

ESTUDOS INTERARTES: UMA INTRODUÇÃO

INTERART STUDIES: AN INTRODUCTION

Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira

UFES

Alexandre Siqueira de Freitas

CAR-UFES

Resumen: Este texto se dirige à temática interartes a partir de diversas perspectivas teórico-conceituais. Parte-se de questões relacionadas às “substâncias comuns das artes”, presentes em reflexões de John Dewey, para, em seguida, abordar a conceituação de termos que, de algum modo, se ligam ao estudo interartes: sinestesia, tradução, espaço acústico, arte sonora e hibridismo. Com este breve estudo, esperamos estabelecer algumas bases para futuras investidas teóricas e/ou práticas no campo das interartes.

Palavras clave: interartes, sinestesia, arte sonora, hibridismo, tradução.

Resumo: *This text addresses the interart theme from different theoretical and conceptual perspectives. It starts with questions related to the “common substances of the arts”, present in reflections of John Dewey, to then address the conceptualization of terms that, in some way, are linked to the interart study: synesthesia, translation, acoustic space, sound art and hybridism. With this brief study, we hope to establish some bases for future theoretical and / or practical advances in the field of inter-parties.*

Palavras-chave: *interarts, synesthesia, sound art, hybridism, translation.*

O impulso para além de todos os limites externamente impostos é inerente à própria natureza do trabalho artístico. (DEWEY, 2010, p. 343).

Introdução

Com a histórica afirmação de cursos universitários, programas de pós-graduação e mesmo cursos não formais mundo afora, o volume de estudos na área de artes tem tido uma curva crescente em todas suas modalidades/linguagens e manifestações. Relações entre as áreas artísticas são observadas e estudadas há tempos, como toda uma literatura a esse respeito pode comprovar¹.

Buscando nos situar no universo dos estudos interartes, nos questionamos a respeito de relações e contatos que podem ser feitas entre as diferentes modalidades artísticas. Quais seriam os caminhos possíveis para se abordar essas relações? Como elas se dão? Essas são algumas das perguntas as quais nos fazemos e que buscaremos responder ao longo desse artigo. Para isso, faremos um percurso investigativo que parte de considerações mais gerais a respeito da “substância comum das artes”, indo até um breve estudo sobre o conceito de hibridismo, passando por algumas considerações a respeito dos conceitos de sinestesia, tradução, espaço acústico e arte sonora.

Substância comum das artes

Filósofo e pensador da educação, John Dewey, quando voltou seus olhares à arte, a pensou como experiência e refletiu sobre o que haveria como “substância comum” entre suas diversas modalidades. Esse ponto nos interessa particularmente, em se tratando de uma abordagem do campo das interartes².

1 São numerosas as publicações que abordam esta temática em autores como Jean-Yves Bosseur, Jean-Jacques Nattiez, Gérard Denizeau, Étienne Souriau, Peter Vergo, Yara Caznok, Sérgio Basbaum e Alexandre Freitas, coautor deste texto.

2 Utilizamos a obra *Arte como Experiência* (2008), que

As linguagens artísticas, em todas as suas modalidades, passaram por modificações com o decorrer do tempo, sejam elas por conta da estrutura/forma, conteúdos temáticos, lugar na estrutura social, entre outros. Para ilustrar algumas dessas transformações e tentar caracterizar “substâncias” comuns da/na arte, John Dewey toma como exemplo a pintura, dizendo que, em um dado momento da história, somente algumas temáticas serviriam para ser abordadas, como materiais para a pintura, e que somente essas deveriam ser lembradas. Momentos entendidos como “heroicos” pelo pensamento hegemônico, assim como a nobreza, eram temas centrais em um determinado período. Em outros momentos, o cotidiano de pessoas populares foram parte importante do repertório temático dos artistas visuais. Dewey, tomando como referência Coleridge, um poeta Inglês nascido no século XVIII, relata, com pioneirismo, que um personagem de um vilarejo poderia virar material temático, e que só dependeria de uma mente sensível, para reparar nesse material, analisá-lo e transformá-lo artisticamente (DEWEY, 2010, p. 341). Logo, os artistas foram, aos poucos, se libertando de contingências temáticas e mesmo em relação aos materiais utilizados. Segundo Dewey, o interesse do artista seria a única limitação imposta e, de algum modo, substância comum das artes.

A questão da originalidade, tão cara à arte ocidental, é abordada pelo autor como atributo baseado na sinceridade do artista. A sinceridade, também substância comum das artes, viria da necessidade de não fazer concessões. Citando Tolstói, escritor russo do século XIX, Dewey apresenta a sinceridade como “essência da originalidade”. Sendo os artistas “canibais”, que

reúne uma série de conferências realizadas por Dewey, em Harvard, em 1932. A “Substância comum das artes” é o título de um capítulo dessa obra.

“se alimentam uns dos outros”, muitos podem perder suas essências individuais e, por consequência, a sinceridade, ainda baseado nas reflexões de Tolstói (DEWEY, 2010, p. 343).

John Dewey, na caracterização que ele chamou de “substância comum das artes”, aborda também a questão do “veículo” ou do “meio”, que é por onde algo é levado, para se alcançar o lugar desejado. Ele exemplifica que, com as tintas e cores, é possível se chegar a uma pintura, com os tons é possível se chegar até a música. Portanto, esses são “meios” ou “veículos” dessas modalidades artísticas. Porém, o ponto mais interessante dessa caracterização é que Dewey ressalta que o meio também faz parte do resultado obtido. Como exemplo, cita uma casa, que, construída por tijolos e argamassas, onde esses seriam os “meios” e que, por esse motivo, também fazem parte da casa. Ou seja, esses meios devem ser “incorporados” ao resultado (DEWEY, 2010, p. 354). De certo modo, isso vai ao encontro da famosa expressão do filósofo canadense Marshall McLuhan: “o meio é a mensagem”. Para ratificar tal colocação, Dewey comenta o fato de o efeito estético causado pelo uso de um “meio” específico interferir fortemente no resultado desejado, citando o exemplo do uso de tábuas pintadas, ao invés do uso de pedras, na construção de uma catedral.

A arte como experiência estética, que dá centralidade à instância do *sensível*, tem como denominador comum das práticas artísticas certos valores e entendimentos da própria noção da arte, como interesse e sinceridade do artista e o meio ou veículo, como parte constitutiva da obra. Dewey traz, portanto, materiais para reflexões sobre a epistemologia de estudos interartes.

Sinestesia, tradução e espaço acústico

Quando se menciona trânsitos interartes, as temáticas da sinestesia e/ou da tradução inter-semiótica costumam vir à tona. Portanto, vamos abordar, ainda que bem brevemente, alguns aspectos desses conceitos. Será apresentada ainda alguns apontamentos sobre tradução e também sobre a ideia de espaço acústico.

De uma maneira genérica, podemos dizer que o conceito de sinestesia se define no estabelecimento, na percepção sensorial, de relações entre matérias sensoriais de natureza distinta. A palavra sinestesia significa “reunião de sensações”, do grego *syn*, que significa reunião, e *ai-thesis*, que significa sensação (CAZNOK, 2008, p. 113). Yara Borges Caznok faz um breve contexto histórico baseado em relatos de casos de sinestesia. De acordo com a autora, a sinestesia acontece quando uma pessoa, ao sentir, ver ou ouvir algo, percebe, espontaneamente, uma relação direta com um órgão do sentido diferente daquele ao qual o estímulo foi dirigido. Por exemplo, ao ouvir um som, alguém percebe também uma cor, letra ou cheiro. Essa pessoa será considerada sinesteta. Ela cita alguns escritos de pessoas que se diziam sinestetas, como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, entre outros, e, desse modo, ilustra uma grande variedade de formas de sinestesia (CAZNOK, 2008, p. 114-115).

A sinestesia, como “conjunto de sensações sentidas simultaneamente”, vem sendo estudada, sob diversas perspectivas, desde o final do século XIX, sendo que se tornou um objeto de estudo bem marcante no final do século XX, de acordo com Sérgio Bausbaum (2012). O autor menciona, em seu texto, um psicólogo bem renomado, Alexander Luria, que descreve a experiência de ouvir a voz de um importante cineasta Serguei Eisenstein e, a partir dela, vivenciar

sensações sinestésicas (BAUSBAUM, 2012, p. 248). A partir desse relato, nos fala sobre três formas de diálogos intersensoriais presentes nos seres humanos. A primeira modalidade, o autor nos descreve como fisiológica. Como exemplo, cita a questão dos sons graves, que nos parecerem mais amplos e mais escuros, enquanto os sons agudos, menores e mais brilhantes. A segunda modalidade, a qual o autor se refere, liga-se a “aspectos universais da experiência”. O autor ilustra essa modalidade com a harmonia das esferas, uma teoria de Pitágoras que falava da existência de uma harmonia divina que rodearia o universo. Essa seria caracterizada pelas “estruturas ou qualidades que permeiam toda a experiência humana” (BAUSBAUM, 2012, p. 249). O terceiro ponto liga-se à questão da cultura. Cada cultura determina hábitos perceptivos, na qual essas “associações entre os sentidos” também responderão. O autor nos traz como exemplo o refrigerante sabor laranja. Mesmo que ele seja artificial, espera-se que tenha a coloração laranja (*idem*, p. 248-249).³

Considerar uma pessoa como sinesteta ou não dependerá sempre da delimitação, no sentido de estabelecimento de limites, do que se entende por sinestesia. O neurologista Oliver Sacks, por exemplo, nos apresenta duas hipóteses muito interessantes sobre o tema, em suas “Alucinações Musicais” (2007). Uma é que, pelo fato de a maioria dos sinestetas – entendido como aqueles que tem uma nítida e estável conexão inusual entre sentidos – possuem essa condição desde sempre, isso não é percebido como uma anomalia. Portanto, podem existir

3 A título de curiosidade, vale mencionar que há frequente ligação entre experiências sinestésicas e experiências místicas. Bausbaum diz que, não importa qual seja a fundamentação religiosa (Cristianismo, Budismo, teosofia, antroposofia, entre outras), pode-se encontrar uma ligação entre esses dois campos de experiências.

muito mais sinestetas do que imaginamos. Os casos registrados de sinestesia, segundo Sacks, são sobretudo daqueles que provêm de algum trauma, físico ou psíquico. Uma segunda hipótese é que todos tenhamos alguma sinestesia, em diferentes níveis. Isso se dá por nascermos com uma indistinção dos órgãos dos sentidos que é desfeita gradualmente. No entanto, este processo não seria completamente finalizado em ninguém.

Outra maneira de abordar o trânsito entre modalidades artísticas, matérias e meios, é pelo viés da tradução, que, neste caso, seria intersemiótica. O conceito de tradução pode ser entendido de maneira bastante ampla, para além de seu entendimento usual ligado às linguagens verbais (FREITAS, 2009, p. 145). Em seu texto, Freitas (2009) nos traz duas abordagens ligadas à noção de tradução, uma de Walter Benjamin e outra de Haroldo de Campos. Benjamin, em seu ensaio “A tarefa do tradutor”, menciona problemas e desafios da tradução, baseada em uma leitura filosófica que se abre a inúmeras possibilidades de leitura (FREITAS, 2009, p. 145)⁴. Partindo de Benjamin, Campos, que é também tradutor, concebe o conceito de “transcrição”, que dá ao tradutor status de criador, pois seria preciso penetrar a poética, os processos de criação do autor, para executar uma tradução de uma obra artística (*idem*, p. 145). Quando pensamos em trânsito interartes, essa noção de transcrição, que amplia o significado de tradução, nos parece bastante fértil. Freitas (2009) cita também como referência Julio Plaza, autor de importante obra sobre tradução intersemiótica. Plaza (2005) nos diz que toda operação de substituição é também um processo de tradu-

4 O ensaio de Benjamin se tornou um clássico para quem estuda e/ou trabalha com tradução. São bastante conhecidas as interpretações desse ensaio por Paul de Man e Jacques Derrida.

ção. Freitas (2009) estabelece em seu texto relações entre sinestesia e tradução e nos fala sobre o trânsito entre mensagens dirigidas prioritariamente à visão e à audição.

Por fim, nos parece pertinente fazer uma breve menção à noção de “espaço acústico”, por ela congregar as dimensões de tempo presentes sobretudo nas artes predominantemente narrativas (música, teatro, dança, literatura) e espaço, dimensão mais ligada às artes “estáticas” (pintura, escultura, arquitetura).

A experiência com o tempo e com o espaço, como reforça Basbaum (2012), se transformou consideravelmente ao longo da história. Os espaços, determinados pela arquitetura, as inovações tecnológicas de áudio (amplificação, gravação), hábitos culturais e as transformações no próprio conceito de arte, tudo isso interferiu na nossa percepção/entendimento do que vem a ser espaço acústico. No que concerne à temática interartes, essa noção interessa particularmente por explicitar esse contato entre as “matérias” artísticas tempo e espaço.

Arte Sonora

Ao longo das últimas décadas, o termo “arte sonora” firmou-se nos meios artísticos, muitas vezes associando-se a contextos ligados às artes visuais. Buscando entender melhor este termo, tomaremos como referência duas dissertações de mestrado, “Elementos da Arte Sonora”, de Felipe Fessler Vaz (2008), e “Arte Sonora: Uma metamorfose das musas” de Lílian Campesato (2007). Em um primeiro momento, faremos uma breve contextualização histórica sobre esse termo. Em seguida, abordaremos arte sonora, sob a perspectiva de sua ligação com as novas tecnologias.

A arte sonora vem sendo estudada, por vários pesquisadores, há algum tempo, e com algumas mudanças de conceituação, durante esse percurso. Vaz (2008) afirma que a primeira vez em

que esse termo foi utilizado, com a ideia de trabalhos de diferentes gêneros que utilizam o som como matéria prima, foi em 1990, por um artista chamado Dan Lander. No entanto, o autor resalta que práticas artísticas similares já vinham ocorrendo bem antes, por exemplo, no contexto da música experimental e concreta. O autor ainda nos diz que esse termo foi especialmente utilizado na virada desse milênio, na maioria das vezes fazendo referência entre música e tecnologia ou à música eletrônica e exposições de imagens (VAZ, 2008, p. 3-4).

No texto, “Arte Sonora: Uma metamorfose das musas”, de Lílian Campesato (2007), podemos observar uma coerência com relação ao contexto de uso desse termo, na medida em que as obras que costumamos intitular como arte sonora fazem utilização do som de forma peculiar (CAMPESATO, 2007, p. 4). Campesato (2007, p. 4), nos fala que nos anos de 1970 já se tinha trabalhos que faziam intercâmbios entre a música e artes plásticas, onde o som era visto de forma peculiar, e que foi chamado de *Sound Art* ou Arte Sonora.

Como dissemos, o termo “Arte Sonora” vem sendo discutido com frequência, e sua própria definição é um importante ponto de debate. Vaz (2008, p. 2) nos diz que: “Se de um lado o termo *sound art* é corrente nos últimos anos, a definição deste campo é necessariamente incerta, e assim, a própria delimitação dele corresponde a uma parte do problema que enfrentamos”. Ele afirma ainda que, na produção contemporânea, existem inúmeras produções que tomam o “som” como objeto principal e que não se afirmam como arte sonora necessariamente. Em seu texto, após comentar uma série de definições do termo, ele defende a hipótese de que o termo é utilizado para, de certa forma, se esquivar da palavra “música”, vista como muito específica e apartada dos contextos de circula-

ção de arte contemporânea (museus e galerias). O termo arte sonora também costuma ser mais aceito por artistas que o termo “música”, pelo fato de que, para muitos, falar de música quer dizer dominar a linguagem e escrita musical.

Uma outra questão, para além dos meios de circulação das obras ditas de arte sonora, diz respeito ao próprio lugar do som na obra. “Assim, o som é o elemento que fundamenta os outros e constitui o ponto central dos trabalhos.” (CAMPESATO, 2007, p. 4). Na arte sonora, o som, o timbre em si, já se tem um valor para a composição dessa arte, diferente da música, como entendida no senso comum, que se calca no discurso construído a partir da relação entre alturas e durações. Na arte sonora, a matéria som tem uma ênfase maior que a relação entre as alturas e durações, que dão à música uma dimensão mais explicitamente narrativa, que se submete e interfere no tempo.

Importante ainda mencionar o local privilegiado ocupado pela tecnologia no universo da arte sonora, como ponto de confluência. A tecnologia, desde a invenção do fonógrafo, em 1877, por Thomas Edison, transformou nossa relação com a escuta. Vemos que muitas performances deram lugar à gravação e reprodução mecânica, alterando o modo de escuta das pessoas. A partir da ampliação do acesso e das possibilidades de manipulação de meios de difusão sonora, criou-se novos hábitos de escuta, um tipo de “escuta individual”. (IAZETTA, 1997). A tecnologia fora de suma importância também na criação de novas possibilidades de composição, como por exemplo na música concreta. (CAMPESATO, 2007).

Essa interface entre música e tecnologia/ciência é comumente utilizado no contexto das interates, temática central desse texto. Muitas exposições ou obras são criadas tendo como base essa interação/relação música e techno-

logia. Como exemplo, podemos mencionar a exposição “Sons de Sílicio”, que reuniu instalações e performances. Nessa exposição, o som desempenha papel predominante. O curador Fernando Iazzetta, professor da USP, em entrevista para a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), fala a respeito de um importante aspecto de alguns dos trabalhos que foram apresentados nessa exposição: a significação, isto é, a transformação de dados em estruturas sonoras.

Pelo fato de abrir-se à interseção de matérias artísticas e às novas tecnologias, a arte sonora é, logo, um lugar, um caminho possível para abordar o universo interartes.

Hibridismo

Um outro termo tem sido bastante utilizado para caracterizar inter cruzamento de práticas artísticas, que podemos inserir no contexto interartes: hibridismo. Para abordar este termo, Agnaldo Valente Silva, no texto “Heurística Híbrida e processos criativos híbridos”, trabalha com os conceitos de signo, tradução e semiose.

Ao apresentar a dissolução de fronteiras entre especificidades de processos criativos como fenômeno característico da arte contemporânea, Silva caracteriza, a partir de referência de Charles Peirce e Julio Plaza, o processo de semiose como processo contínuo e aberto a signos de diversas naturezas. Esses signos estariam, de acordo com o texto, sendo traduzidos, em um processo de semiose, termo utilizado por Peirce para a criação de significados. Peirce (1977 apud SILVA, 2015, p. 582)⁵ nos fala com relação aos signos, em que, quando um artista pensa, tem em sua consciência, uma imagem, ou sentimento, ou algum outro tipo de representação, isso serve como signo. Com Silva (2015), vemos

5 Cf. PEIRCE, 1977.

a hibridez de uma obra de arte na multiplicidade de camadas de significados que a habitam, desde as etapas iniciais de criação até a fruição do público.

No processo de criação artística, o signo corresponderia não somente àquele elemento primeiro da criação (a imagem mental inaugural), ou aos *insights* que iluminam o avanço das etapas do processo; estender-se-ia também ao produto final, que é a obra criada, e a todos os interpretantes cumulativamente deflagrados a partir da fruição da obra pelo público. (SILVA, 2015, p. 582).

Silva explora as diferentes possibilidades de entendimento do conceito de “híbrido”, partindo de diversas áreas de conhecimento. O próprio conceito de “hibridismo”, pelo fato de ter significados distintos em diferentes áreas, além das artes, já tem ele mesmo uma natureza híbrida (SILVA, 2015, p. 584). O uso do termo em biologia, por exemplo, associa-se à ideia de germinação, e pode também ser usada para construir metáforas da criação artística.

Ainda com relação ao sentido da palavra “hibridismo”, um ponto de suma importância para o entendimento e compreensão é a respeito da etimologia dessa palavra. Duas palavras aqui estarão em evidência para compreendermos. São elas: “hybris” e “híbrida”, vindas do grego e romano, respectivamente. Acerca da palavra “hybris”, Silva (2015) faz um estudo histórico e etimológico que relata a história das guerras gregas. Essa palavra carregava uma agressividade, na medida em que era utilizada para caracterizar os filhos gerados pelas mulheres violentadas durante as guerras. Esse sujeito, de raças/linhagens diferentes, seria “de antemão renegado pela família, um ser sem pátria e sem “pertencimento” a nenhuma das sociedades” (SILVA, 2015, p. 584). Com relação a palavra “híbrida”, em sua origem latina, remete a uma situação

diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do império romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista (*idem*, p. 585).

A respeito dos termos “hibridação” e “hibridização”, há aspectos que as diferenciam uma da outra, também de acordo com Silva (*idem*, p. 585). Uma provém da Genética e outra da Física/Química, respectivamente. No conceito de hibridação:

(...) temos uma analogia ao processo biológico de acasalamento, de cruzamento entre espécies no sentido de uma fertilização que pode ser casual ou intencional, natural ou induzida, interna às espécies ou não, e que, uma vez efetivada, desenvolve um processo de gestação que resulta da fusão entre as partes envolvidas. (*idem*, p.585).

Já na hibridização:

De outro lado, na hibridização, remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão! na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário. (*idem*, p. 585).

Todas essas significações, emprestadas de outras áreas, podem encontrar ressonâncias interessantes no campo de estudos interartes e, de maneira mais geral, na própria caracterização do artista contemporâneo. Este, pode ser o “artista híbrido”, aquele que não pertence a somente um sistema ou uma linguagem artística. Portanto, experimenta/mergulha em processos poéticos de várias modalidades artísticas.

(...) o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não-pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteiriça,

num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir.” (SILVA, 2015, p.585).

Considerações Finais

Buscamos, neste texto, levantar algumas questões e conceitos que, de alguma forma, dialogam com o campo interartes. Conscientes da amplitude de possibilidades investigativas deste campo, percorremos brevemente termos usados recorrentemente no campo das artes com o objetivo de construir uma espécie de introdução a um léxico, certamente incompleto, mas que pode se abrir (e servir) às interartes.

Dentro de cada um desses conceitos e reflexões nos parece claro que um outro conceito, não diretamente explorado aqui, permanece sempre subjacente: a liberdade – até mesmo perturbadora – do artista contemporâneo. O artista, movido por seus interesses, que podem ser extremamente amplos e amparados pelas mais variadas categorias tecnológicas, explora caminhos já abertos (como no caso da arte sonora, por exemplo) e constrói sua proposta artística, sem se submeter necessariamente a nenhum tipo de linha demarcatória clara. Teorias e práticas híbridas disseminam-se no cenário contemporâneo e tornam o campo das interartes fértil espaço de estudo e conhecimento.

Referências

BAUSBAUM, Sérgio. “Sinestesia e percepção digital”. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). **Teccogs** n. 6, jan.-jun, 2012. p. 245-266.

BENJAMIN, Walter. “**A tarefa do tradutor**”. Obras I, Mitos e violência. Paris: edição (Denoel), 1971.

CAMPESATO, Lílian. **Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas**. 2007. 179 f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

CAMPOS, Haroldo de. **Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé**. Limites da Traduzibilidade. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996, p. 29-39.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: Entre o audível e o visível**. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Apontamentos sobre tradução e sinestesia. USP, FAPESP, **Anais ANPPOM**. São Paulo, 2009. p. 145 – 147.

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. **Opus: Revista da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**. v. 4, n. 4, 1997, p. 27-44.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: Relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Agnaldo Valente da. **Heurística Híbrida e Processos Criativos Híbridos**. **24º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)**. Santa Maria-RS, 2015. p. 581-597.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica** São Paulo, SP: Perspectiva S.A., 2003.

VAZ, Felipe Fessler. **Elementos da Arte Sonora**. 2008. 112 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira

Estudante de Licenciatura em Música na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em iniciação científica, orientado por Alexandre Siqueira de Freitas.

Alexandre Siqueira de Freitas

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (Cursos de Música e Pós-graduação em Artes). Doutor em Artes/Música pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Paris-Sorbonne (cotutela), Mestre em Musicologia pela Universidade de Toulouse II e Bacharel em Música (piano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).