

Poética da Escuta

Mirna Spritzerⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, Porto Alegre/RS, Brasilⁱⁱ

Resumo - Poética da Escuta

O presente trabalho estuda as possibilidades da escuta como geradora de criação artística. Para tanto concebe a noção de Poética da Escuta. Por Poética da Escuta, entende a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Discute a cena, a vocalidade, a peça radiofônica e as paisagens sonoras como células para vislumbrar corpo, sonoridade e escuta. Referencia-se nos pensamentos de John Cage, Paul Zumthor e Antonin Artaud entre outros.

Palavras-chave: Escuta, Vocalidade, Sonoridade, Arte Radiofônica, Poética da Escuta.

Abstract - Poetics of Listening

This paper studies the possibilities of listening as a generator of artistic creation. To this end, it conceives the notion of Listening Poetics. By Poetics of Listening, understands the conception of the artistic sound form that is born from the availability of listening as a state that legitimizes the other and which constitutes vocality as a corporeal and unambiguous presence. Poetics that reverberates the perception of sensitive and active listening modes. And reveals sound and silence as events between saying and hearing. It discusses the scene, the vocality, the radio play and the soundscapes as cells to glimpse body, sonority and listening. It refers to the thoughts of John Cage, Paul Zumthor e Antonin Artaud among others.

Keywords: Listening, Vocality, Sonority, Radiophonic Art, Poetics of Listening.

Poética da Escuta

Nós ouvimos dentro das palavras as coisas em suspenso, o mundo em suspenso nos nossos lábios, o instante falado, toda a matéria, todo o universo suspenso no instante da fala (Novarina, 2003, p. 20).

Antes de nascer, a criança ouve. Ouve seus sons, de seu corpo que vai nascendo aos poucos em meio à água, em meio aos sons filtrados pelo líquido. Sons de sua mãe, do corpo que lhe dá guarida. Ouve a música das vozes, ouve a passagem do mundo. Ouve antes de ver ou tocar.

Para Barthes (1990), a escuta é o sentido do espaço e do tempo, pois registra a aproximação e distanciamento das fontes sonoras. “A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro, coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: ‘escute-me’ quer dizer toque-me, saiba que eu existo” (p. 222).

Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística.

Poética em Aristóteles, Platão, Pareyson e Eco entre tantos autores a tratar desse importante conceito, é substantivo que revela reflexão estética, ato poético. Estudo das narrativas. Ciência do fazer poético. Um sistema estético. Um jogo de regras de cada obra. Como adjetivo traz a qualidade de ser ou provocar efeito como o da poesia. Também é possível diferenciar o poético do prosaico. Sendo o primeiro de caráter mais direto e o segundo mais complexo. O prosaico que é da ordem da vida, do cotidiano, do significado talvez. O poético que se permite dar voltas, ir ao sonho, soar.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo. Cria outro. Convite à viagem, regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia, pelo desespero. Epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia, sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso, fruto do cálculo. Obediência às regras, criação de outras. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Um poema é uma obra (Paz, 1982. p. 15).

A escuta é, pois, neste trabalho, obra poética. É na qualidade da poesia que esta *Poética da Escuta* se apresenta. Nesta qualidade de criação. Neste lugar de escuta criativa. Ato de escuta.

Assim, por *Poética da Escuta*, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no *entre* do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta.

Incluir, desse modo, o ato da escuta como fundamento da construção de narrativas do que somos e fazemos. Não apenas como humanidade, e, portanto, seres em relação, mas também como artistas em ação. Narrar o *entre* dos gestos artísticos.

Pôr-se à escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar.

Escutar a cena

Deste meu lugar de origem, o palco, penso no espetáculo ao vivo, por exemplo, que nasce de sua proposta de escuta, ainda que se derrame por todas as suas qualidades. A cena contemporânea, em muitas obras, tem mostrado um novo foco sobre sua sonoridade, ou suas sonoridades. Concebe de forma mais ampla a noção de trilha sonora que não compreende apenas a música que pode ilustrar ou também narrar, mas que inclui as vozes diversas que jogam em cena, os sons aleatórios dos corpos em ação e ainda as condições acústicas de cada espaço cênico de apresentação. É notória a utilização de microfones e outras formas de mediação das vozes bem como a presença de projeções audiovisuais. Todos esses aspectos se constituem, em muitas experiências, como elementos pensados como complemento ou mais um elemento da obra cênica. Porém, pensa-se aqui em trabalhos em que é possível registrar escutas e sonoridades como geradoras do acontecimento cênico.

Da mesma forma, a potencialização da arte da performance traz consigo a valorização da arte sonora mais liberta da narrativa convencional e propensa a experimentações de diferentes fontes sonoras. Percebe-se assim, não apenas um apagar de fronteiras entre as

diversas manifestações artísticas, mas principalmente um atravessamento de escuta entre elas.

Bob Wilson e Heiner Goebbels, por exemplo, dois artistas sobre quem tenho me debruçado para pensar na obra artística que parte ou que leva em conta a sonoridade e a escuta como ponto de partida. Bob Wilson, encenador norte-americano bastante conhecido no Brasil, numa palestra em Porto Alegre, no evento *Fronteiras do Pensamento* em 2013, disse que teatro é a soma de cinema mudo e peça radiofônica, o que mesmo sendo bastante radical, revela uma concepção de sonoridade bastante explícita. Bob Wilson e Heiner Goebbels, são exemplos de apropriação da sonoridade para a cena não apenas como ilustração ou ênfase do acontecimento cênico, mas como o próprio acontecimento cênico. O acontecimento acústico sendo cena. Ambos os artistas, vindos da profunda vivência na ópera, reinventam teatro e ópera nos seus trabalhos. E as aproximam das artes sonoras, elas próprias pensadas a partir da dualidade de soar e ouvir. Goebbels, artista e professor alemão, referencia sua obra numa formação e trabalhos voltados para o rádio. Essa perspectiva do acontecimento acústico como fundamento da cena se propaga para as formas de dizer ou cantar, para as formas de escutar em cena ou fora dela.

E Antonin Artaud (1984), entra em cena para lembrar que as palavras, como o teatro devem ser deixadas livres para as vozes, para os corpos em gesto. Que palavras soam, que as vozes escutam. Em cena. Na cena. E então, clama,

Se nos voltarmos apenas um pouco que seja para as fontes respiratórias, plásticas, ativas, da linguagem, se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples como existem em todas atores em cena, se isso se der a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva (Artaud, 1984. p. 152).

O clamor de Artaud por uma linguagem viva soa neste trabalho, novamente, como desejo de ocupar espaço nos corpos que ouvem e falam. De compreender a fala como poesia sonora. E, portanto, compositora de tempos e durações em que a escuta lhe traz o andamento. Obra viva quando habita corpos vivos porque intercambiando modos de reconhecer-se na arte de viver. Para o artista francês, vida e arte não prescindem de novos sentidos para os sentidos.

Sua concepção de um corpo artístico como um corpo sem órgãos (Artaud, 2019), deriva da ideia de corpo não como organismo cristalizado em funções, mas corpo como

estado, em movimento, com espaços entre as funções-órgãos. Esse mesmo espaço levado à criação artística que assim permite a lacuna para que o espectador possa criar a cena em seu próprio corpo. Escutar, desse modo, é deixar-se permeável ao outro. Seja o outro o espectador, partner de cena ou o espaço mesmo da encenação.

A cena, imaginada pela escuta, encarna modos de corporalidade mais plenos porque conectados com tempos diversos oportunizados pela pausa e pela atenção. Corpos em alerta à exterioridade da encenação e à interioridade de seu processo de criação.

Ouvir em cena é colocar-se no núcleo da ação. Ouvir a cena é ouvir a pulsação dos corpos em comunhão no aqui e agora do acontecimento teatral.

A peça radiofônica

Dizer e ouvir são ações conjuntas e não apenas voz e audição. Na pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos, que se debruça sobre estudos e práticas radiofônicas, pensar a escuta foi um caminho que se abriu para a reflexão e prática teatral. Na percepção da linguagem radiofônica como linguagem artística. Na reflexão sobre essa arte/meio que parte de ser ouvida, de ser como falha. Arnheim (1980), em seu célebre artigo *O elogio da cegueira*, refere-se à falta do olhar, falha essencial do meio rádio, como sua virtude uma vez que o som e o silêncio, ou sons e silêncios têm a capacidade de sensibilizar o ouvinte de forma a provocar suas fantasias e imaginação. Esta arte estaria assim “menos pronta” para o ouvinte.

Na ação da radiofonia está implícita a escuta. É no espaço do *entre* que a arte radiofônica acontece. Em sua mágica e inebriante qualidade de falar a muitos simultaneamente e a cada um numa expressão única. Singular porque o *entre* da escuta da arte sonora é mobilizado pelos corpos em sintonia, pela memória e repertório de cada ouvinte. Para Klippert (1980),

Sendo que o seu efeito peculiar reside em que ele transmite simultaneamente para milhares e para cada indivíduo que recebe por si. O rádio acopla uma tarefa individual a uma tarefa coletiva, fala ao sentido interior de cada um e procura o que há de humanamente comum em centenas de milhares de pessoas (p. 114).

Desse modo, a constatação do direcionamento da criação radiofônica da e para a escuta acendeu como um sinal de alerta, que revolvía minhas percepções de atriz de teatro onde nada é partido, mas sim total. Como Cage, “eu diria simplesmente que teatro é algo que

engaja tanto o olho como o ouvido. Os dois sentidos públicos que são a visão e a audição” (apud Heller, 2011, p. 33). Cage com suas rupturas, com a consciência do silêncio impossível, mas ainda assim silêncio como pausa, como fôlego. A apropriação dos ruídos como matéria sonora relevante porque viva, porque em movimento.

Em *Water Walk*¹, Cage apresenta na televisão uma obra em que a narrativa se dá por uma sonoplastia performática em que utiliza elementos do cotidiano tais como liquidificador, panela de pressão, copos e uma banheira. A sonoridade, nesta composição conduz a narrativa. Como é visual, a performance tem ainda o efeito de poder mostrar de que forma os sons são produzidos. Aqui, Cage demonstra que os sons da vida cotidiana relatam algo além do seu significado usual. Esta obra possui uma partitura e referências, tanto que pode ser vista com outros intérpretes. Nos estudos de rádio, a sonoplastia é elemento fundamental e instigante. É possível perceber que ao longo do tempo, e das circunstâncias da produção radiofônica de cada lugar, o jogo dos efeitos sonoros assume dimensões ora realistas e explicativas, ora poéticas e abstratas. O fato é que a sonoridade encontra na arte radiofônica possibilidades quase infinitas. A narrativa sonora torna-se assim poesia sonora, com efeitos, ruídos, pausas e vozes. Ou ainda ilustração para tornar crível, tornar real a ação dramática proposta em alguns gêneros de peças radiofônicas. É o caso da radionovela e radioteatro produzidos especialmente na América Latina nos anos dourados do rádio. Seja como for, há em todas as formas uma proposta de criação pela escuta, poéticas da escuta. O sonoplasta se move em meio aos sons e elementos que os produzem como Cage na sua *Water Walk*. Necessário salientar que na obra de John Cage, essas performances têm um espaço reconhecido de reflexão sobre som, música e silêncio e sobre a música aleatória. E também uma carga poética de provocação.

A escuta no exercício radiofônico torna-se também corpo, uma vez que é o contraponto da voz. Concretiza-se assim, a ideia de uma escuta criativa e ativa na parceria da interlocução com o ouvinte. Uma ação de escuta sensível com todos os sentidos. Falamos porque escutamos, porque há um espaço que nos precede enquanto vozes. É a voz do outro, o som do mundo, o silêncio improvável. No silêncio há palavras não ditas, palavras contidas, por dizer. É neste cenário sonoro que a voz intervém, que aparece a vocalidade. A vocalização poética da palavra.

¹ *Water Walk* - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkTI-QWY> - acesso em junho de 2020.

Podemos registrar ainda, práticas radiofônicas feitas no âmbito da pesquisa que desenvolvo com atrizes e atores em que foram utilizados fones de ouvido para gravação. Essas práticas tinham como objetivo, não apenas a consciência da própria atuação no momento mesmo da gravação, mas em especial, cultivar uma forma de contracenação pela escuta. Através de exercícios com textos e diálogos diversos, foi possível desenvolver peças radiofônicas em que atores atuavam através da escuta de si e do parceiro ou parceira pelo fone de ouvido. Muitas vezes, inclusive, sem mesmo ter na mirada o companheiro de cena. Há um engajamento corporal posto na voz que se relaciona com a voz e escuta do outro. Atores, assim, experimentam a situação de serem simultaneamente fala e escuta, ator e ouvinte. E, ainda, a escuta de si proporciona ao ator a possibilidade de agir sobre seu trabalho em andamento. Falar e atuar com o fone proporciona a dimensão muito concreta de uma arte sonora.

Também o trabalho realizado com foco no tempo e espaço mostrou-nos que a relação peça radiofônica e cena pode ser rica porque a experimentação de espaços variados para repercutir as sonoridades da voz e das palavras, traz a dimensão prática da ideia de duração em relação ao tempo e aos silêncios e pausas. O que pode libertar a musicalidade, a imaginação e a textura pela experiência de tirar o foco da lógica do significado.

A experiência radiofônica proporciona ainda diferentes modos de vivenciar o *entre* na presunção da escuta do ouvinte. Dando a ele diferentes formas de escuta criativa. Em função de narrativas diversas, pode ser uma escuta de testemunho ou interlocução, por exemplo no caso de monólogos. Na forma de poesia sonora, outra categoria de peça radiofônica, um chamado mais livre à imaginação. Procurar uma lógica do som, ao que a poesia se presta sobremaneira. Mudar a sílaba tônica das palavras, variar a duração da fala, suspender ou estender a pausa.

Esses exercícios não apenas trazem em si a vivência da radiofonia, mas oferecem ainda a possibilidade da transposição de seus efeitos para a experiência teatral. O teatro traz em si o equilíbrio entre a tradição e o desvio, a ruptura. Tempo, duração, espaço. A cena pede a escuta. A contracenação quer a parceria, a escuta acolhe e devolve palavras, falas, sons. Escuta do *entre* no palco e escuta do *entre* com a plateia.

Vocalidade e Palavra

Aproprio de Paul Zumthor, linguista e medievalista suíço, o conceito de vocalidade para falar de uma voz mais ampla, voz como corpo, como trajetória do corpo, como repertório de escutas, de sonoridades, de vivências que contaminam essa voz de cada um de nós que somos múltiplos. Uma voz histórica, que é de um, mas é também de todos. Vocalidade como voz que só se concretiza na relação com o outro, que existe na onda sonora a caminho de alguém, no *entre*. *Poética da Escuta*, poética de estar *entre*. Dizer e ouvir. Vocalidade como presença no aqui, no agora dessa interlocução. Que nascem, voz e escuta, desses corpos históricos, mnemônicos. Que reverberam em si os encontros e a escuta de outros corpos. Que os legitimam ao soar.

Vocalidade como voz que escuta a si e a seu corpo. Que compreende em si a escuta. Que se percebe potência sonora ao saber-se reconhecimento do outro. Alteridade da voz na escuta. Que se desdobra no prazer de soar porque prazer de legitimar-se pela escuta do outro. Neste trabalho busco amalgamar o tempo da fala e da escuta sem querer discernir onde começa uma e outra.

A experiência da vocalidade é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve. Dizer inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir. Na medida em que envolve semântica e imaginário, a palavra se desloca no espaço.

Para Zumthor (1993),

A palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um contexto mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja o corpo dos participantes (p. 244).

A escuta ocupa o espaço. Embora o som atue no tempo ele se apropria do espaço na medida em que o momento da escuta é um momento de familiaridade, um momento que para Barthes (1990) é a referência da casa, do território, é o que demarca os espaços em que existimos, em que convivemos com as pessoas. Para Humberto Maturana (2000, p. 97), a linguagem é uma maneira de vivermos juntos.

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo e propõe em sua forma maneiras de dizê-la. Escutar, escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras. Não

se satisfazer com o óbvio, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra.

Temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte.

O ouvinte escuta no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo da escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (Zumthor, 2010, pp. 15-16).

Voz que é escrita de si, narrativa de si. Essa voz que se banha na tradição do idioma, no léxico sonoro de cada grupo e que, emprestada, revela os tantos personagens que criamos. De onde vem essa voz personagem? Que provocações corporais são necessárias para deixar fluir as vozes?

As palavras vocalizadas são também corpo. São assim maleáveis, sonoras, torneadas. Ritmos de vogais e consoantes. Espaço, lacuna, entrelinha para permitir que a materialidade da voz seja esculpida por timbre e escuta. Palavra na boca como movimento sonoro. Sendo como propriedade da Física, onda, seta, dardo.

O som ao redor²

A cidade é um trovão distante no fundo do ouvido, um ciclo de vozes, um zumbido de rodas. Quando tudo está parado no palácio, a cidade se move, as rodas giram pelas ruas, as ruas correm como raios de rodas, os discos rodam nas vitrolas, a agulha arranha um velho disco, a música vai e vem, aos arrancos, oscila, para baixo no sulco rumoroso dos caminhos, ou sobe alta com o vento que faz girar as bandeiras das chaminés. A cidade é uma roda que tem como eixo o lugar em que você está imóvel, escutando (Calvino, 1995. p. 76).

O sentido da audição não cessa. Os ouvidos não dormem, não fecham os olhos, não tem pestanas. Assim, o silêncio é uma forma de ruptura, de suspender a continuidade do som e deste modo criar ação, criar acontecimento. De dar sentido ao que ouvimos. Da mesma forma, o silêncio contínuo necessita da experiência do som para tornar-se pausa.

² Apropriado para este trabalho o título do filme de *Kleber Mendonça Filho*, de 2012, produção da *CinemaScópio*, como forma de falar das paisagens sonoras. E como homenagem a uma obra que me afeta.

Este contexto sonoro, esse estar imerso num cenário de sons nos leva à *Paisagem Sonora*, outro conceito importante para esta *Poética da Escuta*. *Paisagem Sonora*, noção cunhada por Murray Schaefer (1991) a partir do inglês *soundscape* e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, em determinado momento, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. De que forma as paisagens sonoras conformam nossa escuta? Como cenários sonoros, compõem os acontecimentos cotidianos ou ficcionais. Como na cidade de Calvino, estamos em meio a essas paisagens para escutá-las, para então torná-las poesia no trabalho artístico que compomos. Paisagens escutadas que provocam criações de tempos e espaços onde a sonoridade será a geradora da ação artística. Assumir o som da vida cotidiana como elemento vivo. Ou da natureza. Obra viva.

Sons do mundo, silêncios, paisagens sonoras. Sonoridades naturais já tão perdidas em meio aos sons dos mundos construídos, das engenhocas e dos movimentos humanos. Como falamos dentro desta caixa acústica do mundo. Como queremos falar em nossas criações artísticas.

Rudolf Arnheim (1980, p. 95) diz que “a ação é algo que pertence à essência do som, o que faz com que o ouvido seja capaz de determinar mais facilmente uma ocorrência do que uma situação”. A ruptura é uma ocorrência. Tanto o som rompendo o silêncio como a pausa aquietando o som. Ou seja, é na interação entre som e silêncio que se constrói a ação. Ação que é um conceito fundador da cena teatral. Ação que pode ser a do corpo em movimento, da voz em movimento, da palavra em performance.

Transbordamentos

Essa concepção de escuta criativa, de corpos em estado de escuta como plataformas da criação, ocupa boa parte de meus estudos e pesquisa. Um certo transbordamento de reflexão teórica para a apropriação da poesia. E o desejo de deixar-se filosofar, encontrar referências filosóficas com quem possamos andar juntas. As perguntas que sigo fazendo se mesclam com a produção acadêmica, as orientações de pesquisas que perpassam essas mesmas questões e as produções artísticas que procuram deixá-las ainda mais visíveis. Desdobrar essa *Poética da*

Escuta na prospecção de outras obras artísticas e artistas que partem de som e escuta para suas criações, sejam elas da cena, da performance ou da arte sonora.

E também, propor nos meios em que atuo formas de criação em áudio levando a peça radiofônica para a novíssima geração de podcasts. A arte sonora retorna de modo vertiginoso, uma vez que as novas tecnologias e plataformas para escuta permitem sua criação em diferentes meios e formas de produção. A criação e transmissão em áudio mostra-se, assim, de modo inequívoco bastante democrática.

O fascínio que emana da escuta pode ser uma forma de devaneio. Esse sonhar acordado que nos move para dentro de nós e nos mantém atrelados ao agora. Que nos conecta à memória e à imaginação. Que nos posiciona no *entre*. “Queremos estudar não o devaneio que faz dormir, mas o devaneio operante, o devaneio que prepara obras”, é o que nos diz Bachelard (2001, p. 175). A escuta provoca uma voz criadora. Vocalizada a experiência, é tempo de ensaiar as palavras, o silêncio, os suspiros, a respiração, o som.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofônica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Mas Limonad, 1984.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a Poética do Silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.
- KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- MATURANA, Humberto. Transdisciplinaridade e Cognição. In: BASARAB, Nicolescu et al. *Educação e Transdisciplinaridade*. Brasília: Edições UNESCO, 2000.
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Artigo recebido em 17/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Mirna Spritzer - atriz, professora, pesquisadora e radialista. Possui Bacharelado em Artes Cênicas (1982) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrado (1999) e Doutorado (2005) em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde coordena Grupo de Pesquisa sobre as Artes Cênicas e Radiofônicas - <https://mirnaspritzer.com/> - mirna.spritzer@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9587813519122265>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3067-7090>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

