

## Performance ritual: simbiose entre arte e tecnologia

Victor Hugo Alves Araújo\*

Antenor Ferreira Correa\*\*

### Resumo

O presente artigo traz uma abordagem do agenciamento homem-máquina por meio da análise de duas performances no campo da arte computacional. Essas performances estabelecem diálogos entre arte contemporânea e poéticas ritualísticas chinesa e africana. Dessa forma, o conhecimento é produzido em interações entre grupos e sujeitos das pesquisas como criações singulares, artísticas, inesperadas e imprevisíveis. Por conseguinte, a arte não é objeto da reprodução ou invenção das formas, mas uma captação por forças sensitivas desencadeadas no devir sensível nas artes como um "torna-se". Portanto, o pluralismo sonoro desfigura o conteúdo inviolável do conceito artístico e cultural em um jogo desmembrante transformando o não espontâneo, o familiar em um objeto de diferença e singularidade em um devir motor. Segundo Schechner, antigos gêneros foram reconcebidos e reestruturados, podendo-se constatar, atualmente, que o teatro convencional ocupa apenas uma faixa na variada gama de novas abordagens que então surgiram e tiveram continuidade até os dias de hoje, nas quais se conectam as artes, os rituais, as ações político-sociais e as comunidades locais. Nesta concepção artística os recursos culturais são elementos passíveis de apropriação, re-significação e questionamento de suas hierarquias impostas culturalmente ao distinguir formas eruditas, populares e massivas com o uso de uma inviolabilidade conceitual. Deste modo, a cultura é uma concepção rizomática como elaborada pelos autores Deleuze-Guattari. "Existem linhas que não podem ser resumidas em trajetórias de um ponto e que fogem da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária, devir-mulher que nem é homem nem é mulher, devir-animal que nem é bicho nem homem... é tudo isso o rizoma."

### Palavras-chave

Performance, Arte Computacional, Ritual

---

\* (Mestrando - PPGARTE-UnB)

\*\* (Doutor - UnB)

## Ritual performance: symbiosis between art and technology

### *Abstract/resumen/resumé*

This article presents an approach of the man-machine agency through the analysis of two performances in the field of computational art. These performances establish dialogues between contemporary art and Chinese and African ritualistic poetry. In this way, knowledge is produced in interactions between groups and research subjects as singular, artistic, unexpected and unpredictable creations. Consequently, art is not the object of the reproduction or invention of forms, but a capture by sensory forces unleashed in the sensuous becoming in the arts as a “becoming.” Therefore, sound pluralism disfigures the inviolable content of the artistic and cultural concept in a dismembering game, transforming the non-spontaneous, the familiar into an object of difference and uniqueness into an engine becoming. According to Schechner, ancient genres were re-conceived and restructured, and it can now be seen that conventional theater occupies only a range in the varied range of new approaches that then emerged and continued until today, in which the arts, rituals, political-social actions and local communities. In this artistic conception, cultural resources are elements capable of appropriation, re-signification and questioning of their culturally imposed hierarchies by distinguishing erudite, popular and massive forms with the use of a conceptual inviolability. Thus, culture is a rhizomatic conception as elaborated by Deleuze-Guattari authors. “There are lines that can not be summarized in trajectories of a point and that escape from the structure, lines of flight, devires, without future or past, without memory, that resist the binary machine, becoming a woman who is neither male nor female, becoming-animal that is neither animal nor man ... that’s all the rhizome.”

### **Keywords**

Performance, Computer Art, Ritual

### **Agenciamento homem-maquina**

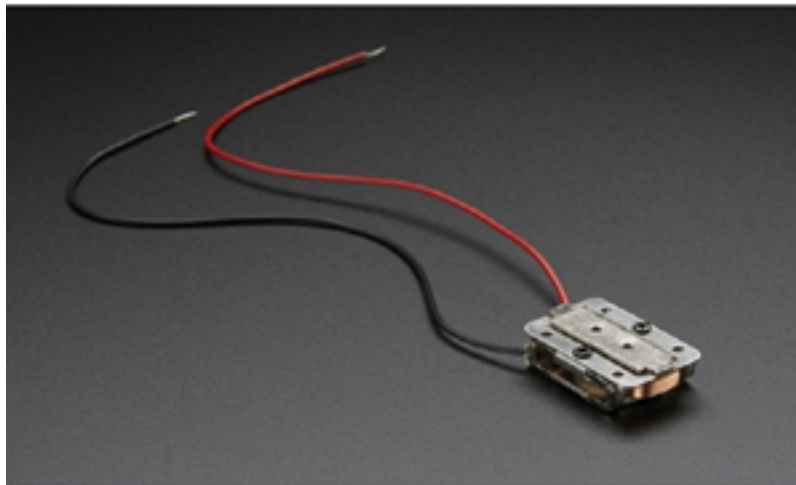
Na atualidade, é bastante complexo realizar uma diferenciação categórica entre objetos da idealização artística e os objetos da idealização científica devido a uma forte concepção técnico-industrial experienciada nos fazeres. Neste contexto existe uma correlação bastante íntima entre a arte e a técnica sem a fixação robusta dos papéis exercidos. Assim, a técnica é entendida na qualidade de processos e metodologias desenvolvidas para a prática de uma determinada função artística ou científica. Por essa circunstância, a tecnologia refere-se às ferramentas – conceituais ou elementos – usadas em ambas idealizações. No século XX, as narrativas racionalistas e estruturalistas foram direcionadas para leitura homogeneizante que buscam colocar uma variedade pesquisada submissa à uma lei geral, e poucos foram cientistas que

reconheciam aspectos voltados para singularidades e diferenças; como por exemplo alguns empiristas. Assim, os empiristas exercitam sua consciência crítica sobre as teorias, consideradas como narrativas, cujo sentido se encontra, também, nas encruzilhadas entre o imaginário humano e os objetos sensíveis. Nas ciências humanas e da sociedade desenvolvem-se pesquisas estudando o singular, tais como as pesquisas etnometodológicas e interacionistas, socioanalíticas e sociopoéticas, etnocenológicas e ritualísticas.<sup>1</sup> (GAUTHIER 1999, p. 14)

Dessa forma, o conhecimento é produzido em interações entre grupos e sujeitos das pesquisas como criações singulares, artísticas, inesperadas e imprevisíveis. Deleuze (Deleuze e Parnet 1996, p. 82) afirma: “Não tira-se mais uma estrutura comum de elementos quaisquer, espalha-se um evento, contra-efetua-se um acontecimento que corta diferentes corpos e efetua-se em diversas estruturas”.<sup>2</sup> Deste modo, o cânone tecno-científico não é mais axiomático, e nem sequer apenas um arcabouço formado na procura de modelos que tornem homogêneos e homólogos os fundamentos variáveis, entretanto efetivamente é um acontecimento ou evento, singular, incorporal, que possui sua efetuação em corpos ou estados de corpos.

Segundo Rose Marie Santini (2006:27), a correlação entre a arte e a técnica sempre foi bastante intensa, e constantemente permitiu novas criações e conceitos. De acordo com a autora, os gregos não faziam discriminação entre arte e técnica, e esta conceituação não foi alterada até o Renascimento.<sup>3</sup> O aperfeiçoamento técnico-científico ocorrido século XIX, por meio dos aparelhos elétricos de reprodução e mixagem em discos e gravações, o rádio, a cinematografia marcam uma significativa alteração incorporada na história da música. Nesse aperfeiçoamento a capacidade da fixação em um meio material transforma drasticamente a forma de criar, absorver e comunicar a música. De acordo com Laymert Garcia dos Santos (1999, pp. 13-5), a partir do século XIX, o progresso técnico revoluciona os modos de produzir, de viver, de perceber e de pensar, levando o homem da ambição de dominar a natureza à ambição de transformar a sua própria natureza.<sup>4</sup> Até o adoção dos sistemas de gravação, a comunicação em forma de música encontrava-se subordinada a um requisito simples, no entanto essencial: a presença do agente e do aparelho instrumentalizado como forma crucial para a execução da música. A enorme conquista que possibilitou a gravação e reprodução em distintos dispositivos do domínio sonoro se chama transdução. Esta técnica consiste na transmutação de uma categoria de energia em outra, no caso o som sofre uma comutação de ondas sonoras em impulsos elétricos e vice-versa por meio de um transdutor.(Figura 1)

**Imagem 1:** Transdutor de som para superfícies planas 8 ohm 1 watt.



No início do século XX, o rádio modificou drasticamente as formas de comunicação humana, iniciando um novo período para a exibição sonora voltada ao entretenimento e consumo massificados. Empregado a princípio para comunicação de questões bélicas ao longo a Primeira Guerra, ele assume um uso diverso a partir de 1916 quando o russo David Sarnoff percebe a capacidade do rádio como meio de entretenimento<sup>5</sup> (JARAMILLO 2005, p. 53). Em 1925, a *Western Electric* passou a fabricar o fonógrafo a motor devido ao surgimento do primeiro alto-falante elétrico. A partir desse acontecimento ocorreu a popularização desses aparelhos de reprodução sonora. A capacidade de se reproduzir discos de vinil em uma grandeza industrial, a começar por uma modelo feito em zinco, transformou o disco de vinil em um formato comum de disseminação e reprodução de peças musicais massivamente utilizado. Através do invento do fonógrafo foram modificados os processos de concepção, construção e registro de música com um amplo desenvolvimento tecnológico e comercial significativo para história da música. Gravar, escutar, depois gravar um novo instrumento musical ouvindo a gravação antecedente forneceu a capacidade que uma composição musical pudesse ser pensada especialmente, analisada e além disso modificada em um distanciamento entre artista e público. Nos anos 70 a fita magnética é uma das inovações tecnológicas mais essenciais para a produção musical, pois com ela, o custo de produção de uma música era bem menor que no caso do disco de acetato. Com isto, possibilitou-se obras musicais de vários pequenos estúdios e gravadoras competirem com as grandes gravadoras utilizando-se de tecnologias semelhantes. Deste modo, a apropriação tecnológica por uma via mais barata é muito significativa para a produção sonora principalmente a partir dos anos 60, 70. Em vários locais esse acontecimento criou novas estéticas musicais emergentes em uma cultura urbana, cuja o mote da atitude “faça você mesmo” foi um impulso para democratizar o aceso

aos bens produtivos. É importante colocar que a partir desse período o toca-discos deixa de ser apenas instrumentos de reprodução de registros sonoros, mas também com novas técnicas de operação de toca-discos são permitidas novas formas de geração sonora e de intervenção e criação de sons.

De acordo com Fernando Iazzeta (1997, p.27), técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao estabelecimento de seu papel cultural.<sup>6</sup> Na correlação das artes com os meios tecnológicos surgem inúmeras manifestações decorrentes do agenciamento “homem-máquina” nos processos de produção, disseminação e consumo de música. Observamos que muitos foram os questionamentos levantados no decorrer do século vinte sobre a utilização de máquinas no processo criativo musical, segundo Rose Marie Santini (2006:27), sem as técnicas de produção a história da arte seria impensável; portanto, o que devemos questionar não é a técnica, mas como que o homem se relaciona e se apropria dela através de seus processos criativos.<sup>7</sup> Portanto, conforme Ferreira (2006, p.151)<sup>8</sup> as máquinas parecem assumir, no mundo contemporâneo, a mesma função que o *axis mundi* assumia no mundo tradicional. Parecem ser elas não apenas aquilo que sustenta a ordem atual da vida, mas também aquilo que permite a comunicação controlada e direcionada dessa ordem com uma outra ordem difusa e normalmente imperceptível, inconsciente, desejante. No contexto atual as máquinas utilizadas nos processos artísticos em sua grande maioria estão conectadas ou são propriamente computadores. Conforme Rose Marie Santini, sem as técnicas de produção a história da arte seria impensável; portanto, o que devemos questionar não é a técnica, mas como que o homem se relaciona e se apropria dela através de seus processos criativos.<sup>9</sup> (SANTINI, 2006:27) Segundo Haraway (1987, pp.37-129), existe uma distinção entre as “máquinas pré-cibernéticas” – máquinas que “não eram vistas como tendo movimento próprio, como se autoconstruindo, como sendo autônomas” – das “máquinas do final do século XX” – que “tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado” –, uma “divisão orgânica do trabalho” de uma “ergonomia/cibernética do trabalho”.<sup>10</sup> Garcia dos Santos chamou a transição de um regime para o outro de “virada cibernética” (cf. Garcia dos Santos, 2003:9-33). Deste modo, segundo Deleuze e Guattari (1997b:157), a conjuntura atual é uma resultante da nossa passagem da segunda para a terceira “idade das máquinas”, no qual o regime de sujeição social das “máquinas motrizes” foi substituído pelo “regime de servidão generalizado” das “máquinas da cibernética e da informática”.<sup>11</sup> Por conseguinte, “‘sistemas homens-máquinas’, reversíveis e recorrentes, substituem as antigas relações de sujeição não reversíveis e não recorrentes entre os dois elementos” e “a correspondência do homem e da máquina” começa a se realizar “em termos de comunicação mútua interior e não mais de uso ou de ação”.<sup>12</sup> (DELEUZE E

GUATTARI, <sup>1997b:157</sup>) Portanto, os instrumentos musicais podem ser vistos como extensões tecnológicas de nossas habilidades de produzir sons. Porém, é necessário que se desenvolvam técnicas para manipulação desses aparatos tecnológicos para que se alcance os resultados desejados.<sup>13</sup> (SANTINI, 2006:27)

### **Zonas de Indiscernibilidade: Devir motor do signo performático**

Desde a antiguidade, a criação artística como um bloco orgânico unificado é defendida por artistas, teóricos e filósofos, pois sua metamorfose conceitual, seja qual for, em seu componentes poderia destruir sua coerência. O ideário da “arte pela arte” promulgado pelo o romantismo, tonificou o comportamento dos artistas de dedicar-se aos afazeres artísticos como um fim em si, e suas obras passam a serem invioláveis. Entretanto, atualmente no âmbito da arte computacional são utilizados diversos elementos de livre improvisação, e no caso da música eletrônica são montados trechos musicais pré-gravados que são resignificados como um desafio direto ao ideal de inviolabilidade, unidade e integridade dessa conceituação da criação artística. Dessa maneira, o pluralismo sonoro desfigura o conteúdo inviolável do conceito artístico em um jogo desmembrante transformando o não espontâneo, o familiar em um objeto de diferença e singularidade em um devir motor. Segundo Deleuze-Guattari <sup>(1997b: 64)</sup>, é devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.<sup>14</sup> Conforme Deleuze-Guattari (1997a: 227-228), a arte é é força criadora de sensações. Esta ideia de força está diretamente ligada a noção de sensação estética em sua concepção. Esta concepção é muito presente nas obras dos autores especialmente relacionada as noções de afecto e percepto, assim conforme a linha da correlação entre força e forma. Neste sentido a esfera que irrompe a sensação está concebida na noção de força. Assim a sensação é articulada como bloco ou composto de afectos e perceptos, o imo sensitivo contém a noção de força como executora por meio da liberação do devir sensível. Por conseguinte, a arte não é objeto da reprodução ou invenção das formas, mas uma captação por forças sensitivas desencadeadas no devir sensível nas artes como um “torna-se”. Os autores afirmam é de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto.<sup>15</sup>

Contudo, como é possível estabelecer uma conceituação do processo criativo artístico experienciado em um devir sensível? Segundo Deleuze-Guattari (1992, p.31-32), “os conceitos vão, pois, ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada. Em segundo lugar, é próprio do conceito tornar os componentes inseparáveis nele: distintos, heterogêneos e todavia não separáveis, tal é o estatuto dos componentes, ou o que define a consistência do conceito, sua endo-consistência. É que cada componente distinto apresenta um recobrimento parcial, uma zona de vizinhança ou um limite de indiscernibilidade com um outro: por exemplo, no conceito de outrem, o mundo possível não existe fora do rosto que o exprime, embora se distinga dele como o expressado e a expressão; e o rosto, por sua vez, é a proximidade das palavras de que já é o porta-voz. Os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio ab que pertence tanto a a quanto a b, em que a e b “se tornam” indiscerníveis. São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito. Mas este tem igualmente uma exoconsistência, com outros conceitos, quando sua criação implica a construção de uma ponte sobre o mesmo plano. As zonas e as pontes são as juntas do conceito.”<sup>16</sup>

### **Performance ritual: simbiose entre arte e tecnologia**

Nesta parte do artigo, remeto a minha experiência como performer no campo da arte computacional empiricamente exemplificando e resignificando alguns dos conceitos dos autores citados anteriormente. Vou utilizar duas performances nas quais foram desencadeados devires motores no que chamo performance ritual. Segundo Schechner (2006, p.257), a performance é admitida como performance não só a produção de artistas que reivindicam esta linguagem como aqueles pertencentes ao campo do teatro, da dança, e de uma infinidade de formas rituais e ações que tangenciam o cotidiano.<sup>17</sup> Do mesmo modo, segundo Schechner, antigos gêneros foram reconcebidos e reestruturados, podendo-se constatar, atualmente, que o teatro convencional ocupa apenas uma faixa na variada gama de novas abordagens que então surgiram e tiveram continuidade até os dias de hoje, nas quais se conectam as artes, os rituais, as ações político-sociais e as comunidades locais<sup>18</sup> (MÜLLER, 2005:67-85). A minha aproximação do universo da performance artística aconteceu devido ao interesse em querer fazer uma arte distanciada de um rótulo ou fórmulas conceitual convencional. Alguns pontos de atração foram muito relevantes nesse processo tais como: um diálogo aberto com a corporeidade, a indiscernibilidade de fronteiras entre a vida e a arte, artista e espectadores, o viés interdisciplinar, a presença como força do ato, uma não linearidade cênica e imprevisibilidade do jogo criativo com envolvimento em coautoria de uma audiência possível. GOLDBERG (2006:9) afirma, qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus participantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura,

poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.<sup>19</sup>

## **Performance ritual 1 – I Ching de extensão e inclusão musical – Tubo de Ensaio 2013 – Oriente-se**

**Imagem 2:** Performers: Victor Hugo (computador), Elias Filho (Violino).



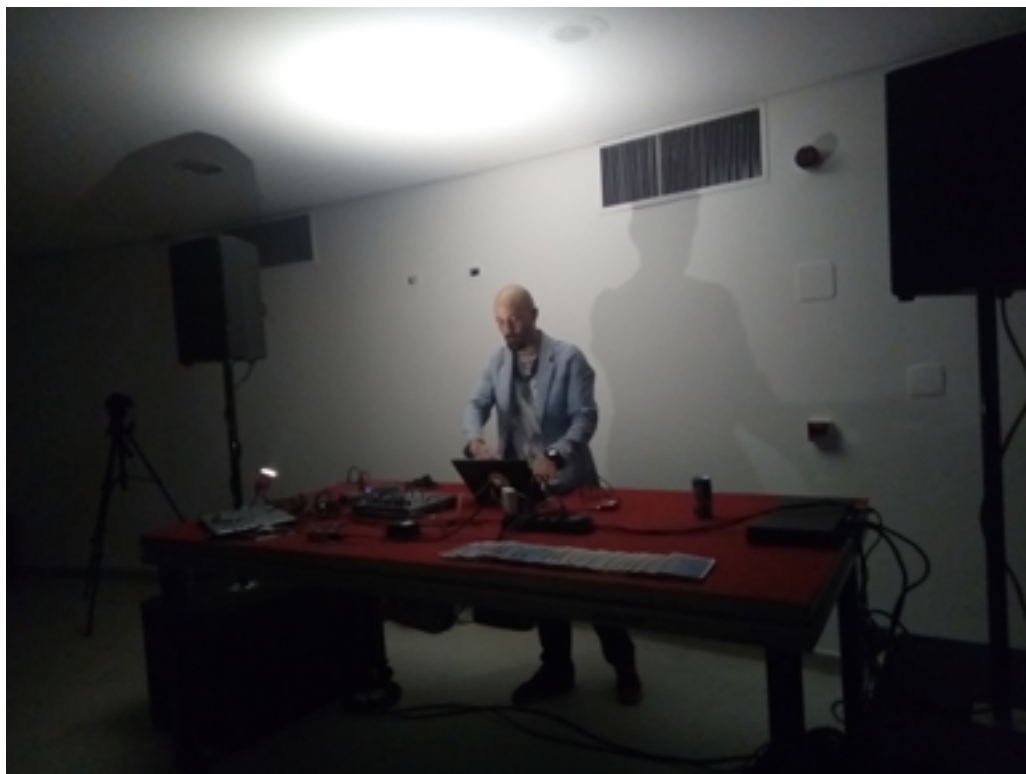
A performance I-Ching foi um devir motor desencadeado por uma interações com uma audiência co-criando sons e movimentos corporais em uma zona de indiscernibilidade emergida do jogo I-Ching como um oráculo contemporâneo. No acesso a performance estava colocado um caixa com moedas como no I-Ching convencional, contudo a esta caixa estava ligado um microfone que captava os sons de cada jogada das moedas feita pela audiência gerando uma interconexão e co-criação dos sons processados no computador que usava. Paralelamente foram utilizados movimentos corporais captados por câmera para gerar sons, em um bloco composto sensível – audiência-performes – dialogando com o sons do violino de Elias Filho. Dessa forma, empiricamente foi experienciada a conceituação de Deleuze-Guattari: “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem



de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações.”<sup>20</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

## Performance ritual 2 - Conversa Ancestral - Cosmoaudição Afetiva em Zonas de Indiscernibilidade - Eixo do Fora vol.5

Imagem 3: Performe Victor Hugo.



A performance *Conversa Ancestral* foi um diálogo sonoro trans-versalizando o tempo por meio de devir motor relacionado diretamente com a duração. Conforme Deleuze, a única maneira de libertar a música de seu envoltório sonoro, de seu corpo e de seus órgãos acústicos; de reconciliar ela a origem de sua dimensão nômade a qual pertenciam. Libertar domínio do tempo e do ritmo, por meio do menor denominador comum ao tempo e ao ritmo: a duração. Em outras palavras, a música, embora a história da filosofia a constitua como a arte do tempo por excelência, não é atribuível a um tempo dado, mas a durações, de modo que os procedimentos de composição, a poética musical em suas engrenagens internas de notações e de interpretação, equivaleriam a articular velocidades.<sup>21</sup> (LEVINAS 1998:137-147) Na performance esta libertação da temporalidade é captada na força de uma poética ritualística, onde a emissão e recepção das mensagens sonoras foram imersas em um jogo perceptivo, por meio de uma sensibilidade êmica da memória oculta em uma sonoridade fornecida por *samplers*

*de* músicas do panteão lorubá executados conjuntamente com instrumentos virtuais de síntese sonora. A performance foi uma proposta de comunicação com o invisível por meio de uma temporalidade mítica baseada na duração e criação artística em uma cosmoaudição afetiva estabelecida no âmbito musical da arte computacional.

### **Considerações Finais**

Nesta concepção artística os recursos culturais são elementos passíveis de apropriação, re-significação e questionamento de suas hierarquias impostas culturalmente ao distinguir formas eruditas, populares e massivas com o uso de uma inviolabilidade conceitual. Deste modo, a cultura é uma concepção rizomática como elaborada pelos autores Deleuze-Guattari. “Existem linhas que não podem ser resumidas em trajetórias de um ponto e que fogem da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária, devir-mulher que nem é homem nem é mulher, devir-animal que nem é bicho nem homem. Evoluções não paralelas, que não procedem por diferenciações, mas que pulam de uma linha para outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas, mesmo se retomam em outro lugar, pulando por cima dos cortes significantes... é tudo isso o rizoma.” Conforme as performances apresentadas e os conceitos de Deleuze, o dinamismo encontrado na natureza está em um constante processo de estratificação/desestratificação. Deste modo, a estratificação e desestratificação em excesso conduzem à “morte”. Por conseguinte, no contexto de uma possível livre improvisação musical a “vida” é sustentada por um equilibrar ambos processos. Como um devir motor performático na presentificação de cada instante experienciado na interação movida pelos performes e audiência, tanto existe uma variação constante de componentes (desestratificação), quanto uma formatação de estados impermanentes (estratificações), essa interação constituída como dinâmica comunicativa co-criadora da performance artística. Dessa forma, a transversalidade do ritual sagrado chinês ou africano em um ritual artístico cria uma metamorfose de linguagens em diálogos entre o material e o imaterial ao produzir e resignificar narrativas sociais por meio de perspectivas singulares, como elementos e instrumentos em negociações multiculturais, movendo e gerando novas identidades em elementos arquetípicos da contemporaneidade. De acordo com Venturelli e Maciel, a expansão do espectro perceptual, que envolve a natureza humana, seu corpo, suas sensações e pensamentos, tira de foco a percepção ordinária da realidade podem definir as características do estado de consciência vivenciados nas experiências com tecnologia contemporânea e a inserção social em um novo grupo.<sup>22</sup> (VENTURELLI e MACIEL 2008, p. 2216)

### **Nota(s)**

<sup>1</sup> GAUTHIER, Jacques, “O que é pesquisar – Entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando

MAIO  
9-11  
UFG/BR

- mito, ciência, arte e culturas de resistência”, p.14 Educação & Sociedade, ano XX, nº 69, Dezembro/99
- <sup>2</sup> DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. “Diálogos”. Paris: Flammarion, 1996. p.82,
- <sup>3</sup> SANTINI, R. M. “Admirável chip novo: a música na era da internet”. Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais, 2006. p. 27.
- <sup>4</sup> GARCIA DOS SANTOS 1999. “Sociologia da Tecnologia (ementa do curso HZ154/A)”, in: Programa de Disciplinas dos Cursos de Graduação – 1o semestre de 1999. Campinas: IFCH-Unicamp, pp.13-5.
- <sup>5</sup> JARAMILLO, J. A. “Homens, máquinas e homens-máquina : o surgimento da música eletrônica.” Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. p.53.
- <sup>6</sup> IAZZETTA, F. A “Música, o Corpo e as Máquinas”. Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27- 44, (Agosto/1997) p.27.
- <sup>7</sup> SANTINI, R. M. “Admirável chip novo: a música na era da internet”. Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais, 2006. p.27.
- <sup>8</sup> FERREIRA, Pedro Peixoto, “Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase”. Campinas, SP : [s. n.], 2006. p.151.
- <sup>9</sup> SANTINI, R. M. “Admirável chip novo: a música na era da internet”. Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais, 2006. P. 27.
- <sup>10</sup> HARAWAY. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (trad. Tomaz Tadeu da Silva), in: Tomaz Tadeu da Silva (org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano, Belo Horizonte: Autêntica, pp.37-129, 1987 p.37.
- <sup>11</sup> DELEUZE; GUATTARI(1997b:157)
- <sup>12</sup> DELEUZE; GUATTARI (1997b:157)
- <sup>13</sup> SANTINI, R. M. “Admirável chip novo: a música na era da internet.” Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais, 2006. P. 27.
- <sup>14</sup> DELEUZE; GUATTARI, (1997b: 64)
- <sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI, (1997a: 227-228)
- <sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI, “O que é a filosofia?” Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz Coleção TRANS Editora 34. 1992. p.31-32
- <sup>17</sup> SCHECHNER, R. Performance Studies – an introduction. 2ª ed. London/NewYork: Routledge, 2006. p. 257
- <sup>18</sup> MÜLLER, Regina Polo, Ritual, Schechner e Performanc Universidade Estadual de Campinas – Brasil – Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24,, (Julho/Dezembro, 2005) p. 67-85.
- <sup>19</sup> GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9.
- <sup>20</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217
- <sup>21</sup> Revista Periferia Volume II – Número 1 Deleuze, Músico . Danielle Cohen-Levinasii Tradução de Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga; revisão de Mauro Sá Rego Costa.

MAIO  
9-11  
UFG/BR

2217º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis. – 19 a 23 de agosto de 2008 – Sensações Virtuais. Suzete Venturelli e Mario Maciel p.2216

## Referências

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. (1996) Claire. "Diálogos". Paris: Flammarion.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997a) "Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia". Vol.4. (trad. Suely Rolnik) São Paulo: Ed.34
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997b) "Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia". Vol.5. (trad. Suely Rolnik) São Paulo: Editora 34
- DELEUZE; GUATTARI, "O que é a filosofia? (1992) Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz Coleção TRANS Editora 34"
- FERREIRA, Pedro Peixoto. (2006) "Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase" / Pedro Peixoto Ferreira. – – Campinas, SP: [s. n.],
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. (1999) . "Sociologia da Tecnologia (ementa do curso HZ154/A)", in: Programa de Disciplinas dos Cursos de Graduação – 1o semestre de 1999. Campinas: IFCH-Unicamp, pp.13-5
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. (2003) . "A informação após a virada cibernética", in: Revolução Tecnológica, Internet e Socialismo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, pp.9-33
- GAUTHIER, Jacques. (Dezembro/1999) "O que é pesquisar – Entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência". p.14 Educação & Sociedade, ano XX, nº 69
- GOLDBERG, Roselee. (2006) "A arte da performance: do futurismo ao presente." São Paulo: Martins Fontes.
- HARAWAY, (1987) "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX" (trad. Tomaz Tadeu da Silva), in: Tomaz Tadeu da Silva (org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano, Belo Horizonte: Autêntica, pp.37-129
- JARAMILLO, J. A. (2005) "Homens, máquinas e homens-máquina : o surgimento da música eletrônica." Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p. 53.
- IAZZETTA, F. A (Agosto/1997) "Música, o Corpo e as Máquinas". Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27- 44, p. 1

# SIIMI/2018

V simpósio internacional de  
inovação em mídias interativas

V international symposium on  
innovation in interactive media

MAIO  
9-11  
UFG/BR

- LEVINAS, Danielle Cohen (1998) "In Rue Descartes. Gilles Deleuze, Immanence et Vie." Paris: PUF Presses Universitaires de France, 137-147. Revista Periferia Volume II – Número 1 Deleuze, Músico . Danielle Cohen-Levinasii Tradução de Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga; revisão de Mauro Sá Rego Costa.
- MÜLLER, Regina Polo. (Julho./Dezembro. 2005) "Ritual, Schechner e Performance" Universidade Estadual de Campinas – Brasil - Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85.
- SANTINI, R. M. (2006) "Admirável chip novo: a música na era da internet." Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais.
- SCHECHNER, R. (2006) "Performance Studies – an introduction." 2ª ed. London/ NewYork: Routledge..
- VENTURELLI Suzete e MACIEL Mario. (Agosto/2008) "Sensações Virtuais". No 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – Florianópolis. p. 2216

---