



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p214-226

Traduções

Ampliar o visível: a lógica do som e da cor

*Broadening the visible:
the logic of sound and color*

*Ampliar lo visible:
la lógica del sonido y del color*

Enrico Pitozzi*

Tradução de Cynthia Gusmão

* *In*: DI MATTEO, Piersandra (org.). **Toccare il reale**: L'arte di Romeo Castellucci. Napoli: Edizioni Cronopio, 2015.

Enrico Pitozzi

Professor do Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, Itália, dirige o curso de mestrado "IKONA. Produção, curadoria digital e valorização do patrimônio audiovisual do entretenimento ao vivo" e é membro do Comitê Científico das Artes Performativas da Região da Emília-Romana.

Cynthia Gusmão

Pós-doutoranda do Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo.
Artista transmídia.



Resumo

O texto de Enrico Pitozzi, professor do Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, aborda as relações entre imagem acústica e imagem visível na obra do encenador Romeo Castellucci e da Societàs Raffaello Sanzio, em parceria com o compositor Scott Gibbons. Pitozzi relaciona a questão com aspectos da teoria das atmosferas de Gernot Böhme.

Palavras-chave: Som, Luz, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmosfera.

Abstract

The text by Enrico Pitozzi, professor at the Department of Arts of the University of Bologna, focuses on the relationship between acoustic and visible images in the work of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio, in partnership with composer Scott Gibbons. Pitozzi relates the question also to aspects of Gernot Böhme's theory of atmospheres.

Keywords: Sound, Light, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmosphere.

Resumen

El texto de Enrico Pitozzi, profesor del Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia, aborda las relaciones entre imagen acústica e imagen visible en la obra del director Romeo Castellucci y de Societàs Raffaello Sanzio, en colaboración con el compositor Scott Gibbons. Pitozzi relaciona el tema con aspectos de la teoría de las atmósferas de Gernot Böhme.

Palabras clave: Sonido, Luz, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmósfera.

Os dois regimes da imagem

Olhando a obra de Romeo Castellucci e da Societàs Raffaello Sanzio de sobrevôo, ao menos dois aspectos chamam a atenção – dois regimes de imagens ou derivações da mesma lógica compositiva. De um lado, o teatro da cor, ou seja, a sensibilidade que orienta a escrita da luz e a organiza em uma lógica cromática (Grazioli, 2008); de outro, a imagem acústica, em que o som se manifesta em toda sua potência dramática. Poderíamos falar de uma dimensão fotológica do teatro, que se assume em uma gramática do olhar, que faz da cor o veículo de sensações não apenas ótico-visíveis, mas

térmicos, táteis, acústicos e, por fim, olfativo-gustativos. Na cena, a forma e a cor levantam uma questão à visão, a interrogam. Se o teatro é o lugar da visão, eis a questão que se coloca: o que **se vê**? No teatro de Castellucci, a maneira como o invisível se revela à visão pode ser a resposta.

Há um segundo aspecto, também central e conectado ao precedente, que é o teatro do som; não se trata de uma variante do teatro musical como se concebe na tradição teatral, mas de uma verdadeira e própria dramaturgia feita de imagens sonoras, definidas como textura – idealizada principalmente por Scott Gibbons¹ –, que conferem uma temperatura peculiar à cena e introduzem de maneira potencial o regime da visão (Guinebault-Szlamowicz; Larrue; Mervant-Roux, 2011; Larrue; Mervant-Roux, 2010). Ali, onde há uma imagem visual, parece emergir uma força auditiva. Não se trata tanto de captar o que se manifesta ao ouvido; essa imagem tem a ver com o que está **dentro** da audição e, como consequência, redesenha o seu caráter (Barthes, 1976; Nancy, 2004; Szendy, 2001). Portanto, é o som que dita a atmosfera da cena.

Nesse cenário, a imagem visível é o contraponto. Em outras palavras, o som cria as condições para que a imagem visível permaneça como um resíduo na memória e no corpo dos espectadores (Reggio, 2012). Esses dois aspectos, que funcionam como diretrizes, implicam um corolário: o teatro da cor e o do som são duas maneiras de dar forma transitória e impermanente a uma entidade não perceptível diretamente. As noções estão ali, mas podem ainda não estar visíveis. Ou, as noções estão ali e as vemos como pela primeira vez: uma cor que precede a aparição de uma figura em cena, um feixe de luz que a revela, a materialização de um som que abre a imagem a uma percepção inédita no decorrer do tempo. É a composição de uma atmosfera que se entende como uma sensação de habitar, que podemos perceber, e até nomear, mas que é impossível definir com precisão.

1 Scott Gibbons é um compositor estadunidense de música eletroacústica. Seu trabalho é conhecido pela abordagem orgânica do som, a partir de profunda pesquisa da potencialidade acústica da matéria e dos objetos, como a água, o fogo, ou outros elementos. Gibbons colabora com Romeo Castellucci e a Societas Raffaello Sanzio desde 1999 com a montagem de *Genesis. From the museum of sleep*.

Em algum lugar no indeterminado

É exatamente essa evanescência de precisão inaudita que permeia o teatro do som e da cor na obra de Romeo Castellucci. O espetáculo inteiro está ali, diante de nós, cena por cena e, no entanto, a bem dizer, refinando um pouco a visão, não é exatamente assim, há algo a mais, há um outro lugar, como uma fissura sutil. Todo o mecanismo cênico gira em torno de um núcleo ambíguo – literalmente – um não-sei-quê (Jankélevitch, 1987; Jankélevitch; Berlowitz, 2012) capaz de agir em suspensão em torno da forma da imagem. Esse aspecto é central em várias obras: nos episódios da *Tragédia Endogonidia* (2002-2004), na trilogia dantesca *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* (2008), e ainda em *The Four Seasons restaurant* (2012) e nas montagens operísticas, particularmente em *Il combattimento* (2000), *Parsifal* (2011) e *Orfeu e Eurídice* (2014).

Algo vibra no perímetro da cena, pressiona os confins da representação. Há um termo que indica bem essa fissura do duplo regime da imagem: a **suspensão**. Ela prepara a epifania e leva o espectador a ver o que se move em seu tecido. A suspensão que age nas imagens nos diz que é necessário ver outra coisa além do que parece estar ali, diante dos nossos olhos. O som de Romeo Castellucci e Scott Gibbons é pensado nesse sentido: ele nos diz que a conta não fecha, pede para o espectador ficar à espreita. Nessa situação, o que era familiar se transforma no que não é; o reconhecível se abre no *unheimlich*², que se torna, de repente, outro de si, gerando um deslocamento. Assim, suspensão e deslocamento são dois modos de mudar a temperatura da cena, prelúdio à inversão de uma atmosfera em seu oposto. Isso acontece exatamente no em *Il combattimento*, em que a composição sonora de Gibbons entra na tessitura da música de Monteverdi para conduzir a cena em outra direção; por exemplo, na última delas, que é transformada

2 N.T.: O termo *unheimlich* aqui é uma referência direta ao famoso ensaio de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, publicado em 1919. Sua tradução em português suscitou muitos debates e é possível encontrar “inquietante”, “infamiliar”, “estranho”, “sinistro” e, mais recentemente, “incômodo”, em tradução de Paulo Sérgio Souza Jr. para a Editora Blucher (2021). Há de se observar que o próprio Freud examinou cuidadosamente a palavra em seu ensaio. Pittozzi, para se referir ao termo, utiliza *irriconosibile* e *spaesamento*. Esta última pode remeter a exílio, banimento, expatriação. Em nossa tradução, optamos, respectivamente, por “irreconhecível” e “deslocamento”.

em seu oposto mediante pequenas mudanças cromáticas, ou no episódio “C.#11 CESENA” (2002) da *Tragédia Endogonidia*, na qual o som precede a mudança de direção da imagem, revelando o corpo de Carlo Giuliani deitado no chão, emoldurado pelo quarto dourado e acompanhado do canto fúnebre do soldado. Encontramos esse mesmo ritmo sintático no *Purgatório* e na seção central de *The Four Seasons restaurant*, em que a cortina fechada e a ativação de um vórtice sonoro – a antimatéria – introduz um movimento de eixo no mundo cênico que é ainda uma mudança cromática da cena: da luz à obscuridade. O familiar (*heimlich*) – a sala teatral, o espaço da cena, a relação entre os indivíduos – se faz de repente *unheimliche*, irreconhecível. Como se a moldura da cena se movesse lentamente, inclinando-se para o lado, em poucos graus, um mínimo imperceptível que, no entanto, faz tudo mudar. A conta não fecha; e não fecha mais, ela é destinada a não fechar. O fio sutil que prende o espectador bem firme à ficção começa a oscilar. Há um abismo à espreita, e ele está ali, no perímetro da poltrona. É um percurso que conduz do olhar ao ver, ao entre-ver.

Uma lógica do ver

A pergunta capital que Romeo Castellucci nos faz agora é a seguinte: o que se vai ver e o que realmente se vê em cena? Vai-se ver aquilo que não se pode ver, a forma que se faz figura evanescente. É aqui, nessa perspectiva, que a noção de *theoria* – a experiência de contemplar as coisas – encontra o teatro, o outro lugar da visão: *theoria* e *theatron*. Mas este ver possui um estatuto especial: se vê em contraluz, se vê de maneira radiográfica: o teatro de Castellucci é o lugar em que Linceu – aquele que nos induz a ver através – é o modelo para o espectador e produz uma mudança radical na sua percepção. Aqui se encontra o traço ético-político que a cena da *Societas Raffaello Sanzio* nos concede por meio do questionamento do estatuto da imagem. Mas, para alcançar esse objetivo, é necessário adotar uma conduta, inscrever-se em um ritmo. Em outras palavras, é necessário fazer da imagem cênica uma prática de pensamento mediante a qual se refaz o mundo. É aqui que se abre aquele pensamento por imagens ou por temperatura – tanto visível quanto sonoro – que marca o teatro de Castellucci.

Pensar por imagens

Nem todo o visível, todavia, é feito de imagens. Existem imagens e imagens. Algumas são sempre iguais a si mesmas (das quais o visível está saturado), outras são fugidias e enigmáticas. Existem imagens que não fazem outra coisa senão mostrar, e imagens que se retiram e escapam. Essas últimas emergem em um tecido visual e sonoro, inscrevendo-se, indissociáveis, na tessitura dramática da cena. Ambas – a imagem visual e a sonora – não são evidentes no sentido comum do termo. Em cena, a imagem que aflora à visão não pertence nem à ordem do aparente (a imagem aparente) nem à da permanência, mas propriamente à de aparição e impermanência. Mantém, portanto, uma estreita relação com o tempo, ou melhor, com o tempo necessário para que sua vibração se torne visível ou audível. Quais são, portanto, as principais obras cênicas que alimentam essas considerações? Mencionaremos algumas que são determinantes.

Epifania: uma forma do espaço

Encontramos um primeiro exemplo condensado nas imagens do quarto de ouro da “C.#01 CESENA” (2002), cuja coloração dourada sugere – do ponto de vista exclusivamente ótico – uma bidimensionalidade. Aparece no primeiro episódio da *Tragédia Endogonidia* (Kelleher *et al.*, 2007; Sacchi, 2012; Pitozzi; Sacchi, 2008), para retornar em “A.#02 AVIGNON” (2002) e “BN.#05 BERGEN” (2003). A característica extraordinária que o ouro veicula é sua capacidade de refletir. Tende a anular o espaço (Wittgenstein, 2000), inflama o ar e o coloca em vibração, dissolvendo o contorno da figura que ali se encontra. O ouro faz transfigurar perceptivamente o objeto em ícone, cortando o espaço que o contorna, submergindo o espectador dentro daquilo que está vendo. Apesar desse efeito e das implicações do ponto de vista visual, o quarto goza de uma profundidade acentuada que, combinada a um corte específico da luz, permite que se obtenham dois efeitos óticos diferentes, mas complementares: de um lado, a percepção de um espaço completamente plano, como se fosse uma superfície; de outro, mudando a posição do corpo luminoso, a percepção de um espaço infinito, imponderável.

Analogamente, a dimensão sonora duplica a atmosfera incandescente do ouro por meio de uma forma sonora invariável que atravessa o volume como uma onda vibratória. Gibbons (2005, p. 22) diz a esse respeito:

O quarto dourado é um objeto. Uma de suas qualidades é de ter um som *ressonante*, que vibra. [...] o som do quarto de ouro é uma forma invariável que tem relação direta com o que acontece dentro. Todavia, há uma série de eventos-sonoridade que complicam essa proporção [...] a principal qualidade tonal do quarto de ouro é a de um som vibrante (Gibbons, 2005, p. 22).

Assim, mesmo nesse caso, a dimensão acústica toca o corpo à distância por meio de sua onda.

Evanescência: uma forma do tempo

Uma segunda observação se faz sobre todas essas imagens que servem para captar o tempo. Dar forma ao tempo significa fazê-lo sair da sua mensuração para ofertá-lo à percepção do espectador na sua forma mutável, no seu fluxo indivisível. Não se trata tanto de tornar visível o invisível, quanto de assinalar a atemporalidade do tempo por meio de sinais visíveis, fazendo assim com que ele saia da sua indiferença. Dar a ver o tempo significa tomar consciência da fragilidade de um ritmo, de um momento intermediário entre seu aparecer e seu dissolver-se, no qual se afirma uma dinâmica em negativo do tempo, na qual aquilo que é aparentemente secundário em relação à figura em cena é, na realidade, a trama que torna possível o evento, tal como resplandece, em um momento de perigo. Neste âmbito, podemos citar – rastreando exemplos no ciclo da *Tragédia Endogonidia* – a imagem de fumaça da “C.#01 CESENA” utilizada como cortina que contribui para tornar evanescente a imagem; ou o uso do talco, formando uma aura a seu redor, uma forma de irradiação, tornando visível o ar, o volume e a matéria. Um outro exemplo são as explosões dos parabrisas na primeira parte de “M.#10 MARSEILLE” (2004), em que a quebra dos vidros torna visível o tempo e aparece como se fosse uma figura de cena. A essa dimensão intervalar do tempo também fazem referência as oclusões e os diafragmas, assim como os tules que cortam a cena, introduzindo um leve desfocar, no qual os

contornos dos corpos e das coisas não são plenamente aferíveis pelos olhos, do mesmo modo que acontece no segundo ato do *Parsifal*, em que o tule que ocupa todo o proscênio produz uma sensação – para o olho do observador – de distância, de descolamento da imagem, uma espécie de disfunção do ver, ou melhor, aquele entrever por meio da malha de um véu fino que distancia.

Chroma

A luz e a cor são formas cênicas. Esse aspecto é evidente na mudança de teor cromático que habita a cena de *Il combattimento* (do branco ao azul passando pelo roxo) ou na separação entre a primeira e a segunda parte em *The Four Seasons restaurant*, que se inicia com o rumor de um buraco negro captado por uma sonda da NASA. A luz dita o conteúdo do fundo do palco. Na cor, o olho imerge em uma temperatura que gera atmosfera indistinta, formas imperceptíveis que são oferecidas de maneira latente. Os refletores de luz, em sua autonomia, assim como os aspectos cromáticos, ganham forma e desenham figuras cênicas na segunda parte do díptico que compõe “M.#10 MARSEILLE”. Aqui a cena é organizada em torno dos fluxos cromáticos por meio dos quais o espectador assiste à epifania de uma pura presença cromática (Itten, 1965). Cores e formas se sucedem em cena como uma matéria magmática e iridescente, em um processo de contínua transformação do tempo. A luz é assim matéria para uma forma, assim como a escuridão é a matriz de todas as impressões luminosas; fenomenologia paradoxal do invisível, os materiais cromáticos são trabalhados para restituir aspectos dinâmicos e a arquitetura cromática, presenças objetivas como manchas de cores, aglomerados de substância orgânica, que se tocam, colidem, explodem. Há tensões ocultas, correntes que desenham campos magnéticos de geometria variável, capazes de alterar a temperatura e o ritmo da cena.

Nesse horizonte, surgem outras manifestações de presença como as de espectrografia, compostas anteriormente por Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti para a cena de “B.#03 BERLIN” e “B.#05 MARSEILLE”. As espectrografias – manifestações próprias e verdadeiras do tempo, que encontram seu ponto de influxo na transformação de uma matéria magmática – são figuras baseadas no contraste luminoso, imprimindo a retina com

manchas que parecem flutuar em um fundo líquido. As espectrografias – que lembram o teste psicológico de Rorschach, desenvolvido para conhecer a personalidade de um indivíduo – compõem-se então de manchas de luzes que desenham figuras ambíguas, irreconhecíveis e inquietantes: longínquas. No grão do tempo, essas imagens se fazem radiografia capaz de materializar pensamentos em trânsito, como na placa fotossensível de um cérebro: uma **impressão de presença**. Elas, em cena, organizam-se como uma respiração que se torna consciente, não apenas da presença de uma imagem mais ou menos familiar, mas também do fato de que toda imagem é na realidade um processo, que toda matéria é um evento, que todo estado é um movimento e que todo elemento – seja físico, seja cromático – é um fenômeno de evanescência.

A imagem acústica

Da cena aflora a imagem acústica. Esse aspecto do trabalho de Gibbons estabelece uma relação tensionada com a visão (Pitozzi, 2014). Contrariamente ao que somos levados a pensar, a imagem sonora – a atmosfera acústica que ela produz – contribui de maneira determinante para compor a textura do fundo de cena e redistribui todos os outros elementos em uma sensação de habitar (Smoje, 2001), e o faz de modo latente. Em outros termos, trata-se de explorar o que está além do **até-agora-ouvido**, isto é, a passagem lenta e gradual da noção de expressão das sonoridades já existentes naquela – bem mais radical – de interceptação, captação e conversão dos elementos sonoros que ainda não existem plenamente.

Na história do *Novecento* musical, por outro lado, o som é concebido como um modo de captar a força, lhe dar uma forma e, através dela, fazer-se ouvir. Esses aspectos são ouvidos particularmente em obras como *Voyage au bout de la nuit* (1999), na qual uma série de máquinas industriais soa, criando uma estrutura rítmica sobre a qual se inserem as vozes desconstruídas a partir do romance homônimo de Céline, e, outra vez, na já citada *Tragédia Endogonidia* e em *The Cryonic Chants* (2006), o que leva à síntese – na forma de concerto – de todo o horizonte acústico. Essa mesma matriz – com mudança clara de sinal, mas seguindo a mesma lógica que conecta

imagem visível e acústica – reaparece na encenação de *Il combattimento* e em *Parsifal*. Castellucci compõe a partir do *spirito* da música. A música de Monteverdi, ou de Wagner, é a condição pela qual se dá a imagem visível: a suscita, a chama e a antecipa, lhe dita a consistência, o ritmo e a duração: é a sua temperatura.

A característica peculiar que aproxima as obras citadas – é verdade que em menor proporção no repertório operístico, em que o som não é electroacústico, exceção feita a *Il combattimento*, no qual às vezes ele aparece – é que o som que Gibbons e Castellucci elaboram tem sempre uma força tátil. O espectador é imerso em um ambiente atravessado por uma vibração contínua. O som intervém de modo subliminar, agindo radicalmente no sistema perceptivo por meio da utilização de frequências altas e baixas (Ikoniadou, 2014; Lockwood, 2009). Trata-se, nos casos citados, sempre de sons implícitos, que tomam a forma recorrendo a um duplo processo de emergência das micro-frequências e de imersão da escuta. O som fica no limite do silêncio, em que este último é definido como o que se pode ou não ouvir, segundo a tessitura da percepção de cada indivíduo, evidenciando os matizes, os processos de penetração acústica no aparato auditivo e de reconfiguração das estruturas da percepção, que solicitam um modo diferente de escuta. Isso pode ser também pensado ao reverso, do ponto de vista do silêncio aparente. O silêncio é agora um elemento em torno do qual se agrega o som para emergir. Um tipo de quietude que encobre uma intensa atividade de baixas frequências, algo que se coloca no limite do detectável, uma pausa à espreita do perímetro do audível.

Seja no que diz respeito à estratificação ou da redução da escuta, a atenção na obra de Castellucci é sempre colocada sob variação tonal interna. Isso demonstra que, em uma escuta mais atenta e precisa, o processo composicional de saturação e o de redução é pontilhado por sombras de sons que se revelam *in ritardo*, perceptíveis apenas após a mudança de nível, de variação interna e de duração. O espectador se torna um tímpano, um ressonador: a anatomia sonora se faz incisão acústica. Entra com o ouvido no som. É uma forma de tatibilidade que não se exaure tanto na proximidade e no contato, mas é liberada a partir da dimensão sonográfica dos corpos: um corpo infinito do qual podemos apenas tatear o percurso. Ouvi-lo. A penetração é agora completa: o espectador é posicionado dentro do som,

onde é possível sentir todas as suas variações – *The Four Seasons restaurant* é um exemplo – e sua imperceptibilidade. Partindo desse ponto observado na imagem acústica é possível reconstruir a música que o som encobre e conectá-la a outros elementos em uma única sensação potente, como acontece em *Il combattimento*, no qual o som eletrônico e o madrigal instituem uma continuidade dramática.

Lógica da atmosfera

As obras de Castellucci são permeadas por uma atmosfera (Böhme, 2010; Griffero, 2010) que qualifica e organiza o seu teatro da cor e do som em uma lógica composicional fundada sobre a variação e a inversão, princípios que provocam um mecanismo de modificação do sentido das coisas e da ordem das sensações. A atmosfera é um estado de coisas que se dá de modo latente: é uma sensação de habitar. As atmosferas que a cena cria são a forma pela qual ela se imprime no espectador, produz nele os efeitos que falam à percepção e sobrevivem na memória para ressurgir. Surgem formas, cortes de luz, pulsação de som, cores e brilhos para que haja essa impressão, e tudo abaixo do limiar da percepção do espectador, apesar dele.

A atmosfera – como a presença – é ditada pelo fato de que algo existe; refere-se a um impalpável, a um indefinível que é de outra ordem no que diz respeito à coisa em si. Dentro da própria realidade, existem planos por trás dos quais a percepção transita sem repouso. Nesse esquema, é possível, portanto, afirmar que não pode existir uma temperatura distinta e detectável se esta não integra um conjunto potencialmente infinito de pequenas atmosferas (não necessariamente homogêneas), capazes de desequilibrar e inverter aquela precedente, preparando assim a passagem à seguinte. Tal como acontece no já citado *Il combattimento*, em que o encerramento, com uma ária final, e que tende cromaticamente ao branco e à luz, transforma-se em uma tonalidade escura, estriada por flashes de luz amarela e um som telúrico e vibrante, composto por Gibbons, substituindo a limpidez do canto; ou – de modo diverso e mais sutil – na recente *Orfeu e Eurídice*, em que aparece ao fundo a imagem de um rosto, como para modificar o equilíbrio das diversas presenças no palco.

Não se compreende uma atmosfera, ela é saboreada como uma sensação. É percebida sem certezas, é um pressentimento que coloca a consciência à margem. Ou uma intuição súbita – um brilho –, ou nada. Para o espectador, ela torna-se a arte do pressentimento, do entre-ver: solicita um certo espírito de delicadeza para poder intuir que lá, diante dele, apesar de tudo, alguma coisa acontece, ainda que tudo pareça se desvanecer. É um convite a ir mais longe, a considerar o imponderável e frequentar sua região. Habitar essa temperatura significa cumprir uma reatualização, ou melhor, uma nova criação, a última, aquela que se deposita como uma impressão, como um afeto, na sua memória emotiva.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. L'ascolto. *In: Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, 1976.
- BÖHME, G. **Atmosfere, estasi messe in scena**: l'estetica come teoria generale della percezione. Milano: Marinotti, 2010
- GIBBONS, S. Sonicità diasporiche: Conversazione con Scott Gibbons.[Entrevista concedida a Enrico Pittozzi] Enrico Pittozzi. **Art'O**, [s.l.], n. 16, p. 22, 2005.
- GRAZIOLI, C. **Luce e sombra**: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale. Bari: Laterza, 2008.
- GRIFFERO, T. **Atmosferologia**: estetica degli spazi emozionali. Bari: Laterza, 2010.
- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, C.; LARRUE, J.-M.; MERVANT-ROUX, M.-M. (ed.). **Le son du Théâtre II**: dire l'acoustique. Montreuil: Éditions Theatrales, 2011. (Théâtre/Public, n. 199).
- IKONIADOU, E. **The rhythmic event**: Art, media and the sonic, Cambridge: MIT Press, 2014.
- ITTEN, J. **Arte del colore**: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- KELLEHER, J.; RIDOUT, N.; CASTELLUCCI, C.; GUIDI, C.; CASTELLUCCI, R. **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge 2007.
- JANKÉLEVITCH, V. **Il non-so-che e il quasi-niente**. Genova: Marietti, 1987.
- JANKÉLEVITCH, V.; BERLOWITZ, B. **Da qualche parte nell'incompiuto**. Torino: Einaudi, 2012.
- LARRUE, J.-M.; MERVANT-ROUX, M.-M. (ed.). **Le son du Théâtre I**: le passé audible. Montreuil: Éditions Theatrales, 2010. (Théâtre/Public, n. 197).
- LOCKWOOD, A. Sound explorations: Windows into the physicality of sound. **Leonardo Music Journal**, Cambridge, v. 19, p. 44-45, 2009.
- NANCY, J.-L. **All'ascolto**. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004.

- PITOZZI, E.; SACCHI, A. **Itinera**: trajectoire de la forme Tragedia Endogonidia. Arles: Actes Sud, 2008.
- PITOZZI, E. At the edges of sound, na image surfaces: acoustic anatomy/Ai bordi del suono affiora l'immagine: anatomia acústica. *In*: CASTELLUCCI, R.. **Unheard**. Mantova: Corraini, 2014. p. 6-7.
- REGGIO, M. C. Ipotesi di um ascolto trágico: la Tragedia Endogonidia della Societas Raffaello Sanzio. *In*: VALENTINI, V. (ed.). **Dramaturgie sonore**. Roma: Bulzoni, 2012.
- SACCHI, A. **Il poso de re**: estetiche dela regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo. Roma: Bulzoni, 2012.
- SMOJE, D. L'udibile e l'inudibile. *In*: NATIEZ, J. J.; BARONI, M. (ed.). **Enciclopedia della Musica**: le avanguardie musicali del Novecento. Torino: Einaudi, 2001. v. 3, p. 201-233.
- SZENDY, P. **Écoute, une histoire de nos oreilles**. Paris: Minuit, 2001.
- WITTGENSTEIN, L. **Osservazioni sui colori**: una grammatica del vedere. Torino: Einaudi, 2000.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 24/10/2023

Publicado em 28/12/2023