

EES: INTERMÍDIA/ TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Alessandra Lucia Bochio ¹

Felipe Meker Castellani ²

Resumo: Abordaremos no presente artigo a série de performances intituladas “Espaços entre o sonoro” (EES), realizadas a partir de 2011 pelos membros do coletivo EntreMeios. O ponto central desta série é a busca pelo desenvolvimento de relações internas entre os diferentes meios que compõem o trabalho: a música, o vídeo e o corpo, evitando hierarquizações e subordinações de um sobre outro. Neste contexto, retomaremos o conceito de intermídia de Dick Higgins e alguns aspectos da teoria de Julio Plaza, tradução intersemiótica. Ao colocarmos lado a lado a prática artística e a investigação teórica, nossos dois principais eixos, podemos melhor vislumbrar nosso campo problemático, o qual tem como ponto central o surgimento de novas práticas artísticas, auxiliadas, e até mesmo possibilitadas, pelos meios digitais. É a partir desta reunião que objetivamos compreender estas mesmas práticas dentro de suas particularidades, evitando, desta forma, a criação de categorias e classificações que não dêem conta de tais especificidades.

Palavras-Chave: intermídia; tradução intersemiótica; performances audiovisuais; Espaços entre o sonoro; EntreMeios.

1. Introdução

Um som, uma imagem ou mesmo um aroma podem trazer consigo sensações de uma ordem diferente do sentido ao qual estão individualmente relacionados, assim, uma imagem pode remeter a um som, ou vice-versa; um aroma pode remeter a uma imagem e assim por diante. Quem nunca se pegou descrevendo um som através de atributos originariamente visuais? Sons brilhantes ou opacos, por exemplo. Tais adjetivos dizem respeito a atributos visuais, mais especificamente à características relativas a reflexão da luz e não a atributos sonoros propriamente ditos. Certos adjetivos podem também referir-se tanto ao olhar quanto ao tato, como áspero e liso. Vale igualmente lembrar das memórias involuntárias proustianas, que carregam consigo imagens, sons, e até o sabor das *madeleines*. Poderíamos ficar aqui exaustivamente descrevendo estas pequenas confusões sensoriais, porém nosso objetivo com esta pequena divagação é apontar que talvez possamos pensar o espaço sensorial como um todo interligado, no qual não se poderia solicitar este ou aquele sentido sem ao menos se resvalar em outro. A 'imagem' poética em questão na série de *performances* “Espaços entre o

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes – ECA-USP, sob orientação da Profa. Dra. Monica Tavares, com projeto financiado pela CAPES.

² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Música no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, com projeto financiado pela FAPESP.

sonoro” (EES); é de justamente ocupar estes espaços, entre som e imagem, entre imagem e corpo, entre som e corpo.

EES consiste em uma série de *performances* audiovisuais desenvolvidas a partir de 2011 pelos membros do coletivo EntreMeios. Atualmente fazem parte deste a artista visual Alessandra Bochio, os compositores Felipe Merker Castellani e Manuel Pessôa e a bailarina e *performer* Thiane Nascimento. Participaram ainda de trabalhos da série a bailarina Raquel Pereira, o músico e cientista da computação Fernando Falci de Souza, a artista visual Viviane Vallades, e a bailarina e atriz Nathalia Catharina. Nossa principal busca na série EES é a elaboração de estratégias de criação a partir das relações entre os meios visuais, sonoros e corpóreos, sejam estes resultantes e/ou frutos das possibilidades dos meios digitais ou do encontro entre as diferentes práticas artísticas referentes a estes mesmos meios.

Primeiramente, abordaremos o conceito de intermídia de Dick Higgins e certos pontos da teoria de Julio Plaza, tradução intersemiótica. Compreendemos que esta última origina-se como uma prática intermediária, deste modo, nos é relevante pontuar alguns de seus aspectos para compreendermos certos mecanismos, operações e relações que encontram no interior de trabalhos artísticos que visam a inter-relação entre meios. Posteriormente realizaremos um relato a respeito da criação das *performances* da série EES.

2. Sobre os conceitos

Dick Higgins, artista e membro do grupo *Fluxus*, apropriou-se³ do termo intermídia para descrever a tendência crescente de artistas interessados em buscar novas formas de artísticas através do cruzamento de fronteiras entre meios já consagrados na arte, ou fundindo-os com outros que até então não haviam sido considerados arte. De acordo com o próprio artista (1984), intermídia é uma categoria formal para definir uma inter-relação entre diferentes meios que se fundem para se tornar um algo novo.

O que chamou a atenção de Higgins para que ele desenvolvesse o conceito de intermídia foram os chamados *happenings*, produzidos no final dos anos 1950 e início dos 60. O *happening* tem origem na 'colagem'. Em meados da década de 1950, alguns artistas nos Estados Unidos e na Alemanha iniciaram uma produção artística bastante peculiar:

³Samuel Taylor Coleridge já havia utilizado o termo intermídia por volta de um século e meio antes. Porém, Coleridge referiu-se ao termo como um adjetivo, o qual propõe que na utilização de um meio na arte, pode-se haver dois ou mais sentidos (Cf. Friedman, 2005).

adicionaram, removeram, substituíram ou alternaram componentes de obras visuais. O autor traz como antecessoras as construções de Robert Rauschenberg, as *combines*, em uma das quais, como comenta Higgins, o artista colocou um bode de pelúcia respingado de tinta e com um pneu de borracha ao redor de seu pescoço; e os trabalhos de Allan Kaprow, o qual criou colagens que envolviam a imagem do espectador, os chamados “ambientes”. Em 1958, Kaprow originou o *happening* a partir da inserção de pessoas como parte de suas colagens. Sob a ótica de Higgins, esta prática artística surge como um campo desconhecido: no intermeio da música, da colagem e do teatro (Cf. Higgins, 1984).

O artista reconheceu como intermediários diversos trabalhos das décadas de 1950 e 1960: as produções de John Cage, que exploravam o inter-relacionamento entre música e filosofia, os então recentes trabalhos de poesia concreta e de poesia sonora, entrelaçamento entre artes visuais e literatura e literatura e música, dentre muitos outros. Estes trabalhos não pertencem a um meio ou a outro, mas a ambos; Higgins compreende o conceito de intermídia como a fusão conceitual dos meios, operada no nível de seu sentido e criando assim uma síntese qualitativa. De acordo com Plaza: “a combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo antes inexistente” (PLAZA, 1987, p. 65).

Em seu ensaio “Intermedia” (1984), Higgins sugere o aparecimento de uma arte nova, que pertencente a um território ainda pouco experimentado, que por sua vez, parece estar 'entre', ou seja, nos cruzamentos e nos entrelaçamentos dos meios já tão bem definidos da arte ou nas fronteiras destas com outros meios até desconhecidos pela primeira. e adverte: “there is still a great deal to be done in this direction in the way of opening up aesthetically rewarding possibilities” (HIGGINS, 1984, p. 20).

A escolha pelo conceito de intermídia nos pareceu inevitável, pois se estende para além de aplicações técnicas, sugerindo uma produção artística sem regras e delimitações prévias, na qual cada obra determina seu próprio meio e sua própria forma a partir de suas necessidades. O que nos interessa nas ideias apresentadas por Higgins são os processos de inter-relacionamento e fusão entre meios; os *modus operandi* de tais práticas artísticas; e o que delas emerge.

Contudo, não podemos deixar de mencionar o que diz Ken Friedman em seu artigo

“Intermedia: Four Histories, Three Direction, Two Futures” (2005). Para o autor as ideias presentes no conceito de intermídia oferecem um certo equilíbrio entre os meios, deslocando nossa atenção de tendências excessivamente tecnológicas. Friedman justifica seu argumento dizendo que o conceito de intermídia relaciona várias formas e meios, obrigando-nos a considerá-los em termos de seus efeitos, nos questionando sobre o porquê de suas escolhas, seus aspectos materiais e suas transformações⁴, tanto no que concerne a produção artística e cultural, quanto conceitualmente. Tal fato cria uma posição desafiadora para o artista e para o teórico, já que o conceito de intermídia põe em foco os meios e sua fusão como fatores determinantes da obra artística.

Tendo em vista o exposto, torna-se necessário neste momento compreendermos como a especificidade de cada meio atua internamente em cada um dos trabalhos artísticos como forma de inter-relação. Para tanto, tomemos emprestado alguns aspectos da teoria de Julio Plaza, tradução intersemiótica. Notemos, não pretendemos aqui tratar da tradução intersemiótica propriamente dita, pois apesar de entendermos-a como uma forma de relação intermediária, não nos parece válido dizer que toda forma de relação intermediária é uma tradução⁵; EES é uma forma de relação intermediária, mas não se trata de uma tradução. Vejamos como Plaza contribui para o nosso problema.

Como mencionamos inicialmente em nossa introdução, um som, uma imagem ou mesmo um aroma podem trazer consigo sensações de uma ordem diversa daquela ao qual estamos acostumados a relacionar. Com isto, pretendemos dizer que não existem sentidos ou sensações especializados, o que existe é sinestesia: uma inter-relação de todos os sentidos. É através de exemplos próximos a estes que Plaza nos diz que o pensamento é intersemiótico, ou seja, uma 'coisa' ou um 'objeto' pode ser aludido por diversos sentidos ao mesmo tempo e essa mesma 'coisa' ou 'objeto' também poderá ser representado por vários meios ao mesmo tempo. É essa rede de sentidos, sensações e meios que fundamenta e possibilita a tradução intersemiótica.

Plaza repensa os termos quente e frio de Marshall McLuhan através do olhar da tradução intersemiótica. Quente e frio indicam as características dos meios, isto significa que

⁴Compreendemos as transformações dos meios, tanto no que concerne às transformações históricas e contextuais, quanto no âmbito particular de cada trabalho artístico.

⁵Cf. Rajewsky, 2005 e Clüver, 2011.

o caráter frio, baixa definição, abertura, saturação, hibridez, participação, simultâneo, está em oposição ao caráter quente, alta definição, fechado, puro, autônomo, não participativo e especialista. O termo frio designa a uma situação de participação do receptor, na qual envolve todos os seus sentidos; os meios digitais são frios, enquanto que os mecânicos, especializados ou fragmentados são quentes, como é o caso do rádio.

O autor destaca a facilidade com que o caráter frio tem de antecipar os trânsitos sensoriais e as hibridizações entre os meios e os sentidos, já que oferecem a possibilidade de preenchimento dos espaços sensoriais. Citemos Plaza, “para TI [tradução intersemiótica], o caráter frio antecipa as condições tradutoras muito mais do que o caráter quente, assim como a hibridização nos oferece as condições comparativas de seus componentes e propriedades estruturais, o que permite dimensionar os caracteres sensoriais dos meios e veículos” (PLAZA, 1987, 64).

A teoria de Plaza, vista por este prisma, se pauta através do uso material dos meios, como um fator determinante da tradução e servindo como *interfaces* para o receptor. Tal fato nos conduz diretamente ao encaminhamento que pretendemos dar. Eis por que no âmbito da arte os aspectos materiais dos meios são de grande importância; não há como desvinculá-lo do trabalho artístico.

Vejam agora quais de seus aspectos que podem influenciar na tradução e, conseqüentemente, nas relações intermediáticas. Plaza nos diz que eles “emprestam” à tradução suas qualidades – aparência. Por exemplo, nas artes visuais cada meio impõe à tradução qualidades específicas próprias dos modos de produção da imagem. Uma imagem pictórica (tela/pigmento) é qualitativamente diversa da imagem representada na tela do computador (luz/cor). Isto quer dizer que o modo de produção característico da pintura, por exemplo, impõe-nos como serão apresentadas as qualidades da tradução. Citemos Plaza: “os meios artesanais, industriais e eletrônicos e os procedimentos poéticos nos mostram como traduções entre diferentes signos absorvem as qualidades materiais desses mesmos meios e interferem nas aparências, qualificando-as” (PLAZA, 1985, p. 9).

Pensemos no exemplo da poesia concreta, que não se encontra no contexto da tradução intersemiótica. O que se delimita neste tipo de produção artística são relações internas, de um meio com o outro, no caso, das artes visuais com a literatura e desta com a primeira. Grosso modo, as escolhas feitas no desenvolvimento de uma produção literária são estranhas as

escolhas feitas em uma obra visual, haja vista que cada tipo produção artística absorve as qualidades materiais de seus meios empregados, neste caso, a escrita e a imagem.

A tradução intersemiótica nos mostra ainda que quando os meios se inter-relacionam tendem a gerar novos sentidos e novas possibilidades, consequência de suas diversas e específicas qualidades; como é o caso da poesia concreta. Tais inter-relações não se desenham figurativa ou linearmente, sugerem novas e inéditas relações, que se estabelecem não pela soma, mas pelas relações fundamentais de seus meios, delimitadas muitas vezes no interior de cada trabalho artístico particularmente. Tal fato produz um efeito particular a cada obra, nos estimula através dos diferentes sentidos específicos e/ou relacionados a cada meio distinto e nos obriga a perceber sutilezas que emergem deste próprio processo entrelaçamento.

Contudo, Plaza nos adverte que além de suas qualidades, não possamos nos esquecer que os meios estabelecem relações contextuais específicas. Vejamos o que o autor nos diz, “as transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção” (PLAZA, 1987, p. 10). O artista se encontra mediante à uma história de diferenças e semelhanças de alternativas de suportes, códigos, formas e convenções. Os processos de criação artística sofrem influências dos suportes e meios eleitos, “pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (PLAZA, 1987, p. 10). Por exemplo, a pintura, a fotografia e as mídias digitais possuem cada qual uma historicidade particular que não pode ser apagada, pois trazem consigo o pensamento de sua época.

A seguir apresentaremos o relato da criação artística da série de *performances* EES, visando contextualizar e ampliar algumas das questões trabalhadas teoricamente nesta parte de nosso texto.

3. EES

O primeiro trabalho da série EES foi desenvolvido e apresentado em 2011, no Encontro Internacional de Música e Arte Sonora (EIMAS 2011) e no Festival de Música e Tecnologia de Campinas, promovido pelo Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS-UNICAMP). O projeto inicial consistia na criação de um ambiente sonoro interativo, que poderia ser tanto apresentado como instalação, solicitando a participação do público,

quanto no formato de *performance*. Porém, nunca chegamos a apresentá-lo como uma instalação.

Para realização da *performance*, utilizamos um sistema interativo que consistia em uma câmera de vídeo que mapeava pontos específicos do espaço cênico; através da diferença entre dois quadros subsequentes de filmagem o sistema detectava se a *performer* atravessava, ou não, tais pontos específicos (Fig. 1).

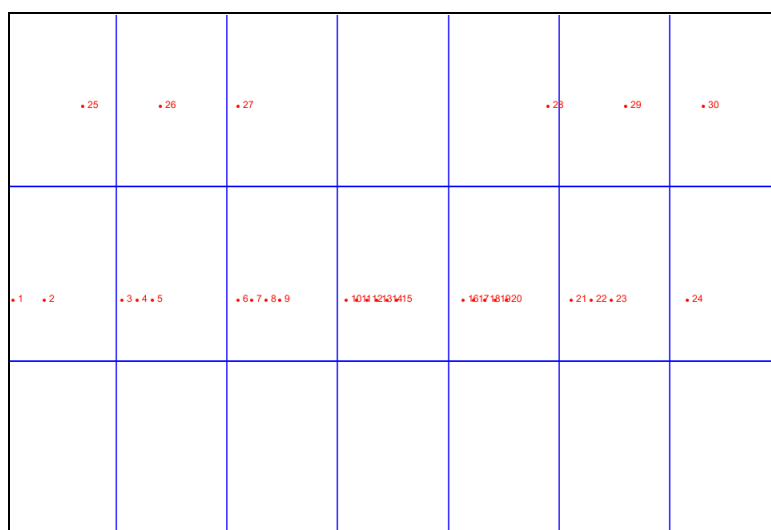


FIGURA 1: Mapeamento da área de captura da câmera na primeira seção de *Espaços entre o Sonoro*.
FONTE: Coletivo EntreMeios, 2011.

Ao atravessar os pontos mapeados pela câmera, a *performer* – neste trabalho, a bailarina Raquel Pereira – disparava fragmentos sonoros, criados através de síntese por modulação de frequência (FM). O controle dos eventos sonoros dentro do fluxo temporal é delegado integralmente à Raquel, o que cria uma tensão entre o que seria interessante para nós musicalmente e enquanto movimento corpóreo. Para lidarmos com esta causalidade entre som e movimento que configurou-se como ponto central do trabalho, a criação performática foi trabalhada de maneira simultânea as modificações e reconfigurações do ambiente interativo, sendo a prática improvisatória e o relacionamento com o ambiente, os principais geradores dos materiais explorados na *performance*.

Posteriormente a este trabalho exploratório inicial, definimos um esquema formal: duas seções contrastantes, as quais explorariam duas diferentes maneiras de interação entre a

bailarina e o sistema computacional. A primeira, descrita acima, estabelece a causalidade entre som e movimentação no espaço cênico; nesta, temos três diferentes estados sonoros, os quais são caracterizados por dois aspectos principais, (1) o número de eventos disparados de cada vez em cada ponto no espaço e (2) o conteúdo espectral utilizado. O repertório gestual desenvolvido por Raquel Pereira também definiu claramente as mudanças destes estados, sendo a manipulação do material sonoro sujeita ao controle de parâmetros globais da movimentação: fluência, velocidade, deslocamento, nível explorado, etc.

A segunda seção é definida pela independência entre a movimentação e o discurso musical: optamos por diminuir os pontos sensíveis no espaço e a bailarina atua apenas modificando a espacialização dos sons através dos auto-falantes dispostos no espaço de projeção sonora.

As alternâncias entre os estados sonoros e a passagem da primeira para segunda seção seguem uma sequência pré-estabelecida e são realizadas manualmente durante a *performance*. Vale ainda mencionarmos, que na apresentação de EES no EIMAS 2011 utilizamos uma visualização construída por Fernando Falci de Souza. Tal visualização busca evidenciar estas mesmas relações entre os sons (e agora também imagens) e a movimentação pelo espaço cênico.

Nossa primeira abordagem com relação à EES assemelha-se bastante a de trabalhos como *Very nervous system* (1986-90) e *Dark Matter* (2010) criados por David Rokeby, ou *Gestation* (2003) e *Map 1* (1998) e *Map 2* (2000) de Garth Paine, os quais se valem da causalidade entre som e movimento, obtida através de estratégias de mapeamento via câmeras de vídeo e/ou câmeras infravermelhas. Em nosso caso, buscamos sobretudo que a presença da bailarina não se tornasse algo acessório ao trabalho, mas que constituísse uma interpenetração entre ela e o ambiente, tornando ambos parte de um mesmo todo audível/visível/corpóreo.

A primeira reelaboração que deu origem ao segundo trabalho da série (EES II), apresentado em concerto do projeto NME (Nova Música Eletroacústica) em abril de 2012, teve como ponto de partida repensar a integração entre as diferentes práticas artísticas em questão, até então, a música e a dança.

O primeiro passo foi o abandono da relação causal estabelecida anteriormente. Percebemos um aparente didatismo no primeiro trabalho da série, o qual dava a *performance* um caráter mais de 'demonstração de um sistema reativo', do que de um todo

audível/visível/corpóreo, como mencionamos anteriormente. Assim, optamos por tornar a relação entre som e movimento subcutânea e restrita a apenas um trecho do trabalho. Neste, a bailarina – Raquel Pereira – 'alimenta' o sistema com dados de deslocamentos de 8 pontos de seu corpo nos eixos x, y, z: braços, pernas, mãos, cabeça, etc. Tais informações são utilizadas para definir os parâmetros de módulos de síntese granular, a saber: o tamanho dos grãos sonoros e suas variações de altura e amplitude. A bailarina atua então jogando com as possibilidades de combinação paramétricas dentro de âmbitos previamente definidos. Neste caso, nosso objetivo foi privilegiar a criação de diferentes possibilidades combinatórias, sem a preocupação de tornar visível e compreensível este processo.

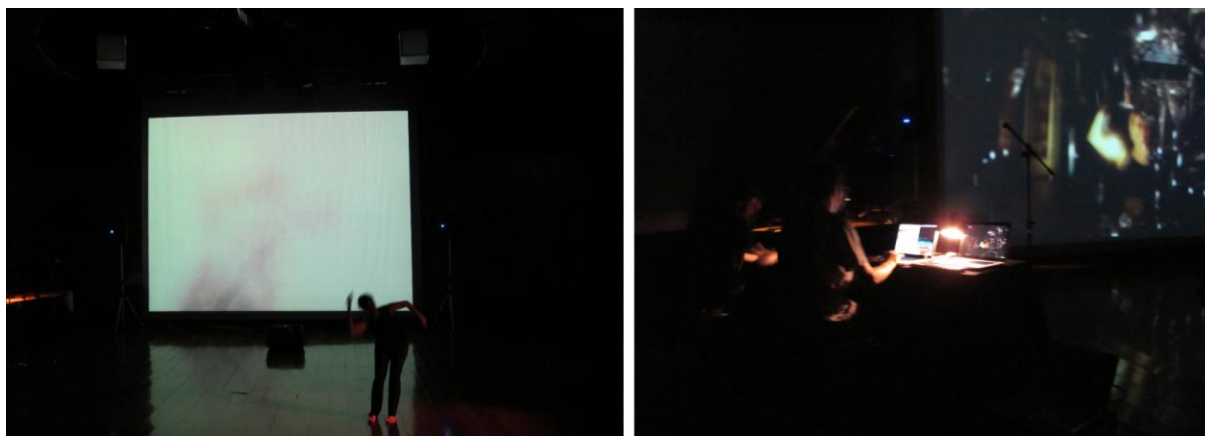


FIGURA 2- EESII.

FONTE: Coletivo EntreMeios, 2012.

Utilizamos, ainda neste trabalho, um vídeo produzido em parceria com a artista visual Viviane Vallades, o qual foi projetado na tela disposta no fundo do palco (Fig. 2). O discurso musical é composto por amostras de sons pré produzidas, a partir da improvisação ao piano de Manuel Pessôa e de seu processamento computacional. Os discursos musical, do vídeo e performático foram concebidos simultaneamente, desde suas etapas iniciais de experimentação dos materiais sonoros, visuais e corpóreos, até a finalização e fechamento da proposta de trabalho, visando, com isto, constituir relações em diversas etapas de suas feitura.

Para elaboração do vídeo, partimos de um roteiro central e cinco diretrizes principais. O roteiro elaborado buscou apenas delimitar um ambiente e algumas ações, a saber: em um ambiente totalmente escuro, uma figura humana segura uma fonte luz; suas ações são

totalmente improvisadas, bem como a captura de sua imagem; a única restrição foi que a captura da imagem deveria ser feita através de um espelho. Tivemos como diretrizes: (1) turvar os limites da moldura do vídeo; (2) acontecimentos fragmentados/ não linearidade; (3) trânsito entre imagens e formas reconhecíveis e suas abstrações; (4) criar uma sensação de dubiedade com o espaço físico da performance, o qual deveria estar totalmente escuro, com apenas um feixe de luz na bailarina; e (5) captura fragmentada da figura humana. Desta forma, optamos como procedimentos para a produção do vídeo: (1) criar um jogo de espelhos para que o campo visual fosse ampliado; (2) trabalhar com fragmentos diversificados de vídeo de até 3 minutos; (3) utilização de processos de sobreposição de camadas; (4) contraste entre luz e sombra.

EES III – como o próprio nome já indica, o terceiro trabalho da série – inicia-se com a *performer* entre cinco telas de projeções móveis, realizando movimentos sutis que modificam o espaço de projeção. Ora escondendo-se, ora revelando-se, ela cria um contraponto com suas próprias imagens incididas sobre as telas (Fig. 3). Paralelamente, o discurso musical improvisatório, composto por sons eletrônicos e instrumentais processados, cria um outro percurso. São os encontros, as separações e os paralelismos entre os eixos sonoros, visuais e corpóreos que configuram este quadro dinâmico e heterogêneo.



FIGURA 3: EES III.
FONTE: Coletivo EntreMeios, 2012.

Em EES III, o discurso musical se vale dos mesmos processos da *performance*

anterior, porém para o vídeo foram introduzidos procedimentos bastante diversos daqueles adotados em EESII. Não estabelecemos nenhum roteiro, diretriz ou procedimentos prévios, deixamos que todas as decisões fossem tomadas localmente, tanto no momento de captura das imagens, quanto na edição final do vídeo. Além disso, diferentemente do primeiro, no qual foram capturados os corpos das artistas visuais Viviane Vallades e Alessandra Bochio, o segundo vídeo contou com a presença da própria *performer* que atua no espaço cênico de EES III, Thiane Nascimento. Tal fato nos abriu novas possibilidades, tanto no que concerne a utilização do corpo no vídeo, quanto na sua atuação no espaço cênico.

O vídeo atuou como um componente indispensável e aglutinador, sendo projetado de maneira diversa da habitual – através de um único projetor o vídeo foi incidido em cinco telas móveis de projeção. O que pretendemos com tal estratégia foi fundir a projeção do vídeo ao próprio espaço cênico, além de torná-lo um componente mais flexível e passível de mudanças. Apresentamos EES III no evento ¿Música 4?, parte do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, que ocorreu em julho de 2012 na ECA-USP.

4. Conclusão

O presente artigo teve como base o envolvimento da prática artística com a investigação teórica. Elegemos para as nossas discussões o conceito de intermídia e alguns pontos presentes na teoria de tradução intersemiótica, para nos auxiliar em nossa empreitada. Compreendemos que, tanto o conceito de Higgins, quanto a teoria de Plaza, advêm não apenas de explanações teóricas, mas estão também atrelados a uma prática artística. E é justamente este atrelamento que buscamos em nossas pesquisas.

Ao longo do processo de criação das *performances* da série EES pudemos perceber alguns sentidos que a perpassaram: o deslocamento da interação entre som e movimento em direção à inserção da *performer* como agente modificador do próprio espaço físico. Através da manipulação das telas móveis de EES III; podemos apontar outros deslocamentos, que são desdobramentos do primeiro. Inicialmente nosso ponto de partida foi dado por uma possibilidade do meio digital, a de tratamentos das informações em um nível abstrato, que permite facilmente transitar entre diferentes tipos dados: os movimentos corpóreos são capturados pela câmera de vídeo e analisadas pelo computador, tornando-se sons. Este ponto de partida inicial gradualmente foi abandonado em prol de outras formas de reunir o corpo e o

discurso musical, adicionou-se o vídeo, um elemento catalizador, que criou jogos de duplo com a *performer*, relações com os espaços cênicos e, como mencionado anteriormente, tornou-se matéria-prima para as ações da *performer*. Neste ponto, percebemos que o campo problemático em questão não estava na ligação entre som e gestualidade, mas no engendramento de uma situação que além de audiovisual é encarnada, conta com a presença de um corpo e de todas as suas potencialidades. Cabe a nós, artistas, descobrirmos quais são estas potencialidades, que não estão apenas no corpo, mas que atravessam corpo/música/vídeo/espço. Talvez seja apenas mero devaneio poético, mas arriscamo-nos a afirmar que este seria o meio aqui em questão, os espaços entre o sonoro, o visual e o corpóreo.

Referências Bibliográficas

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós: Belo Horizonte; v. 1; n. 2, p. 8-23; nov. 2011.

FRIEDMAN, Ken. **Intermedia: four histories, three directions, two futures**. In. BREDER, Hans; BRUSSE, Klauss-Peter (eds.). *Intermedia: enacting the liminal*. Norderstedt: Dortnunder, Schiften, Zurkunst: 2005, p. 51-61.

HIGGINS, Dick. **Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbonadle and Edwardsville: Souther Illions University Press, 1984.

_____. **Modernism Since Post-modernism. Essay on Intermedia**. San Diego: San Diego State University Press, 1987.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

PLAZA, Julio. **A arte da tradução intersemiótica**. In.: Transcriar (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985.

_____. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. In.: DESPOIX, Philippe; SPIELDMAN, Yvonne (orgs.). *Intermedialité*, n. 6 automne, 2005, p. 43-64.