

BECKER, Shadiyah. **Voz em vós: o reconhecimento do humano através da voz no teatro**. São Paulo: UNESP. Bolsista pela FAPESP de iniciação científica; orientação de Wânia Storolli.

RESUMO

Este trabalho é fruto de um projeto de iniciação científica, pesquisa em andamento financiada pela FAPESP, que tem como tema a importância da vocalidade na formação e no trabalho do ator. A vocalidade é considerada a partir do conceito da filósofa Adriana Cavarero (2011): como o próprio da voz que revela a singularidade do ser humano. Através dessa perspectiva, propõe-se analisar como a vocalidade pode ser uma via de acesso à uma comunicação mais sensível, que dê mais espaço para uma relação sensorial se estabelecer e, a partir de sua escuta, seja possível reconhecer o ser humano presente na unicidade de sua própria voz. Questiona-se também o logocentrismo vigente que prioriza a palavra em detrimento da voz, afetando a percepção do emissor da fala em relação a si mesmo e ao outro, uma vez que voz é relação, e quando não há escuta a conexão entre os falantes é prejudicada. A pesquisa estrutura-se em duas etapas: a primeira debruça-se na investigação teórica das obras *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011) de Adriana Cavarero e *Performance, recepção e leitura* (2007) de Paul Zumthor. O segundo momento será empírico, propondo uma experimentação em um grupo de até dez atores com práticas de respiração, tais como a *Respiração Vivenciada* de Ilse Middendorf e com o método de preparo do ator do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), desenvolvido por Antunes Filho. Nessa parte prática o trabalho será direcionado para que os participantes tenham uma escuta atenta e sensível, que possa abrir espaço para o surgimento de novas vozes, histórias e gestus, de modo a catalisar novas ações e caracteres do meio em que estão inseridos. Espera-se com esta pesquisa demonstrar que com uma escuta apurada e a libertação da própria voz, o performer possa entrar em um estado mais instintivo e intuitivo, acessando mais facilmente o material inconsciente individual e coletivo e, conseqüentemente, as necessidades da própria obra ou suas inquietações.

Palavras- Chave: Vocalidade; Respiração; CPT; Individuação; Performance

ABSTRACT

This paper focuses on a Scientific Initiation project, a research in progress supported by FAPESP, which has as main point the importance of vocality in the actors' scholarship and work. The vocality is considered, through the philosopher Adriana Cavarero's concept, the revelation of human singularity within the voice itself. Based on this perspective, we intend to analyse how the vocality can be a way to have access to a more sensible communication, that gives room to a sensorial relation to take place, and through this hearing, it will be possible to recognize the human being present in the uniqueness of voice itself. Therefore, we consider the logocentrism that favours the word instead of the voice, affecting the speaker's perception in relation to themselves and the others. Thus, if we consider the voice a relation when there is no hearing, the connexion between the speakers is affected. The research is structured around two distinct parts: First, the theoretical framework based on Plural Voices: the philosophy of vocal expression by Adriana Cavarero, and Performance, reception and lecture by Paul Zumthor. Then, the experimental part where a group of ten actors will have breathing practices as in Ilse Middendorf's work entitled *Breathexperience* and also using Antunes Filho's methodology in preparing acting at CPT (Centre of Theatre Rehearsal). In this part, the activity will focus on the participants' attention and sensible hearing which may result in unearthing new voices, myths and gestus evoking action and features from their nature. With this research, we aim to demonstrate how an accurate hearing and the release of the voice itself make the performer enter a more instinctive and intuitive state, and as a result, more easily reach the individual and collective unconscious material and consequently, the necessities of the work and its restlessness.

Key-words: Vocality; Breath; CPT; Individuation; Performance

Introdução

O modo como a sociedade se firmou a partir da Grécia Antiga, logocêntrica e patriarcal, teve como uma grande influência o pensamento estruturado a partir da República escrita por Platão (2006). Nesta obra, o filósofo centraliza todo o saber na razão de modo a rejeitar toda a potência corporal do organismo em si.

É através desse deslocamento (do *mythos* para o *logos*) que temos, de acordo com a pensadora Adriana Cavarero (2011), a desvocalização do *logos*, ou seja, o

esvaziamento da esfera acústica da palavra em detrimento do signo linguístico. Esta “surdez” que se cria em relação a própria voz e a do outro nada mais é que uma forma de controle social.

A escuta é um ato de engajamento com o mundo e, conseqüentemente, com o outro. Uma relação sensorial é estabelecida e é a partir dela que ocorre a significação do que é dito; a experiência memorizada no corpo cria um universo significativo que pré determina a apreensão do que é dito, porém é esta mesma experiência corpórea e portanto, erótica, que dissolve as estruturas do eu e as reconstrói a partir do diálogo entre o eu e o outro.

A voz, devido à sua musicalidade, acessa a área corpórea do prazer e desestabiliza as leis da razão. Por este motivo, Platão, quando pensa a sua *pólis* ideal nega a vocalidade e qualquer tipo de som harmônico, limitando-os a seguir as regras impostas pelas palavras na busca de impedir as paixões invocadas pela musicalidade. Portanto, o que passa a determinar a fisiologia do som é o próprio pensar e não o sentir.

“A voz mina qualquer certeza e estabelecimento de um sentido estável. A voz é sem limites, sem garantia e, assim, não é por acaso que se inscreve no polo feminino.” (CAVARERO, 2011, p.185) Para Cavarero, quando a vocalidade, voz enquanto voz que revela a unicidade do ser e presentifica a sua existência, é retirada da percepção da comunicação, ocorre um distanciamento do sujeito em relação aos afetos mobilizados pelo som e, conseqüentemente, com o seu polo feminino. O foco reside então no que é dito e não em quem fala, de modo a rejeitar o caráter relacional da voz que interfere na percepção de si mesmo e do outro.

Não escutar a própria voz afasta o indivíduo do seu corpo, dos seus afetos e prazeres que são mobilizados pelo som. Permanece, portanto, centrado na ordem racional. O teatro, não isento desta surdez, muitas vezes reproduz os padrões de não escuta que interferem diretamente no trabalho do ator.

A experiência teatral dentro do espectro do logocentrismo perde grande parte o sentir e o dizer sensível. Em o *Teatro dos mortos: introdução à uma filosofia do teatro* (2016), Jorge Dubatti propõe a ideia de excepcionalidade para o teatro, que nada mais é a combinação das ideias de originalidade e maravilha que levam “à máxima realização aquilo que o teatro propõe como singularidade” (DUBATTI, 2016, p.161). Contudo, o quanto o teatro pode ser excepcional se não há uma escuta de si e do outro que reconheça a unicidade de cada indivíduo?

Por isso, esta pesquisa percorre essa temática com a finalidade de analisá-la através de um levantamento bibliográfico e posteriormente a aplicação de uma oficina, como a vocalidade no teatro pode servir de instrumento de reconhecimento de si mesmo e do outro e como esta escuta interfere no trabalho do ator.

Que se faça voz, que se faça humano

Para se estudar a vocalidade é preciso compreender a relação que o sujeito estabelece com a própria voz desde o seu nascimento. A primeira expressão do *self* do indivíduo é o grito e é através dele que a criança tenta suprir a distância entre ela e a mãe. De acordo com Anzieu (1997), recorre a voz como uma possibilidade real de contato.

A língua materna e a do bebê representam inicialmente a voz em si mesma e, conforme a criança passa do aleitamento à palavra, apropria-se da linguagem. Simbolicamente, o arquétipo feminino é representado pela vocalidade, os afetos e prazeres, enquanto o arquétipo masculino está relacionado ao *logos*, a ordem, a Lei do Pai (DOLAR, 2006). Desta forma, quando a criança começa a se comunicar através da palavra e não mais através do som, passa para um momento mais fálico de sua formação, ou seja, é colocada distante dos seus afetos, de acordo com Anzieu (1997).

Esta dicotomia simbólica e arquetípica na formação do sujeito, interfere na sua percepção sobre si mesmo e do outro e perpetua o *modus operandi* logocêntrico e patriarcal.

O fato de que a voz seja puro *vocalise*, que nada signifique, assegura-lhe também um estranhamento em relação à dimensão semântica do *logos*, incrementando a natureza feminina da própria voz. Em outras palavras, na ordem simbólica patriarcal, notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, a cisão do *logos* em pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente com o sistema e o confirma. (CAVARERO, 2011, p. 132)

Retomar a vocalidade é, portanto, assumir a existência do outro que se apresenta à minha frente e vivenciar a relação que se estabelece a partir deste encontro. O modo como emitimos o som depende da conexão que se constitui entre

os indivíduos. Esta primeira conexão é instintiva e corpórea, a voz do outro nos atravessa e faz com que nós reconheçamos aquele que fala ao mesmo tempo em que percebemos *quem somos*.

É a partir desta troca de vozes que o sujeito se percebe-se como tal. A presença do outro é reconhecida como não-eu que o leva a se reconhecer-se enquanto “eu”. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a voz permite identificar as individualidades, ela estabelece uma relação de maneira que a noção do “eu” é diluída e prevalece a sensação do “nós”.

Neste momento entra o teatro: por que é tão difícil reconhecer e assumir o corpo/voz que fala e estabelecer um contato sincero com o outro?

Longa jornada voz adentro

O teatro, enquanto um espaço de experimentação da própria vida, potencializa o que está registrado no nosso corpo, na nossa voz e na nossa história. Estar em cena diante de um outro que me fragiliza, sendo ele um ator ou espectador, pode acontecer de diversas maneiras. A presença física dos corpos muitas vezes não é suficiente para que haja um encontro sincero e o acontecimento teatral ganhe o seu caráter “excepcional” defendido por Dubatti (2016).

Existem muitas técnicas para fazer com que a reunião de pessoas em cena transcenda a mera casca física e atinja camadas mais profundas. Esta procura por algo mais sensível comprova a dificuldade e a necessidade de se estar com o outro e se vivenciar o “nós”.

O meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da nossa solidão. (GROTOWSKI, 1999, p.104)

A voz nesse caso, devido ao seu caráter relacional que é intrínseco a sua manifestação, serve como uma via para um encontro sincero. Falar, segundo Cavarero (2011), é estabelecer uma relação e propor uma experiência entre os corpos. A escuta de si e do outro, para Vargens (2013), leva-nos ao reconhecimento

daquele corpo que emana uma vocalidade e carrega intenções e vontades, uma vez que o gesto, o tom, o volume e o ritmo são uma extensão da individualidade.

Não ouvir o outro implica em um esvaziamento da experiência uma vez que a conexão que se estabelece a partir da voz é enfraquecida. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, 2007, p.84). Perceber a esfera acústica da palavra nos permite ouvir de modo profundo aquele que fala, pois a voz vincula a existência do indivíduo com a sua singularidade. Antes de comunicar sede ou fome, a voz comunica ela mesma e, portanto, sua unicidade.

Trabalhar a voz no teatro transcende as questões técnicas de se fazer ouvir por todo o público e recai sobre a relação do ator consigo mesmo e com o coletivo em que está inserido. Portanto, o quanto a técnica é efetiva se aquele que diz não se reconhece na própria voz? Quais caminhos ou ferramentas podem levar percepção de si e do outro?

O ofício do ator é constituído por uma série de tentativas, de esforços mais ou menos intensos de tocar algo que ele mesmo não conhece, de fazer desse algo uma coisa viva e, em certos domínios da arte, de torná-lo também perceptível ao observador. Para tocar esse algo sobre o qual é tão difícil falar, para aproximar-se, o ator faz tentativas. Essas tentativas não estão relacionadas a uma técnica específica. Não existe nenhuma técnica que funcione por si mesma, nenhuma técnica graças a qual, antes de iniciar o trabalho vai ser bem sucedido. A técnica perfeita não existe. Existem muitas técnicas, barreiras contras as dificuldades, caminhos para eliminar os bloqueios. (BIAGINI, 2013, p.324)

Não existe uma técnica ideal e, mesmo que ela funcione, não significa que sempre poderemos utilizá-la. Para Grotowski (1999), um dos componentes da ética criativa é se permitir ao risco do fracasso, ou seja, manter-se na experimentação e na curiosidade em busca do desconhecido, que nada mais é, para ele, que uma busca por autoconhecimento.

Grotowski (1999) coloca o trabalho do ator, assim como a vida, em um processo onde se percebe os bloqueios do indivíduo e formas de superá-los para que ocorra um encontro livre de amarras. Para isso, desenvolveu diversas técnicas de atuação e uma delas é pela *via negativa*, um trabalho de exaustão psicofísica que coloca o ator

em um profundo contato consigo mesmo, através uma prontidão instintiva que supere os limites impostos por suas leis cotidianas.

Antunes Filho (2010), encenador brasileiro, desenvolve no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) localizado no Sesc Consolação em São Paulo, um trabalho com ideias semelhantes às de Grotowski. O método que criou, o qual está em constante mudança e atualização conforme as novas descobertas, permite ao ator dar vazão a todo o seu material inconsciente seguindo o seu instinto através de uma técnica meticulosa. Assim, o *performer* tem o apoio do seu próprio organismo para navegar na sua imaginação e transformá-la em expressão poética.

Dentro da técnica de ambos os pensadores almeja-se a superação dos limites do indivíduo e a liberação de seus instintos. A partir desta premissa, a voz e a respiração guiam o processo criativo, bem como e são utilizadas como um instrumento de criação e de percepção de si mesmo.

No início do século XX surgem movimentos que propõem um novo olhar sobre o corpo, a mente, a voz e a respiração. É neste contexto que a Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf¹ é criada (STOROLLI, 2004). Começa-se a estudar a relação entre respiração e movimento e como isso interfere na emissão vocal, cuja pesquisa de Antunes Filho e Grotowski também se aproximam.

Nesta época, a respiração é ressignificada para algo muito mais potente do que apenas uma função biológica, o ato de respirar torna-se então uma expressão da alma, um caminho para o reconhecimento de si mesmo e a união de todas as suas potências. Ilse Middendorf, através desta perspectiva propõe a Respiração Vivenciada, um processo que consiste em estar presente para poder perceber os movimentos que o seu corpo faz enquanto respira e a partir disso, abrir o corpo e a voz para a criação. Por isso, utiliza-se a dança e a improvisação como um caminho para a percepção de todo o organismo e uma forma reconhecimento e libertação do indivíduo.

Existem proposições fixas para a prática da Respiração Vivenciada, mas através do contato consigo mesmo e com o outro, estas formas alteram-se para adaptarem-se a realidade do momento do trabalho. Respiração. Concentração. Percepção. São os três pilares da técnica desenvolvida por Middendorf, para que o

¹ Ilse Middendorf foi uma das principais figuras do século XX que desenvolveu a prática em torno da respiração, a Respiração Vivenciada, que visava ao trabalho formativo de profissionais e à terapia respiratória. (STOROLLI, 2004)

indivíduo possa estar consigo mesmo e deixar as coisas acontecerem sem a interferência da razão. Por isso, a técnica do ator não deve ser vista como algo rígido e sim como uma ferramenta de libertação.

O ator é respiração, afirma Antunes Filho (2010). No momento em que o ar e o movimento natural que ele faz dentro do organismo são assumidos, o indivíduo passa por um instante de sublimação em que aceita o que é e o que está e compartilha com o mundo.

O mesmo ar que aciona o gesto e dá naturalidade ao movimento constrói o som, os fonemas, as palavras, as frases, o discurso. Por isso, a técnica vocal está absolutamente vinculada à técnica corporal. A respiração é a mesma e pode ser afetada tanto por uma contração muscular quanto indevida quanto por um esforço mecânico na configuração do som.

Respirar bem implica o controle da respiração para através dela conduzir o trabalho interpretativo, que diz respeito à unidade corpo/voz/espírito. (MILARÉ, 2010, p. 263)

O ato de respirar transcende portanto a função biológica de manter-nos vivos e se torna-se uns dos principais pilares da criação artística. O ator, dentro do CPT, trabalha seu corpo, sua voz e sua personagem através da respiração, é a partir dela que tudo parte. Em cada atividade proposta, o *performer* deve perceber como está respirando e se há alguma tensão enrijecendo o seu corpo, para que através do seu relaxamento possa acessar camadas mais profundas do seu “eu” sem nenhum impeditivo físico.

Concomitante ao treinamento direcionado à respiração, ocorre a pesquisa vocal que se dá através do fonemol, uma língua inventada inspirada nos fonemas russos. O uso deste novo idioma é uma ferramenta para aproximar o ator da sua própria voz e sua imaginação.

O fato de não se dizer palavras conhecidas faz com que o ator escute a vocalidade do que é dito e estabeleça uma relação mais genuína com o outro. Esta técnica, amplamente usada no CPT, permite aos atores que se conectem com as vozes que ecoam e se deixem levar nas improvisações pela imaginação e pelo instinto.

Para chegar ao fonemol, primeiro, é preciso começar pela silabação, o dizer de cada sílaba respeitando o seu tempo de existência (o seu ar) de modo que

se vivencie cada segundo do que é emitido. Cada sílaba possui um som, uma respiração e uma sensação que devem ser emitidas no *ponto da ressonância*, que para Antunes Filho é um ponto físico, orgânico e emocional que permite ao ator ir e ser levado pela sua sensação e pelo seu instinto. O encenador diferencia o *ponto da ressonância* da projeção, a qual seria um falar mais preso à garganta que prende o ator ao seu próprio ego que o impede de criar livremente.

O trabalho pautado na silabação se fundamenta-se também na relação entre vogal e consoante, sendo a vogal a sensação e a consoante o aterramento - a qual precisa ter força o suficiente para perfurar o mundo. O fato de se atentar a cada sílaba do que será dito, leva o ator a ficar presente e conectado com as suas emoções, seguindo e reagindo aos comandos do ar que torna seu pensamento dinâmico e seu corpo pulsante. No CPT, cada segundo, cada sílaba, é uma vida com uma história e uma impressão inseridas na eternidade onde se deve estar atento e disponível aos afetos que emergem.

A pesquisa vocal envolve, portanto, não só a emissão meticulosa de cada sílaba, mas também o processo de individuação do próprio ator cujo cerne é o reconhecimento de si enquanto um ser único.

Voz. Voz. Vox

Descobri o que tem dentro da minha caixa, é a minha voz, a chave é assumir a minha voz, minha expressão, minha alma. E a união dos meus opostos, sem julgamento, é que será a minha força. Matei o pai, agora a minha jornada é o retorno a mim mesma. Aceitação. Sou eu, eu me amo e isso me basta, as contradições levam a perfeição. Caminho, percurso, um passo de cada vez. Quando aceito o que sinto, assumo o que sou, a voz flui. É um caminho sem volta, aceitar e assumir a minha voz, quem sou, minha essência. Agora sou eu comigo mesma. Abrir. Expressão, comunicação, ir até o outro, compartilhar humanidades. O caminho da voz é um caminho metafísico. A voz é o que tenho. Eu sou, não é nem a palavra, pois ela não dá conta da nossa subjetividade, e sim o som. O som primordial da vida, dos nossos corpos, nossas paisagens sonoras. Nossa alma se manifesta em brilho e em som.

Aum

Água, mar, o som da origem, placenta, pulso.

O centro sou eu, minha voz. Agora eu entendo o ficar comigo e ir para o outro com a voz, o que vai sou eu e a criação juntas, o corpo com gestos

necessários, que dizem algo. Entendi que tudo sai a partir de mim, meu centro. É de dentro para fora. (Um de meus registros do CPT, 2016)

A oficina proposta como parte da pesquisa, ainda em andamento, se fundamenta nas ideias e técnicas desenvolvidas principalmente pelo CPT, de modo a criar uma experiência de reconhecimento da própria voz e do outro, ao mesmo tempo em que se discute o porquê da nossa surdez social e relacional.

Espera-se com a conclusão desta pesquisa demonstrar como a vocalidade interfere no trabalho do ator, levando-o a ter um corpo mais sensível, repleto de vozes plurais e como a voz pode ser um caminho para se repensar e criar novas formas de existência mais sensíveis, tanto no teatro quanto na vida.

Considerações finais

Trazer a vocalidade para o teatro, como um caminho para se reconhecer enquanto ser humano e, conseqüentemente, o outro, é também uma forma de subverter a ordem logocêntrica e patriarcal que nos afasta de nós mesmos. Ainda que o trabalho com a voz esteja presente nos processos criativos das mais diversas maneiras, é preponderante um modo de pensar e se relacionar que prioriza a palavra.

Para um pensamento radical da relação clássica entre política e palavra, ainda mais em uma perspectiva feminista, a recuperação do tema da voz é um gesto estratégico obrigatório. Não se trata de feminizar a política e muito menos de fazê-la coincidir com a pura voz insistindo na potência eversiva do prazer, mas sim de reconduzir a palavra à sua raiz vocálica, subtraindo-lhe ao jogo perverso da economia binária que, cindindo vocálico e semântico, destina-os aos dois gêneros da espécie humana. Na voz, que é sempre a voz de alguém, na voz essencialmente destinada à palavra e nela ressonante segundo as leis musicais e relacionais do eco, não é a mulher que se faz ouvir, mas sim a unicidade encarnada de quem fala e a convocação, por esse alguém, de outra voz. A validade antipatriarcal do vocálico comparece já nesse simples reconhecimento que força a politicidade a desviar-se da palavra para a unicidade corpórea e material dos falantes, bem como para a sua recíproca invocação. Apenas prescindindo-se da pluralidade sonora das vozes, pode-se imaginar, de fato, uma política da palavra que continua a conjugar-se com sujeitos gerais como homem e indivíduo. (CAVARERO, 2011, p.240)

Ter a vocalidade como foco é uma forma de aproveitar o espaço de liberdade que o teatro possui e criar novas formas de existência que fujam desta lógica a que estamos submetidos. É um longo caminho de subversão até se reconhecer e assumir a própria voz.

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ANZIEU, Didier (org). *Psicanálise e linguagem: do corpo à fala*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BECKER, Susie. *A voz contemporânea*, 2008. Dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2008.
- BIAGINI, Mario. *Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> (acesso em 10 de janeiro de 2019)
- CARRARA, Paula. *[Corpo Voz Escuta]: rastros de uma prática, reflexões em processo*, 2015. Dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2015.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DOLAR, Mladen. *Voice and nothing more*. Cambridge, MA, USA: MIT Press, 2006.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Editora Sesc, 2016.
- GAIARSA, Angelo. *Respiração e angústia*. São Paulo: Editora Informática, 1971.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: Edições SESC SP; Pondetera, IT: Fondazione Pondetera Teatro, 2010.
- LAGAAY, Alice. *Voice in philosophy: between sound and silence, reflections on the acoustic resonance and implicit ethicaty of human languages*. Universität Bremen.

Disponível em: https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Lagaay_POS3.pdf (acesso em 20 de outubro de- 2018)

MENEZES, Philadelphio (org). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Editora Sesc, 2010.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

SIMONETTI, Alpha. *Palavra dramática: voz e tensividade*, 2011. Dissertação de mestrado para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

STOROLLI, Wania. *Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino do canto*, 2004. Dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2004.

VARGENS, Meran. *A voz articulada pelo coração*. São Paulo: Editora Perspectiva: Salvador; BA: PPGAC/UPBA, 2013.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuun, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.