



A ESCUTA E OS AFETOS NA PRODUÇÃO VOCAL

Kátia Milene dos Santos

Resumo:

O artigo aborda uma noção de escuta ampliada como um processo afetivo que conscientiza e potencializa a produção sonora de artistas da cena. A escuta é analisada desde seu entendimento fisiológico até sua compreensão relacional, onde o corpo todo é responsável pela escuta. Para este fim o artigo problematiza o silêncio como referência para a escuta e discute ainda possíveis diferenças entre ouvir e escutar e, propõe que a escuta ampliada seja um caminho para a produção vocal mais consciente e, conseqüentemente, mais pluralizada em cena.

Palavras-chave: *teatro; escuta; voz.*

Abstract:

The article approaches a notion of extended listening as an affective process that conscientizes and enhances the sound production of artists of the scene. Listening is analyzed from its physiological understanding to its relational understanding, where the whole body is responsible for listening. To this end, the article problematizes silence as a reference for listening and discusses possible differences between listening and listening, and proposes that extended listening is a way for vocal production more conscious and consequently more pluralized on the scene.

Keywords: *theater; listening; voice.*

*[...] até dentro dos limites da capacidade auditiva humana,
não existe silêncio em termos absolutos.*

César Lignelli

Partimos, aqui, do princípio que não existe silêncio absoluto, assim como não existe pausa absoluta, pois sem som e movimento não existe vida. Deste modo, entendemos que, mesmo em estado de silêncio, ouvimos a nossa própria respiração, por exemplo, e

mesmo em um momento de pausa os nossos músculos não param de agir em impulsos, contrações e, inclusive, o nosso coração continua bombeando.

Como aponta Lignelli, na epígrafe acima, a audição humana é limitada e, isto não quer dizer que só há som quando somos capazes de ouvi-los. A respeito disso, observa-se que:

[...] embora o ouvido amplie uma vasta gama de intensidades de som, o equipamento transmissor é muito rígido para reagir a sons fraquíssimos, e estes não são, portanto, ouvidos. Se não houvesse um limite de alcance, o homem seria assediado por sons tão baixos quanto as contrações musculares ou os movimentos ósseos do próprio corpo. (STEVENS E WARSHOFISKY, 1970, p. 41).

Imaginem se tivéssemos acesso a tais sons ininterruptamente? Apesar de existirem, esses sons não atingem a capacidade de percepção auditiva humana⁶. Como referido anteriormente, o silêncio e a pausa absolutos são sinônimos de morte. Assim, observamos que comumente tratamos dessas noções partindo de convenções, que se fazem presentes em nossas vidas por meio de nossa cultura. Nos hospitais, por exemplo, onde se vê placas por todos os lados com o pedido de silêncio, faz com que visionemos que aquele ambiente é silencioso e que necessita de silêncio absoluto. Entretanto, é possível ouvir os sons das rodas metálicas das macas pelos corredores, onde um paciente esperando pela consulta espirra e o outro que o acompanha lhe deseja saúde e por aí seguem os sons.

O silêncio, tal como o conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição. (MENEZES, 2003, p. 19).

Dessa maneira, o silêncio tem a ver com os espaços de percepção entre um som e outro. Isto é, o silêncio é uma convenção. Culturalmente somos condicionados a tal noção, como no exemplo do hospital e, entendemos nestas situações que estamos permanecendo em silêncio, mantendo, dessa forma, a instância maior de silêncio que diz respeito àquele local. Assim, tanto a noção de pausa entendida como parar de executar algo quanto à de silêncio estão interligadas nos diversos contextos culturais.

Como visto anteriormente, as constatações sobre não existir silêncio absoluto, por exemplo, podem ainda provocar uma indagação a respeito das pessoas que são totalmente surdas: elas vivenciam o silêncio absoluto? Segundo Oliver Sacks (1998), afirmar que estas pessoas vivenciam o silêncio absoluto:

⁶ A capacidade de percepção auditiva humana é avaliada em intensidade e em frequência e ambos são considerados parâmetros do som. “A intensidade dos sons é medida em decibéis (dB) e pode variar desde um sussurro (15 dB) até o barulho de um avião decolando (120 dB). Sons acima de 120 dB podem romper o tímpano, provocando surdez” (<http://escola.britannica.com.br/article/483285/audicao>). Já quanto à frequência, nossa capacidade auditiva comporta uma faixa que vai de 20 Hz (as mais graves) à 20.000 Hz (as mais agudas) (LIGNELLI, 2014). Embora estes dados sejam confiáveis temos que relevar que estes números em cada indivíduo variam com fatores de idade, por exemplo, entre outros.

[...] é a ideia estereotipada, que não corresponde inteiramente a verdade. Os surdos congênitos não vivenciam o ‘silêncio’ nem se queixam dele (assim como os cegos não vivenciam a ‘escuridão’ ou não se queixam dela). Essas são nossas projeções, nossas metáforas para o estado deles. Ademais, os que têm a surdez mais profunda conseguem ouvir ruídos de vários tipos e ser sensíveis a vibrações de toda espécie. (SACKS, 1998, p. 21).

É possível dizer, sob a perspectiva que estamos traçando, que tanto os ouvintes quanto os surdos tem a capacidade da escuta. No entanto, o que os diferencia está relacionado ao tipo de linguagem a qual cada um é convencido, ou seja, a linguagem oral para os ouvintes e a linguagem gestual para os surdos.

Se partilharmos de uma noção de escuta ampliada, ou seja, saindo dessa fronteira tão limítrofe que pauta a escuta apenas como decodificação de signos verbais ou mesmo sonoros perceptíveis para quem possui o aparelho auditivo “normal”, abriremos um espaço para problematizar e diferenciar o ouvir e o escutar.

O grande objetivo da escuta, para Murray Schafer (2001), é aprender a ouvir e, mais exatamente, para que essa instância ocorra, os principais exercícios que o autor defende são aqueles que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio. Busca-se impulsionar a percepção acurada de sons produzidos por si mesmo e por outros corpos, sejam humanos ou máquinas e, assim reconhecer características desses sons, aprendendo a diferenciar, por exemplo, sons e aspectos sonoros específicos de cada ambiente. No entanto, é este tipo de abordagem da escuta que visamos desterritorializar e isto se dará, mais a frente, ao passo que esta noção de escuta como aprendizado será ampliada para o sentido de apreensão, visto que envolveremos o corpo todo no processo de escuta.

Ainda sob a perspectiva de Schafer (1991; 2009), os nossos ouvidos⁷ não possuem pálpebras assim como os nossos olhos possuem e com isso podem decidir, através do movimento de abrir e fechar, o que ver e o que não ver. Assim, sem essa ferramenta, as nossas orelhas captam e ouvem tudo. Com base nessa metáfora identificamos possíveis diferenças entre ouvir e escutar. A escuta estaria, então, mais intimamente relacionada a uma disponibilidade de colocar-se em atenção ao que é ouvido, ou seja, direcionar intenções e tecer autonomia em selecionar, assim como os olhos, o que se quer.

Entretanto, a escuta não está limitada apenas à disponibilidade de selecionar o que se quer ouvir em primeiro plano ou mesmo de se conscientizar daquilo que se está ouvindo. Para Lignelli (2014, p. 55) “ouvir estaria relacionado ao contato automático com os sons; escutar, por outro lado, se associaria a uma apreensão atenta, como foco, que envolveria um processamento mais elaborado e afetivo”. Portanto, apropriar-se da noção de escuta como foco e apreensão atenta num processamento elaborado e afetivo é tão caro para nós.

Tendo isso em vista, passamos a compreender que a escuta coloca-se no corpo todo e esses processos elaborados e afetivos ocorrem numa ordem que contempla a consciência corporal. Logo, se escutamos com todo o corpo, é trabalho de grande valia sensibilizar-se e conscientizar-se de cada parte que compõe este corpo, seja fisiológica,

⁷ “O termo ‘orelha’ foi empregado preferencialmente ao mais difundido ‘ouvido’ por ser a nomenclatura adotada pela Terminologia Anatômica Internacional (2001)” (LIGNELLI, 2014, p. 64).

social, cultural, emocional. Sendo assim, estar consciente das estruturas corpóreas pode ampliar nossa capacidade de escuta, bem como o nicho de contribuições em produções vocais, desvelando potências de agir cinética e sonoramente em cena.

Visto esse panorama, podemos também traçar um paralelo do termo “escuta” em outros contextos, pelo fato dele estar presente em muitos discursos e, mesmo em algumas filosofias e religiões. A título de curiosidade, dependendo da cultura e da época histórica em questão o seu significado pode abranger desde o esvaziar-se de pensamentos, como o de sentir a presença de deus. Em alguns casos é ainda sinônimo de sapiência. Tais exemplos nos aproximam de um ideal, ou seja, compreender que a escuta está conectada ao como nos colocamos no mundo. Colocar-se em meditação, por exemplo, em pausa e silêncio pode levar a escuta ampliada, desde a escuta de si como a escuta do mundo externo ao nosso corpo.

Assim, a apreensão da escuta atravessa teorias, técnicas, o senso comum e se abre em múltiplas perspectivas. Conecta-se às noções de silêncio e pausa e, ainda possibilita promover diálogos com nossos estados corporais de atenção e intenção, em determinadas situações. Todavia, o movimento de escuta, que se encontra naturalizado, requer um nível de complexidade de nosso corpo bem como um trabalho de conscientização quando a finalidade for artística.

Sobre a relação da escuta com o silêncio, ou melhor, respeitar o silêncio como uma etapa de apreender a escuta, Jacques Lecoq (2010) em sua pedagogia teatral estabelece como lei fundamental do teatro: “é do silêncio que nasce o verbo”. Reconhecendo o contexto em que o autor estava inserido, podemos compreender que esta expressão significou e significa muito mais do que realmente é denotada aqui, nota-se que neste silêncio anterior à expressão vocal, e mesmo à expressão cinética, está conectada a trabalhar com o espaço do desejo. Isto é, um processo que emerge do desejo dos artistas como motivação, pulsão e fluxo de suas presenças em cena. O desejo, dessa maneira, traria outras possibilidades de representação, diferente e/ou com outra lógica dos demais modos vigentes e definidores de estéticas.

Sob esta perspectiva, de acordo com Benedictus Spinoza (2009), o nosso julgamento de liberdade é operado pelo fato de possuímos consciência de nossas ações, entretanto são desconhecidas as causas pelas quais nossas ações são determinadas. Essas motivações serão entendidas como apetite, que se altera de acordo com a variável disposição do corpo, e à medida que se tem consciência desses apetites, referimo-nos a eles como desejo.

Frente a esse contexto, selecionamos um momento em que Lecoq (2010) pontua o silêncio fazendo-se presente no trabalho de artistas da cena, desdobrando-se, pelo que podemos inferir, no desejo dos artistas aliados à consciência e ao domínio para estarem em **performance**. Isto é, seja no âmbito da fala como ação e expressão de um corpo, quanto no tocante ao “corpo das palavras”, como o próprio autor se referencia, ou seja, o que as palavras provocam, de fato, à ação e *vice-versa*.

Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, às raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações

humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o do depois, quando não há mais nada a dizer. (LECOQ, 2010, p. 60).

Com base nessa citação podemos compreender o silêncio como processo da escuta e também como germe do desejo que antecede e também acompanha a produção cinético-sonora, além de originar-se antes da construção de discursos, quaisquer que sejam eles.

Assim, a escuta conecta-se ao expandir da atenção e coloca-se em disponibilidade em nível corporal, pois esse silêncio não quer dizer ausência de som e essa escuta tão somente não significa captar informações sonoras por meio de nossas orelhas ou mesmo por vibrações sonoras percebidas pelos nossos ossos e pele.

Nessa esteira, Lecoq (2010) apresenta-nos a ideia de que a palavra “nasce” do silêncio, sendo ela um impulso que rasga o tempo discursivo, que é por si necessidade de ser palavra, de ser ação. Assim, no âmbito desta discussão, citamos rapidamente o desejo, impulso que invade o silêncio. Seria ele originado do próprio silêncio ou ele que se impõem, ou ainda, justapõe-se ao silêncio? Para Spinoza (2009) a fala é consequência de impulsos, aos quais os seres humanos não dominam, visto que em dadas situações arrependemo-nos de ter dito alguma sentença.

Deste modo, se compreendermos que o **debaixo** das palavras encontra-se num espaço-silêncio que é friccionado por um tempo-desejo e irrompe em ação-verbo, poderemos instigar que a palavra não germina do silêncio e sim no silêncio, de uma noção de vazio imanente em desejo.

A partir dessas noções, Schafer (2001) e Lecoq (2010), cada qual em sua área de conhecimento (na música e no teatro), vislumbraram o silêncio como um possível ponto motriz, refletindo no que entendemos por estado de escuta, que por sua vez, pode se fazer presente em todas as instâncias do trabalho corporal, na produção de movimentos (cinético) e na produção vocal (sonora).

Sob esta perspectiva, a escuta pode relacionar-se com os afetos, não só aqueles que ocorrem no corpo daquele que deseja produzir sons e movimentos, mas também com aqueles que transbordam, projetando-se em significações nos corpos daqueles que recebem a obra estética.

Sendo assim, tal discussão diz muito mais respeito ao afetar e ser afetado, permeado pelos movimentos e pausas interiores e exteriores ao nosso corpo – silêncios e desejos. Está relacionado com o colocar-se em estado de porosidade e troca, em dialogia entre estar passivo e ativo, em que o corpo tanto recebe as informações do meio em que está inserido quanto também modifica esse espaço por meio de intensidades que atravessam o seu corpo.

Dadas as possibilidades de relação com a escuta, a noção de afeto que abordamos está embasada em Spinoza (2009), que compreende que a síntese de afeto é como as

afecções do corpo, visto que podem aumentar ou diminuir nossa potência de agir, bem como podem estimular ou refrear essa mesma potência. Sendo assim, compreendemos que, neste sentido, são os afetos que nos movem, que acionam e desencadeiam ações.

[Definições] Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

[Explicação] Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2009, p. 50).

A noção de escuta ampliada então, já começa a nos rondar, pois a ela empenhamos outras funções que não só ouvir, mas estar consciente do que se ouve, bem como perceber os apetites que operam nossa forma de agir, colocando-se através do corpo e, expressivamente, agenciando essas questões em processos composicionais.

Na **performance** cênica a escuta, a qual nos referimos, é expoente em processos composicionais, visto que pode contribuir ativamente às produções cinético-sonoras assim como atuar nas escolhas e decisões estéticas. Nesse contexto, queremos problematizar que a escuta está para além de ouvir, constatando que o termo ultrapassa o nosso aparelho auditivo e, sugerimos que pode estar presente também na nossa pele, em cada poro, de modo que escutar esteja tanto para sons como para movimentos, identificando-os como desejos que afetam corpos.

Podemos compreender, deste modo, que o processo de escuta ampliada está diretamente relacionado à uma cartografia de reconhecimento de si e de seus diálogos enquanto movimento corporal e, enquanto processo de afecção. Também se dá enquanto expressão de uma individualidade que reflete no ambiente e que participa de um caminho de retroalimentação, na qual cada parte envolvida partilha desse estado de escuta. Mais que isso, vivenciar esse tipo de escuta possibilita ampliar as formas de expressão, comunicação, inclusive em um processo criativo com finalidade estética.

Porém, antes de pensar em qualquer objeto estético, o que funda a escuta, que é uma escuta do corpo, está na percepção de si, e não no virtuosismo ou no acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolve “o **pensamento**⁸ do corpo, que é um ‘estar presente’ em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22).

Referindo-nos a escuta ampliada relacionada ao processo de retroalimentação, de troca, de processos elaborados e afetivos do indivíduo com o outro e com o meio que o circunda, podemos ainda chegar a uma constatação, qual seja: se partirmos de uma escuta ampliada, ela pode nos oferecer condições de diálogos também ampliados. Em vista desses entrelaçamentos que associam a escuta e o diálogo ao movimento e à sonorização, se pensarmos no aparelho auditivo humano encontraremos ainda mais conexões.

Neste sentido, inclusive, é curioso e interessante o que a visão evolucionista da ciência filogenética disserta a respeito da formação e evolução do aparelho auditivo. Faz-

8 Grifo da autora.

se no mínimo intrigante pensar essa transformação. Sob esta ótica, os primeiros seres que apresentaram o, até então chamado, ouvido interno tinham esta parte de seus corpos como responsável pela recepção de impulsos elétricos e de ondas sonoras que eram traduzidas em impulsos corporais, que direcionavam a locomoção e o sentido de espacialização destes seres (cf. STEVENS E WARSHOFISKY, 1970).

Steven e Warshofsky (1970, p. 62) explicam que a orelha é um dos órgãos mais complexos do ser humano e, que evoluíram dos seres aquáticos pré-históricos, em que a sua função se dava estritamente a um instrumento de equilíbrio. A progressão desse órgão deu-se, segundo a perspectiva evolucionista, a partir do momento em que seres aquáticos passaram a rastejar para a terra, ou seja, adaptaram-se e desenvolveram-se como anfíbios, mamíferos e aves. Sendo assim:

a evolução das estruturas auditivas deve ter começado com o estatocisto [mecanismo presente em águas-vivas que desempenha o mesmo papel do labirinto na orelha interna dos mamíferos] – que quer dizer aproximadamente ‘bolsa que mantém o equilíbrio’ [...]. O funcionamento dos estatocistos é simples: quando a água-viva é atingida por uma súbita correnteza submarina ou pelo impulso de uma maré oceânica, o estatocisto reage imediatamente, permitindo que ela se aprume. Mantendo assim o equilíbrio [...] (STEVENS E WARSHOFISKY, 1970, p. 64).

Sob esta perspectiva, a escuta ampliada, na qual o corpo todo em diálogo ampliado trafega em questões que não estão meramente na borda de um ou de outro sentido, observamos, com o exemplo do estatocisto, que desde muito tempo na história da Terra essa relação já é feita em processos adaptativos da natureza. Ainda que essas conexões sejam óbvias às vidas que instintivamente seguem seu rumo, nós humanos com todas as nossas ideias de segmentação e secção acabamos nos desapropriando de determinadas inter-relações, delimitando, com isso, funções exatas para partes específicas de nosso corpo.

Embora cada parte de nosso corpo, da maior à menor, seja uma função especificada, as demais estão presentes em seus processos, colaborando de uma forma ou outra na efetivação daquela função. Assim, levantamos essa questão apenas para que recobremos a consciência da noção ampliada desse diálogo que o corpo todo participa.

Considerações sobre a evolução da espécie à parte, retomemos a estrutura da orelha humana, que é dividida em três partes: orelha externa; orelha média; orelha interna. Limitemo-nos à formação da orelha interna, a qual é composta por “uma série de câmaras e passagens interconectadas com paredes ósseas (labirinto ósseo, canais semicirculares, vestíbulo e cóclea) e membranosas (ductos semicirculares, utrículo, sáculo, e ducto coclear)” (LIGNELLI, 2014, p. 69-70).

Nessa estrutura, os canais semicirculares, que são constituídos por três tubos cheios de fluidos, levam ao cérebro a informação de como a cabeça se movimenta. Assim,

[...] por meio dos movimentos de rotação, flexão e ou extensão da cabeça ocorre uma movimentação contralateral da endolinfa (líquido presente dentro dos canais circulares); esta em contato com as células nervosas ciliadas, promove sua despolarização, emitindo estímulos nervosos para o cerebelo e conferindo orientação correta da movimentação da cabeça. Quando o corpo é submetido a um giro rápido horizontal, ocorrem movimentos oscilatórios dos olhos (nistagmo). Esses movimentos, mediados por impulsos sensitivos ampulares, que se dirigem para o tronco encefálico, representam a tentativa de manter a orientação espacial – por fixação visual momentânea – durante a rotação da cabeça ou do corpo. (LIGNELLI, 2014, p. 70).

Desse modo, se tomamos conhecimento das partes que compõem o sistema auditivo humano, mantemos conectada a sensação de que a escuta, num movimento circular entre uma orelha e outra, perpassa um corpo. A orelha é o órgão responsável pela nossa audição e pela manutenção do nosso senso de equilíbrio. Vale também reforçar que essa parte de nosso corpo, a orelha interna, oferece-nos todas essas conexões, tão grandiosas, que envolvem os sentidos da audição, da visão e da propriocepção, além do que, se nos aprofundarmos ainda mais na questão, veremos que por meio da audição o paladar e o olfato também podem ser acionados. Como no exemplo que Lignelli (2014) apresenta de uma pessoa que ao ouvir o som de pipoca no cinema, sente só pela presença do som o seu cheiro e o seu sabor. Ou mesmo se pronunciarmos a palavra pipoca, se gostarmos desse alimento, podemos, por meio da memória que ele afeta-nos, recobrar todos esses sentidos. Esses exemplos elucidam como nossos diálogos podem ser ampliados, à medida que nos conscientizamos do quanto presente está a nossa escuta nos nossos processos afetivos.

Nesse sentido, compreender e apreender a noção de escuta ampliada, experimentando as interfaces cinético-sonoras a partir de uma outra consciência do corpo em relação consigo mesmo, com o outro e com o ambiente pode ampliar e potencializar a composição de sons e sentidos desses corpos em cena. Isso porque escutar com o corpo todo surge como uma necessidade no processo de investigação nas artes da cena, cuja produção está embasada, muitas das vezes, nos corpos de atores e atrizes, que embora tenham um corpo “similar” anatomicamente por outro lado têm um corpo próprio, singular, atravessado por afecções diversas.

Em suma, visamos a possibilidade de ampliarmos nossas noções de escuta que atravessam seu conceito habitual. Portanto, as implicações que abordamos da noção de escuta ampliada que gera, por sua vez, diálogos ampliados a níveis cinético-sonoros, no contexto performático das artes da cena, são compreendidas neste texto no processo de composições cênicas (desde o treinamento de artistas até, conseqüentemente, seus desdobramentos estéticos). Por fim, afetar e ser afetado por meio da escuta, do silêncio, está relacionado metaforicamente ao movimento de deixar encher de ar os pulmões e devolver este ar modificado ao espaço de onde foi retirado.

Desse modo, é possível concluir que o exercício da escuta abre um leque de possibilidades que me permite reconhecer o que eu desejo produzir em termos de sensações no outro, seja ele meu *partner* ou o espectador. Permite, assim, que eu possa estabelecer relações entre os meus desejos, enquanto atriz, e as necessidades do outro.

Subsequentemente, a escuta, nessa perspectiva, é fundamental para pensar a alteridade, não só me utilizando dela para referenciar meu próprio corpo, a minha consciência sobre minhas produções cinéticas e sonoras, mas, sobretudo para pensar o outro e as afecções que serão compostas no espaço relacional criado pelo encontro teatral.

Considerações finais

Ao abordarmos noções de ouvir e escutar apresentou-se uma oportunidade para repensar mais que os próprios conceitos. Refletimos sobre o como nos relacionamos com esses processos, que são fisiológicos e afetivos. Vislumbramos ainda que a escuta ampliada sugere relações e, que por sua vez, se desdobra em diálogos potentes na composição cênica, seja de sons e/ou movimentos.

Nesse sentido, para chegarmos a tais definições compreendemos que o espaço do silêncio pode ser motor para a criação da palavra em processos composicionais para a cena e, que embora não haja silêncio absoluto, sua convenção é importante para trabalharmos com o desejo e com afetos. Esse silêncio, então, pode ser compreendido como um processo de apreensão da escuta ampliada, visto que ao silenciar tem-se a oportunidade de escutar os próprios desejos e a partir disto impulsioná-los de modo a potencializar e pluralizar a voz do corpo-sujeito que está em cena.

Sob a perspectiva de que o corpo é capaz de ser afetado e afetar outros corpos, ampliamos a noção de escuta para além das orelhas e do processo auditivo, pontuamos que a escuta está em cada parte e no todo do corpo, está em cada micro relação que se estabelece, entre ossos, músculos, pele, sentimentos, texto, palavra, movimentos. A escuta nesta abordagem é ainda um exercício de alteridade, um caminho para o encontro com o outro.

Referências

LECOQ, Jaques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad. Marcelo Gomes. Senac São Paulo e SESC São Paulo: São Paulo, 2010.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) cena**. Brasília: Dulcina, 2014.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFFER, Pierre Muray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. **Educação sonora**. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STEVENS, S. S.; WARSHOFKY, F. **Som e audição**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

Maffi, Kátia Milene dos Santos. **A escuta e os afetos na produção vocal**. Brasília: Universidade de Brasília (UnB). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Unirio. Atriz e pesquisadora, Mestra em Artes Cênicas pela UnB.