

**Das particularidades da arte:
Semiótica, tecnologia e processos de criação/comunicação compartilhados no
*metaespetáculo Particular***

Anderson Marcos da SILVA¹
Paulo Matias de FIGUEIREDO JÚNIOR²

Resumo

A difusão e o armazenamento de toda a informação produzida pelo homem, segundo Santaella (2009), são possíveis a partir da articulação entre as Matrizes da Linguagem, que estruturam a comunicação e a cultura. Seguindo a premissa de que a combinação entre modalidades e submodalidades das matrizes origina diversas linguagens, o que torna evidente a naturalidade dos processos de hibridização, foi desenvolvido o *metaespetáculo Particular*. Este processo de criação compartilhado será descrito e analisado, a partir das referências dos estudos semióticos e das artes, diante do contexto dos novos paradigmas da comunicação que emergem com as tecnologias digitais.

Palavras-Chave: Arte. Semiótica. Tecnologia. Processos de criação.

Introdução

O complexo sistema social humano se estrutura a partir de mecanismos que possibilitam a emissão, a recepção e o armazenamento de informações, através das quais os grupos se organizam e se relacionam com a natureza. A inserção do homem no meio social, desse modo, se concretiza através do fluxo livre de estímulos internos e externos, da leitura das informações de acordo com padrões de experiências anteriores e de sua sistematização, capacidades desenvolvidas ao longo da existência.

A interação entre homem e ambiente perpassa pela mediação da linguagem. O mundo natural, físico e visível, de forma paradoxal, só existe efetivamente a partir da artificialidade dos mecanismos invisíveis e convencionais que permitem ao homem apreendê-lo e significá-lo. A presença em um espaço-tempo determinado não é

¹ Bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Artista-pesquisador da cena. E-mail: anderson.mrcs@gmail.com.

² Orientador deste trabalho. Professor Adjunto do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, na Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP. E-mail: paulomfjr@hotmail.com.

suficiente para que o homem se integre ao contexto, pois, a comunicação só é possível com a transformação dos estímulos do ambiente em signos que, segundo Gerheim (2008), são o suporte da reflexão sobre si e sobre o mundo. Se a leitura e interpretação das experiências sensíveis, bem como a cognição e a reflexão, se processam através dos signos, conhecer o mundo tal qual ele é parece estar além das capacidades do homem. Os conjuntos de elementos significantes se comportam “[...] como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas [...]” (SANTAELLA, 1983, p. 14)

O veículo utilizado para que sejam compartilhadas ideias ou sensações interfere na seleção dos códigos e, portanto, em sua leitura e interpretação. Superada a hegemonia da linguagem escrita sobre os processos de difusão de conteúdos, a digitalização, a mobilidade e a telepresença permitem que a comunicação se estruture a partir da informação antiverbal, descontínua e simultânea, convidando o leitor à participação (PIGNATARI, 2002). A proposta de compreensão dos principais elementos constituintes do pensamento e da linguagem, bem como de suas imbricações características na constituição dos diversos veículos, deu origem a teoria das *matrizes da linguagem e pensamento*. As matrizes propostas por Santaella (2009) apontam para os campos primordiais de manifestação dos signos, classificando-os em *sonoro*, *visual* e *verbal* e também estão vinculadas ao processo de recepção de tais estímulos e, portanto, aos sentidos humanos.

A partir da compreensão de que produzir arte é um processo contínuo de ressignificação de objetos, materiais e práticas, e do percurso teórico construído através dos estudos dos signos, sobretudo os desenvolvidos por Santaella, Pignatari e Plaza, foi pensado o processo de construção do *metaespétaculo Particular*. Os mecanismos de conexão entre as produções de informação e sentido foram analisados e exercitados neste Projeto, sobretudo no tocante às novas formas de interação e as novas relações com o espaço e o tempo, evidenciando as características que a existência humana adquire em um mundo que se equilibra entre o material e o virtual e serão descritos no decorrer deste Artigo.

Em um contexto em que a linguagem se consolida como esfera autorreferente e impulsiona diversas redefinições no cotidiano, o *Particular*, obra inacabada por essência, surge da vontade de produzir sentidos através das combinações de unidades expressivas desenvolvidas por diversos artistas, de variadas linguagens, sem a pretensão

da unidade. Não se trata de transpor significados de uma linguagem às outras ou de representar / adaptar situações, mas de pensar o som, as formas e cores, as palavras, enfim, de compreender que tudo pode ser – e é – matéria-prima para o processo, sem que haja a preocupação da classificação. Incorporando o acaso e alimentando-se de si mesmo, a obra se concretiza como uma de suas infinitas possibilidades.

Qualidade, forma e convenção – figuras da linguagem

Estruturadas a partir da tríade de Pierce que se refere às relações do signo consigo mesmo, formada pelo *quali-signo icônico*, *sin-signo indicial* e *legi-signo simbólico*, as Matrizes da Linguagem estão diretamente ligadas às categorias fenomenológicas. Conforme Santaella (2009), na classificação das ciências proposta por Pierce, cabe à Fenomenologia fornecer o fundamento para compreensão universal de todo e qualquer fenômeno e, para tal, propõe um estudo sob o ponto de vista de três categorias universais: em nível de *primeiridade*, a relação com o signo se restringe ao sentimento sem reflexão e às qualidades; quando se toma consciência do representamen como algo externo, verificável no tempo e no espaço, se estabelece a *secundidade*; por fim, o caráter de continuidade, de representação convencionalizada e de mediação dos signos constitui a *terceiridade*. Essas categorias são dinâmicas e interdependentes e constituem as bases da semiótica peirciana (NÖTH, 2009).

Os processos sígnicos desencadeados por estímulos sonoros são o ponto de partida para a compreensão dos elementos constituintes da linguagem e pensamento. O sistema auditivo é responsável pela percepção de vibrações mecânicas externas através do aparato corporal, possibilitando a posterior criação de sentidos através das *qualidades* que delas emanam. O som é “[...] presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo [...]” (SANTAELLA, 2009, p. 105). A sonoridade, em sua existência tão alheia a referenciais, se coloca no nível da *primeiridade*, ou seja, existe apenas no instante presente e prescinde das reações e mediações.

Os sons, em sua estreita ligação com a categoria de *quali-signo*, permitem a criação de um estado contemplativo, o que lhes distancia da representação. A qualidade expressa pela sonoridade evoca referências sutis a objetos através de sensações fugazes,

cuja simples tentativa de definição finda o frescor e a espontaneidade da descoberta. Tais características dos sons permitem, conforme Suassuna (2008), que se considere a música pura, como a arte mais abstrata, pois, prescinde da descrição, da paisagem que se inclina ao visual e da fala, que, apesar de sua sonoridade característica, se inclina ao discurso. Por conter somente as bases fundamentais para sua existência como linguagem, pode-se compreender que a sonoridade se estrutura no eixo da *sintaxe*.

A capacidade visual, por sua vez, ligada, sobretudo, à apreensão e localização no espaço, desenvolve-se com a reação aos estímulos físicos externos. A alteridade e a concretude do ambiente possibilitam um processo de identificação e reconhecimento, pois, “[...] não fosse por essa fisicalidade, por esse senso de externalidade que acompanha a percepção visual, não teríamos meios de distinguir entre o visível e o alucinado, devaneado, sonhado” (SANTAELLA, 2009, p. 196). Tais características revelam o domínio da *forma* na matriz visual e sua caracterização no nível da *secundidade*, da experiência binária construída pela oposição ou confronto com um objeto que extrapola o *self*.

A matriz verbal se desenvolve com a finalidade de representação do objeto a partir de uma lei ou convenção e não depende primordialmente do aparelho sensório-motor. Não é possível a construção de um *discurso*, característica estruturante do verbal, sem a base sintática e sua posterior formalização, fato que demonstra que o nível da *terceiridade* engloba os anteriores “[...] numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 1983, p. 51). A continuidade, o processo e a generalidade são conceitos vinculados ao universo do terceiro.

A relação dinâmica entre qualidades, formas e convenções resulta nas modalidades e submodalidades da linguagem que permeiam os diversos meios de comunicação. As interações no plano das matrizes ocorrem também com a confluência dos traços da primeiridade, secundidade e terceiridade, pois, tais categorias trazem em si a necessidade do diálogo, em um processo infinito de busca da completude. Os mecanismos sensoriais que possibilitam ao homem receber e organizar os estímulos que o rodeiam, estabelecem uma dinâmica propícia à sinestesia.

Organização e fluxos na construção de linguagens

Todas as linguagens são híbridas, pois, desde a mais primária relação com o ambiente externo, os sons, objetos e discursos ganham significados concretos a partir de suas relações de aproximação e distanciamento. Os sentidos, portanto, devem trabalhar em colaboração para uma percepção mais ampla do contexto, pois, a excessiva especialização do sistema sensorio-motor limita a experiência estética. A arte, mesmo marcada por características materiais distintivas entre suas manifestações, deve buscar uma inter-relação sinestésica, trazendo à tona estímulos e, portanto, leituras de toda ordem (PLAZA, 2008).

Em nível de primeiridade, o ritmo se coloca como principal fundamento da matriz sonora e se caracteriza por sua relação com o tempo, visto que é impossível ao som existir além do instante de sua execução. Os níveis de secundidade e terceiridade presentes na música correspondem à melodia, que organiza os conteúdos sonoros a partir da base rítmica, e à harmonia que, através de acordes consonantes ou dissonantes, legitima a estrutura de acordo com convenções que regem a pontuação, a cadência, as pausas entre as notas etc. A possibilidade de o som conter traços de visualidade se efetiva quando se faz uso das simultaneidades, da construção de uma espacialidade e de um relevo através de variações de duração e altura (SANTAELLA, 2009). A aproximação do som com o domínio verbal, por sua vez, já sugerida pelo caráter convencional da harmonia, se concretiza nas possibilidades apontadas por Lévi-Strauss citado por Wisnik:

[...] Bach é um músico do código, Beethoven da mensagem e Wagner do mito. Os músicos do código “explicitam e comentam em suas mensagens as regras do discurso musical”; os músicos da mensagem “narram” e os do mito “codificam suas mensagens a partir de elementos que são já da ordem da narrativa”. (2007, p. 170)

O uso de qualidades puras como ferramentas de criação é o ponto de confluência entre as artes plásticas e o domínio da primeiridade. As representações visuais estão sempre localizadas em superfícies definidas, pois, mesmo quando se trata de obras sólidas e tridimensionais, seus contornos demarcam a ocupação do espaço. Quando as propriedades dos materiais, as cores, os volumes e as formas são organizadas de maneira autônoma e desinteressada, pode ser experimentada uma materialização de

sensações, pois, tais elementos “[...] não significam nada por eles mesmos, não representam nada, nenhum objeto de um conceito determinado e são belezas livres.” (KANT *apud* SUASSUNA, 2008, p. 76).

Se a arte abstrata se constitui de qualidades, as artes figurativas apresentam o ápice da secundidade na matriz visual. Concebidas como duplo do objeto, tais imagens produzem significados a partir do registro contíguo do que existe no mundo natural ou das ideias. A fotografia é o melhor exemplo de registro físico, pois, a partir de reações físico-químicas, a imagem tende a corresponder de maneira verossimilhante à natureza. Apesar da possibilidade da criação de fotografias com deformações do referente ou que reproduzam apenas padrões, o caráter indicial se mantém, pois a simples presença da imagem denota a existência de um objeto referencial concreto (SANTAELLA, 2009). O caráter de registro, portanto, flui para a construção sógnica que transcende as qualidades fugidias do momento capturado e as materializa no espaço-tempo do quadro.

A codificação, nível de terceiridade na matriz visual, trata da necessidade de apreensão de um vocabulário técnico para a criação plástica de imagens. Segundo Suassuna (2008), as técnicas utilizadas para a representação de movimento e de profundidade, por exemplo, resultam do acúmulo de conhecimentos no paradigma das artes miméticas, o que torna possível o desenvolvimento de um sistema de signos visuais que apenas faz sentido a partir das convenções, da tentativa de instaurar uma ilusão de realidade. A verossimilhança, desse modo, se constrói a partir de interações entre a esfera física e a cultural, aproximando as pinturas da dramaticidade da literatura e do teatro.

Na matriz verbal, domínio da terceiridade, as relações com as qualidades e as formas são mais fluidas. O caráter convencional da língua determina que mesmo diante das inúmeras “[...] variações qualitativas que possam existir nas manifestações concretas, nas réplicas orais ou escritas de uma palavra ou padrão frasal, elas sempre se conformarão a uma invariância que é a da palavra ou do padrão como lei” (SANTAELLA, 2009, p. 262-263). A primeiridade, desse modo, compartilha da estruturação do discurso descritivo, quando as palavras se organizam com a pretensão de presentificar sensações. Já na narrativa, a matriz verbal se aproxima do caráter de registro de atos concretos, de relação com o outro e com o espaço, características da secundidade. E, na construção de argumentos, na expressão puramente intelectual e

racional da dissertação, se revela o extremo do pensamento convencional, a terceiridade plena no âmbito das linguagens.

A noção de texto, ligada intimamente à matriz verbal, passa por constantes reformulações e se consolida cada vez mais como qualquer estrutura dotada de sentido, pois, “[...] quando a arte está aberta à manifestação total, e todos os meios estão disponíveis, a palavra é um elemento entre outros [...]” (GERHEIM, 2008, p. 56). Liberta de seu passado semântico e de seu conteúdo convencional, a palavra passa a existir como forma ou como mera qualidade fonética, pura sonoridade. Sejam forjados em sistemas digitais, em que a informação é organizada na descontinuidade de unidades manipuláveis e precisas, ou de forma analógica, cuja continuidade informativa permite a criação de uma visão do conjunto onde estão implícitas as ideias de simulacro e imitação, os textos na pós-modernidade são marcados pelos trânsitos entre palavra, imagem, som e objeto. A apropriação dos modelos estéticos anteriores, através da repetição e transformação, é um dos principais mecanismos para a construção das mensagens.

Signo estético e metalinguagem

Diante da reformulação por que passam linguagens e códigos, a possibilidade de não-comunicação se apresenta em dois casos: na extrema previsibilidade da mensagem, caracterizada por alto nível de redundância; ou na imprevisibilidade total, quando o grau de originalidade é tão elevado que não se processa a decodificação. O equilíbrio entre redundância e signos novos permite que a leitura se dê junto ao alargamento do repertório, renovando as capacidades comunicativas do código. A estrutura textual, portanto, torna-se autorreferente ao criar novos sentidos para referências compartilhadas (PIGNATARI, 2002). As experiências na poesia concreta, por exemplo, buscam a geometria da palavra no espaço gráfico, a construção de uma mecânica que torne possível uma relação não mediada pelas leis da língua. Apesar de se manterem como centro das relações de sentido, segundo Plaza (2008), as palavras no poema concreto carregam o germen da teoria da Tradução Intersemiótica, o despertar da colagem, da livre montagem e da interferência entre códigos e linguagens, procedimentos tão caros à arte contemporânea.

O caráter autorreferencial dos signos fundamenta uma tradição estética que, desde Santo Agostinho e Kant, reconhece a possibilidade da obra de arte ser *representamen* de si mesma (NÖTH, 2009). Quando a função poética predomina na mensagem, o signo se apresenta na forma de ícone e o processo de significação se dá através de suas qualidades intrínsecas, tornando as referências externas irrelevantes. Como explica Gerheim (2008), a arte é vista pelas tradições da linguística e semiótica como a estrutura de comunicação em que a materialidade da linguagem é mais incidente, pois, sempre pressupõe que conceitualização e percepção sensível se processem de forma convergente.

Quando a linguagem acentua seu caráter material, refletindo sobre suas próprias qualidades, distancia-se da incompletude dos signos e dos significados convencionais e se aproxima da polissemia, da livre interpretação. Como se estabelece no domínio da primeiridade, e desse modo não está apto a representar ou substituir outro objeto, o signo estético tende a negar o processo de semiose, que corresponde ao movimento incessante de criação de signos mais complexos, numa série de interpretantes sucessivos. Ao apresentar suas qualidades materializadas, a função poética oscila entre ser signo e fenômeno, pois, se coloca como objeto real no mundo. Suas características constitutivas lhe permitem, portanto, “[...] produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimentos inalisáveis, inexplicáveis e inintelectuais. O seu caráter de ‘mediato insusceptível de mediação’ gera um tom absoluto e totalizador [...]” (PLAZA, 2008, p. 25).

A tradução entre signos está inclusa na natureza da semiose e funciona como uma constante atualização de sentidos e significados. O processo de tradução de signos estéticos, porém, esbarra na intraduzibilidade de suas qualidades, o que faz com que a transposição intersemiótica, ou seja, a passagem de um sistema de signos para outro, seja uma operação essencialmente criativa. Nestes casos, a busca por correspondentes qualitativos em linguagens distintas não tem a finalidade de ocultar ou superar o original, mas sim de complementá-lo e descobrir – ou inventar – novas realidades, novas formas-conteúdo para informações pré-existentes. A Tradução Intersemiótica, como aponta Plaza (2008), se limita em estabelecer relações de similaridade, pois, está sujeito à ação do tempo, mudanças e transformações, o que torna irrelevante qualquer discussão sobre fidelidade ao original.

As linguagens em trânsito, que marcam o momento contemporâneo, incorporam as bases materiais e simbólicas das sociedades, criando redes de referências que se atualizam a cada instante. A partir do estranhamento causado por novas perspectivas de ação e comunicação, a ampliação das poéticas híbridas redundando em um questionamento dos valores morais e estéticos em crise (NUNES, 2010). O estreitamento das relações entre a mídia e a práxis artística, em grande parte favorecido pelo avanço e popularização das tecnologias da informação, concede ao artista a possibilidade de fazer uso das ferramentas de produção, consumo e controle na sociedade pós-industrial de forma crítica. Como define Machado (2008), a artemídia representa a metalinguagem da existência na era contemporânea.

A função metalinguística da mensagem se explicita quando o código é o elemento primordial na construção das mensagens. Quando a linguagem materializada, ou linguagem-objeto, “[...] se volta sobre si mesma, ela tende a ser metalinguagem, beneficiando-se da fenomenologia. [...]”. Segue-se daí que toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal, estrutural [...]” (PIGNATARI, 2002, p.46). Quando na criação de signos estéticos, cuja autorreferencialidade já foi exposta, as possibilidades de configuração do código são explicitadas, configura-se a metalinguagem das formas poéticas. A mensagem cuja estrutura de arranjos sígnicos é exposta tem seu sentido ligado ao exercício de reflexão e crítica sobre os elementos que a compõem (CHALHUB, 2005). Apesar da hegemonia da matriz verbal no que diz respeito aos estudos das funções da linguagem e das figuras de retórica, é necessário que se reafirme suas existências nos mais variados códigos e linguagens.

Compartilhar informações em um contexto marcado pela fragmentação e fluência entre o analógico e o digital é também um exercício de adequação às linguagens e ao repertório comum. As distinções entre os signos autográficos, marcados pelas qualidades pessoais do autor, portanto icônicos; e os alográficos, que tendem ao coletivo, são regidos por leis e, desse modo, são redutíveis aos seus sistemas de notação (PLAZA, 2008); necessitam ser mais sutis. A criação artística individual é também condicionada por um universo compartilhado de referências qualitativas que, no processo de tradução, só são capazes de produzir outras qualidades similares, mantendo o elo com o que é comum. O movimento inverso, cujo impulso criativo decorre da apropriação de códigos e padrões comuns, resulta em uma obra também única, pois, é fruto das referências e do repertório do artista.

As linguagens expandem seus domínios, fluem entre os meios, se transformam e redefinem, de forma nunca antes experimentada, as noções de tempo, espaço e do próprio homem. Como sugere Gerheim (2008), se vive um realismo essencialmente conceitual que, como fruto do fortalecimento do efeito de mediação, se caracteriza como mera possibilidade de produção de contexto. Diante dos processos de criação multimídia em que as artes artesanais, as industriais e as digitais se combinam, contradizem e traduzem umas as outras, as tecnologias da informação “[...] parecem delimitar algumas formas de *performance* estética, como a produção de efeitos, a desrealização do real e a tradução da história [...]” (PLAZA, 2008, p. 207).

Para além do espetáculo...

A proposta de criação de um *metaespetáculo* tem suas bases no contexto da confluência e do aprofundamento da autorreferencialidade das linguagens. O prefixo grego *meta*, que pode indicar mudança, transposição, movimento ou ação *para além de*, foi utilizado para expressar a diluição das fronteiras entre as modalidades artísticas, concretizada através do compartilhamento de sensações e sentidos nos ambientes físicos e virtuais, e a autopoiese da obra que, ao passo em que incorpora os fragmentos – ou células de criação – dispostos ao acaso, desvela novas possibilidades de si.

As dimensões da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* em relação à constituição da linguagem e do pensamento e a reflexão acerca do conceito *célula* orientaram a divisão dos núcleos presenciais que compõe o espetáculo em questão. Música, dança e teatro foram associados, respectivamente, à qualidade, forma e convenção, características distintivas das matrizes, conforme define Santaella (2009). Para demonstrar a dinâmica e a interdependência entre as já citadas dimensões e potencializar a hibridização entre as linguagens artísticas envolvidas, se definiu que a apresentação aconteceria em três atos, cujos conteúdos seguem gradativamente das sensações fugidias ao embate entre o *eu* e o mundo, revelando as diversas alteridades, e chega, por fim ao ápice da abstração, ao (questionamento do) campo das convenções. Os atos não têm duração definida. A transição de um a outro será realizada a partir de um sinal sonoro, que indica aos artistas que retomem suas posições iniciais.

A investigação de novas relações com o espaço-tempo de apresentação foi fundamentada nas possibilidades de confluência entre modalidades artísticas marcadas

pela materialidade de sua existência e de linguagens imateriais, cada vez mais inseridas no cotidiano com a emergência do ciberespaço. A partir do uso de vídeos e da transmissão de imagens em tempo real entre os três núcleos, separados no espaço geográfico, se pretende revelar a redefinição do paradigma da *presença*, característica primordial das artes do espetáculo. O corpo se mantém como vetor principal dos acontecimentos artísticos, porém, sua relação com o público se estabelece não só pelo compartilhamento de um espaço-tempo físico, mas é também potencializada pelos recursos da telepresença. A tradição do corpo cênico, extracotidiano, um corpo-artista cuja anatomia simbólica transcende o palco e toca o espectador se atualiza na ausência física do *performer*. O que se pretende, portanto, é a criação de corpos-linguagem, sejam eles materiais ou não.

A ruptura com a estética tradicional, a partir do deslocamento das qualidades artísticas da obra para seu processo de criação, que caracteriza a arte contemporânea, fundamenta a concepção de um espetáculo cuja forma emerge de condições únicas de associação entre as produções dos diversos artistas envolvidos. É necessário esclarecer que o público não assistiu *performances* de improviso, mas sim à sucessivas associações das cenas, coreografias, composições musicais, fotografias e vídeos pré-existentes. A ação não mimética frente a uma audiência, a criação de um ambiente em que a troca dos mais variados estímulos alimenta o código e a não possibilidade de reapresentação *ad litteram* em outras condições espaço-temporais, tão caras à teoria da *performance art*, contribuíram para que se desenvolvessem tais parâmetros de produção.

Para pensar os começos

Era necessário pensar os processos de criação de linguagens artísticas tão diversas como são o teatro, a dança, a música e as artes visuais de modo que todas as produções pudessem coexistir e estabelecer diálogos. Para além de mera sobreposição das imagens virtuais às físicas, buscou-se um processo de aproximação através da sutileza de sensações e sentidos compartilhados. A construção de uma referência poética comum aos artistas envolvidos teve por base a apropriação do universo imaterial de *A olho nu*, do escritor e comunicólogo Sidney Andrade.

A coletânea de *delírios narrativos do(s) eu(s) lírico(s)*, definição do próprio autor, aborda o cotidiano, ou melhor, as inquietações cotidianas. Nestas narrativas, que

por diversas vezes se deslocam do domínio da ação para o da descrição de impressões e sensações ou para a autorreflexão acerca dos sentidos e da prática da escrita, o autor revela sua relação com o mundo. Após dois descolamentos da retina, que limitaram sua percepção visual, Sidney começou a escrever. E é com muita naturalidade que afirma que a dimensão imagética de sua obra se deve a esta perda, uma obriedade, segundo ele, que acompanhou o seu processo de descoberta como escritor. A escolha de *A olho nu* como matéria-prima de criação, além da questão afetiva, que não pode ser negada, foi determinada pelo caráter autorreferente e autorreflexivo dos textos e pelo tratamento imaterial dado às ações, mesmo as mais cotidianas, lançando-as para a zona de contato entre o mundo físico e o universo da linguagem.

Para conciliar o processo de criação das diferentes áreas e para que este se distanciasse ao máximo de tentativas de representação mimética, os artistas não tiveram acesso ao livro em sua versão integral. Uma espécie de caderno de fragmentos foi composta, de modo que situações, atmosferas e indivíduos descritos, bem como as diferentes relações com o espaço e o tempo que os eus líricos estabelecem no decorrer da obra fossem destacados, evidenciando as dimensões da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* contidas nos textos. Segue um excerto de *A olho nu* que integrou o caderno de fragmentos:

[...] O que é isso? Ele perguntou-se, olhando para a palma da mão, onde se viam a chave quase engastada na carne e as marcas da pressão da matéria contra a matéria, marcas rasas e que apenas ardiam. Então é isso que existir é? De certa maneira, ele não se convenceu de que não ser abstrato se resumia a um ardor na palma da mão e um desejo de cicatriz na memória. Passou a chave para a esquerda e repetiu a brincadeira, enquanto tentava encontrar novamente o arranhão do espelho [...]. (ANDRADE, 2011, p. 67)

As conexões possíveis entre os textos e as dimensões fundamentais da semiótica peirceana são as chaves para pensar o desenvolvimento do *Particular*. A passagem das sensações e sentidos contidos no texto para as diversas outras mídias se deu não por representação, mas sim através de um processo de tradução intersemiótica que, como aponta Plaza (2008), estabelece apenas relações de similaridade, pois, o processo constante de atualização dos signos adquire características próprias diante da intraduzibilidade das qualidades do signo estético. Buscou-se nesta produção o aprofundamento da autorreferencialidade da arte e a abertura ao público dos processos

semióticos que o compõem, demonstrando a materialização da linguagem através da representação sígnica de si mesma, conforme sugerem Gerheim (2008) e Nöth (2009).

Células de criação e processos compartilhados

Seguindo a divisão em células de criação, o núcleo das *qualidades* teve como tarefa a difusão das impressões fugidias presentes em *A olho nu*, através da imaterialidade dos sons, sejam eles emanados dos corpos, da vibração da matéria ou gerados por fluxos elétricos que animam os instrumentos em sua versão virtual. Foi com o núcleo musical que teve início o primeiro ato do *Particular*, que se desenvolveu de acordo com as características da *primeiridade*, apontadas por Nöth (2009), acontecendo no presente, prescindindo da reação ou reflexão sobre os estímulos. O diálogo entre as composições dos artistas foi experimentado apenas no momento da apresentação, situação que propiciou a reflexão sobre a *práxis* musical para além dos cânones da notação, dos padrões melódicos e harmônicos e, desse modo, fez emergir uma sintaxe própria, um espaço de livre fluxo para as sensações.

O processo de criação foi regido pelas características que o som deve assumir em cada um dos atos. Para o primeiro ato, iniciado pelo núcleo musical, se julgou interessante a inserção de células sonoras que, junto ao texto, pudessem dar a ideia de criação em processo, da música no seu estado mais primitivo de composição. Em relação ao segundo ato, sua forma musical foi definida com a criação de bases rítmicas, que serviram de marcação para os outros integrantes do Projeto. A terceira fase foi compreendida como espaço-tempo de desconstrução e, desse modo, teve por base a distorção dos sons através de softwares de manipulação de áudio, como forma de questionamento às convenções musicais.

Se é no confronto com o espaço, na definição dos contornos, na consciência de si em relação ao mundo que se estabelecem as experiências em nível de *secundidade*, como define Santaella (2009), no núcleo das *formas* o corpo agiu como um catalisador das criações de espaços-tempos de troca dos *self* com o externo, como esculturas líquidas que só tem seus limites definidos na interação com o ambiente em que se colocam.

As situações, espaços e movimentos descritos em *A olho nu* são fontes para a criação das sequências de movimentos dos bailarinos convidados. O segundo ato do

Particular foi iniciado pelos estímulos corporais dos bailarinos que, no embate do corpo com o espaço-tempo, se tornam canal de comunicação. Nos ensaios, foi construído um repertório composto por diversas células coreográficas, todas com oito tempos de execução, fixadas e aperfeiçoadas tecnicamente e que puderam ser executadas de acordo com os processos associativos que os intérpretes-criadores realizaram durante a apresentação.

Na apresentação do *Particular*, as sequências de movimento foram articuladas de forma livre pelos participantes do núcleo das formas, alternadas com momentos de imobilidade ou de pausa, para que a consciência de si, do outro e das qualidades do ambiente em que se encontram pudessem ser processadas no corpo, para novamente se traduzirem em movimento, numa busca incessante pelo não cotidiano na ação, pela quebra dos códigos da dança.

O caráter processual e reflexivo da *terceiridade* está impresso na criação teatral-performática desenvolvida pelo núcleo da convenção que, além dos fragmentos de *A olho nu*, teve acesso às anotações, documentos de processo na definição de Salles (2008), dos núcleos da qualidade e da forma, uma maneira de acentuar ainda mais a autorreferencialidade das cenas. A reflexão sobre o *Particular*, que integra os outros núcleos de forma mais sutil, se explicita no terceiro ato, quando as etapas do processo são descritas e problematizadas verbalmente.

As inquietações dos participantes em relação aos textos de Sidney Andrade, suas dificuldades em executar a ação imaginada enquanto a narram e a descrição verbal e corporal das qualidades que animam seus movimentos, situações experimentadas durante os encontros semanais, e que em um processo de criação teatral convencional não chegariam ao público, são convertidos em cena, materializando cada etapa da criação. Longe da representação de um texto pré-existente, da criação de um espaço-tempo fictício, os atores se colocam na zona de intersecção entre a existência material e a esfera da linguagem, abrindo mão das ilusões da caixa cênica, quebrando a quarta parede stanislavskiana, que separa simbolicamente os atuantes do público.

O processo de pesquisa bibliográfica, os ensaios, os procedimentos de investigação do ator sobre o personagem, a ausência de personagem, a explicitação das diferenças de abordagem dos outros núcleos, enfim, o núcleo das convenções recupera de forma atemporal e extremamente subjetiva todas as fases de concepção do

Particular, relacionando-as com a tradição da transmissão de experiências que, desde as manifestações mais primitivas, impulsiona a existência do teatro.

Os jogos entre a materialidade e a imaterialidade foram pensados pelo núcleo de vídeo, experimentado a partir de seus fundamentos como linguagem artística, que remetem às obras da década de 1960 e também aos atuais sets de VJ, como descreve Mello (2008), e da transmissão das imagens em tempo real entre os núcleos de música, dança e teatro, sobrepondo imagens imateriais aos corpos, numa tessitura híbrida de sentidos. O núcleo foi responsável pela criação videográfica a partir de *A olho nu*, bem como a operação da transmissão via internet no momento da apresentação. Com o entendimento das diversas possibilidades de imagens do *Particular*, foram pensados ângulos diferentes dos que a plateia pode ter acesso naturalmente. Para os vídeos pré-gravados, que possibilitaram a criação de diferentes atmosferas, foram valorizadas as mudanças de tonalidade das imagens, bem como os mecanismos de aceleração, desaceleração, inversão e multiplicação.

A opção pelo uso do serviço de internet doméstico e da transmissão das apresentações através das ferramentas do *Ustream.tv*, site de acesso livre e fácil conexão com as redes sociais, foi fruto da compreensão de que as obras que se desenvolvem a partir das tecnologias digitais não devem ser reféns da produção de softwares específicos nem do uso de redes de altíssima velocidade, que demandam grandes investimentos, para alcançarem reconhecimento no campo artístico. A criação em ambiente digital, a construção de um repertório e de um público específico para as linguagens híbridas, que se consolidam com o desenvolvimento das tecnologias da informação, faz parte do cotidiano, do contexto da cibercultura e, desse modo, a aproximação com o público deve ser reforçada, indo ao encontro da comunicação horizontal e da fragmentação da autoria, como enfatiza Arantes (2005).

Considerações *in progress*

Se toda a existência é processual e a criação artística envolve influxos de referências em espaços-tempos diversos, possibilitando que os sentidos se modifiquem nas subjetividades, na busca incessante dos signos por um interpretante mais eficiente, não é pertinente tratar de final. O *Particular* foi, sobretudo, um meio, universo de novos

começos, de memórias e perspectivas, ideia corporificada e matéria virtual, que não existe para além de si mesmo.

A Pesquisa, que possibilitou a articulação de conceitos das artes cênicas, visuais, da literatura, dos estudos acerca do homem e do mundo em constante redefinição; a experimentação dos jogos entre as materialidades dos corpos e a imaterialidade das linguagens; a reunião de profissionais de diversas áreas e a atmosfera poética baseada em *A olho nu*, onde as referências coletivas eram constantemente ressignificadas através das vivências pessoais; possibilitaram o desenvolvimento da capacidade de criação compartilhada, de modo que a hierarquia rígida desse lugar à uma autoria fragmentada, reforçando as alteridades de todos os artistas envolvidos.

A tentativa de reunião de todas as possibilidades, a busca pela liberdade criativa, pela quebra dos paradigmas institucionais da arte e a celebração dos conhecimentos e das experiências vivenciadas durante o cotidiano de redefinições nas maneiras de ser e estar no mundo, sobretudo com o avanço das tecnologias digitais impulsionaram o desenvolvimento do *Particular*.

Referências

- ANDRADE, Sidney. **A olho nu**. Campina Grande, PB: Particular, 2011.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.
- GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas**: palavra, imagem, objeto: formas de contágio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.
- NÖTH, Winfred. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- NUNES, Fábio Oliveira. **Ctrl + art + del** : distúrbios em arte e tecnologia. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALLES, Cecília. **Crítica genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.