trabalho e processos de criação em ateliê, alguns nortes foram tomados.

Havia o contato com os profissionais e um desejo, bastava-se a união das partes e observação da resultante. Portanto para a transmutação do desejo em pesquisa, um dos métodos utilizados foi a criação do *livro do artista* (todos os registros das atividades desenvolvidas, e o registro fotográfico do processo de criação da obra).

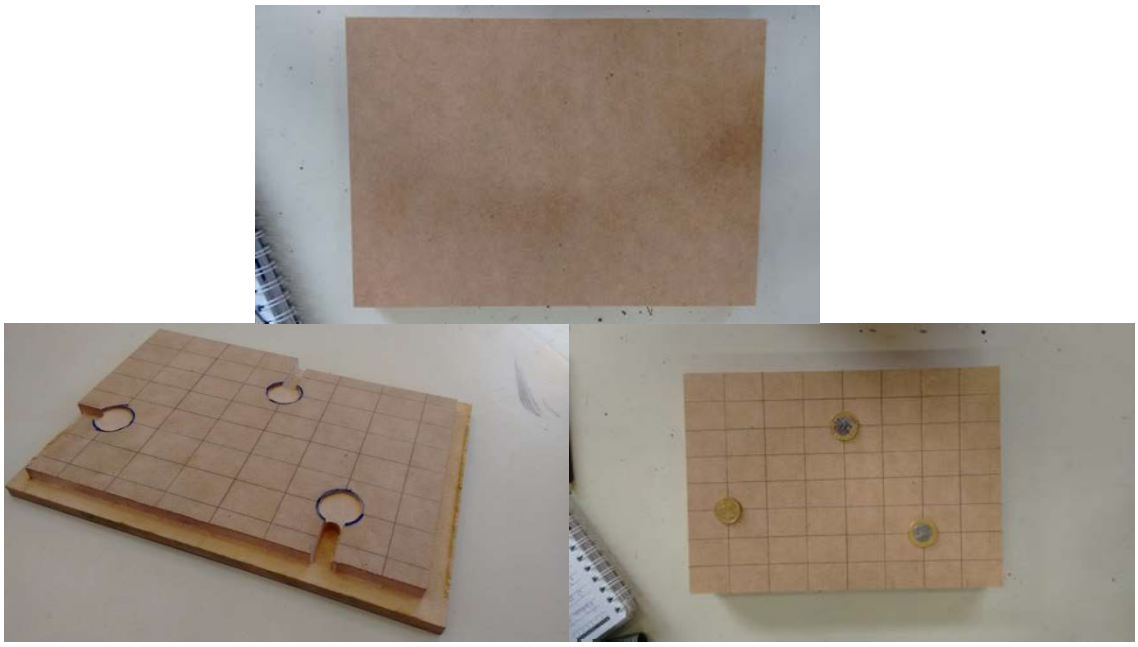
Dentro de muitas elucubrações, o anseio por um objeto que permitisse a criação sonora por um indivíduo que não possuísse domínio técnico sobre o mesmo, ou uma experiência musical não formalizada, chegou ao ponto da imaginação de uma obra que permitisse o mapeamento dos movimentos das mãos e a partir disso a produção sonora, fruto do jogo de movimento. Obviamente as elucubrações só serviram para exercício mental sobre o início do desenvolvimento do que vira a se tornar a instalação.

Por meio técnico, foram adotados sistemas de piezoeletrônicos - sistema simples de componentes elétricos que tem a capacidade de transformar vibração (impulsos elétricos) em som, ou seja, o toque por si só já permitiria a exploração sonora -, madeira e a plataforma gratuita *Pure Data*[4] para a manipulação sonora.

[4] “Ambiente de programação gráfica para áudio e vídeo usado como ambiente de composição interativo e como estação de síntese e processamento de áudio em tempo real."

Todo o desenvolvimento da obra se deu durante o processo na disciplina da pós-graduação *"Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea*", como ouvinte, ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente. A partir do desenvolvimento das aulas práticas em ateliê, a criação da instalação-sonoro-performativa foi tomando corpo até seu ponto culminante que foi a exposição na mostra de arte resultante da disciplina.

Figuras 2: Placas de MDF em processo para encaixe dos piezoeletrônicos.



(Fonte: acervo do artista)

Figura 3: Primeiro protótipo da peça "Triskel"



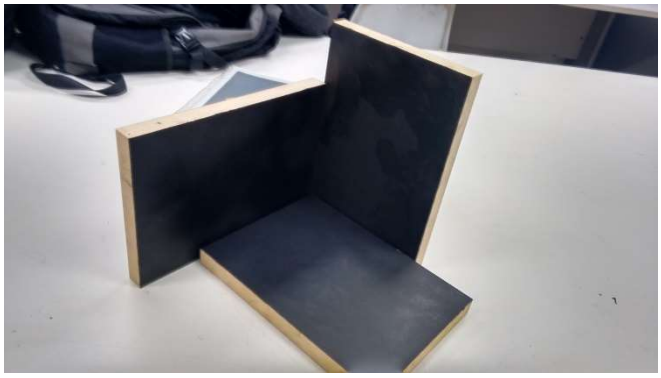
(Fonte: acervo do Artista)

Figura 4: Dois protótipos de tamanhos diferentes de “Triskel"



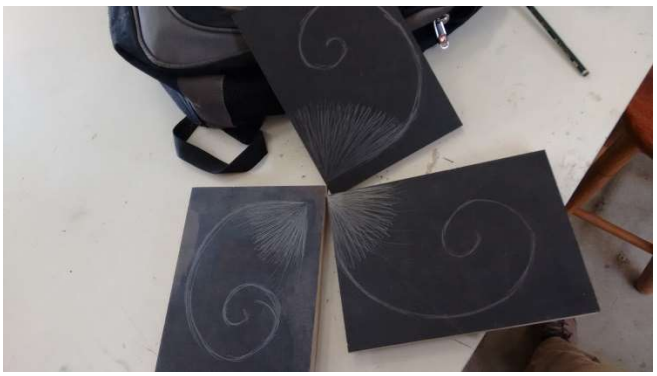
(Fonte: acervo do artista)

Figura 5: Protótipo “Triskel”. MDF e Nankin



(Fonte: acervo do artista)

Figura 6: Desenho “Triskel” antes do processo de entalhe



(Fonte: acervo do artista)

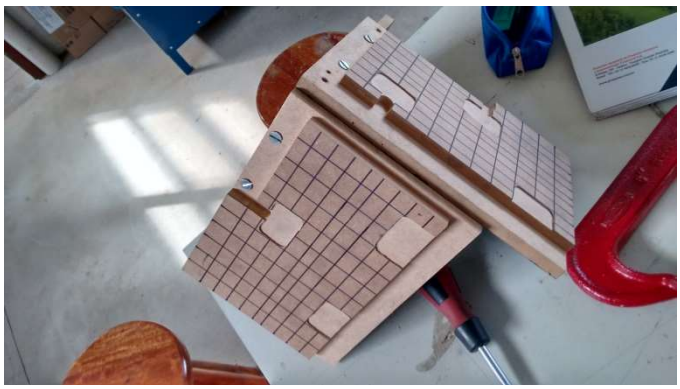
Figura 7: Primeiro “Triskel” com entalhes



(Fonte: acervo do artista)

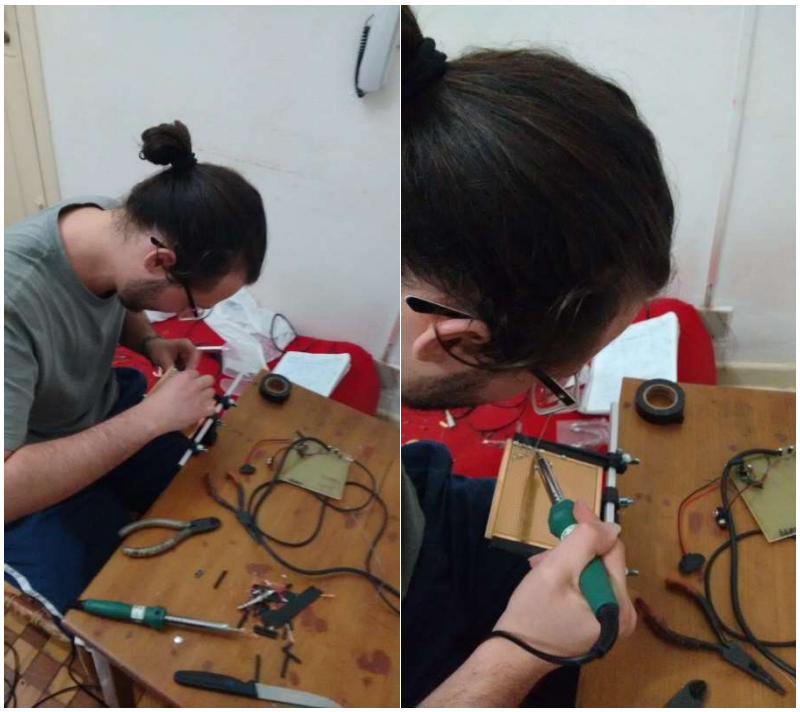
Sulcada na madeira, a imagem de um triskle, símbolo celta que representa as tríades da vida em movimento e equilíbrio, teve sua dupla função: como centralizadora do olhar do público-intérprete, e também de permitir uma variação de sons na medida em que o toque na superfície em baixo relevo cria uma gama de texturas de sons que são percebidos pelos sistemas de captação.

Figura 8: Vista superior do objeto



(Fonte: acervo do artista)

Figura 9: Processo de confecção dos sistemas piezoeletrônicos



(Fonte: acervo do artista)

Figura 10: Kenji e “Triskel”



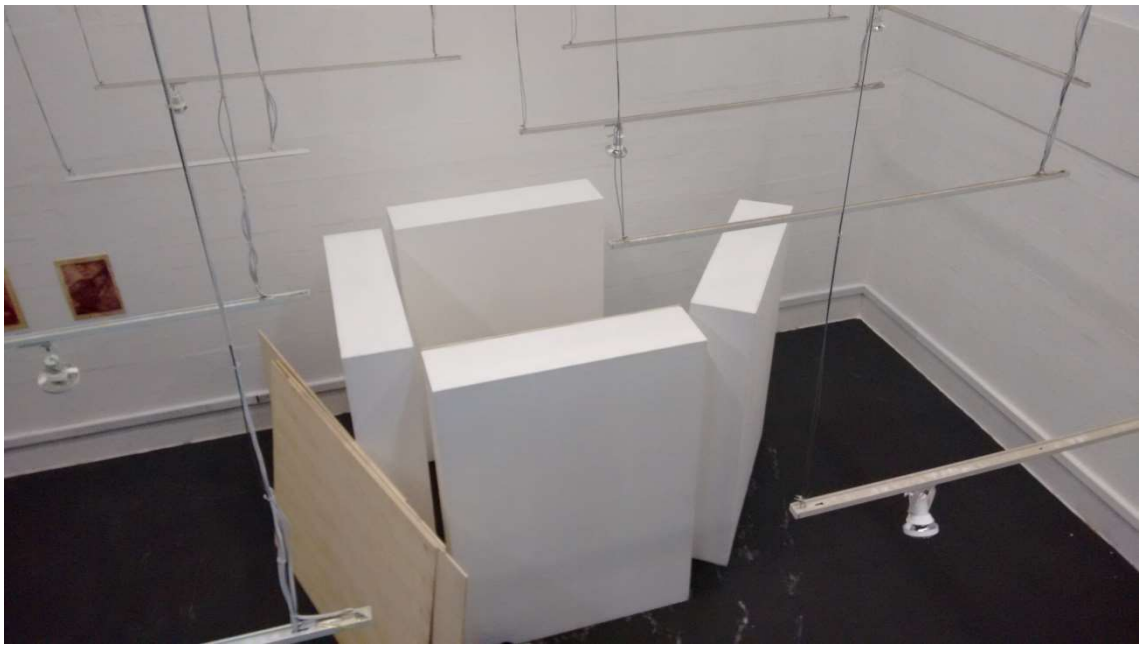
(Fonte: acervo do artista)

Figura 11: Primeira experimentação da obra na marcenaria do Instituto de artes da UNESP



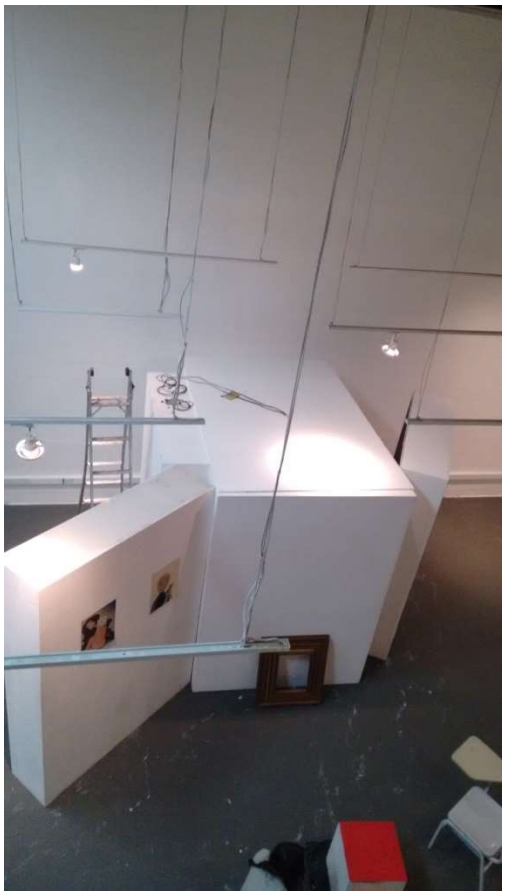
(Fonte: acervo do artista)

Figura 12: Processo de criação da sala que conteria o objeto sonoro, dentro da "Mostra de Práticas Híbridas"



(Fonte: acervo do artista)

Figura 13: Sala dentro da Galeria de Arte da UNESP



(Fonte: acervo do artista)

Dentro do ateliê, a experimentação tornou-se parte indissociável do processo de criação, na evolução tanto das formas das esculturas sonoras[5] como da confecção dos sistemas de piezoeletrônicos.

Primeiro ponto para a compreensão do termo soundsculpture//escultura sonora é a notória preocupação com elementos que compõem a obra e não estão no campo estritamente musical – faz se referência ao termo “estritamente musical” a questão vinculada à tradição já consagrada sobre o fazer musical – como “o espaço, a visualidade, a performance e a plasticidade”. Sendo assim, os compositores de instalações sonoras se deparam com algumas questões tais quais: onde a obra está inserida? ; Qual a forma, composição visual e suporte a

[5] Por “escultura sonora” entendemos um gênero dentro da Sound Art.

obra tomará?; Como se dá a relação entre o público e a obra? ; Quais materiais serão utilizados para a construção da instalação?

No desdobramento do estudo, convimos na escolha de folhas de madeira de MDF com dimensões de 30cm x 21cm x 2cm. Juntamente com o desenvolvimento das configurações estéticas do trabalho, a pesquisa sobre a confecção dos sistemas de *piezoeletrônicos* se deu na montagem dos sistemas com a definição das dimensões dos sistemas elétricos e das chapas de metal, localização e montagem das ilhas de circuitos e suas especificidades de demanda de fonte de energia.

Para a realização desse trabalho de hibridismo na *sound art,* decidiu-se deliberadamente pela utilização da manipulação sonora através da plataforma gratuita *Pure Data (Pd),* programa que trabalha por meio da programação de dados e criação de ferramentas digitais que permitem a manipulação. Neste caso específico, trata-se da manipulação do som através do toque do espectador no objeto estético. O trabalho de programação foi desenvolvido com o suporte do colaborador Caio Kenji, que compôs efeitos de ilusão espacial por meio da reprodução eletrônica do som, e diversidades texturais como a craquelação sonora.

CAPITULO III

“Quantas Mariposas Pousaram em seu Cachecol?”

A obra, exposta na “Mostra de Práticas e Processos Híbridos”, resultante da disciplina de Pós-Graduação “Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea” IA/UNESP, trouxe para a pesquisa questões quanto à forma da escultura; à desmistificação do “toque” no ambiente da exposição; as resultantes sonoras a partir das experiências sinestésicas.

Durante o período de exposição, verificamos alguns aspectos particulares da mesma.

Um deles refere-se à montagem, para a qual se providenciou a construção de uma cabine escura que comportasse a obra e cerca de quatro pessoas em seu interior para a interação conjunta, de modo que o caráter performático pudesse ser uma somatória das ações, produzindo o que Agnus Valente compreende como uma “hibridação interformativa” (2008, p.35-39), na qual a “formatividade” (PAREYSON, 1993) torna-se uma performance unificada com o modo de ser de todos os participantes presentes na interação.

> Por outro lado, nessas hibridações poéticas geradas por proposições interativas, no ato da recepção, a obra- enquanto unidade sintetizadora- absorve a interação do público e, consequentemente, sua formatividade colocada naquele empenho de *poiesis.* A meu ver, o público efetivamente hibrida-se na obra. De modo permanente ou efêmero, o *interator* hibrida uma forma que é sua, afetando a obra tanto em seu campo de interpretabilidades (que se amplia na medida em que nela integra seus conteúdos e experiências), quanto em sua forma e estrutura, embutindo nela sua expressão, seu gosto e seu tempo. Experiencia-se uma situação na qual torna-se possível ao *interator* fruir sua própria formatividade contida no teor ou no ato (ritmo, pausas, tempo) de sua interação, representada pelas diferentes aparições, desdobramentos e

> significações da obra. E interessa-me, sobretudo, a percepção que tenho do fato de o público fruir o seu próprio processo de *hibridação interformativa* em curso, numa síntese inédita entre o seu modo único e irrepetível e o modo irrepetível e único do artista. (VALENTE, 2008, p. 38-39)

Ou seja, considerando a obra participativa, obra aberta, como um trabalho que não tem fechamento em si.

> A *obra em movimento,* em suma, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à interação orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.
>
> O autor oferece, em suma, ao fruir uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.
>
> [...] Vimos portanto que: 1) as obras "abertas" enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero* da *espécie* "obra em movimento") existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo "abertas" a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher o ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, um *execução* pessoal. (ECO, 1988, p. 62-64)

O que proponho é a co-criação do público-interprete para gerarmos, juntos, o interpretante da obra.

> Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 1977, p.46)

Sendo assim, apoiados por Pierce, entendemos que para a construção do interpretante da obra, necessitamos da ação do público quanto interpretes fruidores da mesma. Entendemos que para o repositório cumulativo de interpretações os signos gerados estão contidos não somente na obra, mas possibilitados pelas experiências pessoais daqueles que se ariscam, ou não, a adentrar o espaço expositivo.

> Santaella (2000, 2004) extrai das várias definições peirceanas do conceito de interpretante justamente aquela que, além de ser a menos ambígua, é a mais coerente, sobretudo em termos de aplicabilidade, como ela bem o demonstra em diferentes passagensde sua obra Semiótica Aplicada (2004). Referimo-nos àquela que o define como efeito interpretativo produzido pelo signo na mente do intérprete. Mas, efeito interpretativo em quesentido? Só pode ser no de fazer aparecer, na referida mente, aquilo a partir do (ou emreferência ao) qual a interpretação se realiza. Quer dizer, no de suscitar tal aparecimento. E,com isso, somos levados a identificar o conceito de interpretante não propriamente com tal efeito, mas com aquilo que ele produz: o aparecimento de algo na mente do intérprete, como ponto de partida do processo interpretativo. (SILVA, 2007, p.02)

Compõe-se assim a somatória das formatividades dos interpretes que atuam em conjunto, tanto em grupos de ação unificada dentro do espaço da instalação, quanto em parceria com o artista-propositor. Na obra, nota-se que a “hibridação interformativa” é a união das ações conjuntas dos interpretes, que ao tocarem o *triskle* produzem uma sonoridade em grupos ou em atuação solo e com o artista-criador. Isso nos leva a considerarmos o público como co-autor da obra dentro das resultantes sonoras, uma vez que estes só tem acesso à

modificação dos aspectos sonoros, não interferindo, diretamente, nos aspectos visuais ou mecânicos da instalação.

Figura 14: “Mostra de Práticas Híbridas”



(Fonte: acervo do artista)

Outro aspecto é o despertar sinestésico proporcionado pela amplificação dos estímulos táteis e a conversão dos mesmos em som: a interação sensorial entre a obra, o *performer*-público e as relações entre o público. Há também uma outra resultante sonora que ocorre entre a obra e o espaço da exposição, criada não intencionalmente: uma “paisagem sonora” (ou *soundscape*, conceito de Murray Schafer) que afetou a arte sonora produzida.

Antes de esclarecer o conceito de *soundscape,* é importante explicitar o conceito de *Arte Sonora*:

> por arte sonora entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nas quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre o som, imagem, espaço e tempo. [CAMPESATO & IAZZETTA, 2006, p.77].

Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte sonora, por sua capacidade de reunir diferentes gêneros artísticos e categorias de arte, promove “hibridações de sistemas” artísticos (VALENTE, 2008, p.29-35), na medida em que promove uma hibridação de diferentes linguagens e ordens de signos. Consideramos então, a “hibridação de sistemas”, na análise de “Quantas Mariposas Pousaram em seu Cachecol?” como a compreensão das pluralidades e aspectos particulares da composição visual, em sua totalidade- artes plásticas-, em união com as especificidades das questões sonoras- música-, sendo assim, notamos pontos de proximidade e tangência, como por exemplo: a questão textural, que se faz presente tanto na materialidade plástica da obra, e do espaço da instalação, quanto na materialidade do som e suas resultantes.

Contudo, no tocante à involuntária “paisagem sonora”, vale explicitar que a obra sofreu interferências do espaço circundante.

> Murray define *soundscape* como todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado ambiente. Dentro dessa perspectiva, “o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (p.366). O termo *soundscape* não existe na língua inglesa, foi um neologismo inventado por Murray que deriva da palavra landscape cujo significado é paisagem, vista panorâmica. [OBICI, 2006, *web*]

No espaço expositivo da mostra, uma das obras em exposição produzia muito som com uma performance que fazia uso de um martelete (uma furadeira de impacto): esse som, quando emitido pela *performer*, afetava a fruição da obra, apesar dela estar protegida numa cabine de madeira preta para criar isolamento de som e luz.

Por uma questão de ordem estético-prática, optei pela não utilização do auxílio lexical para “explicar” o funcionamento da peça, ou seja, as únicas informações

contidas na instalação eram uma placa com o nome da obra e a própria composição visual da mesma. E qual o porquê dessa escolha?

Por se tratar de uma obra que para sua completude necessita da interação do público e, de uma certa forma, a *performatividade* daqueles que se arriscam a interagir com o objeto, e acreditando, também, no caráter formativo e de aprendizado que a obra pode instigar nos fruidores, a concepção se deu no mote no qual inicialmente o interprete deveria se questionar, ele próprio, quanto à possibilidade de interagir com o objeto apresentado. Assim sendo, tangeríamos o quesito no que diz respeito à desmistificação do "toque" no ambiente de exposição.

Referenciando o público-interprete que adentra o espaço expositivo, mais especificamente a cabine da obra, que sugeria um ambiente "à parte" ao restante da exposição, notamos alguns comportamentos dos mesmos.

Aqueles que entravam no espaço expositivo, sozinhos, apresentavam dúvidas quanto à possibilidade de interação com a obra e levavam alguns instantes para fazê-lo. Dúvida, essa, que pode ter sido gerada pelo questionamento devido às tradições de galeria, que habitualmente contem informes e funcionários prontos para bani-los da experiência tátil. Após algum tempo, movidos por impulsos desconhecidos, o ato do toque era consumado e a curiosidade aguçada pelo "novo" objeto que se revelava, agora, como um objeto-sonoro.

Com o passar do tempo, dentro do espaço, os novos co-autores iniciavam um jogo de descobertas do funcionamento do dispositivo. Testavam quais possibilidades de ação que poderiam ser realizadas para melhor compreensão do "jogo-sonoro", e da gama de respostas que a obra poderia apresentar.

Em contrapartida, aqueles que encontravam o espaço e a obra já sendo manipulados por outrem tinham, de certa forma, um respaldo para a experiência tátil e, portanto, a opção de escolha de fazê-la, ou não; não necessariamente passando pelo momento da dúvida quanto à questão do toque.

Durante a exposição, houve o curioso destaque de uma espectadora que, encantada após a descoberta do funcionamento da instalação sonora, lançava ritmados socos nas faces da escultura como se a mesma se assemelhasse a um saco de boxe. É inevitável reconhecer que a montagem da obra é similar à maneira como um saco de boxe é pendurado, ainda que não tenha sido intenção do autor criar um campo de significação nessa perspectiva, mas o gestual da participante já dava a interpretação que ela havia feito. Após alguns *punchs*, ela comentou algo a respeito do *Muay Thai* (Anexo 2- Cd – Vídeo Exposição I).

Em outro momento (Anexo 2 – Cd – Vídeo II), duas espectadoras mais animadas propeliam tapas e movimentos mais bruscos sobre o *triskle.* Devido ao sistema de captação é obvio que para uma ação mais enérgica e com maior intensidade a resposta sonora se dá na mesma medida. Ao notarem o som produzido por elas, uma dirigiu-se a outra e comentou: “você é a deusa do trovão, bate aí”. Mesmo com o tom de brincadeira, a frase já revela um outro signo gerado por elas: a associação do som ao som de trovões, e a correspondência , possibilitado pelo objeto, ao “poder” de uma figura mitológica.

Curioso quanto ao resultado sonoro provindo da ação de um músico sobre o objeto, e a convite meu, uma percussionista compareceu à exposição com algumas baquetas e interagiu com o objeto (Anexo 2 – Cd – Vídeo Exposição III). A exploração sonora, realizada por ela, se deu na observação da resultante em relação com os ritmos que executava. Diversidades rítmicas e novas gamas de experimentação foram possibilitadas e ampliaram a visão sobre as possibilidades do *triskel.*

O ultimo caso que relatarei (Anexo 2 – Cd – Vídeo Exposição IV) trata sobre a ação de um expectador que se concentrou em explorar a gama de sons possibilitados pela utilização de dois dedos em movimentos mais suaves. Notamos que a exploração rítmica esteve presente, tanto quanto a exploração de dinâmicas. O mesmo permaneceu junto ao *triskel* durante um período considerável de tempo. Algo o estava prendendo à experiência. A possibilidade

de reconhecer-se em ação na obra e observar a sua criação, talvez, tenha gerado uma gama de curiosidades e o motivou ao exercício de ação.

> "Fica evidente que, para que o interpretante de um signo venha a existir, o fator de primeira importância é a existência de experiências já adquiridas e, por conseguinte, armazenadas na mente do intérprete." (SILVA, 2007, p.06)

O obra provocou múltiplas respostas do público que, com sua “performance”, ampliava o “interpretante” da obra – que por prever/propor a participação do público entendemos como “obra aberta” [ECO, 1998].

Esse interpretante é pensado como um repositório de interpretações cumulativas a cada fruição, na acepção da Semiótica peirceana – e podia ser reconhecido, em alguns casos, pelos demais presentes, a partir da própria ação performática de quem participava da obra.

No artigo de Ottoni, esta passagem esclarece a performatividade como ação da pessoa (incluindo o aspecto do aprendizado através da performatividade):

> Austin apresenta uma nova abordagem da linguagem que chamo de "visão performativa". Nessa visão não há uma preocupação em delimitar as fronteiras entre a filosofia e a lingüística, fato que produz toda a tensão da força do novo, do desconstrutor/construtor.
>
> Dos comentaristas que procuram recuperar a perspicácia e a originalidade de sua vida filosófica, escolhi uma passagem, entre muitas outras, que considero especialmente curiosa. Berlin (1973), um dos seus colegas, comentando a resposta que Austin lhe dera quando fez a seguinte pergunta: Suponha que uma criança expresse a vontade de encontrar Napoleão na batalha de Austerlitz, e eu digo: Isto não pode acontecer, e a criança responde: por que não?; e continuo: Porque isto aconteceu no passado, e você não pode estar viva agora e também há cento e trinta anos atrás e permanecer com a mesma idade; e a criança insistente continua dizendo: Por que não? e eu volto a dizer: Porque isto não faz sentido, como usamos palavras, para dizer que você pode estar em dois lugares ao mesmo tempo ou voltar ao passado, e esta

> sofisticada criança diz: se é só uma questão de palavras, então não podemos simplesmente alterar nosso uso verbal? Isto me permitiria ver Napoleão na batalha de Austerlitz e também, é claro, estar onde estou agora no lugar e no tempo? Berlin perguntou então a Austin o que dizer a esta criança, que simplesmente ela confundiu os métodos material e formal ao falar? Austin respondeu: Não fale assim. Diga para a criança experimentar voltar para o passado. Diga que não há nenhuma lei contra isso. Deixe-a tentar. Deixe-a experimentar, e ver então o que acontece (cf. p.15-6). Mesmo considerando "exageradamente acadêmico"; (over-pedantic), "exageradamente cauteloso"; (over-cautions) e insistir em estar sempre "exageradamente seguro"; (over-sure) de suas defesas antes de se expor, para Berlin, Austin havia entendido melhor que ninguém o que era a filosofia." (OTTONI, 2002, s/p)

O projeto realizado, portanto, consistiu na criação de um objeto-sonoro sem o pressuposto de uma formação formalizada para ser executado pelo público: este, interagindo com o objeto-sonoro, aprende a tocá-lo na medida mesma em que efetivamente o toca; e a cada exposição da obra, a associação de sons aos sulcos da imagem será feita de modo diferente para que, caso um mesmo espectador retorne a visitar a exposição e volte a executar o objeto, precisará reaprender a tocá-lo, tocando-o novamente- assim sendo o processo de aprendizado da manipulação do objeto é permeado pela formatividade da ação do interprete sobre a instalação-sonoro-performativa.

> As discussões iniciais sobre a performatividade aparecem ligadas à discussão da certeza de se saber algo, certeza sobre a qual Austin desenvolve toda uma argumentação que desemboca na crítica à falácia descritiva; já que a linguagem não é puramente descritiva mesmo quando se diz eu sei (Austin 1946, p.38). Segundo ele, há circunstâncias nas quais não descrevemos a ação, mas a praticamos. Com isto Austin descarta a possibilidade de se ver o performativo como um objeto lingüístico que possa ser analisado empiricamente como qualquer objeto de natureza física. Insisto no princípio de que Austin na sua argumentação desvinculou suas "técnicas" de qualquer fronteira entre o lingüístico e o filosófico, possibilitando, a quebra da distinção entre performativo-constativo; a performatividade adquire, então, um estatuto único ao ser analisada no interior dos estudos da linguagem. A cisão sujeito e objeto não se sustenta mais numa visão performativa; ela não possibilita estabelecer uma fronteira entre o "eu" e o "não eu". Esta característica na argumentação de Austin é o lugar de confronto que possibilita redimensionar,

> através da fusão de seus "procedimentos filosóficos" e de suas "técnicas de análise da linguagem ordinária", de modo decisivo a relação sujeito-objeto, nos estudos da linguagem. Quero dizer que a separação sujeito-objeto que é característica fundamental de uma ciência (da linguagem) de base descritiva e formal foi combatida por Austin. Podemos dizer que, na visão performativa, há inevitavelmente uma fusão do sujeito e do seu objeto, a fala; por isso, as dificuldades de uma análise empírica em torno do performativo; além disso, conceber o performativo como um objeto de análise lingüística independente de uma concepção de sujeito está fadado, neste caso, ao fracasso." (OTTONI, 2002,s/p)

Compreendendo os aspectos linguísticos ligados à performatividade, e considerando a não adoção do aparato lexical na obra *Quantas mariposas pousaram em seu cachecol?* , temos consciência do princípio de relação fundamental entre o "ser" (público) e o "objeto" (instalação). Com isso, não oferecendo uma "receita" ao espectador de como lidar com a obra, o pressuposto da experiência, em caráter pedagógico, permite que o intérprete frua sobre a obra, e por meio de suas experiências, tanto nas experiências em ação no objeto quanto na carga de experiências pessoais que o mesmo possui. E que conclua, por si só, as possibilidades do mesmo e desperte em si novos signos a respeito da obra.

Instigado pelas possibilidades de experiência e acreditando que a vivência dentro desse tipo de obra pode reverberar novos saberes, busquei a experiência prático-pessoal na obra *Very Nervous System* de David Rokeby[6] (Anexo 2 – Cd – Very Nervous System).

A obra em questão se dá em uma área demarcada onde um sensor de movimento capta a ação do interprete que adentra o espaço. Simultaneamente à captação dos movimentos, e por meio de um gráfico, gerado através de um sistema de programação, de intensidade de movimento, a ação é transmutada em som. Dentro dos sistemas de programação utilizados, e em tempo real, uma biblioteca de sons é acionada e atua em correspondência pré-determinada aos movimentos.

Por captar os movimentos do corpo inteiro, a exploração corporal se deu como um jogo de "pergunta e resposta", onde cada ação realizada perguntava ao sistema qual seria a resultante sonora daquele movimento.

[6] David Rokeby: artista canadense com atuação no campo das instalações sonoras.

Já podemos imaginar que as possibilidades, tanto de ação corporal quanto na combinação de sons, são praticamente infinitas. Por conta desse caráter, a curiosidade foi instigada e notei alguns pontos que foram estimulados por meio da obra, como por exemplo: questões sobre consciência corporal (que esteve presente, a partir do momento onde compreendi, parcialmente, o funcionamento da instalação), escuta ativa e as características sinestésicas que eram possibilitadas por esse “corpo-som”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sound Art, Escultura Sonora, Obra Aberta, Interpretante, Performatividade, Interformatividade e Formatividade, estão contidos em: "*Quantas Mariposas pousaram em seu cachecol?- Sinestesia Escultórico-sonora: o Interpretante Performático".*

Tarefa hercúlea seria conseguir dedicar todas as explanações necessárias para uma compreensão completa destes termos, portanto, dediquei-me, aqui, ao exercício de relatar o processo e a colocação em movimento dos conceitos essenciais para uma compreensão da pesquisa realizada ao longo desses dois anos – cuja continuidade pode ser objeto de pesquisa e projetos futuros.

Gostaria de trazer como pilastra principal deste processo de pesquisa o conceito de *Formatividade.* Embasado por ele foi possível compreender as características do papel do instrumento artístico, no que diz respeito à concepção de ideias e sua execução, tanto quanto no caráter de possibilidades de aprendizado.

O entendimento de *experiência* como meio de aprendizado atingiu dois campos:

No campo empírico e pessoal, na medida em que a busca da formalização dos conceitos só se deu a partir do momento em que a obra já havia sido concebida. O caráter empírico do processo, concepção e confecção, possibilitou o levantamento e compreensão dos conceitos que a própria obra "exigiu", como *hibridismo artístico, sound art* e obra aberta.

No campo pedagógico - no qual a práxis dos intérpretes na instalação foi possibilitada pela performatividade - ressoaram questões como as possibilidades da utilização da produção artística como meio de múltiplos

aprendizados e a reinvenção do fazer no ato criador da interpretação prática da obra.

Elaine Conte nos propõe uma perspectiva mais ampla sobre a ação performativa, na qual a instrumentalização se dá por meio de uma expressividade do ser.

> Os problemas pedagógicos poderiam ser repensados por uma melhor compreensão da linguagem que usamos presentemente como instrumento natural, como a voz do sujeito para lidar com o mundo, pois a expressividade é algo intrínseco à linguagem humana. No entanto, a racionalidade que impera no cotidiano é aquela voltada para a instrumentalização da vida, uma concepção objetivadora (de ação por coerção) engessada em conceitos que reprimem a expressividade humana. Daí a necessidade de orientarmos a discussão com base em perspectivas procedentes da teoria da comunicação (que permite a reconstrução da materialidade perdida da experiência estética), para utilizarmos um conceito de razão performativa corporificada no agir orientado para o entendimento. (CONTE, 2013, p.81)

Não nos diz respeito analisar o que de “fato” é aprendido a partir da obra, mas compreender que a experiência em si, é meio para a instigação de novos saberes que, por ventura, fogem das convenções de algumas práticas pedagógicas.

> Evidentemente, a ação performativa para Freire não resulta da cognição, mas se relaciona com a transmodelagem dos objetos, que envolve todos os sentidos do sujeito, forçando-o a lidar com as novas possibilidades geradas na experiência educativa, que ampliam as relações com o mundo. Ao dizer uma proposição, o professor não se utiliza apenas da fala, as expressões gestuais e corpóreas enriquecem ou completam seu sentido e, por isso, num diálogo, os interlocutores envolvem-se performaticamente para interpretar a mensagem. (2013, p.96)

Estendemos esse pensamento para a “experienciação” como um ato que estimula os fruidores a exercícios lógicos e sensíveis, seja dentro das sinestesias possíveis, habilitadas pelo hibridismo presente na obra, quanto pelo

caráter de geração de novos signos para o que está sendo apresentado pelo artista-propositor.

BIBLIOGRAFIA

CAMPESATO, Lílian e IAZZETTA, Fernando. **Som espaço e tempo na arte sonora**, São Paulo, XVI Congresso da ANPPOM, 2006, p.776.

CONTE, Elaine. Aporias da Performance na Educação. In: Revista Brasileira de Educação v. 18 n. 52, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v18n52/06.pdf Acessado em 28/09/2016.

D'AMBROSIO, Oscar. Grupo português Alma D'Arame se apresenta na Unesp. Disponível em: http://www.unesp.br/portal#!/noticia/14083/grupo-portugues-alma-darame-se-apresenta-na-unesp/ Acessado em 01/09/2016.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2010.

DUCHAMP Marcel. **O Ato Criador.** In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986..

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** SP: Perspectiva, Debates nr. 4, 2a ed, 1988.

FONTERRADA. Marisa Trench. **O Lobo no Labirinto**: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: UNESP, 2003.

FREIRE, Paulo. **Política e educação**: ensaios. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001

KENJI, Caio. "Uma Possibilidade para o som na instalação interativa". *In:* Linda- revista semanal sobre cultura eletroacústica. Disponível em: http://linda.nmelindo.com/2014/12/uma-possibilidade-para-o-som-na-instalacao-interativa/ Acessado em 12/09/2016.

OBICI, Giuliano. **Projeto paisagem sonora mundial** - Murray Schafer http://territoriosonoro1.blogspot.com.br/2006/02/projeto-paisagem-sonora-mundial-murray.html Acessado em 29/02/2016.

OTTONI, Paulo. JOHN LANGSHAW AUSTIN E A VISÃO PERFORMATIVA DA LINGUAGEM. In: Revista DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, vol.18 no.1 São Paulo, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005 Acessado em 28/09/2016

PAREYSON, Luigi. **Estética** – Teoria da Formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes,1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. **Walter Smetak*:*** *o alquimista dos sons,* São Paulo, Perspectiva: Edições Sesc SP, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **The soundscape**: our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, Vt.: Destiny Books, 19931994 https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiZoKb74p3LAhWEhpAKHa9ABi8QFghQMAk&url=http%3A%2F%2Fsed.ucsd.edu%2Ffiles%2F2014%2F01%2Fschafer_1.pdf&usg=AFQjCNGHGOXaB-VnHi08l23AxhOWmDjepg Acessado em 29/02/2016.

SILVA, José Fernandes da. "O Conceito de Interpretante". In: CASA- Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 5. n.1, 2007. Disponível em https://pt.scribd.com/doc/8959760/O-CONCEITO-DE-INTERPRETANTE Acessado em 28/09/2016.

VALENTE, Agnus. **ÚTERO portanto COSMOS**: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo. 2008. 237p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

Sites:

Página do grupo Alma D'Arame: Disponível em: http://www.almadarame.pt/espect%C3%A1culos.html Acessado em: 01/09/2016.

Espetáculo "O Canto" do grupo Alma D'Arame no Youtube: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=asMZyeQqK-o Acessado em: 01/09/2016.

ANEXO 1

Questionário para a entrevista com David Rockeby:

1) How do you start and develop your creative process? What is your point of departure: the sound that you desire to create or the kind of interaction that you intend to propose to your public?

Como você inicia e desenvolve seu processo criativo? Qual é o seu ponto de partida: o som que você deseja criar ou o tipo de interação que você intenciona propor ao seu público?

2) How would you describe the interaction of the public in your artworks? In special in the installation Very Nervous System.

Como você descreve a interação do público em suas obras? Em especial, na instalação Very Nervous System.

3) Do you conceive your artworks as sound instalations, sound environments? How do you consider the interference of the local sounds in your artkworks? Do you understand those interferences as soundscape?

Você concebe suas obras como instalações sonoras, ambientes sonoros? Como você considera a interferência do som local em suas obras? Você entende essas interferências como paisagem sonora?

4) I'm curious about the sound charater of your works in what concerns the process of sound selections: do you have a sound libraries? Do you capture the sounds or do you apropriate sounds already captured or created by others (as ready-made sounds)?

Tenho curiosidade sobre o caráter sonoro de seus trabalhos no que concerne o processo de seleção dos sons: você tem bibliotecas sonoras? Você captura o som ou você se apropria de sons já capturados ou criados por outros (como sons ready-made)?

ANEXO 2

Conteúdos do anexo em CD:

1. Entrevista com David Rockeby
2. Very Nervous System
3. Experimento I e II (Dois vídeos)
4. Exposição I, II, III e IV (Quatro vídeos)
5. Fotos do Processo de Criação