

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

GLOSSOLALIA INTENSIVA

Como criar uma voz para o corpo sem órgãos
(ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade)

**São Paulo
2020**

RODRIGO REIS RODRIGUES

GLOSSOLALIA INTENSIVA

**Como criar uma voz para o corpo sem órgãos
(ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade)**

Dissertação apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Artes da UNESP como exigência parcial para a obtenção do título de Mestrado em Artes, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

**São Paulo
2020**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da Unesp

R696g	Rodrigues, Rodrigo Reis, 1976- Glossolalia intensiva : como criar uma voz para o corpo sem órgãos (ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade) / Rodrigo Reis Rodrigues. - São Paulo, 2020. 150 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte moderna. 2. Artes cênicas. 3. Música na arte. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Mattos, Wladimir Farto Contesini de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792
-------	---

RODRIGO REIS RODRIGUES

GLOSSOLALIA INTENSIVA

Como criar uma voz para o corpo sem órgãos
(ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade)

Dissertação apresentada ao Departamento de Pós-Graduação
em Artes da UNESP e submetida à banca examinadora como
exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Artes e
tendo recebido conceito final de APROVADO.

Banca examinadora

Orientador:


Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
Instituto de Artes da UNESP

Membros:

Profª. Dra. Marília Velardi
EACH/USP

Prof. Dr. Paulo Sérgio Maron - USP

São Paulo, 19 de agosto de 2020

À Wlad Mattos
dedico esta dissertação.

Por ter apostado antes mesmo de sua concepção,
por acreditar, muitas vezes mais do que o próprio autor,
pela generosidade de tempo, escuta e acolhimento sem limites,
por caminhar junto abrindo picadas metódicas e metodológicas na trilha:
ao invés do ‘deve ser assim’, um sincero ‘como você deseja em fazer?’
ao invés do ‘pense isso’, um curioso ‘quem você quer trazer pra perto?’
e quanta gente trouxemos pra compor um solo tão fértil!

Por uma orientação que é um privilégio:
que recusa a castração, a falta e investe no desejo,
que não adoece, e sim potencializa,
que não entristece, e sim prolifera alegria,
assim mesmo como devem ser as alianças com a vida,
ainda que seus contornos, por algum tempo, aconteçam numa porção de folhas de papel.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador e às bancas de qualificação e defesa da dissertação: Wladimir de Mattos, Marília Velardi e Paulo Maron.

Aos pilares do percurso: Margareth Chilemi, Anton Zackarkov, Celina Ramos, Rafael Speck, Felipe Kurschat, Marcelo Dalla Pria, Silvia e Rafael Reis e em especial a Roberta Reis, que se dedicou incansavelmente no trabalho de edição e diagramação.

Aos que contribuíram diretamente com o trabalho escrito e áudio-visual: Marcelo Dalla Pria, Roberta Reis, Marta Catunda, Silvio Reis, Nathalia Leter, Tania Campos, Mathias Reis, John Armless Project Studio, Cecília Gobeth, José Maria Carvalho, Graziela Cardoso, Greice Arthuso, Virgínia Costabile, Carolina Callegaro, Marines Calori.

Aos que consistiram o processo: Wladimir de Mattos (PPG Artes IA Unesp); Susana Oliveira Dias (Labjor IEL Unicamp); Regina Favre (Laboratório do Processo Formativo); Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (Taanteatro Cia.); José Maria Carvalho (Viver Núcleo de Dança Pesquisa e Criação); Teresa de Toledo (Fundação Fazenda Santa Maria, Guaxupé-MG).

Aos integrantes e colaboradores do Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes e dos seus Colóquios anuais: Mirian Steinberg, Marcio Marques, Marta Catunda, Wolfgang Pannek, Regina Favre, Sebastian Wiedemann, Alda Maria Abreu.

Aos docentes pesquisadores e técnicos administrativos do PPG Artes do Instituto de Artes da Unesp.

RESUMO

Traçado um panorama histórico e conceitual sobre a glossolalia, esta pesquisa delimita o fazer glossolálico no âmbito das artes contemporâneas da cena. Conforme a Abordagem Articulatória proposta por Wladimir de Mattos, a Glossolalia Intensiva se inscreve na indissociação voz-corpo como uma qualidade treinável e aplicável aos processos composicionais na música estendidos aos processos criativos nas artes. A qualidade vocal intensiva da glossolalia se articula aos conceitos de corpo sem órgãos presente no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e de esquizopresença presente no Teatro Coreográfico de Tensões proposto pela Taanteatro Cia. Laboratórios de pesquisa-criação, compostos por uma ecologia de práticas, propõem experiências que podem fazer existir (devir) tal qualidade intensiva de presença voco-corpórea: a esquizovocalidade.

Palavras-chaves: Glossolalia Intensiva. Abordagem articulatória. Processos composicionais e criativos. Ecologia de práticas. Esquizovocalidade.

ABSTRACT

Tracing a historical and conceptual panorama on glossolaly, this research delimits the glossolalic practice in the context of contemporary scene arts. According to the Articulatory Approach proposed by Wladimir de Mattos, Intensive Glossolaly is grounded in the voice-body indissociation as a trainable quality and applicable to the compositional processes in music extended to the creative processes in arts. The intensive vocal quality of glossolaly is linked to the concepts of body without organs present in Antonin Artaud's Theater of Cruelty and of schizopresence found in the Choreographic Theater of Tensions proposed by Taanteatro Cia. Research-creation laboratories, composed of an ecology of practices, propose experiences that can make exist (becoming) such an intensive quality of a body-voice presence: The Schizovocality.

Keywords: Intensive Glossolaly. Articulatory Approach. Creative and compositional Processes. Ecology of Practices. Schizovocality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Menino lambuzado de natureza	22
Figura 2. Parâmetros vocais sob um ponto de vista não linear	62
Figura 3. Consoantes do português brasileiro na tabela do IPA	69
Figura 4. Roteiro de conjunto de fonemas para explorar os pontos de articulação	70
Figura 5. Roteiro de conjunto de fonemas para explorar os modos de articulação	71
Figura 6. Roteiro de conjunto de fonemas relacionados à prática Estados da Matéria	71
Figura 7. Envelope dinâmico de três fases	72
Figura 8. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os pontos de articulação	84
Figura 9. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os modos de articulação	87
Figura 10. Roteiro de conjuntos de fonemas relacionados à prática Estados da Matéria	96
Figura 11. Savio Barbosa Txana	109
Figura 12. Exposição Uma Shubu Hiwea	109
Figura 13. Desenho de Menegildo Paulino Kaxinawá Isaka	110
Figura 14. Registro da obra Floresta de Nathalia Leter	127
Figura 15. Registro da obra Floresta de Nathalia Leter	131
Figura 16. Casa sede fazenda Santa Maria	133
Figura 17. Água, Barro, Pedra; Ar	134
Figura 18. Fogo; Caminhada	135
Figura 19. Partitura Vésper	136
Figura 20. Vésper fases 1 e 2	136
Figura 21. Vésper fase 3	137
Figura 22. Fazenda Santa Maria.....	138
Figura 23. Mostra Ecoperformance.....	138
Figura 24. Desvalo.....	139

Figura 25. Cair de Si.....	140
Figura 26. Presságio.....	140
Figura 27. Co-existo	141
Figura 28. Partilha.....	141

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Registro da experiência dos pontos de articulação	85
Tabela 2. Registro da experiência dos modos de articulação	88
Tabela 3. Parâmetros do som e parâmetros da voz	95
Tabela 4. Exploração da Fonemática dos Estados da Matéria	98

SUMÁRIO

zeru	19
pedre	27
Cartografia	28
Ecosofia	29
Ecologia da subjetividade	30
Ecologia das relações sociais	33
Ecologia do meio ambiente	35
fogu	37
Glossolalia	38
Glossolalia como pré-linguagem	43
Glossolalia como pós-linguagem	45
Glossolalia Intensiva	47
<i>Afecto</i> e a potência de agir-pensar como gesto	48
Intensidade	49
Corpo sem órgãos	51
Esquizopresença	56
aR	60
Abordagem Articulatória	61
Parâmetros da voz	61
Parâmetros Articulatórios	65
Breve exposição do IPA	67
Dinâmicas articulatórias na glossolalia intensiva	71
agwe	74
Uma ecologia de práticas	75
Laboratórios de Glossolalia Intensiva	80
Panorama do processo	80
Configuração do grupo	80
Estrutura dos laboratórios	81

Aquecimento corporal e respiratório	81
Ativação da escuta	81
Intervalo restaurador	82
Cartografia e compartilhamento	82
Desaquecimento	82
Instruções gerais	82
Laboratório 1	83
Laboratório 2	84
Registro da experiência	85
Laboratório 3	87
Laboratório 4	89
1. Instauração da Base, Forma e Força	89
2. Instauração Estados da Matéria	91
3. Caminhada Estados da Matéria	92
Laboratório 5	94
1. Vogais e propriedades do som e da voz	94
2. Fonemática dos Estados da Matéria	96
Laboratório 6	99
1. Glossolalia não sonora ou uma voz que dança	99
2. Caminhada Palavra-Afecto	102
Laboratório 7	104
1. Percutir os ossos	105
2. Estimulação voz tátil da pele timpânica	106
3. Glossolalia Intensiva em deslocamento pelo espaço	106
4. Instalação Sonora ‘Coluna Vibroacústica’	107
Laboratório 8	112
baRu	113
Processos Criativos e Composicionais em Glossolalia Intensiva	114
ECO Ode à Ecosofia, concerto	114
Noção de Homem e de Fim	114
O homem-árvore	118
Vocalidade em ECO	122
Formação de um grupo	123
Processo criativo e composicional	123

Floresta	127
FLORESTA uma de.composição para 6 vozes em devir florestal	128
Ateliê Residência de Ecoperformance e Glossolalia Intensiva	132
Mostra de Ecoperformance	137
zefu	143
Referências	146



Gostinho comum das nossas infâncias revivido com Maura Baiocchi na ocasião da orientação de performance que compõe este trabalho. Fonte: Autor (2020)

Em 1983, numa escola pública do sul de MG, entre os 6 e os 7 anos de idade, fui alfabetizado no controverso método fônico, através da cartilha ‘Miloca, Teleco e Popoca’. Minha inclinação para a fonologia deve ter começado ali, ou talvez um pouco antes, mais perto dos 4 anos de idade, quando presenciava um tio – pelo qual tinha enorme admiração – que devido à gagueira, fazia exercícios fonoaudiológicos. Aquela repetição rítmica de sílabas e palavras e as vocalizações me fascinavam. Não tenho dúvidas que foi neste tempo que a pesquisa sobre glossolalia teve início, embora naquela época eu não soubesse disso.

No entanto, o marco fundamental deste processo de pesquisa-criação foram os tiques nervosos vocais e motores que apareceram do nada, motivo de constrangimento pra mim e para os mais próximos. Diziam que era uma forma de “chamar a atenção”, como se fossem intencionais e passíveis de serem controlados. Fala recorrente do meu pai “vou te internar no manicômio e lá eles vão te dar uma injeção na testa, com uma agulha do tamanho de um parafuso de mata-burro”, o que não me intimidava, pois percebia o exagero da piada. Ainda assim, quanto mais me chamavam a atenção, mais ansioso ficava e, conseqüentemente, os tiques aumentavam. Com o tempo, todos se acostumaram, e eu também. Nunca fui uma criança ou adolescente ansioso, mas inquieto e ávido por experiências de vida, sempre fui muito excitado. Por volta dos 19 anos, tal curiosidade me levou a iniciar terapia por muitos outros sentidos diferentes dos tiques, foi quando tive contato e entendi a descrição diagnóstica da Síndrome de Tourette.

O tique corresponde a uma vocalização (tique vocal) ou a um espasmo (tique motor), que se manifesta como som ou movimento súbito, inesperado, rápido, estereotipado e não ritmado, de forma repetitiva e recorrente. De acordo com o DSM-5 (2014), o tique ocorre de forma irresistível sendo exacerbado pela ansiedade ou tensão (stress) ou pela excitação. Com esforço, pode ser suprimido por um período de tempo variável. Diminui durante atividades que requerem grande concentração e desaparece durante o sono. É um traço neuropsíquico, especula-se que a causa seja hereditária, mas como não há confirmação, a origem é ainda desconhecida. Meu pai tem seis filhos; quatro dos seus filhos homens manifestam a Tourette.

Os tiques podem ser simples ou complexos. Os primeiros são clônicos e envolvem contrações de grupos musculares funcionalmente relacionados, são abruptos, rápidos, repetidos e sem propósito, geralmente percebidos como involuntários. Os tiques complexos, geralmente em comorbidade com o TOC, são tônicos e envolvem grupos musculares não relacionados funcionalmente, mais lentos, podem parecer propositados e percebidos como voluntários e, por isso, muito embaraçosos para os pais. Meus tiques sempre foram do tipo simples, clônicos.

Os tiques motores simples incluem piscar os olhos, fazer caretas, movimentos de pescoço, encolher os ombros, contrair os músculos abdominais, saltar, cheirar ou tocar com pressão objetos e superfícies. Os complexos incluem a ecocinese ou ecopraxia (imitação de gestos realizados por outrem) e a copropraxia (produção repetida e irresistível de gestos obscenos). Os tiques vocais simples são meros sons que incluem curtos gritos guturais ou hiper-agudos, coçar a garganta, ataques de glote, grunhidos, fungadas e tosses. Os complexos apresentam significado e incluem a ecolalia (repetição da última palavra ou sons do interlocutor), a palilalia (repetição involuntária das próprias palavras ou sons) e a coprolalia (dizer obscenidades ou palavras que ferem as convenções sociais).

Os manuais psiquiátricos descrevem o tique distinguindo três quadros: a Síndrome de Tourette, o Tique Crônico e o Tique Transitório.

A Síndrome de Tourette foi observada e descrita pela primeira vez em 1885, pelo francês Gilles de la Tourette. Conforme o DSM-5 (2014), o diagnóstico deve preencher os seguintes critérios: a. múltiplos tiques motores e um ou mais tiques vocais devem manifestar-se durante algum tempo, mas não necessariamente ao mesmo tempo; b. os tiques devem ocorrer diversas vezes por dia, quase todos os dias, ao longo de um ano ou de modo intermitente por períodos consecutivos de no mínimo três meses; c. o quadro deve começar antes dos 18 anos de idade.

A Síndrome de Tourette (TEIXEIRA, 2011) é rara, pois sua incidência é menor que um caso a cada mil crianças entre 7 e 16 anos de idade. É três vezes mais frequente no sexo masculino e inicia entre 5 e 8 anos de idade. Geralmente, os tiques se manifestam inicialmente nos grupos musculares faciais e posteriormente seguem uma direção céfalo-caudal (pescoço, tronco, braços, mãos e, raramente, pernas). Tem um bom prognóstico, o que não significa que os tiques desapareçam por completo. O que acontece, é que as crianças e os adolescentes aprendem a conviver com os sintomas.

O Tique Crônico se difere pela manifestação exclusiva de tiques motores ou vocais. No Tique Transitório, os tiques ocorrem por um período superior a quatro semanas e inferior a doze meses consecutivos.

Os processos de vida continuaram. Em 2004 me impliquei com os estudos da filosofia da diferença, e durante a leitura de um trecho do volume 3 de Mil Platôs (1997) – no entorno dos conceitos ‘Corpo sem órgãos’ em Artaud e ‘Rostidade’ – tive uma epifania:

*Não me tirem a força de amar. Os romancistas ingleses americanos também sabem como é difícil atravessar o muro do significante. [...] Passar o muro, os chineses talvez, mas a que preço? Ao preço de um *devenir-animal*, de um *devenir-flor**

ou rochedo, e, mais ainda, de um estranho *devir-imperceptível*, de um *devir-duro* *que não é senão o mesmo que amar*. É uma questão de velocidade, mesmo sem sair do lugar. É isso também desfazer o rosto ou, como dizia Miller, não mais olhar os olhos nem nos olhos, mas atravessá-los a nado, fechar seus próprios olhos, e fazer de seu corpo um raio de luz que se move a uma velocidade cada vez maior? Para isso são necessários, sem dúvida, todos os recursos da arte, e da mais elevada arte. É necessário toda uma linha de escrita, toda uma linha de picturalidade, toda uma linha de musicalidade... Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto.

Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, *traços de rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação. Que é um tique? É precisamente a luta sempre recomeçada entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto, e o próprio rosto que se fecha novamente nesse traço, recupera-o, barra sua linha de fuga, impõe-lhe novamente sua organização. (Na distinção médica entre o tique clônico ou convulsivo, e o tique tônico ou espasmódico, talvez seja necessário ver no primeiro caso o predomínio do traço de rostidade que tenta fugir; no segundo caso, o da organização de rosto que procura fechar novamente, imobilizar). Entretanto, se desfazer o rosto é um grande feito, é porque não é uma simples história de tiques, nem uma aventura de amador ou de esteta. Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. O programa, o slogan da esquizoanálise vem a ser este:

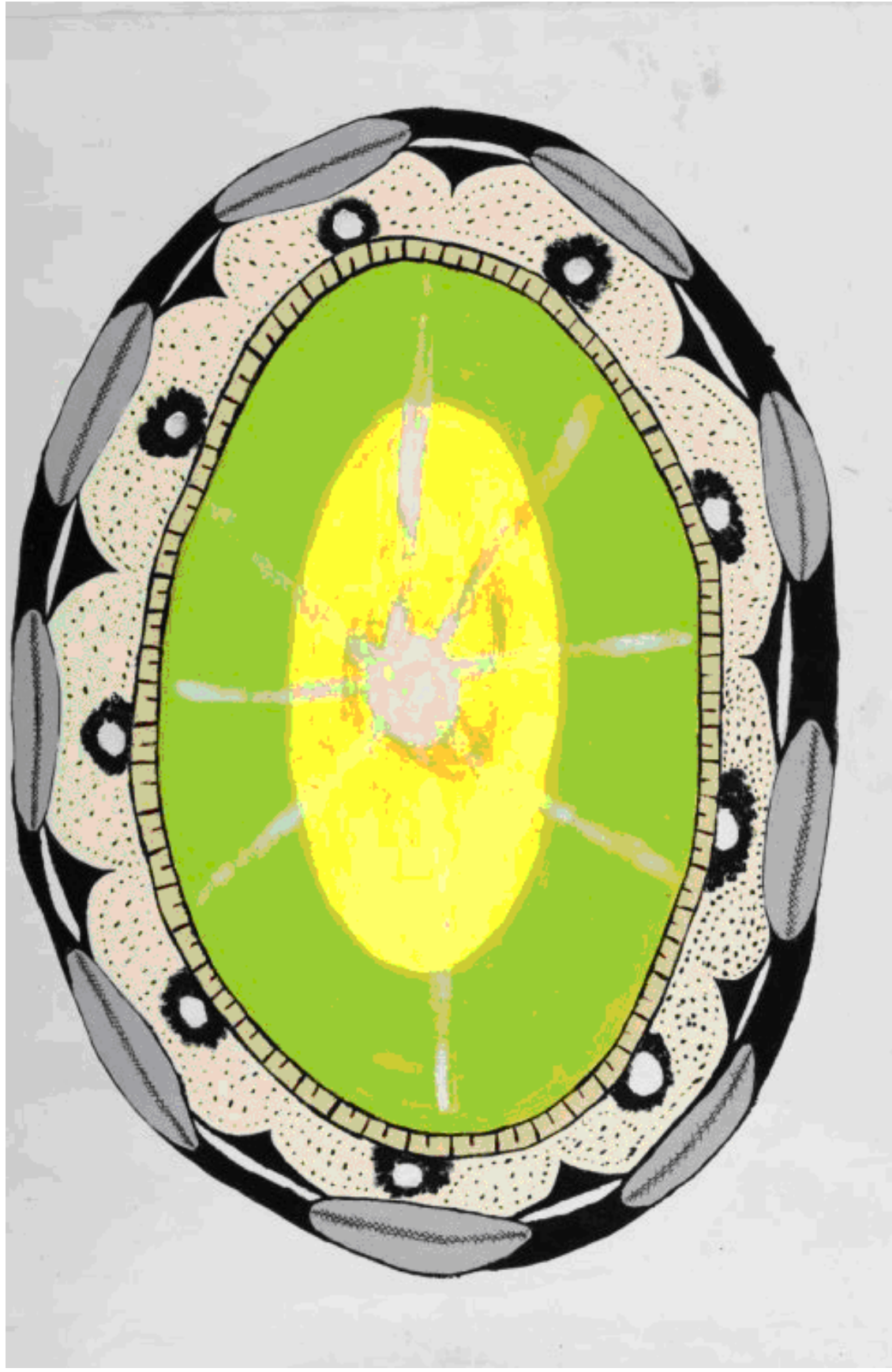
procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga.

É por isso que devemos, mais uma vez, multiplicar as prudências práticas. Primeiramente, nunca se trata de um retorno a... Não se trata de “voltar” às semióticas pré-significantes e pré-subjetivas dos primitivos.

[...] ao contrário, por operar uma verdadeira “desrostificação”, libera de algum modo cabeças pesquisadoras que desfazem em sua passagem os estratos, que atravessam os muros de significância e iluminam buracos de subjetividade, abatem as árvores em prol de verdadeiros rizomas, e conduzem os fluxos em linhas de desterritorialização positiva ou de fuga criadora. Não há mais estratos organizados concentricamente, não há mais buracos negros em torno dos quais as linhas se enrolam para margeá-los, não há mais muros onde se agarram as dicotomias, as binariedades, os valores bipolares. [...] Abre-se um possível rizomático, operando uma potencialização do possível, contra o possível arborescente que marcava um fechamento, um impotência.

Para além do rosto, uma inumanidade ainda completamente diferente: não mais a da cabeça primitiva, mas a das “cabeças pesquisadoras” onde os pontos de desterritorialização se tornam operatórios, as linhas de desterritorialização se tornam positivas absolutas, formando estranhos devires novos, novas polivocidades. Devir-clandestino, fazer rizoma por toda a parte, para a maravilha de uma vida não humana a ser criada. *Rosto meu amor*, mas enfim tornado cabeça pesquisadora... (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57-61)

Nesta leitura acontecimento, para além de entender e aceitar uma descrição diagnóstica, reconheci nos tiques suas potências expressivas. Passei a amá-los e torná-los uma forma de afirmação singular, tomando-os como materiais em processos de pesquisa e criação artística. Tomar o ‘defeito’, a ‘má formação’ do corpo e a neurodiversidade como material; tomar a deformação do rosto e da voz como traço estético. Assumir a tensão entre as forças dionisíacas e as formas apolíneas no próprio corpo e na própria voz. Exaltar as forças desconstrutivas das formas e das normas. De certo modo, tudo o que se segue nesta dissertação são **desdobramentos radicais do tique** que, a partir das práticas propostas, se tornam dispositivos possíveis para vocalizar, dançar e performar.



Desenho de Menegildo Paulino Kaxinawá Isaka (Foto: Pepe Schettino)

zεfU

Esta pesquisa é sobre a prática da Glossolalia Intensiva delimitada ao campo das artes da cena contemporânea, como uma qualidade vocal treinável e aplicável aos processos de criação e composição de performances artísticas.

A motivação direta que me levou a aprofundar o tema da glossolalia e os laboratórios práticos relacionados a ela, parte do processo composicional do concerto ECO¹ para ensemble e coro: trabalho de conclusão de curso de graduação em Composição que realizei no Instituto de Artes da UNESP em 2016. Durante cinco meses, o processo incluiu um laboratório de pesquisa-criação proposto para um coro de dezoito performers, utilizando como base uma ecologia de práticas que denominei Laboratórios de Glossolalia Intensiva.

A pesquisa, a criação, os ensaios, a montagem, as apresentações e a gravação do concerto foram apresentados no TCC ‘ECO Processos Composicionais e Autopoiese’ (RODRIGUES, 2016). O conjunto da obra se destacou com premiação acadêmica e no ano seguinte com a produção e exibição do longa documental ‘ECO Cantos da Terra’², dirigido pela documentarista Tania Campos (CAMPOS; RODRIGUES, 2017).

Porém existem outras motivações indiretas que remontam à minha história pessoal, sobretudo no que tange meu desenvolvimento artístico. Desde os anos de 1990, com a mudança do interior do sul de Minas Gerais, para a capital São Paulo, me envolvi com aulas de dança e de técnicas corporais contemporâneas, sobretudo a técnica Klauss Vianna e a dança Butoh. Posteriormente, fiz uma formação em Biodiversidade Subjetiva³, curso oferecido pela filósofa e terapeuta corporal Regina Favre no Laboratório do Processo Formativo, cuja proposta se trata de desdobramentos da teoria da Anatomia Emocional do Stanley Keleman relacionados à filosofia da diferença.

Porém, foi no contexto da cena butohista de São Paulo, que conheci a Taanteatro Cia. Muito identificado com as linguagens e as cenas da Cia., vinha acompanhando os trabalhos artísticos dos diretores Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, quando em 2010 assisti o solo DAN – Devir Ancestral, onde a Taanteatro expõe o conceito de Ecoperformance e lança um olhar e uma proposta para vinculação das artes performativas com a ecologia. O espetáculo teria início a partir do anfiteatro do antigo Teatro de Dança, no subsolo do Edifício Itália. Ali, Maura Baiocchi, incorporada de uma entidade ancestral do cerrado, se posicionava com olhos fitos em frente a algumas pessoas da platéia. Ali, eu tive então um contato intensivo com a performer e a entidade que ela portava. Nesta troca de olhares fixos, uma explosão, uma

¹ Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=oGYQmtC5B5E>.

² Ver em <https://vimeo.com/244706359>

³ Ver em <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2010/12/trabalhando-pela-biodiversidade-subjetiva/>

captura, uma vertigem, que marcaria o início de uma aliança potente e fértil que se desdobra até o presente, sendo esta dissertação mais um entre tantos desdobramentos.

A partir de 2011 promovi uma série de encontros em torno do conceito da Ecosofia de Félix Guattari que denominei ‘Compondo com Potências’⁴. Num destes encontros, que na época acontecia no espaço cultural Mundo Pensante, convidei Maura Baiocchi para falar sobre a Ecoperformance em sua pesquisa em DAN – Devir Ancestral. No ano seguinte, a Taanteatro me convidou para falar no 2º Fórum de Ecoperformance: meio ambiente e artes performativas – um desafio, e em 2013, no 3º Fórum de Ecoperformance. Em 2016, apresentei para Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek as investigações que vinha fazendo sobre sua técnica Abecedário Sonoro e o IPA e convidei Pannek para fazer uma intervenção pontual em um laboratório de criação do concerto ECO. Uma pista conceitual foi definitiva para a construção da dramaturgia do concerto: Wolfgang me apresenta a carta-poema de Antonin Artaud O Homem Árvore. Em 2017, participei da Ocupação Deleuze no Teatro da Aliança Francesa, onde ocorreu a estréia do documentário ECO Cantos da Terra. Nas edições de 2018 e 2019 do Colóquio sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes que organizei no IA Unesp, convidei Wolfgang para compor o fórum, sendo que no último ano tivemos a apresentação do solo Artaud, Lê Momo com Maura Baiocchi na noite de abertura.

Voltando um pouco no tempo, no ano de 2014 fiz a Oficina Residência que acontece anualmente, durante duas semanas, no sítio sede da Taanteatro Cia., e reúne artistas de vários países em torno de uma formação nas técnicas criadas pela Cia. Dali, alguns acontecimentos e encontros importantes se desdobram nesta dissertação. O primeiro tem relação com um rito de morte e renascimento que é comum no decurso da Oficina Residência: naquele ano o caráter propiciatório do rito se tratava do nascimento de um artista xamã contemporâneo. Na partitura do meu rito, morre o regente, nasce o compositor, embora naquele acontecimento, eu ainda não soubesse disso. Naquele ano, já estava avançado no curso de graduação em Regência no IA Unesp, mas com conflitos em relação a seguir por esta especialização. Neste ano deveria redefinir a escolha, o que aconteceu, de modo que conclui a graduação em composição. Tal processo rendeu, no ano seguinte, o solo performático Maestro Deconstructo, em que associei a função do regente às imagens dos Papas de Bacon, inspirado no livro Francis Bacon: Lógica da Sensação (Deleuze, 2007).

O segundo acontecimento durante a Oficina Residência foi o encontro com uma técnica um tanto discreta, em meio a tantas técnicas propostas pela Taanteatro: trata-se do Abecedário Sonoro, criada por Pannek, cuja descrição foi publicada somente em 2018:

⁴ Uma cartografia destes encontros pode ser vista no artigo escrito em conjunto com Marta Catunda publicado em <http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/22960/22912>

Dança da voz que faz uso das letras do alfabeto e opera como massagem vibratória do crânio e do rosto, ginástica facial e lubrificante do aparelho fonador. Explora ações e sensações, de maneira lúdica e inventiva, por meio da articulação de fonemas relacionados a letras, sílabas, palavras e glossolalias. Colabora para a conscientização e tonificação da dicção e para o aprimoramento da modulação da voz, sem vínculo obrigatório com possíveis significados linguísticos. Além disso, proporcionam uma percepção ampliada das possibilidades de coreografar movimentos e expressões faciais. (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 87)

No mesmo contexto da Oficina Residência, fui dirigido por Maura Baiocchi no solo ‘Menino lambuzado de natureza’ (Figura 2), que estava desenvolvendo sobre dois poemas de Manoel de Barros. Num dado momento da direção, Baiocchi me chama a atenção para a performance do texto: “durante o texto, há só texto, durante o texto, é a voz que dança”. Esta intervenção bomba, e a técnica do Abecedário sonoro vieram ao encontro com todas as pesquisas que já havia feito no entorno da voz, dentre elas a glossolalia, e também com as ambições de compor para uma voz não cantada e não falada.



Figura 1. Menino lambuzado de natureza. Solo performático dirigido por Maura Baiocchi.

Fonte: Taanteatro Oficina Residência. Foto: Wolfgang Pannek (2014).

Seria correto afirmar que este trabalho se trata de levar a técnica do Abecedário Sonoro às últimas consequências, aprofundando e ampliando sua compreensão e uso? De certo modo sim. Porém, para que esta técnica venha a fazer sentido, todo o conjunto de técnicas e conceitos desenvolvido pela Taanteatro deve entrar em ação. Assim, além de fazer uma revisão das técnicas da Taanteatro no entorno da exploração da voz, foi necessário rever outras técnicas como a Caminhada, a Caligrafia Corporal e os Estados da Matéria, como veremos em Laboratórios de Glossolalia Intensiva nesta dissertação.

No entanto, esta pesquisa que é composta por uma ecologia de práticas (Stengers, 2005), e que contém algumas das técnicas da Taanteatro, se presta a duas finalidades: a. desenvolver uma qualidade de presença vocal específica, para um fazer vocal específico; b. compor peças vocais que só podem acontecer a partir desta qualidade de presença vocal. Assim, todas as técnicas que compõem esta ecologia de práticas, são meios que consistem um treinamento voco-corpóreo inerente ao fazer que denomino Glossolalia Intensiva.

A etimologia da palavra glossolalia advém de *glossa*: língua, idioma, linguagem; e *lalia*: lalação, tagarelice, balbucio, loquacidade, uma repetição de língua (ou de línguas). Não se trata de um idioma, mas de um ato de vocalizar. Em seu artigo *Utopies Vocales: glossolalies*, Michel de Certeau (1980), define a glossolalia como o ato de falar em línguas, língua estranha, língua bárbara, falar extático, neolíngua, o ato de forjar uma língua como se ela fosse nova ou desconhecida. Trata-se de um fenômeno universal e atemporal que se manifesta na forma de dom de línguas – como descrito no novo testamento e presente em cultos neo-pentecostais –, nos cultos religiosos oriundos das diásporas negras da África e no xamanismo indígena sul-americano; como fenômeno patológico está presente na descrição de transtornos psiquiátricos; parte deste fenômeno é experimentado de forma lúdica, quando crianças ou adultos brincam com os sons da língua. A partir do século XX, no âmbito das artes da cena, a glossolalia está presente no teatro, no clown, na *performance art*, nas artes plásticas, em instalações sonoras e na música contemporânea.

Neste trabalho, as referências fundamentais em relação à glossolalia estão em Certeau (1980), Maliska (2010), Pozzo (2013) e, no contexto das artes performativas, a glossolalia se apresenta através da dissertação de Gil Roberto de Almeida (UnB, 2015).

A qualidade ‘intensiva’ que, de forma inédita, impliquei à glossolalia, foi proposta a partir de um processo de pesquisa-criação de cinco meses, necessário para compor a seção vocal do concerto ECO. Tal qualidade se fundamenta nos conceitos de ‘corpo sem órgãos’, presente no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e no conceito de ‘Esquizopresença’, proposto por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek no Teatro Coreográfico de Tensões. Tais conceitos apontaram os problemas que esta pesquisa pretende investigar, desenvolver e

formalizar à luz das referências teóricas, da abordagem articulatória (Mattos, 2014) e das práticas e reflexões que compreendem este trabalho.

O corpo sem órgãos é plano de expressão do desejo. O plano de imanência que sustenta toda a produção do desejo, o próprio desejo, o próprio devir devindo. Corpo sem órgãos é o corpo pleno que permanece aberto às intensidades, é nele que devemos habitar para criar para nós mesmos um corpo sem órgãos. É sobre sua superfície móvel que encontramos a diferença, pululando, se fazendo, aparecendo, se diferenciando em si mesma. Ele é o espaço para o indeterminado. É a linha que desvia de uma produção mecânica e previsível.

A Esquizopresença (Baiocchi e Pannek, 2016) é um neologismo de inspiração deleuze-guattariana, cujos conceitos ao conectarem entre si a poética artaudiana da crueldade com a filosofia de Nietzsche e a filosofia da diferença, entrelaçam tais pensamentos à afirmação trágica do devir em combinação com a necessidade de uma transformação da constituição humana e da condição de um verdadeiro começo do ato criativo artístico. Para seus criadores, o que diferencia a Esquizopresença da presença cênica comum é, antes de tudo, seu caráter revolucionário, pois esta não obedece a critérios ou juízos estéticos predeterminados; não representa nem interpreta, mas experimenta.

A fundamentação teórica desta pesquisa se localiza no pensamento pós-estrutural, sobretudo na filosofia da diferença e no método da cartografia proposto por Deleuze e Guattari, na ecologia de práticas proposta por Isabelle Stengers (2018) e na abordagem articulatória aplicada à dicção proposta por Wladimir de Mattos (2014).

A cartografia é um método aberto de pesquisa, com uma permeabilidade singular aos acontecimentos e mutações do pesquisador, do artista e de qualquer um que queira acompanhar o fluxo e os afectos de sua própria transformação em relação à experiência com o seu tempo e a sua produção. Mergulhado nas intensidades de seu tempo e atento às linguagens que encontra, é tarefa do cartógrafo dar expressão para afectos que pedem passagem, devorando os elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias.

Tarefa que demanda a singularização dos processos e, ao mesmo tempo, uma cena singular para acontecer e para ganhar consistência na articulação de técnicas e práticas que tem algo de inevitável no instante de seu acontecer, onde só importa a emergência do novo.

Os procedimentos empregados para investigar as questões desta pesquisa – o caráter intensivo da glossolalia instaurado em um estado de presença voco-corpóreo – se deram a partir de uma ecologia de práticas propostas nos laboratórios de pesquisa-criação descritos a seguir.

Em *pædrɐ*, a proposta eco-ética-estética, como pedra fundamental e parâmetros gerais desta pesquisa-criação e suas práticas, é vinculada à Ecosofia que será apresentada por meio de uma resenha do ensaio *As Três Ecologias* de Felix Guattari (2001).

Em *fogu*, será traçado um breve panorama histórico e conceitual sobre a glossolalia, agregando a esta a noção de intensidade articulada ao conceito de corpo sem órgãos a partir de sua gênese Artaudiana, passando por sua leitura deleuze-guattariana e culminando no seu desdobramento no Teatro Coreográfico de Tensões na forma de Esquizopresença. A diferença entre glossolalia, glossolalia extensiva e glossolalia intensiva serão apresentadas.

Em *aR*, será apresentada a abordagem articulatória aplicada ao âmbito da dicção, como ferramenta instrumental para relacionar os parâmetros da voz, os parâmetros articulatórios e as dinâmicas articulatórias à glossolalia intensiva. Será feita uma breve exposição do Alfabeto Fonético Internacional, o IPA, que neste contexto é utilizado como um repositório que serve como suporte e roteiro para os laboratórios de pesquisa-criação.

Em *agwɐ*, será apresentada a noção de ecologia de práticas (STENGERS, 2015), e a partir desta, serão sistematizados os Laboratórios de Glossolalia Intensiva. Vídeos foram editados para compor cada um dos oito laboratórios descritos nesta dissertação. Os registros foram realizados entre maio e junho de 2019 no Viver Núcleo de Dança Pesquisa e Criação, sob direção de José Maria Carvalho, voltado para dançarinos pesquisadores do projeto Dispositivos de Visão, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura.

Durante os laboratórios será apresentado um plano de treinamento que, por meio de uma ecologia de práticas, irá demonstrar um processo metódico como dispositivo para instaurar um estado de presença voco-corpóreo capaz de produzir uma glossolalia intensiva.

De modo prático, o quadro das consoantes do Alfabeto Fonético Internacional (IPA) será proposto como suporte expressivo e roteiro para uma ecologia de práticas voltadas à investigação fonoarticulatória. O termo suporte, aqui emprestado das artes plásticas, se refere a um plano e a uma superfície por onde determinados conjuntos de vocalizações, transitem por roteiros diversos de experimentações.

No Laboratório 1 foram sugeridos conceitos, referências bibliográficas e audiovisuais, além de apresentados a proposta de experimentos e os procedimentos utilizados na pesquisa-criação.

No Laboratório 2 foi utilizado o quadro das consoantes do IPA para percorrer os eixos horizontais da esquerda para a direita, de modo a investigar e perceber os ‘pontos de articulação’ envolvidos na produção de vocalizações.

No Laboratório 3 foi utilizado o quadro das consoantes do IPA para percorrer os eixos verticais de cima para baixo, para fins de investigar e perceber os ‘modos de articulação’ envolvidos na produção de vocalizações.

No Laboratório 4 foi proposto o reconhecimento e exploração dos cinco níveis de intratensão muscular – os Estados da Matéria – uma técnica criada e proposta pela Taanteatro Cia.

No Laboratório 5 foi proposta a investigação a partir de uma fonemática (conjunto de fonemas) dos Estados da Matéria.

No Laboratório 6 a produção de glossolalia intensiva começa a acontecer a partir de duas práticas: a glossolalia intensiva não sonora e a caminhada palavra-afecto.

No Laboratório 7 a glossolalia intensiva acontece por meio das práticas: estimulação voz tátil da pele timpânica; em deslocamentos no espaço; na instalação sonora ‘coluna vibro acústica’.

No Laboratório 8 acontece a partilha dos registros e a cartografia das experiências entre os participantes, encerrando o processo ou instaurando uma fase criativa relacionada a um processo criativo e/ou composicional.

Por fim, em baRÜ será descrita a cartografia de três processos criativos em que os laboratórios de glossolalia intensiva foram aplicados: o concerto ECO (2016); o solo vocal Floresta de Nathalia Leter (2019); os solos ecoperformáticos apresentados na mostra de Ecoperformance que aconteceu na Refazenda Santa Maria (2018).

Até aqui, suprimi desta introdução dois termos conceitos muito importantes, justamente com o objetivo de destacá-los. Referem-se às descobertas que aconteceram no decorrer desta pesquisa: a ‘impedância’ e a ‘esquizovocalidade’.

A impedância foi apontada por Wladimir de Mattos, logo nos primeiros experimentos dos laboratórios que aconteceram no Instituto de Artes. A noção de impedância – e seus princípios físicos de reatância e resistência – direcionou a investigação para o que será apresentado em aR, nos Parâmetros Articulatorios da Voz.

A esquizovocalidade, termo conceito que brotou na fase final da escrita desta dissertação. Refere-se a um estado de presença voco-corpóreo consistido por uma ecologia de práticas. A esquizovocalidade, termo conceito concebido e gestado a partir da esquizopresença (Taanteatro) com a abordagem articulatória (Mattos), devirá por processos de pesquisa, criação e composição entre comuns que virão.

pedre

Cartografia

A Ecosofia, proposta por Felix Guattari em seu ensaio *As Três Ecologias* vem pautando uma série de estudos, reflexões e ações desde 2003 quando iniciei o projeto *Viagens Ecosóficas*, que se tratava de uma residência com grupos em reservas ecológicas. Foi a Ecosofia que me levou ao estudo da filosofia da diferença e a me enveredar pelas trilhas da esquizoanálise, e deste modo acessar a cartografia. Desde o *Anti-Édipo* (2010), passando por *Mil Platôs* (1997), os autores só nos deixam pistas sobre a cartografia, pistas estas que vão se delineando à medida em que entramos em contato mais íntimo com suas obras. Até pouco tempo, o que tínhamos sobre Cartografia, para além das obras fundantes, girava em torno dos escritos da Suely Rolnik, especialmente o *Micropolítica e Cartografias do Desejo* (1999). Mais recentemente, duas publicações organizadas por Kastrup e Passos (2009; 2014), contribuíram para um aprofundamento do tema da Cartografia, principalmente no âmbito da saúde e sociedade. Nos dedicamos ao estudo destes livros no N'ME – Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes, coordenado pelo Wladimir de Mattos e criado inicialmente por mim e Mirian Steinberg no PPG Artes do IA Unesp.

A cartografia é um método aberto de pesquisa com uma permeabilidade singular aos acontecimentos e mutações do pesquisador, do artista e de qualquer um que queira acompanhar o fluxo e os afectos de sua própria transformação em relação à experiência com o seu tempo e a sua produção. Mergulhado nas intensidades de seu tempo e atento às linguagens que encontra, é tarefa do cartógrafo dar expressão para afectos que pedem passagem, devorando os elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias.

Tarefa que demanda a singularização dos processos e, ao mesmo tempo, uma cena singular para acontecer e para ganhar consistência na articulação de técnicas e práticas que tem algo de inevitável no instante de seu acontecer, onde só importa a emergência do novo.

O trabalho com a cartografia tende a uma abertura incessante, um tanto vertiginosa, que contrasta com um delicado plano de organização na escrita, na transcrição dos acontecimentos, mas que na medida em que se formalizam, voltam a produzir mais acontecimentos, movimentar outros afectos, e produzir mais e mais diferença. Tornar as forças, no âmbito da imanência, formas, no âmbito da escrita, ou seja, produzir abstrações, instaura um vai e vem, uma ondulação dinâmica que é muito surpreendente. Esta tensão contínua entre estes planos, o das forças e o das formas, é extremamente fértil, e ascende um contínuo desejo de vida e de ir mais e mais além. Mas em dados momentos, é necessário cortar os fluxos. Faz parte do exercício cartográfico, suportar o tranco destes cortes... mas também saber do

inevitável: muitas outras linhas conectivas se farão, quase que imediatamente aos cortes. Afinal o rizoma não tem início ou fim, ele é só meio. Um meio que continuamente prolifera.

Considero muito importante, incluir como a esta pesquisa-criação dissertação, a perspectiva cartográfica que se articula diretamente com o conceito de Ecosofia de Guattari, afinal este conceito perpassa a tudo, o fora, o dentro, os objetivos e as finalidades, mas sobretudo é o que se movimenta no cerne e no que consiste o cerne, compondo uma eco-ética-estética para este trabalho.

Ecosofia

Ao registrar as três ecologias – a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana, Guattari manifesta sua indignação perante um mundo que se deteriora lentamente.

Mostra que o planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, mas estas engendram fenômenos de desequilíbrios ecológicos que ameaçam a vida em sua superfície. Os modos de vida individuais e coletivos estão em progressiva deteriorização e as relações afetivas, familiares e sociais, cada vez mais padronizadas, estão reduzidas a sua mais pobre expressão. A relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – se encontra num movimento de implosão e infantilização regressiva.

Considera as formações políticas incapazes de lidar com esta problemática, uma vez que dimensionam ecologia enquanto danos industriais, de modo tecnocrático. Guattari aponta que só mesmo uma articulação ético-política entre os três registros ecológicos, a ecosofia é que poderia esclarecer convenientemente tais questões.

Diz que a verdadeira resposta à crise ecológica é uma “autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais”. Revolução “não só nas relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (2003, p. 9).

Mesmo que sejamos levados a pensar que esta é uma fase de declínio, com todo o serialismo da mídia (mesmo ideal de status, modas, música), “por toda parte surgem reivindicações de singularidade” (2003, p. 12), como as ecológicas e a das chamadas minorias, das mulheres, dos jovens em relação à música, dos homossexuais, etc.

Em todas as escalas individuais e coletivas, trata-se de “debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização

individual e/ou coletiva” (2003, p. 15), tanto da vida cotidiana, como na reinvenção da democracia.

Disso decorrerá uma recomposição das práticas sociais e individuais que agrupo segundo três rubricas complementares – a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental – sob a égide ético-estética de uma ecosofia (GUATTARI, 2003, p. 23).

Ecologia da subjetividade

Guattari aponta para a necessidade de reinventar as nossas relações intrapessoais “com o corpo, com o fantasma (inconsciente), com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte”, procurando “antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc”. Deixa claro que a maneira de reinventar a singularidade está mais para a arte do que para a ciência quando afirma “os profissionais ‘psi’, [estão] sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade” (2003, p. 16).

Em relação ao conjunto dos campos “psi”, afirma que este se “instaura no prolongamento e em interface aos campos estéticos” (2003, p. 21). Neste sentido “tudo deveria ser sempre reinventado, retomado do zero, do contrário os processos se congelam numa mortífera repetição” (2003, p. 22).

Com tais cartografias deveria suceder como na pintura ou na literatura (...), inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia (GUATTARI, 2003, p. 22).

Em relação à ética dos profissionais que lidam com a subjetividade, Guattari mostra ser “eticamente insustentável” que estes se abriguem “atrás de uma neutralidade transferencial pretensamente fundada (...) sobre um *corpus* científico” (2003, p. 21). Privilegia a subjetividade quando diz que “nada nesses domínios está sendo tratado em nome da história, em nome de determinismos infra estruturais!” (2003, p. 16). Guattari critica a forma como “aqueles que dela se ocupam na prática ou na teoria em geral só a abordam usando luvas, tomando infinitas precauções, cuidando para não afastar demais dois paradigmas pseudocientíficos tomados de empréstimo, de preferência às ciências duras”. E esclarece que lhe parece “urgente desfazer-se

de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas” (2003, p. 18).

Guattari considera importante que ao estabelecer seus pontos de referência cartográficos, “as três ecologias se desprendam dos paradigmas pseudocientíficos”, não só pelo grau de complexidade das entidades consideradas, mas fundamentalmente pelo fato de que “no estabelecimento de tais pontos de referência está implicada uma lógica diferente daquele a que rege a comunicação ordinária” (2003, p. 27). Justifica que

(...) a lógica dos conjuntos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, a lógica das intensidades, ou a *eco-lógica*, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos. O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de ‘se pôr a ser’ dizem respeito apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual (GUATTARI, 2003, p. 27).

Guattari também coloca em foco a dinâmica entre as três ecologias como vetores potenciais de subjetivação e singularização para promover,

Em cada foco existencial parcial as práxis ecológicas se esforçarão por detectar os vetores potenciais de subjetivação e de singularização. (...) uma desterritorialização suave pode fazer evoluir os Agenciamentos de um modo processual construtivo (GUATTARI, 2003, p. 28).

Especificamente sobre os agenciamentos de enunciação usados para modular nossa subjetividade, coloca a necessidade de “desenraizá-los de seus vínculos pré-estruturalistas com uma subjetividade totalmente ancorada no passado individual e coletivo”. Na ordem do dia coloca “o resgate de campos de virtualidade ‘futuristas’ e ‘construtivistas’”, dizendo que “o inconsciente permanece agarrado em fixações arcaicas apenas enquanto nenhum engajamento o faz projetar-se para o futuro”. Diferente de uma perspectiva clínica ou de laboratório diz que “essa tensão existencial operar-se-á por intermédio de temporalidades humanas e não-humanas”. E entende por estas últimas o delineamento, “o desdobramento de devires animais, vegetais, cósmicos, assim como de devires maquínicos” (2003, p. 20).

Acusa o estruturalismo e o pós-modernismo de acostumar-nos a uma passividade acrítica e “a uma visão de mundo que elimina a pertinência das intervenções humanas que se encarnam em políticas e micropolíticas concretas” (2003, p. 23-24). Incrimina “a cegueira quanto ao caráter falacioso da compartimentação de alguns domínios do real”, por injustamente “separar a ação sobre a psique daquela sobre o *socius* e o ambiente” (2003, p. 24). E é categórico ao afirmar que

a recusa a olhar de frente as degradações desses três domínios, tal como isto é alimentado pela mídia, confina num empreendimento de infantilização da opinião e de neutralização destrutiva da democracia. Para se desintoxicar do discurso sedativo que as televisões em particular destilam, conviria, daqui para frente, apreender o mundo através dos três vasos comunicantes que constituem nossos três pontos de vista ecológicos (GUATTARI, 2003, p. 24).

Guattari afirma que mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, macanosfera e Universos de referência sociais e individuais. “Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito no sentido de esmagar sob uma camada de silêncio as lutas de emancipação”. (2003, p. 27) Para Guattari, “A questão da ecologia mental pode surgir a todo momento, em todos os lugares, para além dos conjuntos bem constituídos na ordem individual ou coletiva. (...)” (2003, p. 39)

o princípio específico da ecologia mental reside no fato de que sua abordagem dos Territórios existenciais depende de uma lógica pré-objetal e pré-pessoal (...), o ‘processo primário’. Lógica que poderíamos dizer do ‘terceiro incluso’, onde o branco e o negro são indistintos, onde o belo coexiste com o feio, o dentro com o fora, o ‘bom objeto’ com o mau... No caso particular a ecologia do fantasma, o que se requer, a cada tentativa de levantamento cartográfico, é a elaboração de um suporte expressivo singular ou, mais exatamente, singularizado (GUATTARI, 2003, p. 38).

“Tratar-se-á de dar conta dessas práticas menos em termos de verdade científica que em função de sua eficácia estético-existencial. (...) a partir dos quais algumas cadeias semióticas trabalharão a serviço de um efeito de auto referência existencial”. Diz isso de modo à “repensar

por outra via as diversas tentativas de modelização ‘psi’, do mesmo modo que as práticas das seitas religiosas ou os ‘romances familiares’ neuróticos e os delírios psicóticos” (2003, p. 40). E finaliza que “outros objetos institucionais, arquiteturais, econômicos, cósmicos, se constituem tão legitimamente quanto, como suporte dessa mesma função de produção existencial.” (2003, p. 41)

Ecologia das relações sociais

Para Guattari, a ecosofia social consiste em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc. “A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do *ser-em-grupo*”. Não somente pelas intervenções ‘comunicacionais’ mas principalmente por “mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade”. Não se atendo às recomendações gerais, mas fazendo “funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microsociais quanto em escalas institucionais maiores” (2003, p. 16). Tecendo uma crítica ao sistema capitalista global, de modo inclusivo, ao mesmo tempo lúcido do poder que tem sobre a subjetividade, Guattari é duro

A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis do *socius*. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão – ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta – e em ‘intenção’ – infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos. Assim sendo, não é possível pretender se opor a ele apenas de fora, através de práticas sindicais e políticas tradicionais. Tornou-se igualmente imperativo encarar seus efeitos no domínio da ecologia mental, no seio da vida cotidiana individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal. Longe de buscar um consenso cretinizante e infantilizante, a questão será, no futuro, a de cultivar o dissenso e a produção singular de existência. A subjetividade capitalística, tal como é engendrada por operadores de qualquer natureza ou tamanho, está manufaturada de modo a premunir a existência contra toda intrusão de acontecimentos suscetíveis de atrapalhar e perturbar a opinião. Para esse tipo de subjetividade, toda singularidade deveria ou ser evitada, ou passar pelo crivo de aparelhos e quadros de referência especializados. Assim, a subjetividade capitalística se esforça por gerar o mundo da

infância, do amor, da arte, bem como tudo o que é da ordem da angústia, da loucura, da dor, da morte, do sentimento de estar perdido no cosmos... É a partir dos dados existenciais mais pessoais – deveríamos dizer mesmo infra-pessoais – que o capitalismo constitui seus agregados subjetivos maciços, agarrados à raça, à nação, ao corpo profissional, à competição esportiva, à virilidade dominadora, à *star* da mídia... Assegurando-se do poder sobre o máximo de ritornelos existenciais para controlá-los e neutralizá-los, a subjetividade capitalística se inebria, se anestesia e a si mesma, num sentimento coletivo de pseudo-eternidade (GUATTARI, 2003, p. 33-34).

Afastando-se das dialéticas hegelianas e marxistas, e propondo a multiplicidade, diz que “a *eco-lógica* não mais impõe ‘resolver’ os contrários” (2003, p. 35). Insiste que a nova lógica ecosófica “se aparenta à (lógica) do artista que pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras”. (2003, p. 36)

É extremamente humano ao afirmar que devemos “considerar os sintomas e incidentes fora das normas como índices de um trabalho potencial de subjetivação” (2003, p. 34-35). E coloca como essencial que se organizem

novas práticas micropolíticas e macrossociais, novas solidariedades, uma nova suavidade juntamente com novas práticas estéticas e novas práticas analíticas das formações do inconsciente. (...) Convém deixar que se desenvolvam as culturas particulares inventando-se, ao mesmo tempo, outros contatos de cidadania. Convém fazer com que a singularidade, a exceção, a raridade funcionam junto com uma ordem estatal o menos pesada possível (GUATTARI, 2003, p. 35).

Relaciona o sistema identificatório às semiologias da modelização icônica, possivelmente simbólicas e estruturalistas. Relaciona o processo diagramático às semióticas processuais. E justifica que

o que caracteriza um traço diagramático, com relação a um ícone, é seu grau de desterritorialização, sua capacidade de sair de si mesmo para constituir cadeias discursivas conectadas com o referente. Por exemplo, podemos distinguir a imitação identificatória de um aluno pianista com relação a seu

mestre de uma transferência de estilo, suscetível de bifurcar numa via singular (GUATTARI, 2003, p. 45).

Ao defender a democratização da mídia e das tecnologias de informação afirma ser primordial a ecologia social fazer transitar “essas sociedades capitalísticas da era da mídia em direção a uma era pós-mídia, assim entendida como uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização” (2003, p. 46).

Ecologia do meio ambiente

Em seu ensaio, Guattari escreve pouco sobre a ecologia ambiental de modo direto, mas deixa claro que é da interface das três ecologias, que podem nascer ações políticas mais eficientes em relação ao meio ambiente.

a ecologia ambiental, tal como existe hoje, não fez senão iniciar e prefigurar a ecologia generalizada que aqui preconizo e que terá por finalidade descentrar radicalmente as lutas sociais e as maneiras de assumir a própria psique. (...) A conotação da ecologia deveria deixar de ser vinculada à imagem de uma pequena minoria de amantes da natureza ou de especialistas diplomados (GUATTARI, 2003, p. 36).

É realista ao afirmar que “o princípio particular à ecologia ambiental é o de que tudo é possível, tanto as piores catástrofes quanto as evoluções flexíveis”. Acredita que “cada vez mais, os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas”. (2003, p. 52). Sendo assim possível engendrar outros territórios de existências. Estes deveriam ser paulatinamente onde quando, a ecosofia que propôs como pratica ética-política e estética propiciassem um engajamento por uma vida possível, especular outros modos de vida. Um movimento de múltiplas faces, capes de promover outra subjetividade, esta sim instauradora de outro socius, outro “phylum maquinico” e universos técnicos-científicos como referencia, também, outros mundos estéticos (GUATTARI, 2003, p. 53-55).

O que Guattari nos apresenta nas Três Ecologias é a necessidade de conceber uma disciplina ético-estética, que de fato aponte para a heterogênese ou seja, a produção de um contínuo processo de ressingularização, onde e quando os indivíduos se tornem ao mesmo tempo solidários e cada vez mais diferentes entre si.

Para Guattari a subjetividade através de chaves transversais pode instaurar ao mesmo tempo no meio ambiente, nos grandes agenciamentos sociais e institucionais, e “simetricamente, no seio das paisagens e dos fantasmas que habitam as mais íntimas esferas do indivíduo”, a reconquista da autonomia criativa em muitos campos. Para Guattari essa reconquista da confiança da Humanidade em si mesma pode acontecer, paulatinamente através dos meios os mais minúsculos (GUATTARI, 2003, p. 55-56).

fogv

Glossolalia

São escassos os estudos e as produções escritas em português referentes à glossolalia. Restringem-se a citações fragmentadas traduzidas de publicações estrangeiras. A maior parte da literatura, incluindo a estrangeira, é voltada para o fenômeno do falar em línguas da tradição cristã, a xenolalia. Quando o objeto é distinto desse, as pesquisas se direcionam para a área da comunicação com foco em aspectos linguísticos e semióticos da glossolalia e também ao contexto da psiquiatria moderna, que se apropria do termo para fazer registros nosográficos de transtornos mentais, o psitacismo.

No entanto, é importante destacar a dissertação de mestrado do ator/pesquisador Gil Roberto de Almeida (UnB) como publicação em língua portuguesa exclusivamente voltada ao tema da glossolalia. Trata-se de uma ampla pesquisa bibliográfica, histórica e conceitual com ênfase na obra de Artaud e no contexto da performance vocal nas artes sobretudo da primeira metade no século XX.

Desde 2016 em interlocução com Almeida, listei semelhanças entre nossas pesquisas: performance vocal, glossolalia, Artaud, filosofia da diferença. Mas no sentido de me afastar das semelhanças foi que listei as diferenças entre nossos trabalhos: minha formação musical e corporal, o pensamento composicional, a relação com a voz fincada em sua fisiologia e na abordagem articulatória voltada para a dicção no canto (Mattos, 2014), sobretudo o *bel canto*, e, acima de tudo, o diálogo com a música e a dança, suas partituras e seus procedimentos. Em contraste com a produção de Almeida destaco: a formação do ator, o pensamento dramático, as técnicas vocais voltadas à oralidade em conexão com a textualidade e em diálogo com o teatro e seus procedimentos. Por fim, há uma diferença enfática: Almeida investe na pesquisa bibliográfica e nas experimentações livres; esta pesquisa é centrada na sistematização de laboratórios voco-corpóreos consistidos por uma ecologia de práticas.

Nesta parte da dissertação, tomo o caminho trilhado e generosamente disposto por Almeida como um guia para compor uma noção geral sobre glossolalia. Comprometido com o bom uso criativo de seu material, procurei fazer rizoma, ampliar multiplicidades e potencializar a prática glossolálica, num diálogo que aumenta nossa potência de viver como artistas. Compartilho a sensação de que nossos trabalhos se complementam, o que me motiva a recomendar fortemente a leitura de ambos. A glossolalia é um terreno fértil de encontros para semear e fazer brotar nascimentos.

No mais, para uma diferenciação terminológica entre inúmeros fenômenos vocálicos que se confundem com a glossolalia, indico o Glossolium, que se encontra na dissertação de Almeida (2015, p. 87-101). Trata-se de um levantamento primoroso que resultou num

glossário de verbetes, onde destaco: lalíngua (lalação do bebê, num jogo onomatopeico ligado à figura materna, que media sua relação com a linguagem); lord chandos (falar possuído ou no lugar de um animal ou matilha); xenolalia (falar uma língua estranha, dom de línguas do novo testamento); zaoum (língua inventada por Velimir Khlébnikov, poeta vanguardista russo do século XX, a partir de unidades fundamentais do alfabeto como consoantes e vogais).

Do grego, a palavra glossolalia advém de *glossa* (língua enquanto órgão fonador, dialeto, linguagem) + *lalein* (verbo falar, e daí lalação, tagarelice, balbucio, loquacidade). A origem de *glossa* é obscura e guarda imprecisões históricas e conceituais.

Almeida (2015) se apoia nas considerações feitas por Alessandra Pozzo em seu livro tese de doutorado *La glossolalie en Occident*, e recorre também a Michel de Certeau, cuja reflexão deu fundamento a Pozzo para uma definição de glossolalia no contexto artístico. Pozzo analisa a evolução do termo *glossa* a partir de um estudo feito por Louis Holtz. Faço aqui uma síntese sobre suas considerações. *Glossa*, aparentemente e sem precisão temporal, teria sido derivada de *glokes* (barba de épi) ou ainda *glokis* (ponta), tendo o sentido de língua enquanto órgão da fonação, uma língua pontuda. "A forma *glôssais lalein* constituiria, verossimilmente, um sentido ligado à noção de *glossa*, mas transposto às formas orais específicas ao falar inspirado do início do cristianismo." (POZZO, 2013 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 52).

Segundo Almeida (2015) a glossolalia se liga a uma prática enunciativa que é marcada pela ininteligibilidade e pela necessidade de se explicar o desconhecido, sobretudo num contexto oral. Mais comumente, a glossolalia refere-se ao falar em línguas ou dom de línguas como prática oral nas igrejas pentecostais, na descida do Espírito Santo, como manifestação da voz de Deus. No entanto, a glossolalia não é um fenômeno religioso estritamente cristão, pois fazia parte de práticas pagãs, sobretudo em contextos marginais, como é o caso das práticas oraculares e outras liturgias na Grécia antiga. Devo acrescentar que é também associada às ritualísticas oriundas das diásporas africanas e presentes nas culturas dos povos originários do continente americano. Do mesmo modo os Inuit, os aborígenes, os povos asiáticos também produzem seus tipos de glossolalia.

Esta língua não é o idioma, mas uma espécie de língua composta de neologismos, cujos vocábulos inarticulados entre si não portam valor de significação, mas pura sonoridade. Para Maurício Eugênio Maliska (2010, p. 252), "Na glossolalia, importa o ato de dizer – a enunciação – que se anuncia singularmente a cada instante, e não o que é dito, até porque o dito, em geral, na glossolalia, não comunica nada".

Em seu artigo *Utopies Vocales: glossolalies*, Michel de Certeau (1980) define a glossolalia como o ato de falar em línguas, língua estranha, língua bárbara, falar extático, neolíngua, o ato de forjar uma língua como se ela fosse nova ou desconhecida.

Mesmo como gesto espontâneo de conexão entre crianças e adultos quando brincam com os sons da língua; de forma lúdica quando explorada no contexto das artes, se trata de um “conjunto de sons articulados dentro de um determinado ritmo e cadência capaz de provocar nos seus praticantes transe de diversas ordens. [...] faz com que os sujeitos se entreguem a sonoridade e a musicalidade dessa língua de uma forma a serem conduzidos por ela”. (MALISKA, 2010, p. 249). Sobre o transe na glossolalia nos diz Almeida,

Sua relação íntima com o transe, com estados incomuns de consciência, com o arrebatamento em liturgias e celebrações religiosas, com o furor do entusiasmo, ou mesmo com a incompreensão ante fenômenos relacionados a desequilíbrios psíquicos e distúrbios da linguagem, de uma forma ou de outra, remontam a um aspecto desagregador e liberador de experiências humanas ligadas ao som da voz. (ALMEIDA, 2015, p. 55).

Maliska detém-se sobre a polifonia e polirritmia presentes na glossolalia como manifestação da voz, enquanto articulação entre som e ritmo. Afirma que

A glossolalia é polifônica por produzir vocalizações que demonstram uma diversidade sonora, uma diversidade de vozes; também é polirrítmica, por produzir ritmos cadenciados em suas vocalizações, não se tratando, portanto, nem de um único som, tampouco de um único ritmo. (MALISKA, 2010, p. 250)

Para Almeida (2015) em qualquer contexto, a glossolalia relaciona-se com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalização, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou de uma estrutura. Alguns princípios são evidenciados em diversos contextos de práticas glossolálicas: a marginalidade, a desestabilização de contextos e uma noção de ininteligibilidade e estranhamento.

Uma enunciação glossolálica é, antes de tudo, fazer vibrar pelo som, movimentar um corpo, tornando-o presente pela voz enquanto fenômeno da matéria, tornando a experiência uma singularidade vocal, pois um corpo que

fala é um corpo que vibra, (...) reencontro com uma fala ancestral, primeva. (ALMEIDA, 2015, p. 42).

Almeida (2015) aponta que é justamente no sentido da instabilidade e da obscuridade dessas práticas que se apoiará uma noção de voz cujo excesso faz transbordar várias fissuras que situam-se entre estratos mais estáveis, pois seu caráter marginal a coloca na convergência de práticas que, durante toda sua história, ou melhor, suas histórias, investiram no nomadismo para além dos limites institucionais, desestabilizando o *logos* de uma visão de mundo, que têm no controle, na oficialidade e normatização, princípios que regulam as relações.

Almeida chama a atenção para uma utopia vocal religiosa, como é o caso do dom de línguas, ao traduzir o texto de Certeau (2013 *apud* Almeida, 2015, p. 58), "A utopia é para o espaço social o que a glossolalia é para a comunicação oral, circunscrevendo-se em um simulacro linguístico tudo o que a voz realiza além da língua uma vez que ela a fala." Esta utopia se apoia na obrigação em relação ao sagrado e na credulidade. Em seguida ele menciona uma segunda utopia vocal, uma utopia poética diferente da religiosa e que se apoia na ausência de obrigação, pois há uma permissão de jogar com a língua.

De maneira distinta, ela se apoia na incredulidade (um senso lúdico sobre a insensatez dos significados) mais que sobre uma crença na palavra. Seria um espaço utópico ofertado à voz pela criação artística, por exemplo. As glossolalias de Artaud, como uma ficção do dizer, se apoiam sobre um falar articulado, no caso a língua francesa, e procede a uma cirurgia nessa mesma língua, de forma a experimentar as virtualidades da voz. Dessa forma, ele possibilita uma utopia vocal poética na visão de Certeau. (ALMEIDA, 2015, p. 58).

A poesia sonora, a música erudita contemporânea, as vanguardas europeias do início do século XX, a exemplo da poesia dadaísta, assim como a prática do *grommelot* e as experiências de Artaud são exemplos em que a linguagem dançou ao som de um delírio poético.

Questão recorrente entre os estudiosos da glossolalia é a sua relação com o sentido e o significado. Pertinente a esta questão, é comum aos pensadores estruturalistas e da pós-modernidade tomarem a glossolalia como um regime de exceção referente a um regime de signos. Já os pensadores pós-estruturalistas com quem faço aliança neste trabalho, na medida em que ampliam seus interesses para além dos sistemas redutivos e totalizantes, tomam a glossolalia como acontecimento inerente ao viver, o que a conecta a um plano de variações infinitas. Por esta perspectiva, apostam em um campo de potencialidades para a criação

estética, em processos de ressingularização, na produção de diferença e na reinvenção dos modos de viver, como proposto por Félix Guattari em *As Três Ecologias* (1990).

Michel de Certeau (1980, p. 30, tradução nossa)⁵ aponta que, ao longo da história, existiu uma tentativa de “trazer de volta esta delinquência vocal a uma ordem de significado”, onde para dar sentido ao sem sentido, buscou-se formas de interpretação, de exegese e mesmo hermenêuticas psiquiátricas, religiosas, pedagógicas e filosóficas.

A glossolalia não é uma língua, mas é uma condição para que haja línguas. Ela é a riqueza do dizer pelo simples dizer, é o ato enunciativo que não traz um enunciado nem performativo, nem constativo, é uma pura enunciação. A tentação é a de buscar um sentido na glossolalia, buscar um querer dizer alguma coisa, como se a glossolalia tivesse um sentido escondido em alguma parte ainda não descoberta, mas que obrigatoriamente haveria um querer dizer algo. O que está em jogo nessa insistência pelo sentido é a recusa da castração, recusa em se deparar com o sem sentido.

Para Maliska (2010, p. 248) “a voz é glossolálica; o sujeito, no seu balbúcio vocal, emana uma enunciação sem enunciado, vocaliza na sua fala algo que não é discurso, algo que não está atrelado ao sentido e sim ao puro som e ritmo”.

A glossolalia é a quebra do sentido para a emergência da voz enquanto corpo, ou melhor, um pedaço de corpo que dele se desprende para ganhar o sem sentido do som, onde “há uma relevância da voz em relação à fala, em que importa mais o som do dizer do que o próprio dizer” (MALISKA, 2010, p. 250). Vocalizes rítmicos perfilam “um jogo de forças cuja potência se mostra não por aquilo que se pode comunicar, mas por aquilo que se pode transmitir, em algo que está para além do sentido e que toca na voz como portadora dessa transmissão.” (MALISKA, 2010, p. 251).

Deleuze e Guattari em *Postulados da Linguística* (2002, p. 13) vão dizer que toda a linguagem é discurso indireto, sobretudo discurso indireto livre: “Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto.”, assim, todos os ruídos e tudo aquilo que ruma para um alguém ou um além da linguagem, estaria numa virtualidade glossolálica. Algo na glossolalia ultrapassa a voz do indivíduo, ela é uma coletividade. Esta virtualidade é o que coloca a língua em estado de experimentação ou, como eles chamam, variação contínua, em operações de a-significância e dessubjetivação, visto que programa inverso a este será feito pelo discurso direto.

⁵ “ramener cette délinquance vocale à un ordre de signifiés” CERTEAU, 1980, p. 30.

A expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua, representa um tensor, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um alguém ou a um além da língua. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 44).

Podemos agora aproximar a glossolalia, mas não fixá-la, a alguns conceitos psicanalíticos, referentes aos processos pré-linguísticos da voz.

Glossolalia como pré-linguagem

Lacan (1998, p. 238-324), em *O inconsciente é estruturado como uma linguagem* anuncia a *lalangue* (alíngua). Destaque para o artigo indefinido *uma*:

Uma língua muito particular, em que não há tradução, por não haver compartilhamento de vocábulos e palavras, por esses serem completamente singulares. Trata-se de uma língua singular, aquela que é inscrita no sujeito, ao modo de uma tatuagem vocal, e que o deixa com uma marca ao mesmo tempo em que o marca, que o inscreve e o convoca como sujeito. É uma pura lalação, uma glossolalia, sem predicado, a voz da mãe que faz eco no sujeito, ou o canto materno que tem o poder de inscrever algo no sujeito por aquilo que ele veicula em termos de chamado, enquanto invocação e desejo. A ordem da lalangue, ou se quiserem, alíngua, ou ainda, lalíngua, não é também o sonoro ou o som, mas o que desse som há enquanto invocação, enquanto voz que procede a um chamado, algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento. (MALISKA, 2010, p. 249).

Essa lalação oriunda da mãe é glossolálica. É dessa forma glossolálica que o sujeito é invocado, pois a invocação não se dá pelo sentido ou pelo significado da fala da mãe, mas sim por aquilo que ela transmite de seu desejo através dos vocalises que emite. A glossolalia na invocação não tem a ver com a semântica ou sintaxe da língua (idioma) da mãe, mas o quanto ela coloca o ser como objeto de seu desejo e o quanto invoca este objeto a se tornar sujeito através da invocação. A mãe não invoca falando através de uma língua — português, inglês, italiano ou qualquer outra — mas invoca e transmite algo de seu desejo falando em línguas, glossolando, falando em *lalangue*, esta língua singular que irá constituir o sujeito.

A glossolalia também pode ser entendida como uma pré-linguagem, uma espécie de balbúcio que posteriormente se manifesta no sujeito como um

resto vocal daquilo que permaneceu nele desse momento mítico que antecede a linguagem. Um resto que retorna na voz, não como um resquício, mas como aquilo que caracteriza a própria voz, o resto como aquilo que permanece. (MALISKA, 2010, p. 255).

Segundo Certeau (1980, p. 34, tradução nossa)⁶ a glossolalia “[...]” repete as fonações infantis, isto é, os primórdios da fala, mas com vistas a instaurar um teatro para futuras operações lingüísticas.” Peter Pal Pelbart, ao discorrer sobre as críticas que Artaud faz sobre a linguagem, traz uma visão psicanalítica:

Trata-se aí do prazer fonatório, da experimentação da materialidade verbal, das pulsões libidinais investidas na linguagem. Como na criança, que em seus primeiros balbucios mobiliza todo o corpo numa gesticulação global: a linguagem é então vivida como puro dispêndio gestual, jubilação muscular, polifônica e rítmica. O sentido advém secundariamente, como diferenciação interna dessa atividade e como recalque progressivo de seus componentes somáticos e libidinais. Sabe-se que as crianças, (...) primeiro "falam" por intermédio da gestualidade pulmonar, glótica e labial, produzindo uma espécie de simulacro, para depois precisar e diferenciar os sentidos correspondentes à sua língua. "A lógica gestual do sistema fonemático prevalece sobre seu uso comunicativo", explica Michel Thévoz, acrescentando que mesmo depois de adquirida a linguagem materna, as crianças fazem constantemente a experiência libidinal do funcionamento vazio da linguagem. "Elas discorrem por discorrer, por pura euforia elocutória." Só com o tempo essa gestualidade, dinamismo e corporeidade da matéria sonora deve transladar-se para além da barra que em nossa cultura separa o significante do corpo fisiológico “[...]” (PELBART, 1989, p. 148).

A partir destas observações, fica clara a diferença entre a expressão fonoarticulatória como sentido e a expressão fonética como significado. Na filosofia da diferença, o sentido está ligado à imanência do acontecimento e não colado ao significado; este, paira sobre o acontecimento em ato, sendo apenas uma das linhas de expressão fonética.

⁶ “[...]” ‘répète’ les phonations enfantines, c’est-à-dire les commencements du parler, mais en vue d’instaurer un théâtre pour des opérations linguistiques à venir.” Certeau (1980, p. 34)

Glossolalia como pós-linguagem

Evocando novamente a noção de utopia vocal em Certeau, Almeida (2015) aponta que esta traz consigo as possibilidades de uma reflexão sobre uma glossolalia na arte, sobretudo, para a voz em performance.

Em cada glossolalia combina-se algo de pré-linguagem, relativo a uma origem silenciosa ou ao 'ataque' da palavra falada, e algo de pós-linguagem, feito de excesso, de transbordamentos ou de resíduos de língua. Assim como o mito, estas ficções juntam o antes e o depois do dizer para construir o artefato em que ele se joga. (CERTEAU, 2013 apud ALMEIDA, 2015, p. 59, tradução do autor).

Partindo destas reflexões de Certeau, Pozzo vai chamar de glossolalia lúdica, gênero distinto da glossolalia religiosa, práticas que abarcam a criação artística. O fundamento destas glossolalias seria a transgressão das normas linguísticas, efetuadas no campo da arte. Jogar e brincar com a língua constituiu um modo de operar um delírio, uma mudança de sentido, ou melhor, uma ampliação de sentidos. (ALMEIDA, 2013).

Florence de Merèdieu, biógrafa de Artaud, comenta as investigações glossolálicas dele enquanto esteve internado:

As cantilenas, os rituais e encantamentos fazem parte, desde o período de internação, desse pequeno teatro pessoal que Artaud construiu para si pouco a pouco, teatro afetivo, e muito físico, que lhe serve de proteção contra o mundo exterior. A oralidade tem, no seio desse dispositivo defensivo, papel primordial. Artaud canta, cantarola, uiva e salmodia estranhas canções. A origem dessas glossolalias é múltipla. Elas se enraízam, como vimos, na fascinação de Artaud por certas melopeias selvagens (como as dos índios mexicanos descobertas em Paris dos anos de 1930). Mas elas remetem também aos cantos religiosos de infância e (e de modo fantasmático e mítico) aos primeiros cantos da Igreja Cristã. As glossolalias são, enfim, o que ousaríamos chamar “um gênero psiquiátrico”, os médicos designando desse modo essas sílabas ou essa linguagem inventada, tão frequente entre os loucos. E Artaud, o louco e internado, no decorrer dos anos, passou a dominar perfeitamente as glossolalias. (MERÈDIEU, 2011 apud ALMEIDA, 2015, p. 63).

Em relação a esta citação, Almeida (2015) critica o reducionismo na leitura psiquiátrica da biógrafa acerca das expressões "proteção contra o mundo exterior", "dispositivo defensivo" ou ainda "gênero psiquiátrico", e argumenta que estes termos colaboram com uma visão mais restrita e generalista sobre esta produção de Artaud, o que minimiza a potência com que a obra desse período tem impactado produções contemporâneas na filosofia e nas artes. "De qualquer forma, havia uma confluência de fatores que evidenciavam o caráter fronteiro de suas criações: elocuições de um louco ou uma prática lúcida da crueldade?" (ALMEIDA, 2015, p. 64). Por fim, retoma a crítica de Derrida: por que uma ou outra coisa? Para o próprio Artaud, para citar somente uma das suas críticas à linguagem,

Não gosto dos poemas ou das linguagens de superfície e que respiram ócios felizes e êxitos do intelecto, mesmo que este se apoie no ânus, mas sem que se empenhe nisso a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e não admito que percamos um excremento sem nos dilacerarmos com a possibilidade de que aí percamos também nossa alma. Podemos inventar nossa própria língua e fazer falar a língua pura com um sentido extra gramatical, mas é preciso que este sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor... (ARTAUD, "Carta a Henri Parisot", *Lettres de Rodei*, GLM, 1946 apud PELBART, 1989).

A glossolalia, como prática marginal, diz Almeida (2015), tem uma relação com tudo aquilo que fere determinadas normas, apontando para uma incompreensão de significados e, muitas vezes, até mesmo de um sentido imediato. Também se relaciona com uma experiência fundadora da produção do som por meio do corpo, ou seja, enquanto vocalizo, reverbero e faço a matéria ressoar-me. Se consideramos a glossolalia como um limite ao qual não se chega nunca, pois trata-se de um devir da experiência vocal, sempre em algum tipo de processo fronteiro, entre isto e aquilo, suas práticas se valem de segmentos e estratos para o delírio da voz.

Trata-se de uma vocalização cujo excesso, o resto e a desmedida, agregam valores ruidosos, amorais, ininteligíveis e evoca as singularidades do desconhecido. A glossolalia, ao desenredar uma voz dos estratos da língua, confere potências a esta voz de modo a suplantiar os territórios estabelecidos da prática vocal – *bel canto*, recitação, *sprechgesang*, recursos vocais empregados na música futurista e concreta, *belting* e modelos de cantos populares e mediatizados (COLI; VALENTE, 2012).

Após sucintas considerações sobre como a glossolalia é comumente entendida no âmbito da religião, da psiquiatria, da linguística e da psicanálise, pretendo contornar a glossolalia ao território da arte, especialmente no âmbito voco-corpóreo: a prática glossolálica como uma possibilidade de investigação, criação e expressão artística na indissociação voz-corpo.

Por fim, a prática glossolálica transforma terrenos inóspitos, ininteligíveis, borrados e indiscerníveis em territórios sonoros preñes de potencialidades. Nesta experiência, a vocalidade não tem como base a qualidade vocal comum ao processo de aprendizagem e condicionamento relativos às vocalidades próprias das práticas musicais relativas à música tonal do ocidente; saber desafinar é tão necessário quanto saber afinar; a voz estridente, instável ou fraca em projeção não é menos importante que a voz limpa, controlada e projetada; a incomunicabilidade torna-se mais potente que a comunicabilidade; um grito, sujeiras, impropérios e obscuridades vocais não são menos cativantes que melodias tonais claras e palatáveis. Antes disso, reflete-se sobre contextos e territórios que importam paletas vocais e elevam ao infinito as múltiplas possibilidades de experimentação que possam dar conta de uma performance e de uma cena performática contemporânea.

Glossolalia Intensiva

O quê pode conferir à glossolalia uma qualidade intensiva? Não seria intensiva toda glossolalia? Existe uma glossolalia extensiva? Para desenvolver estas questões, se faz necessário consistir um plano através de conceitos que, articulados entre si, podem definir uma qualidade intensiva para a glossolalia. Assim, em diálogo com a filosofia da diferença, apresento as noções de *afecto* e de intensidade. Em seguida, apresento uma noção de corpo sem órgãos forjado por Artaud, equivalente aos conceitos de plano de imanência e de grau zero em Deleuze. Por fim, apresento uma noção de esquizopresença, conceito de Maura Baiocchi que define um estado de presença que articula o corpo sem órgãos à intensidade. Tomei como interlocutores Deleuze e Guattari, especialmente as idéias presentes em *Lógica do Sentido* (2003), *O Anti-Édipo* (2010) e *Mil platôs* (1997). Tomei como guia para a apresentação destas noções, a tese de doutorado em filosofia de Cíntia Vieira da Silva (2013), publicada em livro pela Editora Unicamp, com o título *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Por último, empresto dos livros da Taanteatro Cia (2016, 2018) as considerações sobre esquizopresença.

***Afecto* e a potência de agir-pensar como gesto**

O *afecto*, grafado deste modo em consonância com o uso técnico que Deleuze faz do termo Espinosista, “é o efeito do encontro entre corpos e, como tal, envolve aumento ou diminuição da potência de agir e da potência de afetar e ser afetado dos modos por ele implicados.” (SILVA, p. 21). Assim compreendido, a interioridade psicológica não é distinta da exterioridade corpórea, ou seja, os *afectos* são concebidos como uma modalidade de pensamento que não passa pela representação. Segundo Silva (2013, p. 24),

os *afectos* são o registro mental dos efeitos das intensidades sobre o corpo. As intensidades são a primeira dimensão da individualidade segundo a leitura deleuziana de Espinosa. As intensidades são as diferenças ainda não qualificadas, ou aquilo que permite que venhamos a perceber as qualidades.

O aumento da potência de agir do corpo constitui um *afecto* alegre, enquanto que sua diminuição, um *afecto* triste. Como estabelece Espinosa (2014, v. 4, p. 222) na proposição 28 da terceira parte da Ética “tudo o que imaginamos que conduz à alegria, esforçar-nos-emos por fazer de modo a que se produza; mas tudo o que imaginamos que lhe é contrário ou conduz à tristeza, esforçar-nos-emos por afastá-lo ou destruí-lo”. Tal proposição “recorre justamente à igualdade e à simultaneidade entre a potência de pensar da mente e a potência de agir do corpo.” (SILVA, 2013, p. 201).

A quarta parte da Ética mostra que nosso corpo pode ser afetado de muitas maneiras ao mesmo tempo. Neste sentido, a capacidade de ser afetado relaciona-se à possibilidade de nos tornarmos ativos e livres. “Por outro lado, tal capacidade deixa-nos vulneráveis porque sujeitos as oscilações que dependem do acaso, da fortuidade dos encontros com corpos que podem ora nos afetar de alegria, ora de tristeza.” (SILVA, 2013, p. 201).

A igualdade entre as potências de agir e pensar entretém uma relação com a diversidade. “Ambas as potências são iguais e se desenvolvem revelando uma igualdade de aptidões para exprimir toda a diversidade contida na natureza do corpo e da mente. Tal diversidade deriva do carácter compósito do corpo e da mente” (SILVA, 2013, p. 212), onde não há uma relação de causalidade recíproca entre mente e corpo.

Os *afectos* manifestam de modo privilegiado a simultaneidade entre o que se passa no corpo e na mente e seu estudo propicia a Espinosa a ocasião de aprofundar-se no discurso misto, descartando de vez a impressão de uma alternância ou de uma correspondência em que houvesse uma defasagem

temporal (e, portanto, uma prioridade de um dos termos). (SILVA, 2013, p. 215).

A unidade entre corpo e mente completa-se em Espinosa com a inserção do indivíduo na Natureza. Seu caráter imediato não é uma garantia de autenticidade, mas testemunha ou indica um modo de existir e de entrar com o corpo em relação com o mundo e, justamente por ser imediata, tal experiência é universal na medida mesmo em que é singular. (SILVA, 2013).

A ilusão de causalidade recíproca é refutada ante a afirmação “nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente pode determinar o corpo ao movimento ou ao repouso.” (SILVA, 2013, p. 222). Entretanto, para desfazer tal ilusão é necessário recorrer à própria experiência.

Num exercício de síntese criativa relativo a esta pesquisa, gesto é o que compreendo por uma igualdade de aptidões para exprimir as potências de agir e pensar contidas na natureza do corpo e da mente. Deste modo, entendo a glossolalia como um gesto: um intento de expressão que se exprime por uma diversidade de movimentos fono-articulares-corpóreos singulares, experimentados a partir de afecções produzidas no encontro entre corpos-mentes heterogêneos.

Intensidade

O tempo e o espaço são grandezas extensivas, ou seja, “são constituídos de partes exteriores umas às outras. Isto quer dizer que suas partes são apreendidas de modo sucessivo e a multiplicidade de partes remete sempre a uma unidade.” (SILVA, 2013, p. 119). Apreendemos a quantidade extensiva de um fenômeno na medida em que ele nos aparece numa dada experiência constituindo-se para nós como objetos numa percepção, o que implica que eles tenham provocado nossa sensibilidade. Portanto, nem as quantidades extensivas nem as qualidades de um dado fenômeno são acessíveis a priori, ou seja, independentemente da experiência.

Porém a única qualidade de qualquer grandeza que podemos conhecer a priori é a continuidade, e o fato de que ela pode se apresentar a nós em graus variados. De acordo com Silva (2013, p. 119),

Há algo nas sensações, no entanto, a que temos acesso a priori, que é “sua grandeza intensiva, o ter um grau”. As qualidades são concebidas como contínuas por poderem variar de intensidade sem variar em extensão, ou seja,

um mesmo espaço pode ser preenchido com graus diferentes de uma mesma qualidade (diferentes intensidades de uma cor, de calor, etc).

As quantidades intensivas fazem parte das condições de possibilidade da experiência, na medida em que são aquilo que podemos antecipar em relação às sensações, antes que elas ocorram empiricamente. Deleuze fará das quantidades intensivas as condições da experiência real, as partes mínimas que constituem o real. Quantidades intensivas são definidas como o que preenche o espaço e o tempo em “graus diversos” (SILVA, 2013). Aqui cabe acompanhar uma longa citação de Silva (2013, p. 120-121) sobre as propriedades das quantidades intensivas.

Uma primeira propriedade das quantidades intensivas é serem apreendidas instantaneamente, já que não são constituídas de partes exteriores umas às outras. Nas quantidades intensivas, a unidade não é uma soma das partes não sendo, portanto, apreendida sucessivamente, mas de um só golpe. A segunda propriedade das quantidades intensivas é correlativa à primeira. Se as quantidades intensivas não são compostas da soma de partes extensas, logo, a multiplicidade que elas constituem não pode ser remetida “a uma sucessão de partes exteriores umas às outras”. Tal multiplicidade corresponde “a uma aproximação variável do grau zero”, ou seja, as quantidades intensivas remetem “a sua produção a partir do grau zero, ou a sua extinção”. O grau zero é a ausência de sensação, situação em que nenhum fenômeno se nos apresenta. Em tal caso, do ponto de vista da sensibilidade, da receptividade, os únicos elementos em jogo seriam as intuições puras do espaço e do tempo. [...] qualquer fenômeno que apareça à nossa sensibilidade terá uma quantidade intensiva, ocupará o tempo e o espaço com qualidades de grau variável diferente de zero (pois o zero seria a ausência de qualquer *afecção*).

Em suma, a extensão tem relação com as linhas (prosódicas) horizontais e os blocos (harmônicos) verticais, suas durações e alturas. Por sua vez, a intensidade aqui não se refere à sonora, mas às intensidades afectivas, como blocos de intensidades, que ao atravessarem um corpo, levam-no a produzir os mais variados gestos voco-corpóreos. Por esta perspectiva, a sequência, as durações, as repetições, os padrões, os timbres e a força empregada nas emissões vocálicas pouco importam. O que é relevante são as variações, as diferenças, as instabilidades, as modulações e, sobretudo, os *afectos* que movem os gestos voco-corpóreos, as

experimentações que portam, a capacidade de afetarem e ser afetados e suas expressões possíveis.

Corpo sem órgãos

O corpo sem órgãos – enquanto conceito, materialidade, experimentação e processo –, foi criado por Antonin Artaud no contexto do seu Teatro da Crueldade. Resenhar tal noção implica em uma imersão na produção de Artaud – escritos, desenhos, fonografia – em imbricação com sua vida, percorrendo dos palcos ao confinamento asilar, em posição de ausculta frente ao “seu sofrimento extremo, seu psiquismo perturbado, seus vícios e abstinências, é situar uma violência singular no investimento do seu desejo na eclosão de fronteiras do ato criativo.” (ALMEIDA, 2015, p. 40).

É durante este tempo que uma noção de corpo, o corpo sem órgãos, tomará uma forma mais evidente e necessária, em que a crueldade será exercida com seu maior rigor, levada aos limites da sua criação. Para Artaud este corpo intensivo se opõe à ideia de organismo, a uma estratificação absoluta e à significação.

A dissertação de mestrado de Gil de Almeida (2015), aponta que Artaud, em O teatro e seu duplo, se apoia no princípio cabalístico e em termos como

fisiologia, vibrações, afetivo, sentido material, materialidade fluídica, flutuações plásticas da matéria, obsessão física, músculos, ossos, ele dará aos sentidos e à fisicidade cênica o caminho para a manifestação do afeto e do sentimento, pois “toda emoção tem bases orgânicas” [...] Trata-se também de alguns princípios gerais sobre o poder que a qualidade da respiração pode exercer no trabalho do ator e, da necessidade de se desenvolver um atletismo afetivo, que corresponderia a uma prática de consciência aplicada à dinâmica corporal, num “apossamento orgânico”, “conhecimento físico” de uma “musculatura afetiva”, passível de tornar o ator um “atleta do coração” (ARTAUD, 1999 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 41).

Neste período, sua noção de linguagem física da cena que consistia “em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito”, já anunciava um desejo capaz de movimentar o sensorial. A presença cênica é, sobretudo, concreta. (POZZO, 2013 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 41).

Tais princípios evidentes em *O teatro e seu duplo* escrito em 1938 antecede o contexto asilar dos últimos anos de sua vida, período em que uma noção de corpo e de voz sofrerá, processualmente, transformações importantes.

Para acabar com o julgamento de deus escrito em 1948, foi uma obra criada no limiar da morte, depois de longos anos de internação, território de incubação do corpo sem órgãos.

O que é o corpo sem órgãos? O que é um órgão? O que Artaud investe na noção de organismo? Para Artaud, o corpo não pode ser uma organização submetida aos poderes institucionais de deus que, como ladrão, funciona como o usurpador de um corpo intensivo, a-significante, imerso numa micropolítica do desejo.

Um órgão é investido de funções, há uma domesticação política e moral de seus atributos e do seu alcance. Se de um lado o medo é fascista, julga e é julgado, e estabelece uma política de cerceamento, como apontava Deleuze e Guattari, o desejo, diziam eles, é revolucionário, pois “nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 44).

E o que é deus para Artaud? Deus, como um princípio ordenador da política dos corpos e da política da vida, é aquele que detém o juízo, o poder de julgamento. Assim, somente um corpo transformado em organismo com sua divisão clara, objetiva e conveniente, pode ser julgado a partir de uma noção fragmentária em que o desejo segue alguma coerção: cultural, psicanalítica, religiosa ou fundada nos poderes investidos em instituições. Neste caso, o desejo soa como falta e transita de modo organizado,

Seguindo um fluxo de estratificações, ele não experimenta, ele serve ao experimento, no sentido em que sua função social, política, econômica, anímico-espiritual ou qualquer outra função arbitrária, segue a determinação de territórios em que o movimento, como potência nômade, encontra obstáculos para experimentar e pactuar, barreiras para criar, limites para afetar e ser afetado, pois um corpo estratificado não pode ser um gradiente de intensidades cujo desejo povoa com certa liberdade. (ALMEIDA, 2015, p. 43).

Considerando o fato de que o corpo sem órgãos não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera, importante notar que, no caso de Artaud,

evidenciava-se muito mais o lado liberador dessa experiência em direção a um corpo cuja "experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade." (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 25). Corpo cuja "vitalidade não orgânica é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 149).

Como poética do excesso, a crueldade transborda uma vida radical que aponta para além de si mesma. Como aquilo que nos coloca numa relação mais íntima com a realidade, "a crueldade tem um compromisso com a singularidade, de forma a revelar atos que são arbitrariamente condenados socialmente, mas que, de fato dá a dimensão de sua alteridade." (CAMILLE DUMOULIÉ, 2003 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 40).

A crueldade é um atletismo afetivo que se desdobra em uma noção mais ampla e complexa de um corpo sem órgãos. São os limites, a loucura, a linguagem e toda uma necessidade de desarticulação e a-significação do discurso artístico numa vida que não se dissocia da arte. Os princípios da dessubjetivação, da desarticulação e da a-significação, citados por Deleuze e Guattari, que preconizam a prática de Artaud numa atividade de fazer a linguagem verbal delirar na glossolalia. Esta prática que reivindica as potências virtuais do som é uma zona de produção de intensidades em que todas as idiossincrasias vividas por Artaud procuram o exercício liberador do corpo sem órgãos, sob os princípios de uma crueldade. Por fim, a célebre conferência de 13 de janeiro de 1947 em Vieux-Colombier é o marco performático que configura a crueldade como o princípio existencial da vida de Artaud.

Na obra de Deleuze, a noção de corpo sem órgãos "é um dos altos da articulação entre corpo e pensamento, incorporado, assim como de um corpo pensante, um corpo que dá a pensar ao ser atravessado por intensidades." (SILVA, 2013, p. 25).

Em *Mil platôs* o corpo sem órgãos, é definido como o plano de imanência do desejo. A filósofa Cíntia Vieira da Silva em seu *Corpo e Pensamento* sugere um caminho para esta formulação que parte do *Anti-Édipo*, obra onde o conceito surge.

Nesta obra, a produção desejante é caracterizada como processo esquizofrênico (distinto da esquizofrenia como entidade clínica) de conexão de heterogêneos. As unidades de produção, que são, ao mesmo tempo, produzidas nesse processo são chamadas de máquinas desejantes (e não de corpos sem órgãos ou agenciamentos, como em *Mil platôs*). Mas há o corpo sem órgãos como superfície de inscrição do que é produzido e como instância improdutiva presente na produção, duas características que já detectamos no plano de imanência (o caráter improdutivo seria o limiar absoluto envolvido

no plano de imanência, o corpo sem órgãos como grau zero de intensidade). (SILVA, 2013, p. 142).

Um outro elemento que surge no primeiro tomo do *Anti-Édipo* e é desenvolvido no segundo é uma determinada concepção de natureza que não se distingue do artifício.

O “esquizo”, ao se distinguir do esquizofrênico catatônico, internado em hospitais psiquiátricos, é definido como “Homo Natura”, para marcar o pertencimento do homem à natureza, a não distinção entre ambos. A produtividade desejante é um modo da produtividade da natureza. Mais à frente, o esquizo é redefinido como “Homo historia”, na medida em que o delírio desejante investe todos os nomes da história, fazendo deles regiões intensivas sobre o corpo sem órgãos. Poderia ter sido igualmente definido como homem do devir, já que as regiões criadas coexistem e o esquizo pode atravessá-las sem cessar. Na realidade, o esquizo exprime uma produtividade generalizada que identifica natureza e indústria, natureza e história. (SILVA, 2013, p. 142-143).

Deste modo, a interação sem eminência entre corpo e pensamento se dá num mesmo plano de imanência e plano de consistência, o corpo sem órgãos. De acordo com Deleuze e Guattari, este plano pode ser realizado em campos distintos, segundo diferentes maneiras de pensar, como nas artes, nas ciências, em filosofia. Também pode acontecer com as crianças que se aventuram por composições imanentes (1995, v. 1, p. 39-52), e por experiências perceptivas propiciadas por inúmeras substâncias, conforme os autores apontam nos livros de Carlos Castañeda e no relato de Artaud dos ritos do peiote (1995, v. 3, p. 9-30).

Cabe aqui, reconstituir a história da noção de corpo sem órgãos na obra de Deleuze, onde o termo aparece pela primeira vez em *Lógica do sentido*. Segundo Silva (2013, p. 171), “nesta obra há uma comparação entre as produções de Carrol e Artaud que repousa também sobre a distinção entre superfície e profundidade”, onde Deleuze liga o corpo sem órgãos apenas às profundezas. Por esta análise de Artaud,

todos os corpos teriam perdido suas superfícies, sendo levados a se interpenetrar, a se encaixar. A produção de sentido se encontraria sempre ameaçada na obra de Artaud, com as palavras sendo tratadas como corpos, ou seja, como elementos a serem despedaçados e, em seguida, ligados numa

espécie de fluidificação que permite a unificação num corpo sem órgãos. (SILVA, 2013, p. 171).

A partir de *O Anti-Édipo*, o corpo sem órgãos deixa de ser somente essa profundidade demasiado próxima do abissal para se tornar “uma espécie de corpo esférico ou quadro cilíndrico” no qual circulam “as intensidades, as multiplicidades, os acontecimentos” (SILVA, 2013, p. 171), o que substitui a distinção topológica entre altura, profundidade e superfície⁷.

Em *Mil platôs*, escrito em parceria com Guattari, o corpo sem órgãos conquista uma outra dimensão e se torna o plano de imanência do desejo. Na leitura que os pensadores fazem de Espinosa, há uma ênfase no tema das intensidades com especial interesse para uma caracterização do corpo sem órgãos e para a compreensão de seu papel na articulação entre o que se passa entre os corpos e o pensamento. Silva (2013, p. 178) define as intensidades como “aquilo que ocupa um corpo sem órgãos, o que, ao mesmo tempo, circula sobre ele e é produzido por ele”. A seguinte citação condensa a relação entre os corpos sem órgãos e as intensidades:

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, inextenso. Ele não é nem espaço nem está no espaço, ele é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – no grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas não há nada de negativo neste zero, não há intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. (JAQUET, 2004 *apud* SILVA, 2013, p. 178-179).

Seguindo o caminho apontado por Silva (2013, p. 179), “com a noção de intensidade, o corpo sem órgãos se torna a instância articuladora por excelência, o que permite passagens entre um registro corporal para uma perspectiva concernente ao pensar”. O que incorre em novos modos de conhecer e, conseqüentemente, novos modos de existir⁸, decorrentes de uma

progressão de um modo de vida em estrita dependência do acaso dos encontros entre os corpos, encontros sempre vividos em regime de exterioridade, à maneira de choques entre partes externas umas às outras,

⁷ Para uma definição de altura, profundidade e superfície ver SILVA, 2013, p. 165-169.

⁸ Tal afirmação se refere à passagem do primeiro ao terceiro gênero de conhecimento em Espinosa.

para um modo de vida em composição com os demais corpos pela constituição de uma comunidade intensiva. (SILVA, 2013, p. 179).

Por fim, as relações diferenciais (*afectos*) que compõem um indivíduo, ou mesmo uma comunidade intensiva, Deleuze as compreende como intensidades ou quantidades intensivas, cuja instância articuladora é o corpo sem órgãos, como um plano de imanência de expressão do desejo, que acontece através de gestos que exprimem a potência de agir-pensar do corpo, cuja consistência vem a se dar tanto num plano singularizado como num plano comum.

Esquizopresença

Para imprimir intensidade à glossolalia, é imprescindível agregar à esta prática o conceito de esquizopresença, neologismo de inspiração deleuzo-guattariana criado por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek no contexto das experimentações e produções performáticas da Taanteatro Cia.

No livro [Des]construção e Esquizopresença (2016), Wolfgang Pannek contextualiza filosoficamente este novo conceito nas artes performáticas. Traça um itinerário conceitual que parte da alienação do ator proposta por Artaud, relacionando o teatro da crueldade ao trágico e à vontade de potência em Nietzsche. Implica o problema da representação (imagem e conceito) em Nietzsche ao conceito de devir. Caminhando por um nomadismo esquizo, tal itinerário culmina na noção de corpo sem órgãos que, por sua vez, é proposto como esquizopresença por Maura Baiocchi⁹. Farei a seguir um breve resumo deste itinerário conceitual.

Ao propor *alienar o ator*, Artaud ressalta a natureza violenta e convulsiva da vida em correspondência a um corpo sem órgãos, o que demanda uma ruptura explosiva com o corpo humano atual. Porém Artaud, não vislumbra nessa nova anatomia

um corpo em estado de catarse e excitação cegas. Ao contrário, a compreensão da complexidade dos impulsos que movem a vida e a tarefa teatral de sua renovação, cura e governo exigem um corpo “metodicamente traumatizado”, em movimento rítmico: “não colérico / não histérico / não em transe / mas com o extremo rigor da navalha”. (ARTAUD, 1996 *apud* BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 195).

⁹ Consultar BAIOCCHI e PANNEK, 2016, p. 194–211.

Segundo Pannek (2016), ao vincular o corpo sem órgãos à figura do super-homem, Artaud revela a proximidade de sua poética com a visão trágica presente na filosofia de Friedrich Nietzsche.

Artaud pronuncia a palavra *crueledade* do mesmo modo como diz *vida e necessidade*, ou seja, no sentido do *Amor fati* nietzschiano. A revolução anatômica do corpo sem órgãos equivale à transmutação da *vontade de potência* na interpretação feita por Gilles Deleuze: a vontade de potência, ao alcançar o estado de atividade e afirmação puras, supera o nihilismo histórico para assumir na forma do super-homem a soberania e criatividade absolutas. Retorna dessa maneira à inocência do devir. (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 196).

A reconciliação com o devir aqui evocada implica necessariamente considerar o problema da representação em Nietzsche onde “a imagem cria a *ilusão da representação da realidade* e possibilita – por meio de sua dissolução num conceito – a *ilusão da representação da verdade*.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 200). Acontece que,

a realidade diferencial, plural e móvel do devir não é condensável numa imagem nem reduzível à generalidade de um conceito. A transformação do devir em imagem leva à sua paralisação; sua conceitualização provoca a não diferenciação e uniformização do devir. Por consequência, o devir não pode ser representado de forma imagética ou conceitual. Num processo de dissolução criadora de fronteiras de identidade e numa prática não conceitual e sem imagem, o devir somente pode ser *realizado*. (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 200).

A figura do *esquizo-nômade* emerge da tensão entre o corpo sem órgãos – ou corpo sem imagens – e das tentativas de sua codificação. Corpo “que resiste, graças a seu plano de imanência intensivo, a qualquer segmentação, interpretação e dominação por parte de organizações de poder” (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 204), sejam estas teocráticas, estatais, capitalísticas etc.

O conceito de esquizopresença entrelaça a poética artaudiana da crueldade (incluindo as filosofias de Nietzsche e de Deleuze), aos princípios de tensão e pentamusculatura de Baiocchi.

No corpo pentamuscular (em que corpo e ambiente são compreendidos como extensões mútuas) encontramos, além disso, a concepção de uma nova anatomia lançada para o “contínuo fluxo de matéria e energia” onde o corpo incorpora “outras formas de vida que, por sua vez, o incorporam”, substituindo “a visão antropocêntrica das artes performáticas por uma encenação de atmosferas tensivas”. Esse corpo transformado em ambiente heterogêneo é conversor de energias e processador do “acontecimento-tensão” e da “tensão energia-signo” produzidos por meio do primeiro e incessante movimento do eterno originar da dança. (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 209).

Para Pannek (2016) o que diferencia a esquizopresença da presença cênica comum é, antes de tudo, seu caráter revolucionário que não obedece a critérios ou juízos estéticos predeterminados; “não representa nem interpreta, experimenta.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p. 75).

Com a esquizopresença, retornamos outra vez à criatividade absoluta do super-homem, à liberdade energética não codificável do corpo sem órgãos e às viagens na pura intensidade do esquizo deleuziano. Nas palavras de sua criadora, o conceito da “esquizopresença pentamuscular se desdobra no espaço-tempo ao gerar territórios artísticos-culturais que potencializam afirmativamente uma política focalizada no destino da humanidade, aumentando as chances das gerações futuras de engendrar e habitar um mundo ecoético com mais amor transmutado em ação, arte e alegria, no sentido da ética espinosana”. (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 211).

No mais recente livro da Taanteatro Cia, Baiocchi e Pannek (2018) concluem que o neologismo esquizopresença corresponde à tentativa de construir e denominar um tipo de presença performativa não representativa-narrativa, capaz de produzir signos sustentados por uma tensão vital-criativa entre forças e formas que se confundem com dimensões imateriais e extracotidianas pertencentes ao imaginário poético do performer e do público. Emerge do encontro e possui dimensões extensivas e intensivas.

A dimensão esquizo agrega à presença cênica uma fuga, não da forma mas de qualquer normatização formal, implicando a ruptura criativa com qualquer hipercódigo ideológico, moral ou estético preexistente. Na medida em que não representa nem interpreta realidades (temas, narrativas, estilos, pessoas

ou personagens), constitui e atualiza o real. Uma esquizopresença é também uma esquizocena. (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 27).

O caráter intensivo da glossolalia se faz, portanto, a partir da aliança entre o fazer glossolálico e a criação de um corpo sem órgãos metodicamente traumatizado, como proposto por Artaud e Deleuze, mas sobretudo pelo acréscimo do componente da tensão, proposto na dinâmica Taanteatro. Esta glossolalia não se faz necessariamente por uma incursão regressiva à pré-linguagem do bebê, nem por um mergulho à interioridade absoluta como na psicose, mas aponta para a pós-linguagem do além-do-homem, para a vocalidade de uma criança-estrela que está por vir. Nas artes da cena, tal intensidade na glossolalia se condiciona ao estado de presença que Baiocchi e Pannek definem como esquizopresença.

Em suma, para que haja uma glossolalia intensiva, é necessário que se crie para o corpo sem órgãos uma esquizovocalidade.

aR

Abordagem Articulatória

O encontro da glossolalia intensiva com a abordagem articulatória acontece no meu encontro com o professor pesquisador Wladimir de Mattos a partir da graduação em composição no Instituto de Artes da UNESP. Dedicado orientador sempre fez questão de anunciar, e frisar, que a abordagem articulatória pode se aplicar a tudo, à vida, e para além da articulação ‘Entre a fala e o canto...’, título da sua disciplina no PPG em Artes. Entre a fala e o canto, o que mais se articula à glossolalia, é o entre, esta zona de borda fronteira. O entre, certamente é um ponto de convergência de nossas pesquisas e fazeres. Sustentado por esta afirmação, vamos à abordagem articulatória.

Mattos (2014) abre sua tese de doutorado, sobre a abordagem articulatória aplicada à dicção no canto, com seu enunciado mais importante:

O objetivo da teoria é:

1. encontrar a vida,
2. tornar perceptível a sua pulsação e
3. constatar a conformidade às leis de
tudo o que vive.

(KANDINSKY apud MATTOS, 2014)

Sobre a idéia de ponto, linha e plano de Kandinsky é que Mattos constrói suas reflexões e proposições, numa imbricação analítica e poética sobre a articulação e o canto. Se há um ‘em comum’ entre nossas pesquisas, este é, indubitavelmente, a vida. Então, vamos a ela.

Parâmetros da voz

A produção de um som vocal corresponde ao resultado do funcionamento de um sistema complexo de órgãos do corpo humano, sobretudo os que compõem o aparelho fonador. A voz é um produto do funcionamento do aparelho fonador cujos processos correspondem aos parâmetros da respiração, fonação e articulação. Mattos (2014, p. 22) apresenta as categorias que organizam os processos anátomo-fisiológicos implicados à produção da voz humana, de acordo com a natureza geral das funções às quais se relacionam. Assim, a produção vocal pode ser representada como um conjunto de parâmetros acoplados a um modelo linear e a um modelo não linear. Ou ainda, um conjunto de parâmetros acoplados a um modelo arborescente (filiativo) e a um modelo rizomático (conectivo), conforme Deleuze e Guattari (1997, v.1, p. 11-37).

No modelo linear, Mattos (2014, p. 23-24) descreve o processo de produção vocal no modelo linear que tem início com a entrada e a saída do ar nos pulmões (inspiração e expiração). Na expiração, o ar se torna meio de propagação do som vocal, devido aos processos de fonação e articulação que ocorrem com sua passagem pela laringe e pelo trato vocal. O movimento de compressão dos músculos expiratórios (entre eles o diafragma e os intercostais) funcionam como pressurizador do fluxo de ar que transpassa a região da glote e o trato vocal. Ao passar pela glote, o fluxo aéreo sofre a ação dos músculos laríngenos (entre eles, as pregas vocais), que funcionam como um oscilador capaz de converter o fluxo aéreo em uma sequência de pulsos de ar. Ao passar pelo trato vocal, tal sequência se configura de diferentes maneiras a partir da ação dos órgãos articuladores (entre eles o palato, mandíbula, língua, lábios) e dos movimentos de elevação e abaixamento da laringe. O funcionamento deste tubo ressonador preenchido de ar, transporta as frequências sonoras para o meio externo. A configuração que os articuladores dão ao trato vocal faz com que algumas destas frequências sejam transmitidas com maior ou menor grau de energia acústica.

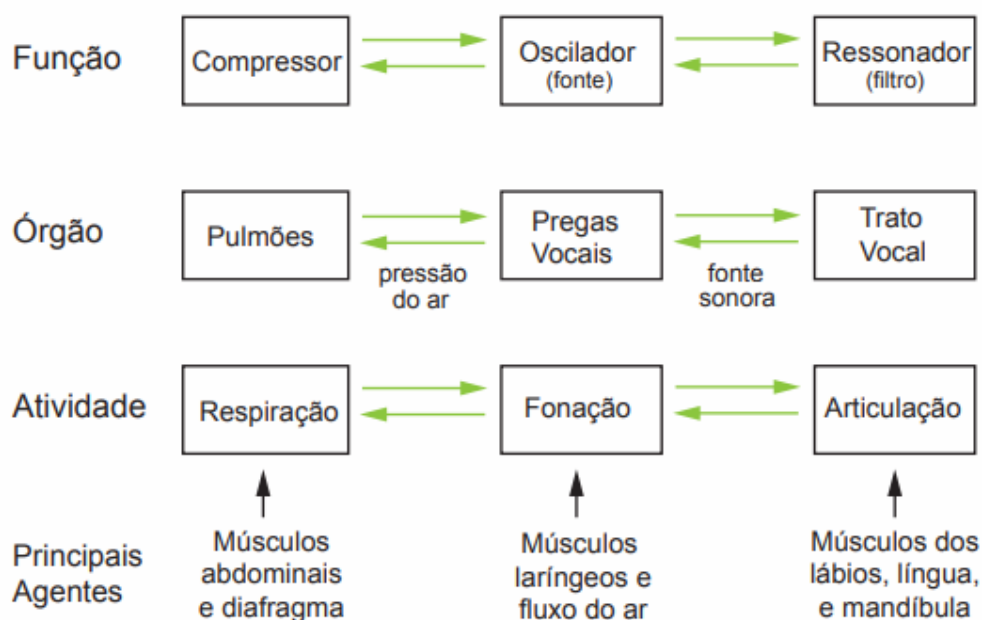


Figura 2. Parâmetros vocais sob um ponto de vista não linear traduzido por MATTOS (2014)

O modelo não linear representado por Mattos no esquema acima

tem como base uma série de pressupostos teóricos estabelecidos recentemente, cuja consideração começa a resultar na produção de novas práticas e na produção de um novo estado do conhecimento em relação a algumas questões que vêm sendo tratadas há tempos pelas tradições artísticas, científicas e pedagógicas do canto. Ao considerar o funcionamento dos parâmetros referenciais da voz sob uma perspectiva não-linear, falamos das interferências que os parâmetros da técnica vocal podem exercer, uns sobre os outros, ao mesmo tempo em que se mantém a sucessão linear dos seus processos. (MATTOS, 2014, p. 26).

O cientista vocal Ingo Titze (2008) apresenta bases teóricas sobre a interação entre os processos de produção da fonte sonora (produto da fonação) e os processos de filtração no trato vocal (produto da articulação). De acordo com Mattos (2014, p. 27), Titze refuta “a ideia tradicional de que o trato vocal funcionaria meramente como um tubo de ressonância para as frequências sonoras produzidas como resultado das relações entre o fluxo expiratório e ação das pregas vocais, sem que interferisse neste processo”.

O tradicional modelo fonte-filtro não daria conta de explicar algumas ocorrências importantes, tais como as instabilidades no funcionamento da produção vocal em decorrência de interferências dos processos articulatórios sobre os processos de respiração e fonação. [...] estas instabilidades estão relacionadas à variação dos modos de vibração das pregas vocais em decorrência da maneira como os harmônicos produzidos pela vibração das pregas vocais se relacionam com os formantes delineados pelo trato vocal, sobretudo, enquanto ocorrem as mudanças de altura e/ou de articulações vocálicas. (TITZE, 2008 *apud* MATTOS, 2014, p. 27).

As observações feitas por Titze (2008, p. 2748) e apontadas por Mattos (2014, p. 27), dispostas a seguir de modo tópico, são de extrema relevância para as reflexões e propostas desta pesquisa:

- os processos de vibração das pregas vocais podem ser auxiliados ou prejudicados pela incidência de fenômenos relacionados à impedância acústica, mais especificamente os fenômenos de reatância.

- reatância é a parte da impedância que armazena energia, em contraste com a resistência, que é a parte da impedância que dissipa energia. Estes dois componentes da impedância são descritos [matematicamente] como um número complexo (com uma parte real e uma parte imaginária), sendo a reatância a parte imaginária da impedância.
- são dois tipos de reatância que incidem no acoplamento interativo dos parâmetros de produção da voz: a reatância positiva ‘inertiva’ (referente à desaceleração do fluxo aéreo/acústico e consequente diminuição da pressão) e a reatância negativa ‘complacente’ (referente à aceleração do fluxo aéreo/acústico e consequente aumento da pressão).

Mattos sugere que a impedância pode ser entendida como “uma oposição que o sistema oferece ao movimento de propagação da energia sonora. Em termos matemáticos corresponde à razão entre a pressão e o fluxo (deslocamento do volume de ar/energia acústica em um determinado meio transmissor).” (MATTOS, 2014, p. 27).

No âmbito do canto, em que se busca uma produção vocal equilibrada no contexto do registro modal, Titze aponta para um acoplamento ideal entre o filtro e a fonte,

que decorre do estabelecimento de um efeito de reatância complacente na região subglótica e, principalmente, um efeito de reatância inertiva na região supraglótica. A reatância inertiva causa a desaceleração do fluxo aéreo/acústico e, conseqüentemente, uma diminuição de pressão na supraglote. Isso se reflete em uma diminuição de pressão em todo o sistema e facilita para a fase de aproximação das pregas vocais. De maneira inversa, quando ocorre um processo de reatância complacente em relação ao fluxo subglótico, o fluxo aéreo é acelerado e a pressão na subglote aumenta, facilitando a fase de afastamento das pregas vocais. (MATTOS, 2014, p. 28).

Reproduzo aqui as considerações finais de Mattos (2014, p. 28) sobre as contribuições da teoria dos acoplamentos não lineares entre os parâmetros referenciais da voz. Porém, para cada consideração destaco uma observação, resultante desta pesquisa, sobre a relação intrínseca entre a glossolalia intensiva e o modelo não linear:

- O funcionamento do parâmetro da fonação é influenciado pelas configurações articulatórias aplicadas ao trato vocal, sobretudo quanto aos efeitos de reatância subglótica e supraglótica e sua relação com o fluxo glótico; por isso, a impedância articulatória aplicada sobre o trato vocal é preferida no fazer glossolálico;
- A região do vestíbulo laríngeo, porção do trato vocal na qual se verifica um aumento da reatância inertiva, configura-se como a principal área de controle do grau de interação fonte-

filtro; por isso, por meio da supressão das vogais, esta ‘área de controle’ é preterida no fazer glossolálico;

- Os efeitos de reatância subglótica e supraglótica contribuem para o aumento da pressão e do fluxo glotal. Consequentemente contribuem para a ampliação do nível de energia sobre a produção dos harmônicos da fonte sonora, o que favorece a intensidade no fazer glossolálico;
- O controle destes efeitos de reatância favorece o alto desempenho da técnica e da expressão vocal com minimização dos riscos de instabilidade na fonação. Igualmente, o descontrole destes efeitos favorece a instabilidade necessária e inerente ao fazer glossolálico.

Assim, relativo ao modelo não linear proposto por Titze, a modulação da impedância e seus componentes reatância (inertiva e complacente) e resistência, são fatores que estabilizam e regulam uma produção vocal equilibrada. Do mesmo modo, a modulação, ou mesmo o descontrole da impedância, pode forjar as instabilidades e os desequilíbrios concernentes a produção de glossolalias intensivas.

Parâmetros Articulatorios

Percorrendo as trilhas já atravessadas por Mattos (2014, p. 40-42), apresento a seguir os parâmetros funcionais relativos aos processos da articulação na dicção.

As pregas vocais não são os únicos osciladores do órgão vocal que nos habilitam a gerar sons. Outras partes do órgão vocal também podem trabalhar como osciladores para criar sons não vozeados. Se a corrente de ar dos pulmões for forçada a passar por uma fenda estreita com paredes razoavelmente rígidas, a corrente de ar se torna turbulenta. Daí é gerado um ruído, um sinal carente de altura [definida]. (SUNDBERG, 1997, *apud* MATTOS, 2014, p. 43)

Segundo Mattos (2014), os fonemas classificados como não-vozeados se incluem neste contexto. As consoantes vozeadas são fonemas que associam sons compostos pela produção da fonte glótica e pelos ruídos gerados pela ação dos articuladores do trato vocal. Assim, há toda uma gama de gestos articulatorios que, independentemente de comporem o inventário fonético de alguma língua, podem integrar o inventário das possibilidades fônicas do fazer glossolálico. Tais ocorrências ocorrem em diferentes contextos culturais da prática vocal, abrangendo desde os âmbitos da música folclórica até a música erudita de diversos paradigmas, passando pela música popular, conforme exemplifica Mattos (2014, p. 43) “no âmbito da música erudita, entre tantos casos, podemos citar composições como a *Sequenza III* de Luciano

Berio e as proposições teóricas de EDGERTON (2004).”

Quanto ao parâmetro da dicção, Mattos (2014) aponta que

as ações dos articuladores – que funcionam em alto índice de interação – interferem nas dimensões e formato do trato vocal. Os articuladores respondem a uma série de dinâmicas involuntárias de ordem fisiológica no funcionamento natural da respiração, da deglutição e do controle estático do corpo (relacionado à sustentação, postura, equilíbrio, entre outras funções), bem como das ações reflexas do bocejo, tosse, espirro, soluço, vômito e os reflexos vocais, gritos e tantos outros tipos de ruídos de caráter ‘pré’ ou ‘para’ comunicativos. Entretanto, os articuladores respondem com precisão aos comandos voluntários relacionados aos recursos expressivos da fala e do canto. (MATTOS, 2014, p. 46-47).

Reproduzo a seguir o levantamento que Mattos (2014, p. 46-47) faz a partir de (cf. SUNDBERG, 1997 e LINDBLOM & SUNDBERG, 1971), sobre as linhas gerais que compreendem o posicionamento e movimento das seguintes estruturas:

- Laringe, que no âmbito vertical pode ser abaixada ou elevada, interferindo sobretudo no comprimento do trato vocal, além das dinâmicas da língua e da mandíbula;
- Véu palatino, que compreende o palato mole e a úvula, atuando como uma válvula capaz de abrir ou fechar a extensão do trato vocal até a nasofaringe, além de estabelecer importantes interações com o posicionamento e movimentos da língua e da laringe;
- Mandíbula, que ao ser aberta ou fechada, altera as dimensões da cavidade bucal e consequentemente de todo o trato vocal, além de interferir na movimentação dos lábios, posição e movimentos da língua;
- Língua, que pode assumir diversas posições e formatos, dentre as quais se destaca o seu deslocamento horizontal (anteroposterior) com efeitos sobre as dimensões do trato vocal e cavidade bucal; a língua interage com a mandíbula e com a posição vertical da laringe, além de estabelecer uma série de interações com importantes pontos fixos da cavidade oral, tais como o palato duro (o assoalho da cavidade nasal), os alvéolos (cavidades do osso da maxila onde se implantam os dentes) e os dentes;
- Lábios, cujo arredondamento (sobretudo em associação ao movimento de elevação da mandíbula) colabora para ampliar as dimensões (sobretudo o comprimento) de todo trato vocal; os lábios também estabelecem importantes interações bilabiais (articulação entre lábios superiores e inferiores) e labiodentais (articulação entre lábios inferiores e arcada dentária superior).

Breve exposição do IPA

A fonética e a fonologia são dois ramos dos estudos linguísticos que se diferem quanto aos seus objetos de estudo: a fonética tem como objeto a realidade física (acústica, articulatória e perceptual) dos sons da fala e a fonologia trata da maneira como estes sons se organizam sistematicamente em cada língua.

Segundo Mattos, foi entre a década de 1930 (com o estabelecimento da fonologia) e a década de 1950 (com a proposição da teoria gerativa) que os linguistas compreenderam

a articulação da fala como o resultado de uma combinação linear de segmentos ou conjuntos de traços distintivos. O fonema passa a ser compreendido mais efetivamente enquanto a mínima unidade de segmentação da fala, entretanto, formada por um conjunto ou um feixe de características articulatórias/acústicas que se manifestam simultaneamente (os traços distintivos) e cuja manifestação varia conforme os diversos contextos fonológicos. (MATTOS, 2014, p. 51).

No âmbito da fonética, a distinção entre as categorias das vogais e consoantes, é estabelecida por critérios de classificação com base na acústica dos fonemas, nas articulações do trato vocal e nas funções desempenhadas pelos órgãos do aparelho fonador. Assim,

As vogais (cujo nome se relaciona à ideia de ‘sons vocais’) são produzidas a partir dos processos fonatórios e articulatórios da voz sem que haja qualquer outra interferência dos órgãos articulatórios além das mudanças de dimensão e formato do trato vocal que são necessárias à configuração dos formantes. A língua, a mandíbula e os lábios são os principais órgãos que atuam nesta dinâmica de configurações dos formantes no trato vocal para a articulação de cada vogal. O véu palatino tem papel fundamental na distinção entre as vogais orais e nasais, uma vez que a passagem ou não do fluxo aéreo/sonoro para a cavidade nasal depende respectivamente do abaixamento ou elevação deste articulador. (MATTOS, 2014, p. 52).

É de fundamental importância o papel das consoantes nas práticas de glossolalia intensiva. O caráter articulatório envolvido na produção destes fonemas possibilita uma ampla exploração das impedâncias. Conforme vimos anteriormente, a impedância, sobretudo no que tange a reatância, é justamente o fator de concentração de energia, o que cria a condição intensiva para a glossolalia.

As consoantes (cujo nome se relaciona à ideia de ‘soar junto’, com as vogais) podem ser produzidas a partir de processos fonatórios e articulatórios. As consoantes vozeadas são produzidas a partir de processos fonatórios e articulatórios. As consoantes não vozeadas são produzidas apenas a partir de processos articulatórios. Nestes dois tipos de consoantes os órgãos articuladores atuam como osciladores capazes de criar um ou mais pontos de interferências sobre o fluxo de ar que transpassa o trato vocal. A língua, a mandíbula, o véu palatino e os lábios são os principais órgãos que atuam na articulação das consoantes. No caso das consoantes vozeadas atuam também as pregas vocais. (MATTOS, 2014, p. 51)

O alfabeto fonético internacional é então a ferramenta usada para representar de modo fonográfico as articulações sonoras da voz. Este recurso é utilizado no canto “para referenciar a compreensão, as escolhas interpretativas e o controle técnico da produção dos gestos articulatórios que caracterizam os sons das palavras” (MATTOS, 2014, p. 53). No âmbito da música, indica soluções para a notação musical. Também “pode ser compreendido mais amplamente como uma ‘paleta de timbres’, ou um repositório das características da voz humana enquanto objeto sonoro.” (idem). É neste sentido, o de uma ‘paleta de timbres’, que faço uso do IPA nas práticas de glossolalia intensiva.

De modo prático, o quadro das consoantes pulmônicas da tabela do Alfabeto Fonético Internacional foi utilizado como suporte e roteiro para uma investigação e exploração fonoarticulatória, e a consequente produção de glossolalias. Empresto aqui o termo suporte das artes plásticas, me referindo a uma estrutura ou base, onde os materiais plásticos são colocados e fixados. Quanto ao termo roteiro, me refiro a um trajeto determinado. No caso deste trabalho, percorrer os eixos verticais do quadro permite a investigação e exploração dos pontos de articulação, que indicam o ‘local’ e também os articuladores e partes dos articuladores envolvidos nestes pontos do trato vocal onde as consoantes são produzidas; percorrer os eixos horizontais do quadro permite a investigação e exploração dos modos de articulação, indicando ‘como’ as consoantes são produzidas.

O IPA adota como pressuposto a subdivisão dos fonemas nas duas classes principais (vogais e consoantes). Esta subdivisão se baseia nas características articulatórias e auditivas destes segmentos que formam o contínuo da fala, ou seja, baseia-se em dados sobre como o aparelho fonador articula estes sons (aspectos relacionados ao objeto da fonética articulatória e acústica), e

sobre as características que se ouvem como resultado desta produção sonora (aspecto relacionado ao objeto da fonética auditiva). (MATTOS, 2014, p. 60).

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)

CONSOANTES (PULMONARES) © 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva	p b		t d			ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ	n			ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	ʙ		r						ʀ		
Vibrante simples		ʋ	ɾ			ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral			ɬ ɮ								
Aproximante		ʋ	ɹ			ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral			l			ɭ	ʎ	ʟ			

Figura 3. Consoantes do português brasileiro na tabela do IPA.
(Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

As consoantes do IPA são divididas em duas subclasses, com base no mecanismo respiratório utilizado no processo de produção dos sons: consoantes ‘pulmônicas’ e ‘não-pulmônicas’. Neste trabalho usaremos somente as consoantes pulmônicas, em correspondência com o inventário fonético brasileiro. As consoantes pulmônicas são classificadas e representadas no IPA conforme os seus pontos de articulação (eixo horizontal do quadro), em função de seu modo de articulação (eixo vertical do quadro).

Para ler objetivamente o quadro das consoantes, considere que os pontos de correspondência entre cada aspecto do eixo vertical com o eixo horizontal formam pequenos quadros onde se posicionam até dois símbolos. Os símbolos posicionados do lado esquerdo destes quadros correspondem às consoantes pulmônicas não-vozeadas (articuladas sem a ação das pregas vocais); os símbolos posicionados do lado direito correspondem às consoantes pulmônicas vozeadas (referência válida também para os quadros que apresentam apenas um símbolo).

De modo prático, nos laboratórios de glossolalia intensiva, o quadro das consoantes pulmônicas do IPA sustenta, como um suporte, a exploração dos fonemas do inventário fonético brasileiro. Percorrer os eixos verticais do quadro permite a investigação e exploração dos pontos de articulação, que indicam o lugar onde as consoantes são produzidas bem como os articuladores envolvidos nesta produção; percorrer os eixos horizontais do quadro permite a investigação e exploração dos modos de articulação, indicando como as consoantes são

produzidas. Esta exploração, conforme veremos detalhadamente em Laboratórios de Glossolalia Intensiva (p. 80 e seguintes), faz uso do quadro das consoantes de três modos: roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os pontos de articulação (figura 4); roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os modos de articulação (figura 5); roteiro para explorar conjuntos de fonemas relacionados aos estados da matéria (figura 6), uma técnica proposta pela Taanteatro Cia cuja finalidade é explorar intratensões musculares.

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)

CONSOANTES (PULMONARES)

© 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva	1 p b			2 t d		ʈ ɖ	c ɟ	3 k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	ʙ			r					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				4 ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Figura 4. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os pontos de articulação.
(Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)

CONSOANTES (PULMONARES)

© 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva	1 p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	2 m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	1 ʙ			r					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɾ		ɽ					
Fricativa	3 ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral	4			ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Figura 5. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os modos de articulação.
(Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)
FONEMÁTICA DOS ESTADOS DA MATÉRIA

CONSOANTES (PULMONARES)

© 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faringea	Glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	ʙ			r					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Os símbolos à direita de uma célula são vozeados e à esquerda são não vozeados. As áreas sombreadas indicam articulações julgadas impossíveis.
 Correspondência entre cores e estados da matéria (Taanteatro Cia): lilás = pedra; marrom = barro; vermelho = fogo; azul = ar; verde = água.

Figura 6. Roteiro de conjuntos de fonemas relacionados aos Estados da Matéria.
 (Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

Dinâmicas articulatórias na glossolalia intensiva

Pretendo demonstrar a partir de um modelo mais palpável como se dá a dinâmica da intensidade no fazer glossolálico, sobretudo quanto a algumas práticas específicas de exploração dos fonemas do IPA. Para isso tomo de empréstimo os modelos de representação relacionados às noções que referenciam a ideia do ‘envelope sonoro’, mais especificamente do ‘envelope dinâmico’.

De maneira geral, podemos compreender o envelope dinâmico de uma nota musical como o resultado da variação de amplitude das ondas sonoras componentes desta nota em relação à sua duração temporal. O intervalo de tempo entre o início e o fim da realização de uma nota delimita o âmbito ou a extensão do seu envelope sonoro. (MATTOS, 2014, p. 133)

HELMHOLTZ (1862), conforme descreve Mattos (2014, p.135), pontua a intensidade sonora de uma nota musical o longo de três estágios relacionados temporalmente e de maneira sequencial ao seu início, meio e fim. O processo inicial deste envelope se refere ao de ‘ataque’, o intermediário ao processo de ‘sustentação’ e o final ao processo de ‘decaimento’.

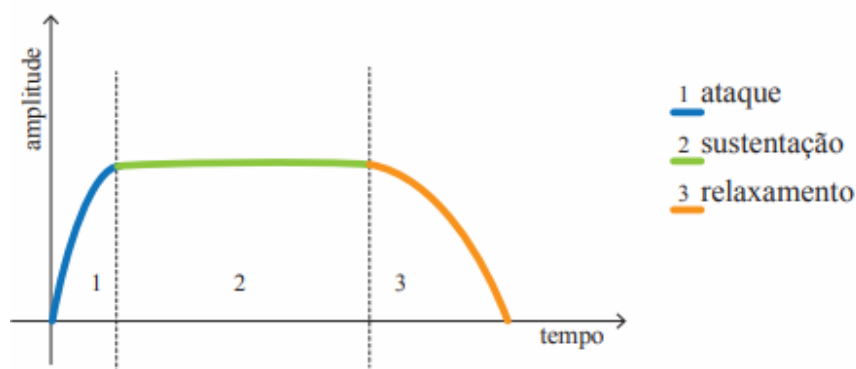


Figura 7. Envelope dinâmico de três fases. MATTOS (2014)

Quando o som é deflagrado a partir do silêncio pelo ‘ataque’ ocorre o crescimento da energia sonora até seu ponto máximo. Após este pico de energia tem início a fase de ‘sustentação’, caracterizado pela estabilização da energia. O ‘relaxamento’ ou ‘repouso’, se caracteriza pelo decréscimo de energia até sua extinção.

Pretendo transpor este modelo do envelope dinâmico, para os processos articulatórios no fazer glossolálico, considerando que este fazer exceda ao âmbito sonoro. O objetivo é descrever a dinâmica da intensidade, que aqui, em forma de energia que transborda e toma o corpo, no corpo engendra movimentos. Neste ponto, se faz necessário retomar a noção de impedância proposta por Titze (2008) em que a reatância é a parte da impedância que armazena energia, em contraste com a resistência, que é a parte da impedância que dissipa energia.

Na medida em que um fonema é atacado, porém sua emissão sonora é impedida pelo fenômeno da reatância, a energia gerada no ataque, aumenta e atinge um pico intensivo. A impedância do fonema é decorrência de uma pressão saturada dos mesmos articuladores implicados na sua produção.

A energia assim, em sua fase de sustentação, uma vez impedida de soar na voz, mas direcionada para o corpo, se estabiliza por meio de movimentos corporais. A estabilidade da energia independe da sua condução por um maior ou menor fluxo de movimento*, mas sim da precisão ou imprecisão relativas à sua direcionalidade. A imprecisão equivale à instabilidade.

Na fase de decaimento, durante o fenômeno da resistência, a energia é dissipada marcando uma diminuição ou esvaziamento do movimento corporal até seu completo relaxamento, o que depende da qualidade da sua sustentação (estabilidade ou instabilidade) na fase anterior. Assim, em sua fase de decaimento, a energia pode durar de modo controlado, pode se esgotar de modo imprevisível e, até mesmo, pode ser intencionalmente cortada de

modo abrupto. Há que se considerar também a ligadura e a modulação entre movimentos corporais, como modos de redirecionamento da energia nesta fase de decaimento, incorrendo necessariamente num novo ataque.

Ao relacionar a glossolalia intensiva à abordagem articulatória e seus parâmetros dinâmicos, abre-se um novo campo de investigações e de práticas, onde uma diversidade de linhas se prolifera e múltiplas conexões se fazem possíveis. Sem me delongar por explicações, deixo aqui um rastro de inconclusões e, ao mesmo tempo, um lastro para desdobramentos por virem: desarticulações, desprosódias e tantos outros fenômenos que somente agora, e inscritos na esquizopresença do corpo sem órgãos, é possível conceber.

agwø

Uma Ecologia de Práticas

Em “notas introdutórias sobre: uma ecologia de práticas” da filósofa da ciência Isabelle Stengers, texto preparado para um Simpósio do Centro de Pesquisa em Humanidades da ANU no início de agosto de 2005. São anotações que podem ser consideradas como um comentário à proposição de Brian Massumi de que “uma ecologia política seria uma tecnologia social de pertencimento, assumindo coexistência e co-devir como o habitat das práticas”¹⁰ (STERGERS, 2005, p.183, tradução nossa). Uma nota de rodapé traz ainda um complemento de Massumi, publicado no folheto introdutório do evento “Este simpósio considerará algumas das formas de encontros e mutações que povoam nosso mundo contemporâneo, examinando suas implicações acadêmicas, mas também e especialmente seus significados políticos para uma ecologia de práticas.”¹¹ (MASSUMI, 2005, p. 196, tradução nossa).

As formulações de Stengers ressoam Deleuze (1997, v.1) quanto às noções de ‘chave maior’ e ‘chave menor’, para operar o pensamento, os discursos e as práticas. Todo um pensar por multiplicidades e conexões parciais e transversais, sendo estes os princípios do rizoma, que dão consistência ao que Stengers chama de ecologia de práticas.

No texto, Stengers parte do questionamento sobre a física, como portadora da construção do único discurso passível de descrever a realidade, como uma chave maior.

Como prática, a física precisa urgentemente de um novo habitat, pois desde o seu nascimento como a primeira ciência moderna denominada “ciência moderna”, suas reivindicações estavam enredadas em seu “habitat” histórico. Desde então, porém, as reivindicações sobreviveram, mas não o habitat. [...] Como resultado da definição de “realidade física” como o objetivo e além de nossas ficções meramente humanas, a física reivindica para si uma posição exclusiva de julgamento sobre e contra todas as outras “realidades”, incluindo as de todas as outras ciências. É uma posição da qual os profissionais não sabem como sair, mesmo quando desejam. É de fato uma pergunta de “habitat”; eles sentem que, assim que deixam a posição segura de afirmar que “descobrem” a realidade física além das mudanças de aparência, ficam indefesos, incapazes de resistir a redução do que eles estão produzindo a simples receitas instrumentais ou a várias ficções humanas.

¹⁰ ‘a political ecology would be a social technology of belonging, assuming coexistence and co-becoming as the habitat of practices’.

¹¹ As in the introductory handout, Brian Massumi continues: ‘This symposium will consider some of the forms of meeting and mutation populating our contemporary world, examining their academic implications, but also and especially their political significance for an ecology of practices

Tornam-se sujeitos ao mesmo tipo de julgamento redutivo que usam contra todas as outras realidades.¹² (STENGERS, 2005, p. 196, tradução nossa).

Ainda que em contato com a obra de Stengers, foi sobretudo a relação com o cineasta Sebastian Wiedemann, e o texto ‘Em direção a uma Cosmopolítica da Imagem: Notas para uma possível ecologia de práticas cinematográficas’, que faz parte da sua tese de doutoramento ainda em curso¹³, é que me tornou possível pensar uma ecologia de práticas em relação às artes. Porém é importante diferenciar prática de técnica.

Do grego *tekhnè*, supõe uma habilidade prática, um fazer, que se relaciona às regras para execução bem sucedida de algo. Relaciona-se também à repetição, à recorrência da prática, à uma ação contínua, que é esmerada com o tempo. A técnica parece dar conta de uma intenção aliada a um saber fazer, almejando um bem fazer. (ALMEIDA, 2015).

Segundo a leitura que Wiedemann (2019) faz do texto da Stengers (2005), uma ecologia de práticas é operar o pensamento e as práticas em chave menor, sempre em devir, guardando o “díspar, o diferencial, experimentar limiaridades e passagens do possível nas gradações de outrem entre mundos” (2019, p. 1). Isto é um mundo que sempre está por ser feito.

[...] potencialidades imagéticas e sonoras que escapam ao humano, que são mais do que humanas por serem elementares ou extra-modernas. [...] No plano do sensível que se deixa arrastar pelo outro do outro que sacode o pensamento, que o mantém em movimento instaurando por sua vez uma ecologia de práticas [...]. Potencialidades imagéticas, sonoras e conceituais se imbricando e compondo um plano misto do pensamento que enriquece esta ecologia singular de práticas ao incorporar não só mais técnicas, mas com elas modos outros de experiência. Isto é, de fazer existir. [...] Fazer existir e não julgar, estando à altura de outrem. (WIEDEMANN, 2019, p. 1)

¹² Physics as a practice is in dire need of a new habitat, since from its birth as the first so-called ‘modern science’ its claims were entangled with its historical ‘habitat’. Since then, however, the claims have survived, but not the habitat. [...] As a result of defining ‘physical reality’ as the objective and beyond our merely human fictions, physics claims for itself a exclusive position of judgement over and against all other ‘realities’, including those of all other sciences. It is a position practitioners do not know how to leave, even when they wish to. It is indeed a question of ‘habitat’; they feel that as soon as they leave the secure position of claiming that they ‘discover’ physical reality beyond changing appearances, they are defenceless, unable to resist the reduction of what they are producing to simple instrumental recipes, or to various human fictions. They become subject to the very same kind of reductive judgement they use against all other realities.

¹³ Tese de doutoramento intitulada "Azul Profundo: Ecologia de modos de experiência cinematográficos como aprendizagens mais do que humanas", realizada no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, a ser defendida em 2021.

Afinado com as proposições de Wiedemann referentes ao seu modo de fazer cinema, proponho a emergência de uma vocalidade “em chave menor, porosa e aberta a contágios e alianças impensadas, onde se abraça a instabilidade e vulnerabilidade dos devires na ausência de fundamento, de essência ou de formas a priori” (2019, p.3). Voz que se arrisca e experimenta, dando “vazão ao cosmos, a conexões pelas diferenças e, [...] imanente com a vida mesma” (ibid., p.3), se torna uma voz em processo “aberta, incluindo os mais diversos modos de experiência, assim como o contágio entre divergentes meios, superfícies e práticas.” (ibid., p.3).

Do mesmo modo como Wiedemann propõe descolonizar o cinema “levando ao maior grau de singularidade suas potências expressivas” (ibid., p.4), propus descolonizar a voz durante a pesquisa e criação do concerto ECO (2016), conforme será detalhado em baRÜ, p. 122 e seguintes. Não há produção vocal “que possa se constituir como uma ecologia de práticas se esta se diz em geral, de modo genérico e querendo reproduzir uma vontade universalizante” (ibid., p.4), ou seja, descolonizar a voz “de qualquer vontade transcendente ‘para fazer corpo com’ e se recusar a abandonar a experiência, e enquanto a pratica a emergência do praticante também se faz.” (ibid., p.4).

É como fazer durar essa ocasião em que mutuamente prática e praticante estão integrados no processo cosmogénico, no processo de nascença de mundos. Processo que pode integrar quantos componentes a ecologia seja capaz de dar consistência e de sustentar no plano da experiência, mas ao mesmo tempo sabendo que nunca atingirá uma autossuficiência. (WIEDEMANN, 2019, p. 4).

Quantas variedades consegue suportar? Quantos mundos diferentes e em estado instável consegue fazer proliferar? Para uma voz em processo, “sempre interessa muito mais as qualidades intensivas do que as quantidades extensivas, pois é no plano intensivo que os componentes se vêm obrigados a estar em seu maior grau de ativação. Isto é, de experimentação, de experiencição e responsividade.” (ibid., p. 4).

Nesta forma de usar a voz, em movimento contínuo e em chave menor, apagam-se as “hierarquias e na ausência delas a aventura germina. A ecologia de práticas na sua porosidade e baixa aderência é ‘uma ferramenta para pensar o que esta acontecendo’ enquanto acontece e onde na vertigem do novo, do intervalo que o convoca.” (STENGERS, 2005 *apud* WIEDEMANN, 2019, p. 5).

Deste modo, o plano da experiência vocal se compõe e se re-compõe como território fronteiro, zona de borda, “de alta complexidade e heterogeneidade, sempre com um ponto de apoio local, mas ilocalizável que faz com que não se cristalice ou sedimente” (WIEDEMANN, 2019, p. 5) sons definidos, mas que seja fonte para uma vocalidade “que sempre se diz potência de futuridade, de porvir.” (ibid., p.5).

Conforme Wiedemann (2019, p.5), “na ecologia de práticas não se detém o poder, mas se distribui a potência. [...] processo que não administra nem gerencia o poder de agir e de ser afetado, mas dá o poder à situação, abraçando a turbulência e imprevisibilidade dos encontros”. Produção vocal que se dá pelo meio, ressaltando a singularidade que escorrega infinitamente por expressões errantes, erráticas que não se direcionam para um exercício de identificação ou reconhecimento em nome ou em direção a um vocabulário previamente estabelecido. Como afirma,

“a fazer corpo com a imanência e a depreciar qualquer abstração que a arranque de seu meio. Enquanto ecologia, ele é sempre uma etho-ecologia, um complexo emaranhado de processos de mútua afetação intensiva. Ou para parafrasear a Spinoza, não sabemos o que pode uma prática, não sabemos no que ela é capaz de devir. [...] Não podemos prever que ethos as práticas irão secretar, pois ao pensarmos em chave menor o que está em disputa é uma ética dos encontros que a cada vez se afirma de modo singular”. (WIEDEMANN, 2019, p. 6).

Tomando como pressuposto que “toda ecologia de práticas é um gesto pragmático que prefere a precariedade e intempérie, à proteção de uma razão geral e transcendente que lhe de abrigo, mas que atrofie seu desvario e possibilidade de se aventurar, de fazer existir.” (ibid., p. 6), duas considerações se fazem importantes: como dar consistências às práticas e a responsabilidade sobre o repertório de cada praticante. “Quando se tem intimidade com uma prática, nós os praticantes pertencemos a ela, nos co-criamos, nos co-produzimos mutuamente e em alguma medida isso nos impõe obrigações.” (ibid., p.6). Estas obrigações se relacionam com as habilidades e o repertório de cada praticante. Porém há todo um risco “que fala de uma unidade potencial frágil e que emerge como causa comum desse abismo que é o intervalo. Dali que se acontece, o encontro, como diz Stengers, tem que ser celebrado como um ‘acontecimento cósmico’.” (ibid., p.6).

Se para Wiedemann a ecologia de práticas se relaciona fortemente com uma aventura do pensamento, nesta pesquisa-criação a ecologia de práticas se articulada a um ‘fazer corpo’, e

neste ponto, devo sinalizar uma bifurcação e marcar as diferenças que esta instaura. Corpo biológico, corpo subjetivo, corpo sem órgãos, nestes territórios, toda ecologia de práticas leva o pensamento a ser corporificado, encarnado e consistido em movimentos, produções e expressões corporais, mais precisamente forças e formas voco-corpóreas. É neste sentido que retomo a questão sobre a consistência das práticas e da responsabilidade sobre repertórios, que no âmbito desta proposta, só podem se dar ‘no’ e ‘através do’ corpo. E para que isto aconteça, há o imperativo do tempo biológico, do tempo da experimentação e, sobretudo, do quanto a experiência pode durar e se sustentar nos corpos. Aqui, não há pensamento sem corpo. Aqui, todo pensamento possível se faz corpo.

Há que se relacionar com o tempo, por longos períodos de tempo e por estes, fazer durar as experiências. O que implica corporificar e consistir a experiência no corpo, o que requer um tempo. A consistência e responsabilidade sobre possíveis ecologias de práticas, se relacionam necessariamente com processos de maturação do corpo em experiência ao longo do tempo. Uma maturidade que teve tempo para se consistir e se forjar numa ética-estética do cuidado. Não somente um cuidado enquanto conceito e pensamento, mas sobretudo, enquanto cuidado imanente continuamente atualizado como responsabilidade e responsividade sensível em relação ao cuidado de Si, ao cuidado com os outros, o cuidado com as relações e, conseqüentemente, cuidado com os mundos em comum criados nesta ecologia.

Partindo a aposta numa ecologia de práticas, apresento a seguir os 8 Laboratórios de Glossolalia Intensiva, que como veremos, pretendem fomentar experiências voco-corpóreas em torno desta pesquisa-criação. Um contínuo processo de ressingularização e de emergência ético-estética criativa de novos mundos sonoros e novos modos de vida, de produção voco-corpórea e suas expressões possíveis.

Laboratórios de Glossolalia Intensiva

Panorama do processo

O processo glossolalia intensiva foi disposto em 8 laboratórios e a duração ideal de cada um é de 2h a 2h30. Os 8 laboratórios podem ocorrer em quatro dias, sendo dispostos em dois períodos distintos do dia; em oito dias consecutivos ou intermitentes; como pode acontecer ao longo de quatro ou oito semanas, com uma distribuição regular dos laboratórios dentro destes períodos. Porém não é recomendável realizar mais de 2 laboratórios ao longo de um dia, uma vez que incorre em exaustão, do mesmo modo que espaçar a realização entre eles, num período maior que uma semana, pois incorre em descontinuidade da experiência.

O laboratório 1 é de reconhecimento do grupo e apresentação do processo. Os laboratórios 2 ao 7 são práticos e acontecem por uma ecologia de práticas graduais que iniciam com as mais simples e vão se sobrepondo umas às outras, ganhando cada vez mais complexidade. Estes se desenvolvem por duas fases. Fase 1 investigativa: pesquisa técnica e assimilação de recursos; fase 2 expressiva: emprego dos recursos assimilados em experiências expressivas e comunicantes. O laboratório 8, à priori, serve para fazer um fechamento do processo, com discussão das práticas e compartilhamento das experiências. Mas também pode configurar a transição para a continuidade do trabalho, inaugurando uma fase 3 criativa, caso se tenha este objetivo.

Configuração do Grupo

A configuração do grupo pode ser heterogênia tanto em relação aos seus participantes (faixa etária, habilidades vocais e corporais, portadores de vocalidades e corporeidades especiais, atividades profissionais), quanto relativo aos objetivos de cada um (formação, pesquisa científica, artística, clínica, pedagógica etc). Neste caso, a atenção às limitações de cada participante e um plano geral sobre a experiência devem ser contemplados. Por exemplo, um grupo de participantes com graus de formação diferentes (leigos, técnicos, graduados e pós-graduados) em áreas diferentes (oradores, atores, cantores, fonoaudiólogos), pode se reunir em torno da pesquisa sobre a voz.

Outras configurações de grupo mais específicas, devem contornar as práticas com foco nas finalidades específicas do grupo. A pesquisa voz-corpo, por exemplo, pode ser direcionada a um grupo de dançarinos que pretendam usar a voz nas suas performances. Tenha uma configuração heterogênia ou específica, o processo requer um grupo fechado, ou seja, os mesmos participantes que o iniciam, devem seguir até o fim, e novos participantes não podem ingressar no meio do processo.

Tendo em vista a ecologia de práticas que compõem o processo, é recomendado que os grupos tenham no mínimo 4 e no máximo 20 participantes, mas sempre levando em consideração as dimensões do espaço onde o processo será realizado.

Estrutura dos laboratórios

Os laboratórios práticos seguem o mesmo padrão:

Aquecimento corporal e respiratório	30min
Ativação da escuta	10min
Prática ou práticas (incluindo instruções)	1h20min (tempo relativo)
Intervalo restaurador	10min
Cartografia e compartilhamento	15min ou o restante relativo às práticas
Desaquecimento	5min

Aquecimento corporal e respiratório

É muito importante o aquecimento corporal e respiratório do grupo, porém não é necessário apontar o tipo de aquecimento que deve ser realizado. É essencial que contemple as articulações do corpo, o alongamento muscular e a estimulação do diafragma. O aquecimento pode se adequar às referências do condutor ou de algum dos participantes e podem ser técnicas orientais, terapêuticas, da educação física ou da dança. Nos casos em que o grupo realiza alguma técnica corporal específica, e o encontro se dá em períodos mais longos de tempo, é possível que os exercícios realizados anteriormente sirvam de aquecimento. Por exemplo, no ateliê residência feito na fazenda Santa Maria em Guaxupé, MG, os aquecimentos aconteciam por práticas diárias de yoga, especialidade da instrutora Teresa de Toledo. Na oficina realizada no Viver Espaço de Dança, cujos encontros duravam 4 horas, a primeira hora e meia, era destinada a técnica do Feldenkrais, especialidade do diretor do espaço José Maria Carvalho.

Ativação da escuta

A escuta tem um papel fundamental durante as práticas por isso deve ser ativada e, se necessário, reativada entre uma prática e outra. Tal ativação parte de um aquietamento dos sentidos, seguida de uma condução para uma escuta seletiva que direciona seu foco para a espacialidade sonora ao redor. A condução do foco de escuta parte das proximidades dos ouvidos, se expande para o ambiente em que se está, depois para o ambiente externo, a rua, os passantes, ruídos dos motores, sons percussivos, sons distantes, massa sonora da cidade ou campo. A partir daí, o foco da escuta é recolhido novamente para as proximidades, para o

ambiente em que se está, os sons do próprio corpo e dos pulsos internos. Explora-se também o foco por passagens velozes percorrendo das proximidades às distâncias. Por fim, sugere-se uma escuta espacial plena.

Intervalo restaurador

É importante proporcionar pelo menos um intervalo, com fins de restaurar o fôlego e as energias corporais. Serve também para hidratação e outras necessidades do corpo. O intervalo pode acontecer entre práticas, ou ao fim da prática se está for única.

Cartografia e compartilhamento

Este tempo, ao fim de cada laboratório, é destinado a cartografar os acontecimentos e experiências por meio de compartilhamento oral entre os praticantes.

Desaquecimento

É importante que se faça um ritual de desaquecimento ao fim dos laboratórios. Algum dispositivo que facilite assimilar no corpo as experiências e aterrar os sentidos, instaurando um estado ordinário, menos expandido e poroso, dando condições aos praticantes de retornarem aos seus afazeres cotidianos em relação com as pessoas e os espaços comuns. Existem muitos modos de fechar as experiências sensório-corporais. Um exemplo sugerido é o *grounding*, um clássico da Bionergética.

Instruções gerais

Todos os laboratórios práticos requerem as seguintes instruções:

- manter por perto água e material para anotações;
- todas as práticas são não-verbais, assim é importante que não se converse durante ou no intervalo entre as práticas; perguntas pontuais para o instrutor são permitidas;
- é importante manter a escuta ativa até o fim da prática;
- informado o tempo total aproximado de cada prática, dosar o investimento de energia, para manter sua qualidade até o final.

Laboratório 1

O primeiro laboratório não é composto por práticas, e tem duas finalidades principais:

1. o reconhecimento do grupo e das suas necessidades, e assim, o estabelecimento dos objetivos e dos focos relativos à pesquisa e ao trabalho que será realizado;
2. a apresentação conceitual da glossolalia intensiva, da abordagem articulatória relativa ao uso da ferramenta IPA, do panorama do processo e seus itinerários e das instruções gerais.

Alguns recursos podem ser utilizados como compartilhamento de textos, publicações, exibição de imagens e vídeos de trabalhos anteriores. Tem sido comum, a exibição de trechos do documentário ECO Cantos da Terra, que detalha os laboratórios, a criação, os ensaios, a montagem e a gravação do concerto ECO Ode à Ecosofia, cuja seção 4 é para um coro glossolálico e solista.

VÍDEO 1: Documentário ECO Cantos da Terra

Ver em <https://vimeo.com/244706359>, de 54m55s a 1h34m.

Laboratório 2

Com objetivo de explorar as articulações das consoantes usadas no inventário fonético brasileiro, é proposto que o praticante percorra as colunas verticais do IPA por quatro conjuntos de fonemas, seqüenciados de modo a investigar e perceber os *pontos de articulação* envolvidos nesta produção. Inicia pelas colunas Bilabial e Labiodental (1), segue para as colunas Alveolar e Postalveolar até as Fricativas (2), salta para coluna Velar (3), retorna para a coluna Alveolar em relação as Laterais e termina na coluna Palatal (4).

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)

CONSOANTES (PULMONARES) © 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva	¹ p b			² t d		ʈ ɖ	c ɟ ³	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	ʙ			ɾ					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɹ		ɻ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				⁴ ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Figura 8. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os pontos de articulação.
(Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

É proposto que o praticante explore a máxima impedância na articulação, retardando a emissão do fonema, gerando com isso a máxima tensão possível nas articulações. É importante perceber quais as cadeias musculares que são mobilizadas pelo esforço da impedância e assim, localizar no corpo os arcos que se formam. Em seguida, o praticante deve diminuir gradualmente a força, aumentando a quantidade de emissões vocais, ao passo em que diminui o tempo do retardo a cada emissão. Com uma fluência maior das emissões, é possível experimentar variações rítmicas e de andamentos.

É imprescindível, liberar as articulações e as cadeias musculares, para permitir que o corpo reaja ao impacto da impedância articulatória e se movimente impulsionado por elas.

Esta sequência busca uma aproximação com as explorações articulatórias que os bebês realizam na fase de aquisição da linguagem e a consequente formação do esquema corporal. A experiência parte dos apoios do corpo no plano baixo deitado em decúbito dorsal. A partir da posição inicial deitado, o praticante deve se mover de certo modo espontâneo buscando

encontrar posições de conforto e pontos de apoio coerentes com os fonemas emitidos. É esperado que o corpo se vire para o decúbito lateral e se apóie em decúbito ventral. A partir deste ponto é esperado que o corpo rasteje, engatinhe e se projete para frente e para trás. Em seguida é possível que o corpo se sente e pendule para as laterais, a partir dos apoios do plano médio. Por fim, o corpo se direciona ao plano alto, ajoelhando, levantando e se estabelecendo de pé. O eixo de equilíbrio é continuamente explorado através dos planos baixo, médio e alto.

É dada total liberdade para o praticante explorar o ambiente, do mesmo modo que na prática não há um fazer certo ou errado. Tal consigna pode ser dada pelo proponente afetivamente, o que combina com a experiência “Deitado no berço com a barriga pra cima, o recém nascido flácido e molinho, se lança numa brincadeira curiosa com a boca, a respiração e os balbucios. Em total liberdade, explora um ambiente confiável onde não há certo e errado, tampouco limites para seu brincar”.

Este processo requer cerca de 3 minutos de exploração para cada fonema. No caso dos fonemas vozeados, não-vozeados e vibrantes, como por exemplo [p] [b] [B], considera-se o tempo de uma única exploração.

Registro da experiência

Um tempo para registro de impressões é dado ao praticante, ao fim da exploração de cada conjunto de fonemas. Este tempo é relativo ao tempo de prática necessário para explorar cada conjunto, conforme tabela 1. Porém, é importante que o propositos observe o tempo de cada praticante e pondere uma média para o grupo. É importante que oriente o registro em forma de palavras-chaves e estimule que um detalhamento da experiência seja anotado posteriormente. Findado o tempo de registro é importante que o praticante retome a exploração a partir da posição corporal em que parou no fim da prática anterior.

Ponto de articulação	Fonoarticulação	Duração prática	Registro
1. Labial/Labiodental	m p b B f v	12min	4min
2. Alveolar	n t d r s z ʃ ʒ	15min	5min
3. Velar	k g x ɣ	06min	2min
4. Alveolar/Palatal	ʝ ʎ l ʎ ɲ	12min	4min
Duração total: 60 minutos			

Tabela 1. Registro da experiência dos pontos de articulação.

Em relação ao que deve ser registrado, é sugerido o emprego de algumas palavras-chaves simples e objetivas, que devem ser escolhidas de acordo com as finalidades definidas para a prática: exploração geral, exploração terapêutica, investigação corporal, investigação criativa, investigação com finalidade artística, etc. Por exemplo, no caso de exploração geral é sugerido “quais as sensações, sentimentos, imagens e memórias acionadas pelo conjunto ou por cada fonema?”, e deixar que cada praticante escolha como direcionar seus registros. Caso a finalidade seja mais técnica voltada para grupos de pesquisa específicos, cabe redefinir os focos do que deve se observar e anotar durante a exploração. No caso de uma investigação corporal “quais as cadeias musculares, os arcos e os movimentos acionados pelo conjunto ou por cada fonema?”, e assim por diante.

VÍDEO 2: Laboratório 2

Ver em https://youtu.be/GeS91pq_000

Laboratório 3

Com objetivo de explorar as articulações das consoantes usadas no inventário fonético brasileiro é proposto que o praticante percorra as colunas horizontais do IPA, por quatro conjunto de fonemas, seqüenciados de modo a investigar e perceber os modos de articulação envolvidos nesta produção. Inicia pelas colunas Plosiva e Vibrante (1), segue para a coluna Nasal (2), salta para coluna Fricativa (3) e termina nas colunas Laterais (4).

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020)

CONSOANTES (PULMONARES) © 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva 1	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal 2	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla 1	ʙ			r					ʀ		
Vibrante simples		ɸ		ɾ		ɽ					
Fricativa 3	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral 4				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Figura 9. Roteiro de conjuntos de fonemas para explorar os modos de articulação.
(Fonte: IPA Kiel, The International Phonetic Alphabet. 2020)

Idêntico ao laboratório 2, é sugerido que o praticante explore a máxima impedância na articulação, retardando a emissão do fonema, gerando com isso a máxima tensão possível nas articulações. É importante perceber quais as cadeias musculares que são mobilizadas pelo esforço da impedância e assim, localizar no corpo os arcos que se formam. Em seguida, o praticante deve diminuir gradualmente a força, aumentando a quantidade de emissões vocais, ao passo em que diminui o tempo do retardo a cada emissão. Com uma fluência maior das emissões, é possível experimentar variações rítmicas e de andamentos.

É imprescindível, liberar as articulações e as cadeias musculares, para permitir que o corpo reaja ao impacto das impedâncias articulatórias e se movimente impulsionado por elas.

Diferente da proposta do laboratório anterior que se aproxima da experiência do bebê no processo de aquisição da linguagem, esta sequência propõe uma investigação do impacto que a impedância articulatória exerce na produção de movimento corporal. Para além de perceber os pontos musculares que a impedância afeta, é importante sustentar a impedância, de modo a levar ao extremo os gestos impulsionados por cada ataque, ou seja, percebendo

como a força flui através do corpo por meio de movimentos, até que a força se esgote e o movimento se esvazie. Antes que um movimento se esvazie por completo, outra impedância é produzida, impulsionando o corpo para outro gesto por onde a força flui por outros movimentos.

A experiência parte dos apoios do corpo no plano baixo deitado em decúbito dorsal, mas pode transitar entre os planos baixo, médio e alto livremente, sem uma sequência ou continuidade pré-estabelecida.

É dada total liberdade para o praticante explorar o ambiente, inclusive é importante que o praticante se desloque pelo espaço. Tal consigna pode ser dada pelo proponente poeticamente, o que combina com a experiência “Permita que a força do fonema, impedido de se expressar pela voz, flua através do seu corpo e o faça dançar. Perceba como cada fonema deseja se expressar por gestos e movimentos corporais. Em total liberdade, deixe que o fonema desloque de vários modos seu corpo pelo espaço. É a voz que dança em você”.

Este processo requer cerca de 3 minutos de exploração para cada fonema. No caso dos fonemas vozeados, não-vozeados e vibrantes, como por exemplo [p] [b] [B], considera-se o tempo de uma única exploração.

Um tempo para registro de impressões é dado ao praticante, ao fim da exploração de cada conjunto de fonemas. Este tempo é relativo ao tempo de prática necessário para explorar cada conjunto, conforme tabela 2. Em relação ao registro da experiência, seguir os mesmos critérios apresentados em Registro da experiência, p. 85.

Modo de articulação	Fonoarticulação	Duração prática	Registro
Plosiva/Vibrante:	p b B t d r k g R	15min	5min
Nasal	m n ɲ ŋ	12min	4min
Fricativa	f v s z ʃ ʒ x ɣ	12min	4min
Lateral	l ɭ ʎ ɮ	09min	3min
Duração total: 64 minutos			

Tabela 2. Registro da experiência dos modos de articulação

VÍDEO 3: Laboratório 3

Ver em <https://youtu.be/sA8mM6gl2eQ>

Laboratório 4

O foco deste laboratório tem mais relação com o corpo do que com a voz, no sentido de construir um repertório corporal comum que posteriormente venha a se relacionar com o inventário fonético em uso. Para tanto, faz-se uso de uma ecologia de práticas que passa por recortes da técnica Klaus Viana e principalmente por recortes das técnicas propostas pela Taanteatro Cia. O laboratório acontece em 3 fases: 1. instauração de uma base corporal, sua forma e sua força; 2. instauração dos estados da matéria e 3. caminhada.

1. Instauração da Base, Forma e Força

A Base aqui proposta inicialmente se trata da instauração do triângulo de apoio nos pés. Acontece a partir da percepção dos 3 pontos de apoio ósseos dos pés em relação ao chão: calcâneo, o primeiro metatarsal (relativo ao dedão) e o quinto metatarsal (relativo ao dedinho). Compreende uma exploração dos 3 arcos presentes nos pés: o arco longitudinal lateral, arco longitudinal medial e o arco transversal, sendo que cada arco se forma a partir de dois apoios. A exploração dos arcos se dá em duas instâncias: a. num ponto fixo, a partir de alterações provocadas na distribuição do peso do corpo, devido a deslocamentos do eixo de equilíbrio, observando a transferência de peso de um apoio isolado para outro e de um arco para outro; b. em deslocamento, num exercício de decompor o andar e reproduzir lentamente seus movimentos, observando a transferência de peso entre os arcos e de um apoio para o outro. Os deslocamentos podem acontecer com passos para frente, para trás e para os lados. A instauração da Base tem por objetivo criar um dispositivo de enraizamento em relação ao centro gravitacional, uma forma de acessar o eixo de equilíbrio do corpo, tendo em vista as práticas que virão a seguir.

A Forma aqui proposta tem relação com o alinhamento postural que se dá por meio de encaixes ósseos nas articulações do corpo, uma forma de estruturar o esqueleto que possibilita uma soltura articular maior, a partir das direções ósseas, conforme proposto por Klaus Viana¹⁴. Estes encaixes partem dos pés (triângulo de apoio) e se estabelece por 3 conjuntos de vetores articulares: a. tornozelos, joelhos, quadril; b. púbis, esterno e C7 no crânio; c. omoplatas, cotovelos, matacarpos. A instauração da forma tem por objetivo criar um dispositivo de alinhamento e realinhamento postural, tendo em vista as práticas que virão a seguir.

¹⁴ Marinês Calori (2020), especialista na técnica Klaus Viana, publicou um artigo detalhado sobre o papel dos pés no alinhamento postural na perspectiva desta técnica.

A Força aqui proposta tem relação com a geração e aumento da energia corporal e o consequente aumento da resistência física durante a atividade. Relaciona-se também com uma concentração de energia vital tendo em vista as práticas que virão a seguir. Neste ponto do processo, destaco a conexão entre o princípio da tensão necessário à esquizopresença proposta por Maura Baiocchi e entre a prática intensiva da glossolalia.

A instauração da Força acontece por meio da Posição Zero (Z) que faz parte da 2ª. Dança do MAE – Mandala de Energia Corporal, conforme proposto por Baiocchi e Pannek (2013).

Zerar consiste em realizar a Z. Inclui a prática do terceiro-olho e a conscientização do centro motor localizado na região do umbigo que funciona como um gerador de bioenergia. Em termos simbólicos zero indica o caos indiferenciado. Zerando, o performer estabelece um circuito energético entre seu corpo (ambiente psicossomático) e o espaço-tempo que o envolve. Em simbiose com fluxos assignificantes de energia experimenta um estado de condensação de potencialidades expressivas anterior à manifestação das mesmas. (BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p. 61)

A prática da Posição Zero¹⁵ consiste em longas respirações e movimentos giratórios dos braços culminando na construção de uma posição corporal. A partir desta, movimentar os olhos em direção ao espaço entre as sobrancelhas, posicionar a língua no céu da boca, elevar os calcanhares, contrair os glúteos e os esfíncteres. Sustentar esta construção por três minutos e desmanchar. Recomenda-se repetir a Z três vezes, ou conforme a necessidade de se condensar energia. Esta prática alude e faz adaptações em algumas técnicas orientais baseadas no *tantien* ou *chi* – centro de energia vital – como o yoga e o tai-chi-chuan.

Em relação à instauração base, forma e força, é importante ressaltar que esta primeira instrução, requer paciência e atenção voltada para cada praticante, e leva cerca de 1 hora para ser apreendida e assimilada. Por levar à exaustão, este processo substitui o tempo de aquecimento neste laboratório. Uma vez assimilada, sua realização não leva mais que 15 minutos. A instauração base, forma e força será realizada em todos os laboratórios posteriores, fazendo parte do aquecimento corporal e respiratório.

¹⁵ A descrição precisa da Z está em BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p. 71-74.

2. Instalação Estados da Matéria

Esta técnica é central à prática da glossolalia intensiva. Trata-se do reconhecimento e da exploração dos níveis de tensão intramuscular, que definem ritmos respiratórios coordenados a qualidades de movimentos. Tais níveis de intratensão muscular, em diálogo com a poética de Gaston Bachelard (1990), são relacionados a 5 estados da matéria: ar, água, barro, pedra, fogo. Trata-se da 6ª Dança do MAE – Mandala de Energia Corporal, e conforme proposto por Baiocchi e Pannek,

Proporciona a transfiguração ao mesmo tempo sutil e radical – dos músculos propriamente ditos – do estado gasoso para o líquido, do líquido para o sólido e do sólido para o gasoso novamente. O processo de transformação do estado gasoso para o líquido e do líquido para o sólido é uma fusão lenta e gradativa. Já a transformação do sólido para o gasoso ígneo é abrupta. O performer experimenta a integração entre as musculaturas transparente, interna e estrangeira, sendo que cada estado da matéria atua como “princípio de um bom condutor”, a um outro estado ou realidade cinético-corporal. Do ar sutil e invisível até a mais espessa fonte da fertilidade e regeneração, a água. Da água ao informe e denso material da criação, o barro. E daí para a pedra e depois explodir no fogo retornando, por fim, ao ar. Durante todo o processo, o performer explora uma grande gama de gradações de micro intratensões de contração e descontração musculares, de acordo com as características de cada elemento. Ar: gasoso, leve, fluido, ondulante; Água: líquida, mole, fluída, ondulante, mais densa que o ar; Barro: mistura do líquido com o sólido, espesso, lento; Pedra: sólida, rígida, fixa, lentíssima; Fogo: gasoso, ígneo, luminoso, rápido, quente e, ao mesmo tempo, fragmentado e contínuo. Portanto, sempre que se lêem braços, olhos, cintura, pelve, perna, mãos, etc., no passo a passo dessa dança, decodificar e sentir essas partes do corpo como estados da matéria e seus elementos correspondentes. (BAIOCCHI; PANEEK, 2013, p. 64-65).

Após uma explicação sobre os estados da matéria e uma breve demonstração de como eles acontecem no corpo, o praticante é convidado a explorar os níveis de intratensão muscular através de movimentos e deslocamentos, partindo de uma fusão com a atmosfera do ambiente em estado da matéria ar. É feita uma condução diretiva pelo proponente, ou seja, continuamente pautada ao longo da prática. Deste modo o praticante experimenta no ar deslocamentos por movimentos amplos e leves das pernas e braços com a mínima contração muscular; na água imprime maior contração muscular, liquefazendo os movimentos por

ondulações e torções mais lentos e sinuosos; no barro aumenta a contração muscular, por movimentos bem lentos e viscosos; na pedra leva a contração muscular ao nível máximo suportável, por movimentos duros, pesados, condensados e lentíssimos. Neste estado prende a respiração e cristaliza o corpo, até explodir abruptamente em fogo, por movimentos livres e velozes, saltos, giros, sacudidas e tremores. Conforme vai consumindo a energia neste estado ígneo, o praticante metamorfoseia em um estado ar, oxigenando e restaurando o corpo até fundir-se com a atmosfera do ambiente novamente.

Em relação à instauração dos estados da matéria¹⁶, esta primeira instrução leva cerca de 30 minutos para ser apreendida e assimilada. Uma vez assimilada, acontece por cerca de 15 minutos. Esta prática será realizada nos laboratórios posteriores, mas de modos cada vez mais complexificados pelo uso da voz e pela prática da glossolalia intensiva.

3. Caminhada Estados da Matéria

A técnica da Caminhada¹⁷, de acordo com Baiocchi e Pannek (2018) é extremamente eficaz como laboratório coreográfico. Ao mesmo tempo coletiva e individual, esta prática consiste em um deslocamento linear entre dois pontos espaciais, divididos em partes iguais entre ida e volta. Do ponto de partida, dirige-se frontalmente até o ponto de chegada, em seguida regressa de costas até o ponto inicial. O praticante inicia e termina a caminhada na Posição Zero do MAE.

Um trajeto espaçotemporal e um tema [...] bem definidos favorecem a superação da ansiedade, a concentração, o foco e a intensidade do trabalho criativo. A dramaturgia elementar de uma caminhada-dança coletiva remete cada caminhante ao estimulante jogo de afetação energética mútua, sem perder seu objetivo. (BAIOCCCHI; PANNEK, 2018, p. 85).

Qualidades de movimentos e temas da caminhada são previamente indicados e podem explorar diversas evoluções. A caminhada aqui proposta visa explorar as gradações intratensivas dos músculos. Numa caminhada linear com duração de 10 minutos, o praticante evolui do ponto de partida ao ponto de chegada, esta sequência de Estados da Matéria: ar, água, barro, pedra, fogo, ar.

Inicialmente, os participantes são instruídos a formarem duplas. Assim, A e B formam uma oposição, cada qual em um ponto extremo do espaço. Com olhos nos olhos, enquanto A

¹⁶ A descrição precisa da dança Estados da Matéria está em BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p. 101-104.

¹⁷ A descrição precisa da Caminhada está em BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 85.

caminha de um ponto de partida, B espera em um ponto de chegada. Em seguida, inverte e repete o processo. Ao fim de cada caminhada, a dupla compartilha a experiência por um tempo de 5 minutos. O objetivo desta formação é estimular e sustentar a comunicação com o outro, com o fora, enquanto a tensão é aumentada em função da aproximação gradual entre A e B e vice-versa. Outro objetivo desta formação é exercitar a direcionalidade e a sustentação do olhar que é relativamente importante para a prática da glossolalia intensiva, tal qual a direcionalidade e a sustentação da voz, é para o canto.

VÍDEO 4: Laboratório 4

Ver em <https://youtu.be/TkZi1v245cw>

Laboratório 5

Este laboratório acontece em 2 fases: 1. aquecimento respiratório e vogais e propriedades do som e da voz; 2. aquecimento corporal com instauração de base, forma, força e fonemática dos estados da matéria.

1. Vogais e propriedades do som e da voz

Esta prática, um tanto de passagem, contempla algumas necessidades no contexto deste processo e é a única exploração dedicada exclusivamente às vogais. Tais fonemas se relacionam com a passagem livre e sem interferência no fluxo do ar pelo aparelho fonador. No decorrer da história vocal das civilizações, é notório o amplo investimento que as técnicas e ascese vocais dedicaram às vogais. Porém no contexto dos laboratórios de glossolalia intensiva, as vogais cumprem uma função utilitária: seus vocalizes expõem de modo panorâmico uma noção das qualidades do som e da voz. Para um músico, sobretudo para um cantor, esta prática é muito comum, exceto quanto ao elemento timbre. Com o timbre é possível explorar personagens ou caricaturas vocais, e assim, ampliar a gama e uma diversidade de emissões vocais. Para o leigo da linguagem musical e das técnicas vocais, esta prática se presta a um reconhecimento de elementos básicos da música a partir da exploração do som quanto às suas formas de organização e propriedades: modos de articulação, duração, andamento, intensidade, altura, timbre.

Não cabe nesta dissertação problematizar ou aprofundar teoricamente estes elementos do universo musical, que aqui são explorados de um modo simplificado num ambiente que tange a brincadeira. Elementos que se reservam a uma prática de passagem, cuja finalidade é tão somente acionar no praticante alguns recursos vocais, sem nenhum compromisso com o rigor ou excelência formal nas suas execuções. Dado o contorno, tais elementos se circunscrevem a uma tabela cuja função é a de orientar uma prática.

Toma-se como suporte 7 fonemas usuais no inventário fonético brasileiro, que geralmente são vocalizados em uma sequência que vai da articulação mais posterior em direção a mais anterior: [u] [o] [ɔ] [a] [ɛ] [e] [i]. Por vezes a sequência é invertida ou vocalizada por saltos. Deste modo:

Elemento	Exploração	Variações	Dur.
Articulação	conectividade	ligado, não ligado, destacado	6 min
Duração	tempo	longa, média, curta	6 min
Andamento	velocidade	lento, moderado, ligeiro	6 min
Intensidade	força	forte, média, fraca	6 min
Altura	frequência	basal, modal, hiperaguda	6 min
Timbre	qualidade	gutural, veludo, metal, nasal, estridente	10 min
Duração total, incluindo aquecimento respiratório e instruções: 60 minutos.			

Tabela 3. Parâmetros do som e parâmetros da voz

O ideal é que seja realizada com o grupo sentado em cadeiras ou banquetas dispostas em círculo, o praticante não deve se apoiar no encosto da cadeira, mantendo uma postura ereta a fim de liberar o apoio respiratório.

Em articulação, duração, andamento e intensidade, as variações da sequência são sempre vocalizadas em uníssono e ao longo de uma respiração. Em altura e timbre as variações prescindem da sequência e da respiração; são vocalizadas individualmente de modo singular a partir da escolha livre de um excerto de texto ou algumas frases feita pelo praticante. O resultado é uma polifonia de vozes. Para fins de experimentação, o elemento timbre foi simplificado e sintetizado em 5 qualidades vocais: gutural, veludo (fluida, branca), metal (projetada, brilhante), nasal (hipernasal), estridente (áspera, tensa estrangulada). A escolha dos termos tem uma função muito objetiva que é fazer o praticante acessar tais timbres. Porém, o que sustenta estas qualidades vocais se refere à classificação que as ciências da voz, lingüística e a fonoaudiologia fazem das vozes, classificação esta que é amparada por processos acústicos propriamente articulatórios e por processos psicoacústicos e sensoriais. (MATTOS; RODRIGUES, 2020).

O timbre vocal é uma determinada característica acústica da voz enquanto fenômeno sonoro que decorre, mais amplamente, da expressão resultante dos harmônicos produzidos pela fonte glótica e, mais estritamente, da manifestação simultânea dos parâmetros de altura, duração e intensidade de cada um destes harmônicos, que se interferem mutuamente. Sabemos que, além da fonte glótica, contribuem para a formação do timbre vocal o conjunto de produções sonoras supraglóticas que decorrem de processos articulatórios e ressonanciais. Neste contexto, as qualidades vocais não se tratam propriamente da determinação do timbre de uma voz mas, em conjunto com o timbre, permitem uma maior e melhor caracterização de

determinadas categorias por meio das quais podemos identificar a complexa gama de sonoridades que a voz humana pode produzir.¹⁸

2. Fonemática dos Estados da Matéria

Esta prática ressalta a indissociação voz-corpo e põe em ação a ecologia de práticas ao relacionar diretamente os níveis de tensão intramuscular, os estados da matéria, com determinados conjuntos fonéticos. Tais conjuntos se orientam pelos modos de articulação envolvidos nesta produção. Inicia com a água (verde) associada aos fonemas Laterais. Segue pelo barro (marrom) e os fonemas Nasais, até a pedra (lilás) e os fonemas Plosivos. A transição para o fogo (vermelho) se dá pelos fonemas Vibrantes que se estabiliza nas Fricativas vozeadas. Termina no ar (azul) e as Fricativas não vozeadas.

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2020) FONEMÁTICA DOS ESTADOS DA MATÉRIA

CONSOANTES (PULMONARES)

© 2020 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla				r					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ			

Os símbolos à direita de uma célula são vozeados e à esquerda são não vozeados. As áreas sombreadas indicam articulações julgadas impossíveis. Correspondência entre cores e estados da matéria (Taanteatro Cia): lilás = pedra; marrom = barro; vermelho = fogo; azul = ar; verde = água.

Figura 10. Roteiro de conjuntos de fonemas relacionados à prática Estados da Matéria.

Para se chegar na combinação entre estados da matéria e os conjuntos fonéticos aqui apresentada, foram necessários 4 anos de experimentações por uma sequência de grupos e laboratórios, além de experimentação pessoal. Em busca das congruências e incongruências possíveis, inúmeras combinações foram feitas ao longo deste processo de investigação. Foi aplicado um critério de avaliação comum em todos os laboratórios: a combinação aumenta ou diminui a intensidade voco-corpórea? E com bases nas experimentações, registros, trocas de experiências, depoimentos de praticantes, chegou-se a este resultado, que não pretende ser o

¹⁸ Uma referência sobre protocolos de análise das qualidades vocais, no âmbito da fala, pode ser encontrado em LAVER, John. *The Phonetic Description of Voice Quality*. 2008. <https://pdfs.semanticscholar.org/a782/f00e06b55faa7e0b629a63cfd359dd03cb09.pdf>

final. Muitas possibilidades lúdicas e criativas aconteceram resultantes de combinações ‘incongruentes’ entre voz e corpo. E nada disto é dispensável. A combinação ‘congruente’ proposta aqui, tem relação estrita com um ponto de conexão entre a voz e o corpo que acontece num dado estado de matéria e implica numa aumento da intensidade voco-corpórea.

A sugestão para que o praticante explore a impedância na articulação, retardando a emissão do fonema, continua nesta prática, porém com um pouco menos esforço do que nas anteriores. Aqui, os fonemas podem fruir um pouco mais, porém nunca de modo flácido. Outra diferença que marca esta prática tem relação com a intencionalidade direcionada às cadeias musculares e aos movimentos do corpo, uma vez que deve-se imprimir na prática um estado de intratensão muscular específico. É necessário perceber e modular a força da impedância articulatória em constante relação com as tensões dinâmicas direcionadas aos músculos. É importante que não haja uma hierarquia entre a impedância articulatória e a intratensão muscular, tampouco uma linha causal fixa entre elas. A modulação contínua e dinâmica é que proporciona um jogo interno entre forças que se expressam por uma variação de formas, movimentos, vocalizações e estados de presença. Nesta dinâmica, tanto as impedâncias disparam graus de tensões musculares, quanto às intratensões produzem vocalizações. O aumento e a diminuição de força empregada nas tensões podem ser explorados por variações rítmicas e de andamentos. Chega-se aqui, pela primeira vez, há uma proto glossolalia intensiva, ainda que fortemente contornada pelo controle das tensões.

A experiência parte do plano alto, iniciando com a instauração de base, forma, força e entrando em conexão com a atmosfera do ambiente a partir do estado da matéria ar. Aos poucos o praticante inicia a prática articulatória impedindo a Fricativa [x]. A exploração pelos planos a seguir pode ser espontânea e singular enquanto modula para o estado da matéria água passando pelas Laterais, e assim segue para barro e as Nasais até chegar a pedra e as Plosivas. O estado da matéria fogo será acionado pela sequência Vibrante [B], Fricativa vozeada [v], Vibrante [r] seguindo pelas Fricativas vozeadas até modular para ar e as Fricativas não vozeadas.

É dada total liberdade para o praticante explorar o ambiente e se deslocar pelo espaço, porém a condução da prática é diretiva e segue uma linha fonemática definida que requer precisão na condução. Esta sequência se relaciona aos pontos de articulação que, num vai e vem fluido, transita dos frontais para os centrais para os posteriores e retorna pelos centrais até os frontais e assim por diante passando por todos os conjuntos.

É dado cerca de 2 minutos para exploração de cada fonema. Alguns fonemas formam conjuntos e são explorados ao mesmo tempo. O detalhamento da sequência e dos conjuntos pode ser visto na tabela 4.

Como esta prática é contínua, o tempo para registro de impressões é único e acontece ao fim da exploração, com duração de 10 minutos. Em relação ao registro da experiência, seguir os mesmos critérios apresentados em Registro da experiência, p. 85

Estado da matéria	Modo articulação	Fonoarticulação	Dur. prática
Ar	Fricativa ñ voz	x	4 min
Água	Lateral	ɹ ʌ ʈ l	6 min
Barro	Nasal	m n ɲ ŋ	8 min
Pedra	Plosiva	k g ʈ d p b	6 min
Fogo	Vibr/Fricat voz	B v r z ʒ ɣ	8 min
Ar	Fricativa ñ voz	x ʃ s f	8 min
Duração total, incluindo o aquecimento corporal e instruções: 70 minutos.			

Tabela 4. Exploração da fonemática dos estados da matéria.

VÍDEO 5: Laboratório 5

Ver em <https://youtu.be/IvAjcYruWOg>

Laboratório 6

Este laboratório acontece em 2 fases: 1. aquecimento com corporal com instauração da base, força e forma e glossolalia não sonora; 2. caminhada Palavra-Afecto.

1. Glossolalia não sonora ou uma voz que dança

Apesar de parecer paradoxal a expressão glossolalia não sonora, uma vez que *lalia* se refere à emissão vocal e articulação esta prática é também uma das que mais se aproxima do fenômeno glossolálico. Trata-se de encarnar o fonema, de ser possuído por ele, e fazê-lo dançar no corpo. A força empregada na impedância de modo a impedir totalmente a emissão do som, é assim, fruída através de todo o corpo e seus movimentos. Originalmente a glossolalia é entendida como um fenômeno de êxtase sagrado advindo de uma manifestação do espírito santo que faz falar, ou do entusiasmo, como no culto dionísio que faz dançar, ou mesmo no fenômeno de incorporação do orixá, nas perspectivas afro-brasileiras que se manifesta com um grito e uma dança. O mesmo acontece com os xamãs: os espíritos da floresta são imagens que os xamãs vêem, ouvem, mas cuja manifestação se dá inicialmente pelo som vocal, o que embala uma dança ou gestos rituais.

Laymert Garcia do Santos (2013), no livro *Amazônia Transcultural, Xamanismo e Tecnociência na Ópera*, que trata da realização da ópera multimídia *Amazônia* de Bruce Albert, baseada no livro *A Queda do Céu* de Davi Kopenawa (2018) descreve que *urihinari* é o espírito da floresta, imagem que os xamãs vêem e é desta natureza invisível que nascem os cantos dos xamãs Yanomami. Kopenawa descreve o modo como os espíritos *xapiri pë*, que são as imagens dos ancestrais, se manifestam para os xamãs no transe xamânico. Em seguida passa a falar dos cantos, numa transcrição de relato que reproduzo aqui:

Os cantos dos *xapiri pë* são realmente inumeráveis. Eles não cessam, pois é junto das árvores *amoahiki* que os *xapiri pë* os colhem. Foi *Omama* [o criador da humanidade atual e de suas regras culturais] quem criou essas árvores de cantos, afim de que os *xapiri pë* venham aí adquirir suas falas. Assim, quando eles descem de muito longe, os *xapiri pë* passam perto delas para apanhar os cantos, antes de sua dança de apresentação. Todos os que assim o desejam se detêm, então, perto das árvores *amoahiki* para coletar suas falas infinitas. Com elas eles enchem, incessantemente, cestos vazados, corbelhas e grandes jamaxins. Eles não param de acumulá-los. [...] Os cantos dos *xapiri pë* são tão numerosos quanto as folhas da palmeira *paa hanaki* que se colhe para o teto

de nossas malocas, e até mais do que todos os Brancos reunidos. É por isso que suas falas são inesgotáveis (...) Assim, as árvores *amoahiki* não param de distribuir seus cantos a todos os *xapiri pë* que chegam perto delas. Sua língua é realmente inteligente, embora algumas vezes possam ser pobres de falas, e só vão ter um falar de espectro. São grandes árvores cobertas de lábios que se mexem uns sobre os outros, deixando escapar magníficas melodias. Lá onde *Omama*, nos primeiros tempos, as plantou na terra, os cantos não param de surgir. É possível ouvi-los sucedendo-se sem fim, tão inumeráveis quanto as estrelas. Mas termina um canto e, muito rapidamente, começa outro. Suas falas não se repetem e jamais se esgotam. Pelo contrário, elas não param de proliferar. (...) É lá que os *xapiri pë* devem descer para adquirir seus cantos. Finalmente, quando os xamãs, seus pais, ouvem falas, eles por sua vez os imitam. É assim que todos os outros Yanomami podem então ouvi-los. Não pense que os xamãs cantam sozinhos, sem motivo. Eles cantam o que cantam seus espíritos. Os cantos penetram um atrás do outro em seus ouvidos, como nesse microfone. [...] Os *xapiri pë* escutam as árvores *amoahiki* olhando para elas com muita atenção. O som de seus cantos penetra em seus ouvidos e se fixa em seu pensamento. É assim que eles conhecem. Para os Brancos, os espíritos melros dão folhas cobertas de desenhos de cantos que caem das árvores *amoahiki*. As máquinas deles as transformam em peles de papel que os cantores olham. Daí eles podem dançar e cantar. (SANTOS, 2013, p. 48)

O canto procede portanto, de uma floresta mítica. Mais ainda: o conhecimento que os Yanomami e seus xamãs adquirem parece ter sua matriz sonora no canto das árvores míticas. São entidades que indexam os afectos característicos daquilo que apreçam como imagens (em grafemas), como imagens ativas que produzem sons ativos. A natureza viva é preciosa, ao mesmo tempo, como terra-floresta e como imagem visual e sonora, conclui Laymert dos Santos (2013).

A vocalidade de processo se vincula às sonoridades ativas, “por materialidades vivas, isto é, inacabadas, sempre por se fazer, que agem em espírito por estarem em metamorfismos constantes, por estarem em devir, por respirarem e comporem atmosferas heterogêneas.” (WIEDEMANN, 2019, p. 9). As sonoridades ativas não desvelam ou revelam, mas na imanência, ativam e agenciam tendências afectivas em possibilidades impensadas de composição.

É deste modo, que entendo e proponho a utilização dos grafemas, como entidades espirituais, invisíveis porém representados graficamente em imagens, estas entidades-símbolos

portam um som, que para ser emitido mobiliza todo o corpo. Glossolar é ser possuído ou tocado por uma entidade. Glossolar não é representar um símbolo por meio de som e de movimentos, mas sim, ser levado por ele, num exercício de entrega e abertura radicais. É a entidade fonética transcendente, esta imagem, que possui o praticante, fala e dança através dele, no seu corpo. Trata-se de materialidade. Esta ação não representativa, mas totalmente vivida e experimentada de modo imanente e concomitante na fonação, no corpo e nos movimentos é o que confere precisamente o caráter intensivo da glossolalia. Um acontecimento intensivo se dá num único golpe pensar-agir, onde há uma confluência de forças operando ao mesmo tempo no pensamento, na voz e no corpo. Não há desconexão tampouco hierarquia entre todos estes elementos, são uma só coisa. Há aí uma despersonalização, uma certa dissolução momentânea do ego, que faz o praticante se tornar um outro, um êxtase, um acontecimento esquizo, corpo sem órgãos. Se não for assim, trata-se de uma glossolalia extensiva, pensada e representada na voz e no corpo, uma glossolalia pautada por um exercício de controle. Sim, há alguns contornos nas práticas propostas até aqui, com mais ou menos direção em algumas delas, porém é importante diferenciar controle de contorno. A entidade fonética abstrata toma o praticante e se torna ele, por sua vez, o praticante se torna o fonema, é neste sentido que o verbo se faz carne.

É certo que na relação com o sagrado e em suas manifestações, toda glossolalia é intensiva. Mas a partir do momento em que foi incorporada ao âmbito das artes, mais precisamente a partir do século XX, glossolalia nem sempre é intensiva, muitas vezes é extensiva, calculada, representada. Este não foi o caso de Artaud. Mas é o caso de muitas obras literárias, teatrais e musicais. Para haver uma glossolalia intensiva no contexto das artes, é necessário uma esquizovocalidade, e esta acontece por meio de um estado de presença cênica específico, a esquizopresença, como define Maura Baiocchi.

A condução desta prática é diretiva. O praticante é convidado a explorar as vogais e consoantes do inventário fonético brasileiro, impedindo totalmente a emissão vocal. É importante localizar as vogais não sonorizadas num trabalho com musculatura facial, e assim explorar diferentes tipos de expressão facial que desenham máscaras. O que é favorecido pelo fato de que a emissão das vogais acontece do mesmo modo na glote, mas o que define a diferença entre elas é principalmente a abertura e o fechamento da mandíbula. A força investida no ataque e na impedância dos fonemas deve fruir e se dissipar pelo corpo todo, produzindo movimentos. A voz não sonoriza, ela dança no corpo.

A experiência parte do plano alto, iniciando com a instauração de base, forma, força. É dada total liberdade para o praticante explorar o ambiente e se deslocar pelo espaço. É importante imprimir os estados de matéria congruentes com os fonemas. O grupo explora a

Glossolalia não sonora nesta sequência: [a] [b B] [d r] [ε e] [f] [g] [i] [ʒ] [k] [t l] [Λ] [m] [n] [ŋ] [ɔ o] [p] [ɹ] [x] [s] [t] [u] [v] [ʃ] [z].

É dado cerca de 2 minutos para exploração de cada fonema. Alguns fonemas formam conjuntos e são explorados ao mesmo tempo. A duração da exploração é de 48 minutos. Como esta prática é contínua, o tempo para registro de impressões é único e acontece ao fim da exploração, por 10 minutos. Em relação ao registro da experiência, seguir os mesmos critérios apresentados na p. 85.

A escolha desta sequência tem por objetivo levar o praticante a explorar articulações variadas sem que estejam agrupadas por pontos ou modos, o que provoca saltos articulares variáveis e aproxima mais a prática do cotidiano do falar. A composição das palavras nas diversas línguas não obedece necessariamente a conjuntos organizados. A glossolalia também se dá por vocalizações variáveis. Desfazer a organização é um passo que aproxima esta prática da glossolalia. Se a partir de um conjunto, surge movimentos mais homogêneos, como o caso da prática relativa aos estados da matéria, com o embaralhamento dos fonemas, ou sequenciados numa disposição aleatória, os movimentos também devem variar mais e as transições entre um estado intratensivo e outro, deve ser mais rápida, o que confere uma multiplicidades de movimentos e velocidades distintas.

Algumas perguntas e afirmações feitas pelo proponente ao longo da prática facilitam o aproveitamento da experiência. Onde o fonema se instaura? Como o fonema acontece em alguns pontos do corpo? Como o fonema acontece nas mãos? Como o fonema acontece nos pés? Como o fonema acontece nas costas? E no quadril? O que o fonema faz com sua cabeça e seu pescoço? Como o fonema acontece no rosto e no olhar? Como o fonema te incorpora? O que acontece a partir do encontro com a entidade-fonema e o seu corpo? Como ele subverte a ordem? Como ele transgride as normas? Como ele transborda? O que o fonema forma? Que norma ele impõe? Que afetos mobiliza? Pra onde o fonema te leva? De onde ele te retira? Nenhum destes fonemas são iguais. Todos enunciam e produzem diferenças.

2. Caminhada Palavra-Afecto

Esta proposta retoma as mesmas consignas da Caminhada (p. 93) e foi adaptada de uma outra prática da Taanteatro Cia, que é a Caligrafia Corporal. Porém aqui ela se diferencia em alguns pontos. Baiocchi e Pannek (2018) propõem a Caligrafia Corporal como uma prática de criação coreográfica, sobre um trabalho que transfere o foco dos movimentos para as articulações do corpo. Estes são pontos dispensáveis no contexto destes laboratórios. O que é importado se refere aos aspectos fonoarticulatórios:

Faz uso de letras, palavras, versos e textos inteiros, que estimulam de maneira criativa e singular os movimentos do corpo. [...] Importante ressaltar que a Caligrafia Corporal não visa, obrigatoriamente, à representação legível ou mimética do texto nem à transmissão de seus eventuais significados. Trabalha os desenhos (formas) das letras e das palavras como linhas de força, explorando ritmos e modulação de velocidade dos movimentos no espaço-tempo, de maneira fluida e contínua. (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 86).

A peculiaridade desta caminhada se volta para a escolha de uma palavra-afecto, ou termo/expressão que defina um processo de pesquisa-criação particular do praticante, em relação ao contexto maior da pesquisa-criação em que está envolvido. Caso não haja este contexto, é sugerido com o praticante faça a caligrafia corporal do seu nome ou apelido. Uma outra sugestão é escolher uma palavra cuja força o praticante queira instaurar no seu corpo. Assim, ele traça uma partitura espontânea de movimentos relacionados a estados de matéria e que partam da tensão produzida pela glossolalia não sonora de cada fonema da palavra. Ao fim da caminhada, o praticante que sustentou a partir das impedâncias cada fonema de modo não sonoro, libera para o seu par a emissão da palavra-afecto escolhida. A duração total da prática tem cerca de 30 minutos, sendo 10 minutos de caminhada e 5 minutos de compartilhamento para cada praticante.

VÍDEO 6: Laboratorio 6

Ver em <https://youtu.be/vXQOoXWoMxI>

Laboratório 7

Experimentar todo o corpo como aparelho auditivo, é o que nos ensina alguns seres vivos, que reagem às mínimas vibrações do ambiente, e também os deficientes auditivos, que a partir da plasticidade cerebral, constroem caminhos de audição através de todo o corpo. Não posso deixar de mencionar uma aluna aprendiz de piano, com a audição quase que completamente comprometida, segundo exames audiométricos com somente 7% de audição de um dos ouvidos. Ela executava as dinâmicas das peças com perfeição, na medida em que apoiava os metatarsos e os dedos dos pés descalços na madeira do piano, e deste modo, controlava as variações de pressão da digitação.

De um modo muito simples, o aparelho auditivo humano é composto por três de partes: ouvido externo, membrana timpânica, médio, ossos do martelo, bigorna e estribo e interno, a cóclea onde se localiza as células nervosas ciliadas, responsáveis por decodificar as frequências. Assim é o corpo: pele, ossos e sistema nervoso. Propiciar uma estimulação sensível a ponto de fazer as ondas sonoras serem percebidas pela pele, e percebidas através dos ossos, faz parte deste laboratório. Isto se dá de um modo acústico, psicoacústico e subjetivo ao mesmo tempo. Duas práticas se destinam a este propósito: 1. percutir os ossos e 2. estimulação voz tátil da pele timpânica. Em seguida são propostas mais duas práticas: 3. a glossolalia intensiva em deslocamentos no espaço e 4. a glossolalia intensiva na instalação sonora coluna vibroacústica.

As práticas 2 e 4 se tratam de uma bagagem das experiências didáticas advindas do período em que cursei musicoterapia na Faculdade Paulista de Artes entre os anos de 2001 e 2006, porém aqui foram adaptadas e desenvolvidas para fins de experiências com a glossolalia. Antes de descrevê-las cabe uma digressão.

A musicoterapia enquanto ciência é uma disciplina recente, híbrida e em contínuo desenvolvimento, que se enquadra como uma especialidade no âmbito da saúde, e se fundamenta na interdisciplinaridade das ciências médicas, paramédicas, na etnomedicina, da psicologia, da psicopedagogia, da física acústica e da música. Suas pesquisas teóricas e práticas se desenvolvem tanto em rigorosos laboratórios de acústica e clínicas médicas de referência, quanto importando jogos e recreações da cultura popular e de diversas etnias, sistematizando-os como possível. Kenneth Bruscia, em seu livro *Definindo a Musicoterapia*, foi quem sistematizou as diversas abordagens, métodos e técnicas em parâmetros que são aceitos pela Federação Mundial de Musicoterapia. Bruscia (2016) agrupa inúmeras técnicas propostas por musicoterapeutas de diversos países em 4 métodos musicoterápicos: improvisação, composição, recreativo e receptivo. Por sua vez, cada uma destas técnicas podem se dispor em 4 abordagens: médica, reabilitação, psicológica e social.

O método receptivo é definido como uma “modalidade de musicoterapia que consiste na escuta, tanto auditiva quanto somática, de música pré-gravada com o objetivo de melhorar as condições físicas e psíquicas do cliente.” (BRUSCIA, 2000, p. 129). Entre as variações de musicoterapia receptiva, Bruscia apresenta através da “*escuta somática*” com seus subtipos, a utilização de vibrações sonoras, sons e música combinados para a promoção do bem estar através do relaxamento e da analgesia musical. Segundo o musicoterapeuta Luis Rogério Carrer (2007)

As primeiras pesquisas conhecidas e publicadas sobre a aplicação da terapia vibroacústica somada à música como método terapêutico foram realizadas em 1980 na Noruega. O método ficou conhecido como ‘banho musical’ e ‘massagem de sons de baixa frequência’ (SKILLE, 1982 in: WIGRAM, 2007). Neste processo o corpo recebe um banho de música e vibração sonora. [...] Os métodos e princípios da terapia vibroacústica foram descritos e divulgados ao público pela primeira vez por Rektor Olav Skille, professor de música e especialista em educação especial. Seus trabalhos e os resultados de suas pesquisas foram apresentados no I Simpósio da Sociedade Internacional de Música em Medicina (*International Society for Music in Medicine – ISFMIM*) em 1982. (CARRER, 2007, p. 24).

As práticas 2 e 4 propostas aqui, não se tratam de musicoterapia e tampouco têm finalidades terapêuticas. Sofreram alterações criativas que as inserem no âmbito tanto da receptividade, quanto da improvisação se tomarmos os parâmetros dados por Bruscia. Improvisação por parte do grupo que emite sons vocais e recepção por parte do participante receptor. Mais especificamente também se enquadram na definição da “*escuta somática*”. As finalidades das práticas realizadas aqui, são de pesquisa-criação em arte, no contexto da performance da voz e do corpo. Finda a digressão, vamos à descrição do laboratório.

1. Percutir os ossos

Trata-se de uma prática muito simples de escuta somática, cuja função é estimular os ossos no sentido de fazê-los vibrar. Com o grupo sentado no chão, o proponente oferece algumas pedras, cristais ou sementes roliças e com superfície lisa. Cada praticante escolhe um ou mais destes objetos, que servirão para percutir os ossos com batidas leves, iniciando pelos pés em direção à cabeça. É importante procurar ao longo do corpo os ossos mais superficiais, cobertos quase que diretamente por pele, menos protegidos por camadas de tecido muscular ou adiposo. É comum os praticantes relatarem sensações de todo tipo, choquinhos,

desconfortos e espanto ao perceberem que mesmo percutindo a extremidade de um osso mais longo, todo ele vibra.

A prática tem duração de 15 minutos.

2. Estimulação voz tátil da pele timpânica

Trata-se de uma prática sensível, cuja função é estimular a pele no sentido de fazê-la escutar. Tornar a pele de todo o corpo uma membrana timpânica. Além disso, a prática realizada em trios promove uma certa aproximação afetiva entre o grupo.

Em trios e de pé, dois praticantes emissores vão glossolar com suavidade em torno do corpo do praticante receptor, que estará relaxado e de olhos fechados. Entre o rosto de quem emite e a pele de quem recebe os sons, deve ter uma distância mínima de 10 centímetros e máxima de 30 centímetros. O que deverá ser experimentado durante as instruções. Os emissores podem circular o corpo, percorrendo dos pés à cabeça e mantendo a suas bocas sempre voltadas para a pele do receptor. Os movimentos podem ser lentos ou ágeis, mas sempre muito suaves. Os emissores podem se fixar durante tempos mais longos em determinados pontos do corpo do receptor, para isso podem usar de sensibilidade instintiva sem necessidade de uma explicação lógica. O proponente, após dar as instruções sobre a prática, pode evocar imagens do tipo: banho sonoro, massagem sonora, banho de delicadezas sonoras, voz tátil, toques sonoros na pele, pele timpânica, corpo vibrátil. Também deverá estar atento ao tempo de 5 minutos, para indicar a troca entre os integrantes de cada trio, no sentido dos três ocuparem a posição central de receptor.

A duração total da experiência é de 15 minutos. Findada, inicia-se imediatamente a prática seguinte: glossolalia intensiva em deslocamentos no espaço.

3. Glossolalia Intensiva em deslocamento pelo espaço

Esta é a prática onde a glossolalia intensiva pode ser experimentada em sua totalidade. A produção glossolálica nesta prática é complexa e acontece em pleno movimento e deslocamento corporal. Cabe utilizar todas as referências corporais apreendidas e assimiladas, principalmente em relação aos estados da matéria e suas propriedades tensivas e de velocidades. O praticante pode se movimentar e se expressar plenamente em congruência com a glossolalia, mas sobretudo, levando em conta uma abertura para o ambiente e as relações corporais e sonoras entre os corpos presentes. Interações espontâneas podem ser estabelecidas. Deve-se afastar ao máximo qualquer tendência ao controle, permitindo uma atmosfera de contágio intra e intersubjetiva. É o momento em que tudo o que foi assimilado das práticas,

deve fluir sem controles ou direções, sem consignas, simplesmente acontecer na voz e no corpo.

O grupo é instruído a fazer uso espontâneo de todos os recursos apreendidos e assimiladas desde o início dos laboratórios. Ou seja, deve explorar todas as propriedades do som e da voz. Quanto ao inventário fonético trabalhado nas práticas anteriores, este pode ser inteiramente utilizado, subvertido, extrapolado. Usa-se deliberada e aleatoriamente os fonemas relativos às consoantes e vogais, fonemas de outras línguas e todo tipo de ruído. É possível inclusive usar formações sílabas, palavras que existam ou não, variar tudo isto de todos os modos possíveis e desejados. O praticante pode permitir sua posse por entidades ou personagens vocais, mas com muito cuidado para não cair em estereótipos e na representação. Caso, aconteça, deve redirecionar rapidamente a qualidade da vocalização. Tal posse se dá por fluxos de intensidades, na imanência do acontecimento, cujo controle pode chegar a nenhum, numa pura experimentação, uma esquizopresença. Nada que seja emitido vocalmente precisa fazer sentido ou ter qualquer motivo. Definitivamente, não há nenhum limite, além dos limites do próprio corpo, para o fazer glossolálico, uma esquizovocalidade. Glossolalias diversas compõem esta multiplicidade vocal heterogênea, onde todas as vozes contagiam umas as outras, produzindo ainda mais diferença.

O tempo dado para esta experiência é de 15 minutos. Isso no contexto, da sequência anterior e posterior a esta prática. Caso seja feita em condições isoladas, o tempo poderá ser maior.

4. Instalação Sonora Coluna Vibroacústica

O design desta instalação sonora é em forma de um círculo de cadeiras ou banquetas uniformemente dispostas em torno de uma banqueta central. É importante que o número de acentos, incluindo o central, corresponda ao número de participantes. Nenhum acento deve ficar vazio. Os participantes ativos com os corpos voltados para o centro emitem glossolalias em direção ao participante receptivo, o receptor, que ocupa a posição central. Um a um, cada participante reveza o acento central por um tempo aproximado de 4 minutos. Este tempo inclui as transições de um para outro. Com isso espera-se que as ondas sonoras produzam uma coluna vibroacústica em torno do corpo que recebe tais emissões. Por sua vez, o corpo absorve e reflete as ondas de acordo com suas características, massa, dimensão etc. É interessante observar que, mesmo que os praticantes ativos estejam de olhos fechados, cada um que ocupa o centro da instalação, promove diferenças na produção vocal do grupo. Certamente isto se dá por questões subjetivas relativas a fenômenos psicoacústicos, mas há uma outra especulação, sem comprovação científica que se relaciona a um fenômeno análogo à ecolocalização.

A ecolocalização, como descrita por Coelho (2012) é uma sofisticada capacidade biológica utilizada para determinar a distância e a posição de obstáculos e animais em um ambiente, através da emissão de ondas ultrassônicas e, instintivamente, analisar o tempo gasto para que as ondas emitidas reflitam no alvo e voltem à fonte sobre a forma de eco (ondas refletidas). É uma função presente em diversos mamíferos, como morcegos, golfinhos e baleias, que a utilizam onde a visão é insuficiente, cavernas escuras e águas escuras e turvas. Baseado nessa capacidade natural é que se desenvolveu tecnologias de ecolocalização artificial com o advento do radar, sonar e aparelhos de ultrassonografia.

Pelo mesmo princípio, é possível supor que o comportamento das ondas no ambiente da instalação sonora (emissão, absorção, reflexão), sofra alterações de acordo com as diferenças corporais de quem ocupa a posição central da instalação a cada momento. E quando as ondas se refletem, alteram sensivelmente a produção vocal do grupo emissor, num processo sensível e subjetivo que podemos considerar um devir-animal conforme Deleuze e Guattari (1997, v.1 e v.4).

Esta é uma prática muito comum aos povos tribais, e tem relação com rituais de cura e de socialização dos seus membros, que experimentam diversos acontecimentos sonoros, gestuais, interpessoais e intersubjetivos, através de uma prática inerente ao seu cotidiano.

Entre dezembro de 2017 e fevereiro de 2018, visitei a mostra *Una Shubu Hirwea* – Livro Escola Viva do Povo *Huni Kuĩ* do Rio Jordão, que ocupou dois pisos do Itaú Cultural e exibia algumas facetas do conhecimento desse povo: seus saberes sobre fauna e flora, suas cerimônias espirituais, seus métodos de cura, seus objetos tradicionais, suas pinturas e desenhos. Em torno da cosmologia da Jibóia, fiquei surpreso com esta instalação em um dos pisos. Nas duas imagens fotográficas abaixo a visualização é difícil, mas encostado no banquinho de madeira central, nota-se um tecido transparente quase invisível que desce do teto, e que no meu entender alude à coluna vibroacústica.



Figura 11. Savio Barbosa Txana. (Foto: Alex Silva, 2017)



Figura 12. Exposição 'Uma Shubu Hiwea'. (Foto: Oto Junior, 2017)

Não encontrei registros do próprio povo *Huni Kuĩ* sobre o sentido desta coluna de tecido na instalação, mas analisando o conteúdo do Livro Escola Viva (2017), cogito que se relaciona com a teia da aranha que em sua cosmologia é a grande mãe, e além de ensinar as mulheres a tecerem agilmente os fios de algodão, teceu os primeiros sons vocálicos, cada fio puxa um canto, por isso as mulheres cantam continuamente enquanto tecem. Na figuração da

jibóia que foi utilizada como fonte para a instalação, a teia da aranha parte do centro branco, que sugere tanto a flor de algodão quanto a ooteca de seda que a aranha tece para botar centenas de ovos. Da ooteca saem os fios que tecem a vida e os fios que tecem os sons, como um vocabulário original, glossolalia.

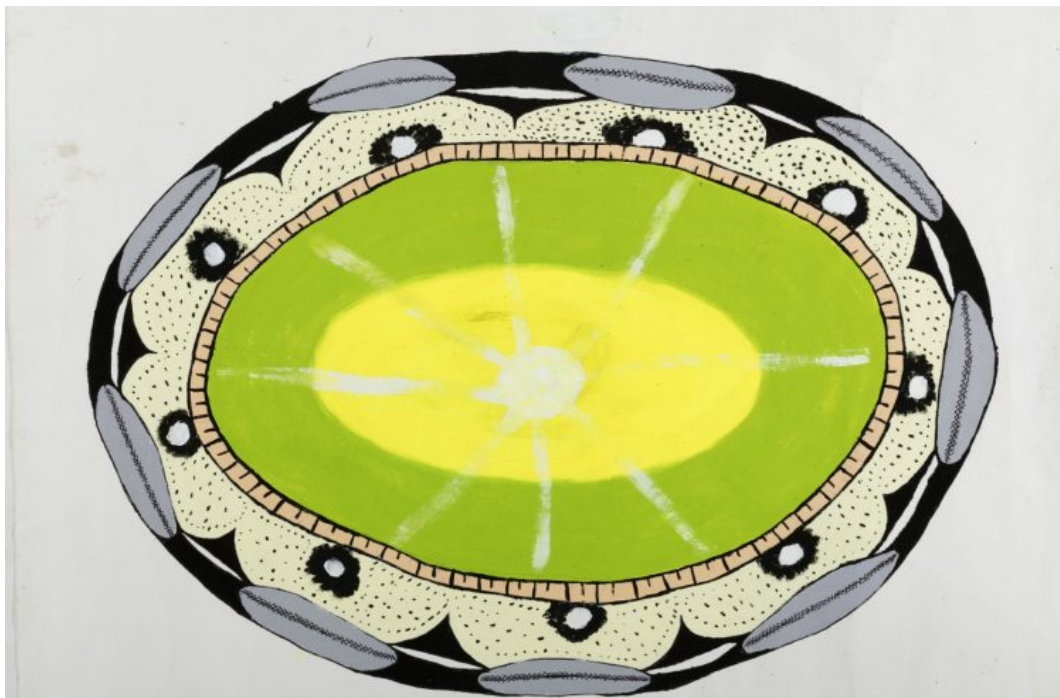


Figura 13. Desenho de Menegildo Paulino Kaxinawá Isaka (Foto: Pepe Schettino)

A produção glossolálica nesta prática é complexa e exatamente como a descrita anteriormente. A diferença aqui é que durante a prática, todos devem permanecer sentados, porém podem se movimentar e expressar plenamente em congruência com a glossolalia. Na posição central de receptor, todo praticante deve permanecer relaxado e com olhos fechados.

Feita a instrução inicial para transmitir os parâmetros da prática, a única condução posterior do proponente é a de dar um sinal para o receptor, por meio de um leve toque no ombro. Isto indicará o momento em que ele deve se levantar e escolher espontaneamente, também com um leve toque no ombro, outro participante para trocarem de posição. O proponente deve estar atento a dois fatores: com ajuda de relógio observar o tempo aproximado de 4 minutos, mas sensível aos acontecimentos e às intensidades glossolálicas, deve dar o sinal ao receptor, aproveitando os hiatos de respiração coletiva que acontecem durante a prática. Geralmente, com a troca dos receptores, observa-se um ciclo de adensamento e rarefação textural congruentes com o aumento e diminuição da intensidade sonora da glossolalia coletiva.

Quando completar o tempo do último receptor, o proponente deve emitir alguns sinais vocais não-verbais, para os quais o grupo estará atento, e direcionar a prática para o fim. Estes sinais incluem alguns fonemas vocálicos com duração mais longa, misturados aos fonemas consonantais, que podem partir de uma ecolalia (imitação) dos sons do próprio grupo, mas que os direcionam para uma diminuição gradual dos eventos e das intensidades sonoras. O fim da produção vocal pode acontecer por meio das fricativas, com emissões cada vez mais longas e espaçadas. Porém é necessário se atentar para que a condução deste momento final não tenda à uniformidade, ao uníssono, à sincronização vocal, tonal, respiratória ou qualquer situação sonora que incorra em práticas similares às mânticas ou de harmonização através do som. O que importa aqui é um aquietamento, mas que preserve todas as características da glossolalia.

Para se ter a duração total desta prática, multiplica-se o número de praticantes por 4 minutos. Soma-se ao total mais 5 minutos iniciais que servem para instrução e aquecimento, e 5 minutos finais para fase de aquietamento do fazer glossolálico. Exemplo, com um grupo de 10 pessoas, o tempo total será de 50 minutos.

Muito importante neste laboratório 7 iniciar com a instauração de base forma força antes da percussão de ossos, e finalizar com um *grounding* e a Posição Zero.

VÍDEO 7: Laboratório 7

Ver em https://youtu.be/3XwbXMc_7p4

Laboratório 8

O laboratório 8, à priori, serve para fazer um fechamento do processo, com discussão das práticas e compartilhamento das experiências. É importante recordar com o grupo todos os laboratórios para suscitar a cartografia do processo. Pode ser aplicado algum questionário com finalidades mais específicas. Pode haver o compartilhamento dos registros de cada um. Deve haver um feedback do proponente em relação à atuação e a evolução de cada praticante, no sentido de apontar potências singulares. Dúvidas técnicas podem ser esclarecidas. Os praticantes podem fazer observações e sugestões sobre o processo e sua condução. Muito importante: elaborar situações psicológicas, afetivas e relacionais que aconteceram e seus possíveis desdobramentos. É pertinente encerrar o encontro com algum compartilhamento afetivo entre todos, em alguma situação inspirada pelo fazer glossolálico.

Caso os laboratórios de glossolalia intensiva façam parte de uma proposta maior, o laboratório 8 serve como uma transição entre fases. Assim, a cartografia do processo não deve tomar todo o tempo do encontro e deve se conectar a uma pesquisa-criação específica, onde os recursos apreendidos e assimilados nos laboratórios serão aplicados na continuidade da proposta. Deste modo, a cartografia do processo vivido até aqui, é muito útil para definir seu encaminhamento.

Para não entrar em especulações muito genéricas, dissertarei a seguir em Processos Criativos, sobre três projetos artísticos diferentes, que tiveram seus inícios ou passagens pelos laboratórios de glossolalia intensiva.

O primeiro projeto aconteceu em 2016 em função do meu trabalho de conclusão de curso de formação em composição no Instituto de Artes da Unesp. Resultou na seção 4 do concerto ECO Ode à Ecosofia, com uma formação vocal para coro glossolálico e solista.

O segundo projeto aconteceu em 2018, num ateliê residência na fazenda histórica Santa Maria em Guaxupé, MG. Os laboratórios resultaram na criação de 5 solos performáticos que foram apresentados na mostra da Ecoperformance no encerramento do ateliê.

O terceiro projeto aconteceu em 2019, decorrente da aplicação dos laboratórios no contexto da disciplina Entre a Fala e o Canto, ministrada por Wladimir de Mattos no PPG Artes do IA Unesp. A participação da performer Nathalia Leter neste grupo, resultou na composição da obra vocal chamada Floresta para Galeria Reocupa da Ocupação Nove de Julho em São Paulo. Projeto cuja preparação vocal, arranjo e direção musical foram feitos por mim no âmbito da glossolalia intensiva.

baRu

Processos Criativos e Composicionais em Glossolalia Intensiva

Descrevo a seguir três projetos artísticos em que os processos criativos e composicionais se relacionaram diretamente aos laboratórios de Glossolalia Intensiva. Convém esclarecer que por processo criativo entendo o amplo processo de pesquisa-criação que envolve uma produção artística. Por processo composicional, me refiro especificamente à composição musical e seus procedimentos de pesquisa-criação.

ECO – Ode à Ecosofia, concerto

O primeiro processo criativo e composicional envolvendo os laboratórios de glossolalia intensiva, ocorreu entre maio e outubro de 2016 no Instituto de Artes da Unesp, por ocasião da composição, montagem e apresentação do concerto ECO – Ode à Ecosofia (2016), organizado em 4 seções: Raízes e Galhos, Patas, Asas e O Fim do Homem.

O título da seção 4 para coro glossolálico, ‘O Fim do Homem’, definiu sua temática, em torno da qual todo o processo criativo e composicional foi articulado. Traçou-se um plano comum conceitual em torno de uma noção de Homem e uma noção de Fim, ao mesmo tempo em que, um contorno de vocalidade para este Homem, que serão apresentadas a seguir.

Noção de Homem e de Fim

O Ecocentrismo, conforme apresentado pelo ecologista americano Aldo Leopold em 1950, como uma proposta paradigmática de uma nova ética para a vida e para a Terra, faz oposição à ética antropocêntrica e eurocentrada, cujo enunciado é tomar o homem como centro da existência. Este mesmo homem moderno, por sua vez, é herdeiro de uma tradição cultural e histórica que remonta a antiguidade civilizatória, no que tange às sociedades sedentárias e patriarcais, o Teocentrismo. Por esta perspectiva, deus, uma entidade transcendente masculina, é o centro da existência, e o homem é resultado de sua criação, feito à sua imagem e semelhança; sendo assim, este o homem é superior e soberano diante de qualquer outra forma de vida. Na abertura do seu texto *Ética da Terra*, Aldo Leopold (2008) cita uma passagem de Ulisses:

Quando o divino Ulisses regressou das guerras de Tróia, enforcou numa só corda doze jovens escravas da sua corte que suspeitava de terem agido mal durante a sua ausência. Esse enforcamento não tinha nada a ver com uma questão de justiça. As jovens eram propriedade sua. Dispor da propriedade

era então, como agora, uma questão de conveniência, não de distinção entre o que é certo e errado. A estrutura ética dessa época abrangia as esposas, mas não tinha sido ainda alargada aos bens móveis humanos. Ao longo de três mil anos que desde então decorreram, os critérios éticos foram ampliados a numerosos domínios da conduta, com correspondente diminuição daqueles considerados como apenas de conveniência. (...) Não há por enquanto nenhuma ética que trate da relação do homem com a terra, e com os animais e plantas que nela crescem. A terra, como as jovens escravas de Ulisses, é ainda considerada propriedade. A relação com a terra é ainda estritamente econômica, implicando privilégios mas não obrigações. (LEOPOLD, 2008, p.188-189).

Não é preciso tecer muitas explicações para relacionar Ulisses e suas escravas com a expropriação e exploração predatória de recursos naturais (minerais, vegetais, animais) em nossa era industrial, sustentada e fomentada pelos padrões de consumo do homem pós-moderno, o Antropoceno.

Nietzsche apresenta o homem em alguns trechos do Prólogo em Assim Falou Zaratustra. No Prólogo III, o profeta é contundente ao afirmar que o homem é algo a ser suplantado em vista do seu futuro:

O homem é superável. Que fizestes para o superar? Até agora todos os seres têm apresentado alguma coisa superior a si mesmos; e vós, quereis o refluxo desse grande fluxo, preferis tornar ao animal, em vez de superar o homem? Que é o macaco para o homem? Uma irrisão ou uma dolorosa vergonha. Pois é o mesmo que deve ser o homem para Super-homem: uma irrisão ou uma dolorosa vergonha. (NIETZSCHE, 2002, p. 13).

No Prólogo IV, o homem aparece como uma transição:

O homem é uma corda estendida entre o animal e o super homem – uma corda sobre um abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma *transição* e um *ocaso*. Amo os que não sabem viver senão no ocaso, porque estão a caminho do outro lado. (NIETZSCHE, 2002, p. 16-17).

No Prólogo V, Nietzsche apresenta o Último Homem:

Eu vos mostro o último homem. (...) A terra se tornou pequena então, e sobre ela saltita o último homem, que torna tudo pequeno. Sua estirpe é indestrutível, como a pulga; o último homem é o que mais tempo vive. ‘Nós inventamos a felicidade’ – dizem os últimos homens, e pestanejam. Abandonaram as regiões onde é duro viver: pois a gente precisa de calor. (...) Adoecer e desconfiar, eles consideram perigoso: a gente caminha com cuidado. Louco é quem continua tropeçando com pedras e com homens! Um pouco de veneno de vez em quando: isso produz sonhos agradáveis. E muito veneno no final, para ter uma morte agradável. A gente continua trabalhando, pois o trabalho é um entretenimento. Mas evitamos que o entretenimento canse. Já não nos tornamos nem pobres nem ricos: as duas coisas são demasiado molestas. Quem ainda quer governar? Quem ainda obedecer? Ambas as coisas são demasiado molestas. (NIETZSCHE, 2002, p. 21-22).

Convém citar a análise que Oswaldo Giacóia Júnior (1999) faz do último homem, no artigo *Crítica da Moral como Política em Nietzsche*:

A figura do “último homem” simboliza, pois, o alvo principal da crítica nietzscheana da modernidade política: a bagatelização do tipo-homem embutida no igualitarismo uniformizante; um outro conceito polêmico para o mesmo fenômeno, Nietzsche fixou-o no termo: *mediocrização* (*Mittelmässigkeit*), com o qual fustiga a prudência mercantil dessa miúda felicidade dos pequenos prazeres iguais para todos, característica da moderna sociedade civil-burguesa; para ele, é nela que desemboca, finalmente, a ideologia da liberdade, igualdade e fraternidade universais. Além desse efeito nivelador, Nietzsche identifica, na hegemonia das “ideias modernas” ainda um outro perigo iminente: com o apagamento de todas as diferenças e a dissolução de toda autoridade legítima, prepara-se involuntariamente o caminho para a barbárie e a tirania. (GIACÓIA JÚNIOR, 1999, p. 156).

Deleuze e Guattari (1997) apresentam um conceito muito caro à filosofia da diferença no volume IV de *Mil Platôs*, o *devenir*:

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. (...) É nesse sentido que as mulheres, as crianças, e também os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários. (...) No entanto, é preciso não confundir "minoritário" enquanto devir ou processo, e "minoria" como conjunto ou estado. [...] Tentemos dizer as coisas de outro modo: não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares. A função de rostidade mostrou-nos de que forma o homem constituía a maioria ou, antes, o padrão que a condicionava: branco, macho, adulto, "razoável", etc., em suma o europeu médio qualquer, o sujeito de enunciação. Segundo a lei da arborescência, é esse Ponto central que se desloca em todo o espaço ou sobre toda a tela, e que vai alimentar a cada vez uma oposição distintiva conforme o traço de rostidade retido: assim macho-(fêmea); adulto-(criança); branco-(negro, amarelo ou vermelho); razoável-(animal). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87-90, v. 4).

Tomando essas pistas, o homem evocado na seção 4 de ECO pode ser compreendido a partir do homem moderno europeu antropocentrado, herdeiro do teocentrismo; o homem industrial que toma o corpo da Terra os seus recursos minerais, vegetais e animais conforme sua conveniência utilitária; o homem que para Nietzsche é algo a ser superado; e o homem-rostro padrão que, para Deleuze e Guattari, é força molar dominante das forças moleculares da vida. É este o homem, ou esta sociedade humana, que em ECO deve definitivamente desaparecer.

No entanto, em ECO, os humanos não desaparecem de maneira apocalíptica. Tampouco são exterminados por catástrofes sociais e naturais. Como em Nietzsche, o homem é transmutado num Além-do-Homem, numa "transvaloração de si" (Marton, 1990), e, tal qual em Guattari (1990), faz devir por processualidades e movimentos eco-ético-estéticos de ressingularização.

Em se tratando de uma obra com linha narrativa e dramatúrgica definidas, obra musical que também investe na performance corporal, se fez necessário importar outro relevante conceito do dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud. Seu pensamento dialoga

intimamente com Nietzsche e Deleuze e Guattari. Estes últimos desenvolvem em sua obra, o conceito de corpo sem órgãos proposto por Artaud, uma modalidade de corpo intensivo.

Artaud apresenta o Homem-Árvore em uma carta-poema escrita em 1947, um ano antes de morrer, para seu amigo Pierre Loeb. O homem-árvore define para Artaud uma das expressões do corpo sem órgãos.

O homem-árvore

Carta a Pierre Loeb, por Antonin Artaud

O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função,
 mas de vontade
 e árvore de vontade que anda,
 voltará.
 Existiu, e voltará.
 Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo,
 ingestão, assimilação,
 incubação, excreção,
 o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que escapam
 ao domínio da vontade decisora,
 a vontade que em cada instante decide de si;
 porque assim era a árvore humana que anda,
 uma vontade que decide a cada instante de si,
 sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.
 Do que somos e queremos na verdade pouco resta,
 um pó ínfimo sobrenada, e o resto, Pierre Loeb, o que é?
 Um organismo de engolir, pesado na sua carne,
 e que defeca e em cujo campo,
 como um irisado distante,
 um arco-íris de reconciliação com deus,
 sobrenadam,
 nadam os átomos perdidos,
 as idéias, acidentes e acasos no total de um corpo inteiro.
 Quem foi Baudelaire?
 Quem foram Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval?
 Corpos que comeram, digeriram, dormiram,
 ressonaram uma vez por noite,
 cagaram entre 25 e 30 000 vezes,

e em face de 30 ou 40 000 refeições,
 40 mil sonos, 40 mil roncos,
 40 mil bocas acres e azedas ao despertar,
 tem cada qual de apresentar 50 poemas,
 o que realmente não é de mais,
 e o equilíbrio entre a produção mágica e a produção automática
 está muito longe de ser mantido,
 está todo ele desfeito,
 mas a realidade humana, Pierre Loeb, não é isto.
 Nós somos os 50 poemas,
 o resto não somos nós,
 mas o nada que nos veste, se ri, para começar, de nós.
 Um organismo de engolir vive de nós a seguir.
 Ora, este nada nada é,
 não é qualquer coisa mas alguns.
 Quero dizer alguns homens.
 Animais sem vontade nem pensamento próprio,
 ou seja, sem dor própria,
 que em si não aceitam vontade de uma dor própria
 e para forma de viver mais não encontraram que falsificar a humanidade.
 E da árvore-corpo, mas vontade pura que éramos,
 fizeram este alambique de merda,
 esta barrica de destilação fecal,
 causa de peste e de todas as doenças
 e deste lado de híbrida fraqueza,
 de tara congênita, que caracteriza o homem nato.
 Um dia o homem era virulento,
 só era nervos elétricos,
 chamas de um fósforo perpetuamente aceso,
 mas isto passou à fábula porque os animais lá nasceram,
 os animais, essas deficiências de um magnetismo inato,
 essa cova de oco entre dois foles de força
 que não eram, eram nada e passaram a ser qualquer coisa,
 e a vida mágica do homem caiu,
 caiu do seu rochedo com ímã
 e a inspiração que era o fundo
 passou a ser o acaso, o acidente, a raridade, a excelência,
 talvez excelência

mas à frente de um tal acervo de horrores,
que mais valia nunca ter nascido.

Não era o estado de paraíso,
era o estado-manobra, – operário,
o trabalho sem rebarbas, sem perdas,
numa indescritível raridade.

Mas esse estado por que não continuou?
Pelas razões que levam o organismo de animal,
que foi feito para e por animais
e desde há séculos lhe aconteceu, a explodir.

Exatamente pelas mesmas razões.

Mais fatais umas do que outras.
Mais fatal a explosão do organismo dos animais
que a do trabalho único
no esforço dessa vontade única
e muito impossível de encontrar.

Porque realmente o homem-árvore,
o homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade,
esse homem prosseguiu sob a capa do ilusório do outro,

a capa ilusória do outro,
prosseguiu na sua vontade mas oculta,
sem compromissos nem contacto com o outro.

E quem caiu foi quem quis cercá-lo e imitá-lo
mas logo depois com muita força,
estilo bomba,
irá revelar a sua inanidade.

Porque devia criar-se um crivo
entre o primeiro dos homens-árvores
e os outros,

mas aos outros foi preciso o tempo,
séculos de tempo
para os homens que tinham começado
ganharem o seu corpo
como aquele que não começou
e não parou de ganhar o seu corpo mas no vazio,
e não havia lá ninguém,
e lá não havia começo.

E então?

Então.

Então as deficiências nasceram
entre o homem e o labor árido que era bloquear também o nada.
Em breve esse trabalho será concluído.
E a carapaça terá de ceder.
A carapaça do mundo presente.
Levantada sobre as mutilações digestivas
de um corpo esquartelado em dez mil guerras
e pela dor, e a doença, e a miséria,
e a penúria de gêneros, objetos e substâncias de primeira necessidade.
Os que sustentam a ordem do lucro
das instituições sociais e burguesas,
que nunca trabalharam
mas grão a grão amealharam o bem roubado
desde há bilhões de anos
e conservado em certas cavernas de forças
defendidas pela humanidade inteira,
com algumas tantas exceções
vão ver-se obrigados a gastar as energias
nessa coisa que é combater,
vão lá poder deixar de combater,
pois no fim da guerra e esta agora, apocalíptica,
que há-de vir,
está a sua cremação eterna.
Por isto mesmo eu julgo
que o conflito entre a América e a Rússia,
reforçado ele seja a bombas atômicas,
pouco vai ser
ao lado e em face do outro conflito
que vai repentinamente estalar
entre quem preserva uma digestiva humanidade, por um lado,
e por outro o homem de vontade pura
e os seus muito raros aderentes e sequazes mas com a sempiterna força por si.
(ARTAUD, 1988, p. 105-110)

Ao refletir sobre a transmutação do Último Homem em um Além-do-Homem, encontrei no Homem-Árvore de Artaud, uma conexão muito pertinente à concepção de ECO. O conceito Artaudiano, não só resolve o Fim do Homem, como também oferece uma direção

cênica e intensiva para onde este homem transmutado deve caminhar. O Homem Árvore é um corpo sem órgãos intensivo em permanente devir com outros modos de vida inumanos – moleculares, mineiras, vegetais, animais. O Homem Árvore é um corpo ecossistêmico.

Vocalidade em ECO

Para compor a seção 4 O Fim do Homem do concerto Eco, descartei, na medida do possível, as tradições musicais eurocentradas e os modelos de produção vocal comuns à música do ocidente nos últimos séculos: as asceses vocais do medievo, o *bel canto*, o *sprechgesang*, os recentes recursos vocais propostos pelos futuristas e os compositores da música concreta, o *belting* e as tendências midiáticas populares concernentes à indústria cultural. Não é pertinente a este trabalho, definir ou desenvolver conceitualmente cada um dos estilos e técnicas vocais mencionados, mas apontar os limites de escolha, e referente a estes, discorrer sobre o processo de composição.

A meu ver, do que foi excluído, restaram duas escolhas possíveis: expressões vocais que aludissem ao canto dos povos e alguma vocalidade que pudesse ser criada especificamente para esta obra.

Ao optar por estes dois recursos vocais restantes, respeitei alguns critérios: que em primeira instância algo fosse criado; que esta criação se desse por meio de experiências multilaterais entre intérpretes e compositor; que somente se algum intérprete participante do processo tivesse domínio ou familiaridade com alguma expressão dos povos oriundos da África, da Ásia e das Américas, e dispusesse desta habilidade nos laboratórios de criação, tal material viria a ser incorporado na obra; que se houvessem cantores entre os intérpretes, estes deveriam passar por um treinamento de desconstrução do canto, para vir a dançar com a voz.

Em consequência das escolhas referentes aos recursos humanos e vocais, defini a seção 4 de ECO, como uma obra aberta. Tal abertura se restringe ao conteúdo, ou seja, aos materiais sonoros que, a cada formação, venha a compor esta seção. Assim, respeitando os parâmetros estruturais e estilísticos determinados, a seção pode recriar distintas paisagens sonoras sociais, a partir dos recursos humanos e sonoros regionais concernentes à paisagem que se pretenda compor. Aqui, cabe mencionar a definição de Schafer, sobre a marca sonora de uma paisagem, que “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”. (SCHAFFER, 2011, p. 26-27).

Assim, ao definir a seção 4 de ECO como obra aberta, não em relação à sua estrutura e forma, mas em relação aos materiais vocálicos e humanos que a compõe, surge o intento de produzir e imprimir as marcas de paisagem sonora do grupo humano implicado em cada

montagem. Diferentes grupos humanos com diferentes idiomas engendram sonoridades fonéticas ao processo de pesquisa e criação desta obra, implicando os fonemas do seu idioma ou dialeto. Assim, o conteúdo vocal desta seção nunca se repete e, deste modo, sempre será singular.

A formação de um grupo

Ao decidir compor um coro de vozes humanas para dar expressão a uma diversidade de pessoas comuns, porém considerando que cantores compõem a coletividade humana, limitei ao máximo de 10% os integrantes cujas vozes fossem artificialmente treinadas em técnicas do canto. Lancei o convite para uma audição dentro dos cursos do Instituto de Artes, o que teve baixa aderência, e também em divulgação nas redes sociais. A chamada continha detalhes do processo oferecido em forma de laboratórios de glossolalia intensiva, com finalidade de pesquisa-criação, composição, ensaios, montagem e apresentações de um concerto. Constava que: não é preciso ter formação ou leitura musical para participar e interessa a estudantes e profissionais, atores, dançarinos, oradores, cantores, músicos, terapeutas, educadores e arte-educadores, independente do grau de formação ou nível de experiência. Sendo assim, 21 candidatos se inscreveram no projeto. Destes, 18 participantes concluíram o processo. O grupo heterogêneo, como se pretendia, formado por jovens adultos entre 20 e 45 anos, em sua maioria profissionais e pesquisadores em nível de pós-graduação em artes e áreas terapêuticas diversas. Das 11 mulheres, 7 são sopranos e 4 contraltos. Dos 7 homens, 3 são tenores, 4 são baixos.

Processo criativo e composicional

O processo parte da realização dos laboratórios de glossolalia intensiva. Desde seu início as práticas aconteceram em constante diálogo com os conceitos pertinentes à pesquisa-criação do que viria a ser a seção 4 do concerto. Houve uma condução durante as práticas claramente dirigida para as idéias em torno de ECO: a noção de homem e de fim, bem como os conceitos-imagens do Último Homem e do Homem Árvore em Nietzsche e Artaud.

Deste modo, no Laboratório 6, antes da prática caminhada Palavra-Afecto, foi apresentada de modo simplificado uma noção dos *afectos* conforme o Conatus de Espinosa apresentado no seu Livro 3 da Ética, o que aconteceu na forma de uma paleta de afectos, tal qual uma paleta de cores:

Os afectos-paixões são produzidos através de afecções do corpo. Os afectos-paixões básicos são a alegria (que traz excitação e contentamento) e a tristeza (que traz dor e melancolia). O primeiro aumenta a potência de viver de um corpo, o segundo a diminui. A

partir destes afectos básicos temos: amor, ódio; esperança segurança, medo desespero; consideração reconhecimento, desconsideração indignação; misericórdia comiseração, inveja ciúme; atração, aversão; glória auto-satisfação soberba, vergonha arrependimento humildade.

Os afectos-ações implicam a maneira como o corpo humano é afetado, assim temos: os desejos imoderados que envolvem o amor – gula, embriaguez, avareza, luxúria em oposição à prudência –, e os desejos imoderados que envolvem o ódio – ira, vingança em oposição à gratidão.

Coube acrescentar que "o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21).

Dadas estas noções, mais poéticas inspiradoras do que filosóficas conceituais, foi proposto que cada praticante escolhesse um ou no máximo dois afectos tristes para glossolar de modo não sonoro durante a caminhada. Assim, este(s) afecto(s) escolhido, se torna a matéria prima com que cada praticante desenvolveu seu processo criativo a partir daqui.

Algumas induções foram feitas para facilitar as escolhas: concentre-se no Último Homem e na agonia do fim. Pra você, como é ser o fim, ser o último, ou estar entre os últimos de uma espécie, uma história, uma cultura por demais saturada e adoecida em seus valores e modos de viver? Como é o seu próprio fim? E enfim, a qual ou quais afectos esta experiência te conecta?

As práticas que se sucedem no laboratório 7, sobretudo a glossolalia intensiva em deslocamento e na instalação sonora, foram orientadas para a pesquisa-criação em torno do afecto escolhido por cada praticante. Cada um deve explorar na voz e no corpo, as forças, os contágios, os desdobramentos, ampliações, variações desta entidade sonora palavra afecto. Registros escritos e gravados foram feitos. A partir do laboratório 8, a pesquisa-criação se afina cada vez mais, até que ganhe o caráter de uma composição musical, como veremos.

No laboratório 8 foi compartilhado a concepção formal da seção 4 do concerto ECO. E dentro dos seus parâmetros, foi solicitado um resultado para cada performer. Também foi apresentada a estratégia de investigação que possivelmente levaria ao resultado.

A estrutura formal da seção foi disposta em algumas partes: exposição dos motivos glossolálicos, sobreposição dos motivos, transição, solo da contralto, dueto da contralto com a motosserra. Aqui vou me ater somente à criação dos motivos glossolálicos.

Para se chegar à criação do que chamei motivos glossolálicos, a estratégia proposta para o grupo, que compôs um coro de vozes glossolálicas, foi a seguinte.

Numa exploração individual, cada performer deve criar um solo glossolálico, a partir dos recursos assimilados e em torno do(s) afecto(s) escolhido(s). Os performers exploram seu

material a partir da prática glossolalia intensiva em deslocamento por 30 minutos. Antes, foi pedido para que o performer reservasse os materiais glossolálicos mais potentes e intensivos. Cada um apresenta seus resultados em forma de um extrato de 5 minutos, que é gravado. Ocorre uma escuta analítica do compositor que dá um feedback a cada trabalho no sentido de ampliar e potencializar ainda mais a criação. O grupo assiste atentamente a apresentação de cada performer. Toda orientação individual, pode também beneficiar o coletivo. As gravações de áudio são editadas e enviadas para seu criador, para que no intervalo entre os laboratórios continue sua exploração e criação.

No laboratório 9, o desafio é ainda mais específico. Após repetir a prática do laboratório 8, cada performer apresenta novamente um extrato, mas desta vez, de 2 minutos. Este é gravado. Após nova escuta analítica do compositor, este leva o performer-criador a extrair motivos glossolálicos de aproximadamente 9 segundos do seu material. Há uma nova experiência durante 15 minutos, onde o performer trabalha com a repetição exaustiva dos motivos e ao mesmo tempo, explora as intratensões musculares. Esta repetição pode produzir modulações e diferenças importantes nos motivos. Pode revelar outros meandros sonoros a serem articulados e emitidos. Mais uma vez, cada um apresenta seus motivos que por fim, são selecionados em comum acordo com o compositor. Estes são gravados, enviados, mas também servirão de materiais sonoros para compor a seção 4 do concerto. A partir deste momento, os motivos são congelados, e não podem mais sofrer alterações, porém podem ter variações. Os motivos glossolálicos têm duração de 9 segundos, devido à divisão de compasso da obra 9/2, 9/4, 9/8.

A partir daqui, o grupo inicia uma série de ensaios entre o coro, após com o ensemble, em seguida os ensaios acontecem junto à montagem no espaço de apresentação, até a apresentação final.

Os motivos glossolálicos não foram transpostos para qualquer tipo de escrita e sistema de notação. Adotei a áudio-partitura como referência. Esta decisão tem finalidades claras: os intérpretes são não são músicos, portanto são leigos da escrita musical; há uma necessidade de criar um tipo de grade simples e que se comunique com estes intérpretes e, ao mesmo tempo, seja eficaz para o regente coordenar o conjunto e os demais eventos da seção; em dado momento da peça, os intérpretes são convocados a vocalizar variações sobre seus motivos; o componente subjetivo da intensidade em cada execução é imprevisível e incontrolado, o que irá necessariamente alterar a vocalidade de cada intérprete, o que justifica um modo de partitura plástico e flexível.

Antes de concluir a explanação deste processo ECO, é necessário pousar a atenção sobre um ponto muito sensível em torno de glossolalia extensiva e glossolalia intensiva, no

contexto das artes performáticas. Se a glossolalia intensiva, só pode ocorrer a partir de uma desarticulação total da linguagem e do pensamento; se reconhecemos como glossolalia extensiva, todo uso que se fez nas artes de recursos vocais e linguísticos que se definem pela desconstrução e pelo transbordamento do falado e do cantado; porque a glossolalia em ECO é intensiva e não extensiva?

Os motivos glossolálicos foram metodicamente extraídos de episódios de glossolalia intensiva. Tais surtos glossolálicos intensivos se dão somente na imanência de um acontecimento, e se relacionam diretamente com a esquizopresença e a esquizovocalidade, um corpo e uma voz sem órgãos. É impossível resgatar a força de tais episódios no contexto do agenciamento de uma obra musical ou performática. Porém, o que é possível e o que proponho ao longo deste trabalho, é instaurar e sustentar metodicamente a esquizopresença e a esquizovocalidade durante um acontecimento artístico. Assim, não se trata de encenar ou representar um motivo glossolálico recortado e organizado em uma partitura, mas se trata de imputar nestes motivos as intensidades relativas a estados de presença corporal e vocal. A esquizopresença e a esquizovocalidade, caso realmente sejam instauradas e sustentadas, produzem necessariamente uma abertura processual às atmosferas tensivas presentes na imanência do acontecimento performático. Deste modo, forças e formas se convergem, neste acontecimento ritual que se torna a cena: a intensidade (força) atualiza os motivos glossolálicos (forma). Uma glossolalia intensiva se refaz.

Para compor a seção 4 de ECO, foi necessário agregar um grupo disposto a concordar e a se comprometer com tal experiência vocal inédita, sem qualquer garantia quanto aos resultados. Ao mesmo tempo, foi necessário produzir as condições infra-estruturais, técnicas e metódicas adequadas para tal experimento. Ao renunciar a segurança dos processos composicionais já usados e testados no decorrer da história da música, e sem a mínima previsão dos resultados que poderia produzir, tive de assumir diversos riscos: uma complexidade que envolve o registro, o manejo, a invenção de uma escrita musical eficiente que conecte letrados e leigos, para fins de execução desta seção aberta, porém destituída de improvisações, composta por uma coletividade heterogênea, porém sobre a produção de um em comum.

Em conclusão, a combinação entre os conceitos que definem o homem, os laboratórios de pesquisa-criação, a produção de um em comum, dispôs um processo criativo e composicional para a seção 4 do concerto ECO, que a define como uma obra vocal para glossolalia intensiva.

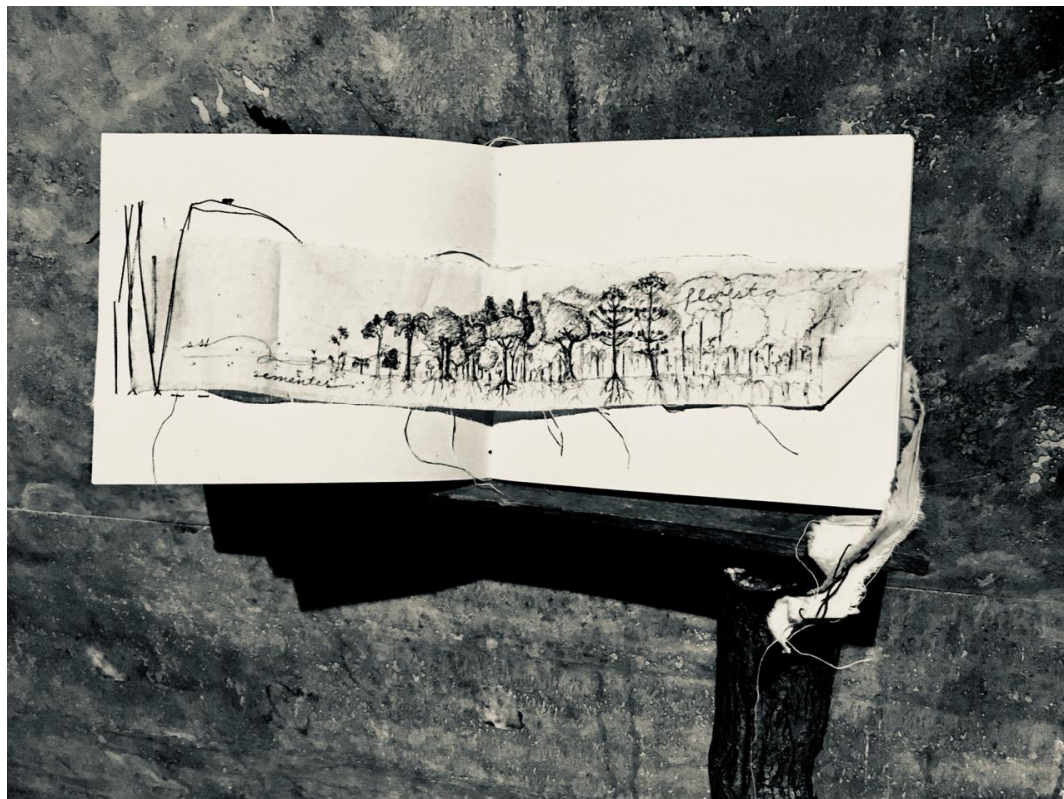


Figura 14. Registro da obra Floresta. Fonte: Nathalia Leter (2019)

Floresta

O concerto ECO se repercutiu de vários modos: midiático; com a produção do documentário ECO Cantos da Terra, feito em parceria com a documentarista Tania Campos, o que rendeu várias exposições em salas de cinema e escolas; desdobrado em oficinas artísticas pedagógicas. Mas houve um desdobramento muito peculiar e extremamente valioso, que aconteceu dentro do Instituto de Artes, que foi o estreitamento do vínculo com o professor Wladimir de Mattos, na medida em que me engajo neste projeto de mestrado sob sua orientação em 2018.

Fui seu aluno de prosódia enquanto cursava composição e desde então, Wlad sempre se aproximou por meio de convites generosos: uma fala na turma do ano seguinte, houve interações no tcc, uma mesa no congresso MusiMid, participações pontuais na sua disciplina do PPG. Até que, a partir do ingresso no mestrado, criamos o Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Arte, através do qual organizamos três colóquios em 2018, 2019 e 2020, inúmeras outras atividades e as composições não cessam...

Marcado por sua generosidade, em 2018, no âmbito da sua disciplina Entre a Fala e o Canto, Wlad abre um espaço único para que eu realizasse os laboratórios de glossolalia intensiva, junto à turma da disciplina e tendo-o como praticante e observador e orientador de pesquisa ao mesmo tempo – uma precisa definição para um cartógrafo. A turma de pesquisadores era uma preciosidade. Os acontecimentos e desdobramentos daquelas semanas, não couberam aqui nesta dissertação. Porém foram definitivos para conseguir sistematizar os laboratórios e suas práticas.

E neste ponto, redireciono a narrativa para descrever somente um processo criativo e composicional que se desdobrou da participação da Nathalia Leter nos laboratórios. A performer escreveu uma carta depoimento sobre o processo, exclusivamente para incluí-lo nesta dissertação.

FLORESTA

uma de.composição para 6 vozes em devir florestal

Foi depois de um passeio pelo bairro do Souza, em Monteiro Lobato, em que um agroflorestor mostrou-me como é que a floresta renascia. Primeiro, apontou-me os largos pastos que se estendiam pelas colinas e montanhas. Cobertos de braquiária, um tipo de capim feroz que se alastra e rapidamente domina o solo na ausência da mata. Ele, então, foi convocando meu olhar a perceber os indícios de restauração: primeiro um aglomerado de plantas espontâneas, depois pequenas árvores pioneiras despontando aqui e ali, enquanto outras já mais maduras figuram mais adiante adensando-se em número e variedade cada vez maior numa espécie de *crescendo* que subitamente desemboca no amontoado florestal. O que vi ali não foi somente a inteligência da vida na maneira com que organiza sua própria regeneração: atrair polinizadores para as flores silvestres, receber a ação dos ventos e pássaros que trazem as sementes, ocupar a superfície devastada com as árvores rústicas e ricas em biomassa, cujas raízes tenham a força de descompactar o solo e assim numa concomitância de eventos e vetores, recompor o sistema que se perdeu. Todos os atores, visíveis e invisíveis, concorrendo ininterruptamente pela vida. Ali, naquele cenário, vi a vontade de continuidade da vida, sua máquina de autoprodução e cura. Uma lição de vigor, método e resiliência que me marcaria para sempre.

Senti em mim mesma aqueles campos degradados por tantas violências, castrações e silenciamentos. Já não mais o crepitar dos incêndios e o violento roncar das motosserras, mas a quietude bucólica dos pastos a pleno sol, tomados pelo capim e pontilhados por cabeças de gado. Tantas domesticações e deformações, tantos extermínios ocultos sob a larga e ilusória

calmaria lentamente ruminada pelos bois e as vacas. Mas também as marcas do levante selvagem, o espírito indomável da floresta mostrando suas estratégias e seus modos, a me ensinar sobre resistência e afirmação de vida. Rebelando-se de forma persistente e incessante contra toda a polidez e moldura da civilização, a floresta atua como uma grande alma coletiva, rasgando chãos e muros em novas formas de vida. Todo aquele cenário me dizia coisas sobre minhas paisagens subjetivas. E me fez sentir em mim mesma esse motor da existência a trabalhar pela restauração e o reequilíbrio do ecossistema.

Naquele momento, eu já agregava uma bagagem de muitos anos de trabalhos vocais com alguns nomes da cena contemporânea. Por dez anos, estive muito próxima à cantora, compositora e multi-instrumentista Andrea Drigo, que em sua trajetória de pesquisas vocais tomou algumas das práticas da técnica lírica e as realocou dentro de um novo contexto e recorte, onde outras percepções se abriam acerca da matéria sonora e dessa coisa misteriosa que é a voz. Uma perspectiva que se instaurava a partir de uma pergunta-chave: “Quem canta mim?”. De modo que, neste percurso proposto por ela, assimilei o entendimento da experiência vocal sob a marca da pluralidade: espaço de experimentação onde não se ouve apenas uma, mas múltiplas vozes. De modo que foi a partir desse background que cheguei ao laboratório de Glossolalia Intensiva, programa proposto por Rodrigo Reis como parte de seu projeto de mestrado. E ali senti encaixar-se a peça que me faltava: o trabalho intensivo e sistemático com as consoantes, os fonemas.

Não há como saber se o desejo de dizer algo em uma língua inteiramente estranha à que se conhece, surge antes ou depois da formação de uma certa musculatura e certa organização fonoarticulatória que se sente apta a dizê-la. Não há como determinar, linearmente, o que surge primeiro: o corpo que experimenta a possibilidade de fazer algo, logo deseja fazê-lo quando antes não sentia; ou se é um afeto intensamente vivido que ativa um incontornável desejo de performá-lo, esculpi-lo numa forma, num fazer. Penso que tais movimentos são sincrônicos, como o são os das forças vegetais, minerais e animais que colaboram de forma quase simultânea na produção da floresta. De qualquer maneira, o fato é que, após essa experiência epifânica na Serra da Mantiqueira em que vislumbrei o renascer de uma floresta, senti um indescritível impulso de dar voz a esse acontecimento tão vital e precioso. E assim começou.

A proposta era compor uma peça sonora como parte da obra que eu apresentaria na exposição coletiva “O que não é floresta é prisão política”, a ocorrer na Galeria Reocupa que fica dentro da Ocupação 9 de Julho, do Movimento dos Sem-Teto do Centro. Ali, a ‘floresta’ se investia de sentidos políticos: de um levante a favor da diversidade, da força coletiva, da potência da multidão e dos valores da vida comum. Num momento em que as vidas

minoritárias reivindicam seu “lugar de fala” me parecia fundamental trazer a voz como arena da multiplicidade e palco onde forças reativas duelam com forças criativas em nossos corpos e um projeto de descolonização de si não poderia passar ao largo da voz. Foi então que comecei meu projeto de dissolução do rosto-voz em busca de me tornar FLORESTA: uma de.composição para 6 vozes em devir florestal.

Convidei Rodrigo Reis a me conduzir nesse trajeto, cujo mapa-partitura consistia de um agregado de seis linhas sonoras sobrepostas e entrelaçadas formando um “bordado vocal”, como um rizoma-cipó consistido por heterogêneos. A paisagem sonora captada na horta da Ocupação 9 de Julho dá suporte para o ecossistema que se instaura pela sobreposição de diversas camadas vocais que vão aparecendo em sucessão, como diferentes extratos biopoéticos inspirados na sucessão florestal. As camadas exploram diferentes técnicas a partir de palavras-núcleo: glossolalia sobre ‘semente’; glossolalia intensiva sobre ‘árvore’; células motivicas sobre ‘flor-fruto’; etno melodias modais sobre ‘amor-mora-aí’; sprechgesang sobre ‘floresta’. Linhas finamente entrelaçadas num bordado sonoro compondo um microclima. Voz-semente, voz-árvore, voz-passarinho, voz-cigarra, voz-flor-fruto, voz-indígena: devires vocais que integram e dão movimento ao sopro-espírito da floresta.

A partitura organizou-se a partir de algumas marcações indicando a sucessão do aparecimento de cada linha, tal como força a se introduzir e dar consistência ao corpo da floresta. O laboratório baseou-se nos experimentos com glossolalia intensiva em cada uma das linhas que envolviam as palavras ‘semente’, ‘árvore’, ‘flor’, ‘fruto’, ‘amormoraí’, ‘floresta’. O processo criativo foi inteiramente centrado na pesquisa fonoarticulatória envolvendo as impedâncias consonantais de cada palavra, abrindo espaço para que as imagens correlatas às palavras pudesse vir habitar o corpo e encontrar uma certa gestualidade vocal própria a cada *entidade* a ser convocada: não era sobre cantar a árvore ou a flor, mas cantar como árvore, como flor, ou ainda, ser cantada por elas. Um projeto de me despossuir para ser habitada por cada entidade-palavra, numa completa aposta no desenvolvimento da plasticidade corpórea que me habilitasse tomar diferentes formas, desfazer uma voz-eu para modular em vozes-outras e assim ir encarnando esses devires.

Após muitos estudos feitos para cada uma das cinco linhas vocais, foram levantados alguns motivos e certa noção da direção de cada um isoladamente, considerando o que se imaginava como resultado composicional. Não foram feitas gravações de ensaio para esboçar e sentir como essas linhas se estruturariam, de modo que essa intensificação da experiência só ocorreu de fato quando entramos no estúdio para gravar já valendo. Na ocasião, Rodrigo conduziu-me por uma sequência de aquecimentos cujo intuito era tornar o corpo disponível para a ‘possessão’ das vozes, o que ele chama de esquizovocalidade. Situação nada confortável

nem natural essa de entrar numa cabine de gravação e evocar as vozes da floresta, de modo que nossa aposta baseou-se inteiramente na eficácia do fazer glossolálico como força de ativação, a fim de que o corpo se tornasse poroso às atmosferas, um corpo sem órgãos. E, para nosso alívio, as vozes vieram... e Floresta se fez.

Ao ler o texto presente da Nath, a sensação que tenho é que ela descreve melhor que eu, um processo criativo e composicional em glossolalia intensiva, imprimindo na escrita toda força que isso tem. E sinto também, que seu texto, serviria tanto como introdução quanto como as considerações finais deste trabalho. É cartográfico, é preciso, é intensivo, é ecocentrado.



Figura 15. Registro da obra Floresta. Fonte: Nathalia Leter (2019)

Ateliê Residência de Ecoperformance e Glossolalia Intensiva

O ateliê residência de Ecoperformance e Glossolalia Intensiva aconteceu durante 6 dias de convivência na Fazenda Santa Maria em Guaxupé, MG. A proposta voltada para estudantes e profissionais das artes da região, apresentou conceitos e técnicas da *Performance Art*, que a partir dos anos 50, inovam e apontam diferenças entre as artes performativas e a representação nas artes e à interpretação no teatro dramático e épico. As técnicas performáticas contribuem para imprimir intensidade nas demais artes da cena. O foco em Ecoperformance tem por objetivo inserir a pesquisa, a criação e o fazer performático no contexto dos ecossistemas naturais e espaços urbanos, em diálogo com questões cruciais da atualidade: as ecologias de Si, social e ambiental.

Este termo surge entre 2009 e 2010, no contexto da inauguração de um novo ciclo de criações da Taanteatro destinado à investigação das tensões entre corpo, meio ambiente e ancestralidade. A presença ecopoética e ecoética do performer, compreendida enquanto interação de forças e formas no tempo-espço, desencadeia uma atmosfera de tensões que configura, por sua vez, um processo ambiental com as mesmas características da sua presença. Uma ecoperformance se efetua em paisagens naturais ou urbanas e pode, entre outras possibilidades, homenagear ou reafirmar a interconexão ser humano-meio ambiente, alertar para a conscientização do impacto de certas ações humanas nocivas a esse meio e, consequentemente, ser um veículo de denúncia. (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 90)

Deste modo a Ecoperformance, compreende corpo e meio ambiente como elementos indissociáveis da composição e realização performática; entende o meio ambiente como um conjunto de presenças e forças interativas da performance; situa os performers e suas ações como uma parte desse jogo de forças, não como agentes centrais ou foco temático; experimenta, tematiza e investiga interações ambientais dos elementos de sua composição e ao mesmo tempo configura-se como processo ambiental.¹⁹

O estudo foi referenciado por áudios-visuais e textos de artistas e teóricos. O processo culmina na criação e produção de solos, que foram apresentados para convidados na mostra que aconteceu no último dia do ateliê residência.

¹⁹ Ver definição em <http://forum-de-ecoperformance.blogspot.com.br/p/o-que-e-ecoperformance.html>

O ateliê contou com o apoio do Instituto Cultural Elias José²⁰. O jornalista Silvio Reis acompanhou cada passo do ateliê desde sua divulgação, até a cobertura da mostra de Ecoperformance. Por isso, vou me utilizar dos seus textos poéticos para descrever o processo.



Figura 16. Casa sede. Fonte: REIS (2018)

“Fundada em 1867, a Fazenda já tinha 45 anos de história quando Guaxupé conquistou emancipação política e se tornou um município do interior de Minas Gerais, em 1912. Grandiosa e produtiva, a fazenda chegou a ter farmácia e empórios próprios para atender aos colonos emigrantes italianos e moradores rurais próximos. Depois de 2010, uma representante da quinta geração de proprietários, Teresa de Toledo, começou um processo de refazenda na Santa Maria, quando implantou um espaço cultural e uma nova forma de trabalhar a terra. Residências artísticas e espirituais ali foram acolhidas. Os antigos paióis de milho e terreirão de café ganharam a estrutura de um circo-escola, com trapézio, lira e tecido. Outra proposta é oferecer hospedagens-retiro nas antigas casas de colonos. A Refazenda de Gilberto Gil tem a essência da reencantação do mundo: dar mais cor ao verde das matas, fazer tudo renascer, rememorar o interior (geográfico e espiritual) e conviver com a natureza. Atualmente, são cultivadas ervas aromáticas para a produção de travesseiros, almofadas e colchonetes com propriedade terapêutica. Para quem cresceu em Guaxupé, não há memória de infância que não passeie por doces lembranças da mata preservada e da cachoeira exuberante da refazenda Santa Maria: um santuário verde”. (REIS, 2018).

²⁰ O Instituto Cultural Elias José (ICEJ) é uma entidade de cunho literário, cultural e artístico, com sede em **Guaxupé, Minas Gerais**. Tem como objetivo a divulgação da literatura infantil, com o intuito de manter viva a rica obra do escritor **Elias José**, privilegiando a linguagem oral, através de contadores de histórias contribuindo para a conservação e engrandecimento do patrimônio cultural mineiro. Foi fundado em 2008, por iniciativa de Silvia Monteiro Elias, viúva do escritor. (<https://eliasjose.com.br/>)

O cotidiano no ateliê aconteceu em 3 períodos, sendo manhãs para preparação corporal, respiratória e vocal. Tardes para assimilação de técnicas, pesquisa e criação. Noites para estudos teóricos e discussões. Almoços e lanches colaborativos fizeram parte da convivência e aconteciam numa antiga casa de colonos.

Se nos laboratórios de glossolalia intensiva o foco das práticas é sobre a voz, no ateliê de Ecoperformance o foco recai mais sobre a escuta, mas não só, as práticas passeiam pela exploração dos 5 sentidos e suas capacidades perceptivas. O corpo é colocado em pleno contato sensível com o ecossistema ao redor, ativando não só a escuta, mas também o tato, o olfato e a visão. Há uma delicada imersão perceptiva nos espaços da fazenda, onde luminosidade, temperatura, umidade, textura, relevo, sonoridade, aroma, conferem uma relação sensível com os microclimas e as atmosferas daquela natureza. Uma das atividades consiste em cartografar as percepções sobre um decalque do mapa feito a partir da imagem aérea da fazenda. O objetivo é definir ecossistemas cênicos para a pesquisa-criação dos solos de cada um. Solos que serão compostos a partir da relação subjetiva, corporal e espacial do performer com o ecossistema cênico escolhido.

Deste modo, todos os 8 laboratórios de glossolalia intensiva vão se imbricando, se modulando e se adaptando ao longo dos dias, acrescidos de práticas ecoperfomáticas específicas. A prática sobre Estados da Matéria, por exemplo, é feita em contato com os elementos. As caminhadas são feitas em vários tipos de canteiros e terreirões de café.



Figura 17. Água, Barro, Pedra; Ar. Fonte: Autor (2018)



Figura 18. Fogo; Caminhada. Fonte: Autor (2018)

Não cabe nesta dissertação uma descrição detalhada deste processo que, embora contenha todos os laboratórios de glossolalia intensiva, borra e transborda suas práticas, ampliando-as ao contexto da Ecoperformance. No entanto, é importante destacar como algumas práticas de glossolalia intensiva foram definitivas para a composição das partituras performáticas de cada solo. Descrevo a seguir, o passo a passo.

Consignas: o trajeto deve acontecer em apenas uma linha reta, em trânsito ou fixando-se em quantos pontos forem necessários à ação performática. A duração deve ter aproximadamente de 10 minutos. Esse trajeto deve acontecer no ecossistema cênico escolhido.

O performer deve se relacionar com o ecossistema cênico escolhido e incorporá-lo integralmente à sua criação, inclusive limpar o espaço, cuidar da sua segurança durante o acontecimento, remover ou incluir objetos necessários, e principalmente, deve estar muito aberto e atento às mutações contínuas daquele espaço natural onde performa, lidando com todo tipo de imprevisibilidade: animais, fenômenos naturais, climáticos, etc.

Propostas: a primeira proposta acontece ao longo dos dias. O performer desenvolve uma frase que tenha relação com sua pesquisa. Definida a frase, esta deve ser minuciosamente explorada nas práticas Estados da Matéria e na Caminhada Palavra-Afecto.

Esta experiência é repetida algumas vezes, o que resulta numa partitura que se desenvolve em 3 fases. Em relação a cada uma das fases: definir um arco; definir uma evolução para o arco em relação ao ponto máximo tensivo (clímax); definir os estados da matéria que vão conduzir o aumento ou a diminuição de tensão.

Como exemplo, utilizei a performance *Vésper*, que criei no ateliê com a finalidade didática de demonstrar como compor uma partitura ecoperformática. Assim, a concebi de modo simples e preciso. Sua poética se relaciona com o tempo e com a efemeridade da vida. A exploração glossolálica da frase *“Comer o mundo e saciar-se dos vivos todo o tempo; o presente é efêmero e a vida passa num instante”*, foi grafada na seguinte partitura:

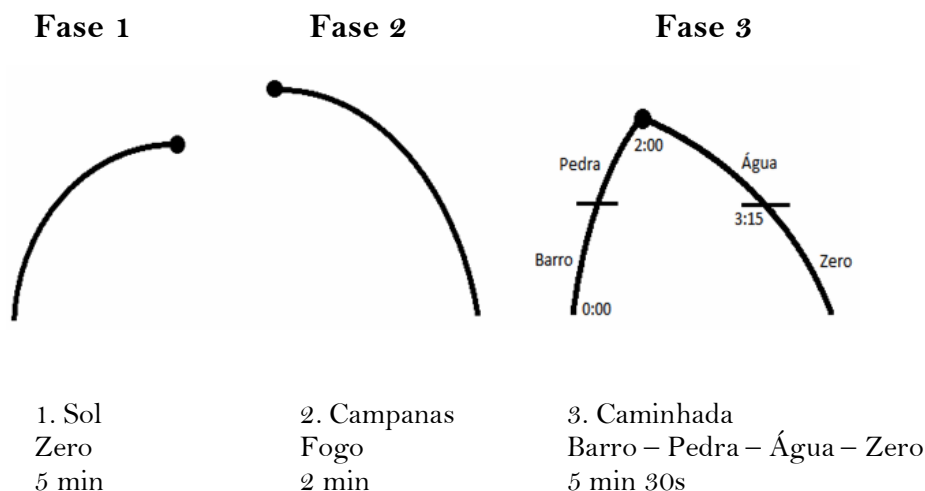


Figura 19. Partitura Vésper

Descrição: num terreirão de café desativado e tomado pela vegetação, o performer está deitado e ocultado pelo capim rosa. O público é conduzido pela anfitriã a chegar neste ecossistema cênico exatamente 5 minutos antes dos últimos raios de sol, que se põe atrás de uma montanha coberta por mata virgem. Durante estes 5 minutos, a performance é do sol: a evolução tensiva do primeiro arco aumenta na medida em que o sol se oculta. O estado de matéria do performer na fase 1 é Zero.

No último raio de sol, o performer se levanta subitamente de pé e de costas para o público, badalando agitadamente algumas campanas. Neste momento há uma revoada imprevista de canários da terra que se assustam com o barulho repentino. Os canários também estavam ocultos, comendo as sementinhas do capim rosa caídas no chão. Ao longo de 2 minutos o performer gira 260° num ponto fixo sincronizado com o som das campanas que decaem gradualmente de *fff* para *ppp* até que são colocados no chão. A tensão do segundo arco inicia em seu ponto máximo e evolui até o ponto zero. O estado de matéria na fase 2 é Fogo.

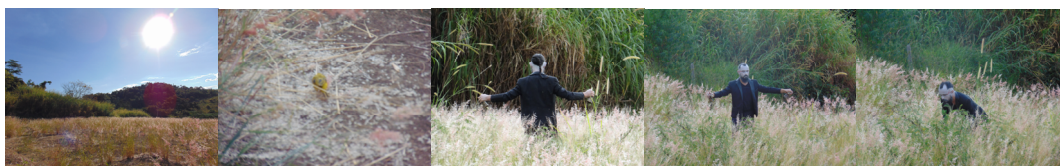


Figura 20. Vésper fases 1 e 2. Fonte: Autor (2018)

Na fase 3 o arco é clássico. O performer inicia em linha reta uma caminhada de aproximadamente 5 metros. Seu tronco inclinado que acabou de deixar as campanas no chão,

se levanta gradual e lentamente em estado de matéria Barro. Ao se aproximar da metade do trajeto, a tensão aumenta em estado pedra, evoluindo em direção ao clímax quando o performer se petrifica com abertura total dos braços e da boca “comendo o mundo e saciando-se dos vivos todo o tempo”. Muito rapidamente, a pedra se liquefaz em estado água, enquanto o performer termina a caminhada morrendo seu corpo em direção ao chão, até se ocultar atrás da vegetação novamente. O performer Zera e a cena continua por 2 minutos. A cena final de Vésper é performada pelo vento que sopra suavemente o capim rosa, pois “o presente é efêmero e a vida passa num instante”.



Figura 21. Vésper fase 3. Fonte: Autor (2018)

No VÍDEO 8, apresento um acervo de imagens legendadas que por si só, trazem a força e a intensidade, a ética e a estética do ateliê residência e dos solos da mostra de ecoperformance.

Mostra de Ecoperformance

Uma Mostra de Ecoperformance – no ecossistema de uma fazenda – utilizou solos rituais para registrar protestos ambientais aliados a revoluções internas. Na manifestação, participantes buscaram a entrecasca, aquela parte mais interna de plantas e árvores e pessoas. Chegaram ao entrecasco da arte, aquele processo fênix para quem o pratica. As apresentações foram no domingo, dia 06, em Guaxupé, no Sul de Minas Gerais. Com 150 anos de história, a Fazenda Santa Maria substituiu a cafeicultura por uma residência artística, espaço cultural e de vivências terapêuticas. As performances foram consequência de quase 60 horas de um “Ateliê Residência”, na fazenda, para atores, produtores culturais, arte-educadores.



Figura 22. Fazenda Santa Maria. Fonte: Autor (2018)

O eixo-temático do Ateliê a “voz e corpo” foi conduzido pelo músico Rodrigo Reis, mestrando na linha de pesquisa poéticas e estéticas cênicas na Universidade Estadual de São Paulo (Unesp). O Ateliê incluiu sons pré-verbais e balbucios. Glossolalia tendo como suporte expressivo os fonemas da Língua Portuguesa.

Na Mostra, prevaleceu uma narrativa gestual e espacial, rasgada por curtos textos poéticos que abriam cada número, no sopro dulcíssimo da anfitriã Teresa de Toledo.

Os visitantes fizeram cortejos para assistir as performances em diferentes territórios, por onde suas percepções se impactam por sonoridades e visualidades, temperaturas e luminosidades próprias. Por este itinerário, as micro paisagens e os micro climas propõem e compõem ações performáticas singulares.



Figura 23. Mostra Ecoperformance. Fonte: Autor (2018)

A atriz Betânia Ferraz se desprende de um cupinzeiro e corre por um grande terreirão de café desativado. Ela mostrou *Desvalo* onde desnuda as cinco peles conceituadas pelo artista austríaco Hundertwasser: a epiderme, o vestuário, as paredes da casa, os contornos da cidade e a atmosfera do planeta.



Figura 24. Desvalo. Fonte: Autor (2018)

“Comer o mundo e saciar-se dos vivos todo o tempo; o presente é efêmero e a vida passa num instante”. Com *Vesper* Rodrigo Reis em um butoh se mantém plantado no chão ao tilintar os sinos de um pôr do sol. Gestuais intensos se dissipam e marcam o efêmero da vida que passa num instante. Sem imprevistos, a participação vocal e cênica da revoada de passarinhos.

A atriz Laíse Diogo já tinha levado o teatro de Beckett para Fazenda Santa Maria. Na Mostra, entre as pedras desmoronadas do muro centenário, performou *Cair de Si*. Durante seu doutoramento em linguística na Unicamp, tal processo permite à pesquisadora, relevantes experimentações sociais. Durante a semana do Ateliê, um prédio ocupado de 24 andares caiu em São Paulo, deixando centenas de pessoas desabrigadas²¹. Favelas e municípios mineiros são construídos sobre pedras. Muitos desmoronam.

²¹ A matéria se refere à queda do prédio Wilson Paes de Almeida, no Largo do Paissandu, Centro de São Paulo, no dia 1º de maio de 2018, causada por incêndio, que deixou sete moradores mortos e dois desaparecidos. Fonte: Jornal Valor Econômico, 1 de maio de 2018. (<https://valor.globo.com/politica/noticia/2018/05/01/desabamento-de-predio-em-sao-paulo-marca-o-1o-de-maio.ghtml>)



Figura 25. Cair de si. Fonte: Autor (2018)

O jornalista e astrólogo Marcelo Dalla Pria apresentou *Presságio*. (Parece que ele vestiu o cinto indígena uluri, da entrecasca de árvore). Pria fez devir mago-estrela: um mago sai do fundo da mata para alertar sobre as consequências da depredação ambiental e o inferno que os humanos enfrentarão caso não reavaliem a fome de poder insaciável, depredatória e destrutiva que tem o capitalismo neoliberal. A culminância deste apocalipse alude à conjunção Saturno-Plutão em Capricórnio, que acontecerá em 2020. "O que está em cima é como o que está embaixo e o que está dentro é como o que está fora", alerta o Mago, que morre sedento e faminto num mundo tórrido e coberto de cinzas.



Figura 26. Presságio. Fonte: Autor (2018)

“Morrer é crucial quando se está em contato com árvores”, foi o texto de abertura para o ritual *Coexisto* do ator Joaquim Madeira. Um homem de cara quente em cima de uma árvore seca em chamas.



Figura 27. Co-existo. Fonte: Autor (2018)

A arte-educadora e música Aline de Moraes encerrou o espetáculo (incômodo e essencial) com *Mortal Loucura*, de Wisnik, em forma de cantilena e batidas de tambor alinhadas ao ritmo do coração.



Figura 28. Partilha. Fonte: Autor (2018)

Depois das apresentações, algumas delícias para os convidados. Simbolicamente, um preparo alimentar semelhante à farinha de mandioca dos indígenas. Outros povos sabem que esse escondidinho da mandioca dá força nutritiva e física para a ecoperformance do dia a dia na mata, na fazenda, na cidade e na vida. (REIS, 2018)

VIDEO 8: Ateliê Residência de Ecoperformance e Glossolalia Intensiva

Ver em <https://www.youtube.com/channel/UCVunV-06ckD448IYng5ZTPg>

ZEFU

Esta pesquisa delimitada ao âmbito das artes da cena contemporânea, apresentou a Glossolalia Intensiva como uma modalidade de expressão voco-corpórea, decorrente de uma qualidade vocal específica, a esquizovocalidade.

Esta qualidade, como se demonstrou, é treinável e aplicável aos processos de criação e composição na performance artística.

A glossolalia intensiva se difere das descrições tradicionais da glossolalia, cuja origem remonta manifestações religiosas associadas ao início do cristianismo e que na modernidade ganham lugar nos manuais psiquiátricos. Também se difere da sua aplicação no âmbito das artes no século XX, cuja exploração e graus de controle, marcam a glossolalia como extensiva.

Como foi aqui demonstrado a glossolalia intensiva se alia ao conceito de ‘corpo sem órgãos’ presente no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e no pensamento de Deleuze e Guattari, e ao conceito de ‘Esquizopresença’ presente no Teatro Coreográfico de Tensões proposto pela Taanteatro Cia.

A motivação central para pesquisar e aprofundar o tema da glossolalia intensiva teve início nos laboratórios relacionados à pesquisa, criação e composição do concerto ECO para ensemble e coro: trabalho de conclusão de curso de graduação em Composição que realizei no Instituto de Artes da UNESP em 2016.

Porém, outros componentes se amalgamam a este processo, dentre eles: a dança butoh, as contribuições mútuas com a Taanteatro Cia., a revisão e o aprofundamento de algumas de suas propostas técnicas, principalmente no entorno do uso da voz e da Ecoperformance.

A tudo isto se somou a Abordagem Articulatória aplicada à dicção, conforme proposta pelo orientador deste processo Wladimir de Mattos. Esta abordagem acrescentou à pesquisa a relação da glossolalia intensiva com os parâmetros da voz, os parâmetros articulatórios e os parâmetros dinâmicos relativos à ciência da voz.

Ainda dentro da abordagem articulatória, o Alfabeto Fonético Internacional IPA, foi utilizado como ferramenta instrumental para propor uma ecologia de práticas em torno da glossolalia intensiva. Sobre a exploração dos fonemas, a noção de impedância – reatância e resistência – foi amplamente explorada durante as práticas.

As práticas que compuseram os laboratórios de glossolalia intensiva, em forma de uma ecologia de práticas conforme proposto por Isabelle Stengers, foram sistematizadas e cartografadas a partir da experiência com alguns grupos de pesquisadores e artistas. Os registros audiovisuais dos laboratórios foram transformados em sete vídeos que compõem esta dissertação, como uma outra forma de escrita, que transborda ao papel, como exercitado com a

docente Susana Oliveira Dias (Labjor-IEL-UNICAMP) e o cineasta pesquisador Sebastian Wiedemann (FE-UNICAMP).

Isto posto, retomo aqui as questões centrais desta pesquisa:

- a. desenvolver uma qualidade de presença vocal específica, a esquizovocalidade, para um fazer vocal específico, a glossolalia intensiva;
- b. compor peças vocais e performances que só podem serem criadas e realizadas a partir desta qualidade de presença vocal.

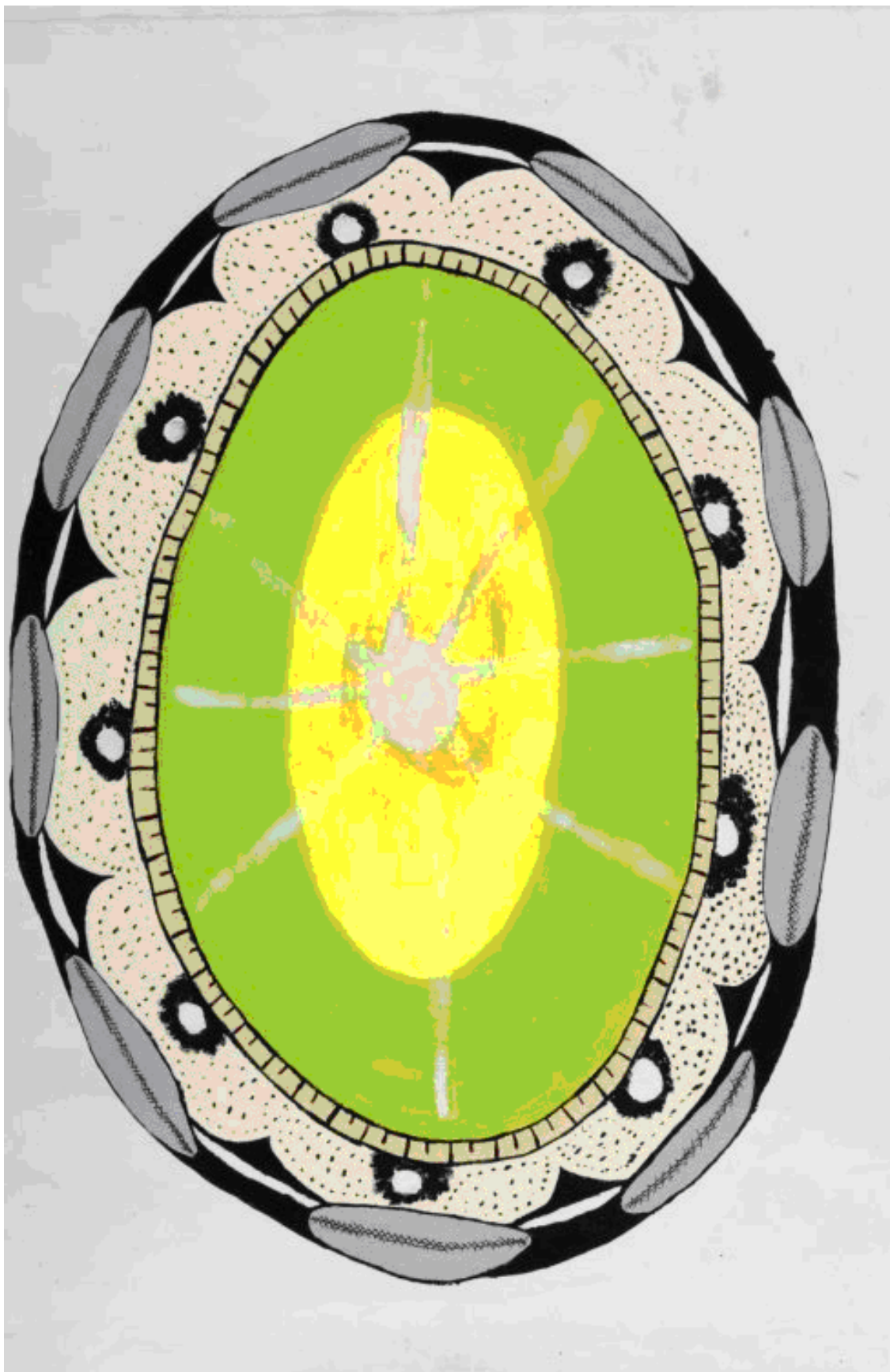
Em relação às questões propostas, três obras artísticas foram apresentadas: o concerto ECO (2016), o solo vocal Floresta de Nathalia Letter (2019), e cinco solos ecoperformáticos resultantes do Ateliê Residência em Ecoperformance e Glossolalia Intensiva (2018).

* * *

Esquizovocalidade é o termo conceito que nasceu deste processo de pesquisa-criação. Imprescindível para a glossolalia intensiva, este estado de presença vocal é inerente a uma ecologia de práticas.

O termo conceito Esquizovocalidade foi concebido e gestado a partir da aliança entre a esquizopresença (Taanteatro) e a abordagem articulatória (Mattos), tendo a glossolalia intensiva como atrator e vetor. A Esquizovocalidade foi gestada e parida numa atmosfera composta por uma ecologia de práticas, durante o processo de pesquisa-criação desta dissertação de mestrado.

O que sucede e o que devém a partir de agora é a necessidade e o desejo de criar esta criança em chave menor. Forjada sob a égide eco-ética-estética de uma Ecosofia, esse meio minúsculo.



Desenho de Menegildo Paulino Kaxinawá Isaka (Foto: Pepe Schettino)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, G. R. G. **Diferença voz glossolalia artaud performance**. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2015.
- _____. **Escutar glossolalias: a experiência da voz em performance a partir do outro**. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.14, nº1/janeiro-junho de 2015 Brasília ISSN- 1518-549435.
- _____. **No Marulhar das Glossolalias em Artaud**. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v.6, n.1, p.71-93, jan./abr 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 02 set. 2020.
- ASSOCIAÇÃO AMERICANA DE PSIQUIATRIA. **Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais 5.^a edição (DSM-5)**. Ed. Artmed, 2014.
- ARTAUD, A. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, p. 105-110. 1988.
- _____. **Para Acabar de vez com o Juízo de Deus, seguido de O Teatro da Crueldade**. Lisboa: Ed. & etc, 1975.
- BAIOCCHI, M. e PANNEK, W. **[Des]construção e Esquizoprezença**. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.
- _____. **Forças e Formas**. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2018.
- _____. **MAE Mandala de Energia Corporal**. São Paulo: Transcultura, 2013.
- _____. **Teatro Coreográfico de Tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BRUSCIA, K. E. **Definindo a Musicoterapia**. 3. edição. Editora: Eurospan. 2016.
- CALORI, M. C.; SOUZA, L. A. **Os pés na técnica Klauss Vianna**. Revista TKV, v.1, n.6. 2020.
- CARRER, L. R. J. **Musicoterapia Vibroacústica, um movimento transdisciplinar promovendo qualidade de vida: um estudo de caso**. Faculdade Paulista de Artes. São Paulo. 2007.
- CATUNDA, M.; RODRIGUES, R. R. **Devir Pássaro: ecosofia em conexões**. Utopía y Praxis Latinoamericana, [S.l.], v. 22, n. 79, p. 21-39, nov. 2017. ISSN 2477-9555. Disponível em: <<http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/22960/22912>>.
- CAVARERO, A. **Vozes Plurais**. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2011.
- CERTEAU, M. de. **Utopies Vocales: glossolalies**. Revue Traverses: la voix, l'écoute. Paris, 1980, n. 20, p. 26-37.
- COELHO, F. C. R. **Metaheurística inspirada na ecolocalização de morcegos: aperfeiçoamento e estudo de casos**. Simpósio Brasileiro de Pesquisa Operacional. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. 2012.

COLI, J.; VALENTE, H. A. D. **Entre gritos e sussurros: Os sortilégios da voz cantada**. Ed. Letra e Voz. 2012.

DELEUZE, G. **Francis Bacon - Lógica da sensação**. São Paulo: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 3, 4 e 5, 1997.

_____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O que é Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DUBATTI, J. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma teoria do teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

EDGERTON, M. E. **The 21st century voice – Contemporary and Traditional ExtraNormal Voice**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2004.

GIACOA JUNIOR, O. **Crítica da Moral como Política em Nietzsche**. Boletim - Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 1999, n. 05, vol. 1, p. 145-168.

GUATTARI, Felix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. **Micropolíticas e Cartografias do Desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

HELMHOLTZ, H. (1862). **On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music**. 3ª ed. Trad.: Alexander J. Ellis. London: Longmans, Green, and Co., 1895. Título original: Die Lehre von dem Tonempfindungen.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. **Handbook of the international phonetic association: a guide to the use of the international phonetic alphabet**. Cambridge: Cambridge University, 1999.

IPA Kiel, **The International Phonetic Alphabet**. 2020

ITAÚ CULTURAL. **Livro Escola Viva do Povo Huni Kui do Rio Jordão**. 2017. Disponível em < https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_unashubuhiwea >

JAKOBSON, R. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

JUNIOR, O. **Foto da exposição 'Una Shubu Hiwea'**. São Paulo. 2017.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACAN, J. **Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise**. In: LACAN, J. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a, pp. 238-324.

LAVER, J. **The Phonetic Description of Voice Quality**. Editora: Cambridge University Press. 2008.

LEOPOLD, A. **Pensar como uma Montanha**. Águas Santas: Ed. Sempre-em-Pé, 2008. (Título original A Sand County Almanac, Oxford University Press, Inc.). 1949.

LETER, N. **Floresta** [música online]. 2019. Disponível em <<https://open.spotify.com/album/6g2YDGNADlP4sbZrzPbHYZ?highlight=spotify:track:1ma1pbXFwqhV0tiYMmqy>>. Acesso em 02 set. 2020.

MALISKA, M. E. **Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, mai./ago. 2010.

MANNING, E. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press Books, 2016.

_____. **Em direção a uma política da imediação**. In Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e... Campinas: CCL/Unicamp, 2019.

MANNING, E. & MASSUMI, B. **Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MARTON, S. **Nietzsche Das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MATTOS, W. F. C. **Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto**. 2014. 197 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/111035>>.

MATTOS, W. F. C.; RODRIGUES, R. R. **A abordagem articulatória e a Glossolalia Intensiva**. 2020 (no prelo).

MATURANA, H. e VARELA, F. **A árvore do conhecimento - As bases biológicas do conhecimento humano**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2004.

_____. **De máquinas e seres vivos**. Autopoiese, a Organização do Vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

NIETZSCHE, F. **A Genealogia da Moral**. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Ed. Centauro, 2007.

_____. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: E-book, 2002.

_____. **Além do Bem e do Mal** (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal) - 31. 3ª edição. Editora Escala, 2011.

PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E., KASTRUP, V., TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PELBART, P. P. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura Loucura e Desrazão**. Editora brasiliense, 1989, p. 148-149.

_____. **Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”**. In Como pensar sobre coisas que não existem. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, p. 250-265.

POZZO, Alessandra. **La Glossolalie en Occident**. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud – Teatro Ritual**. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

_____. **O Ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

REIS, Silvio dos. **Ecoperformance na pele**. Substantivo Plural [online]. Maio de 2018. Disponível em <<http://substantivoplural.com.br/ecoperformance-na-pele-guaxupe>>. Acesso em 02 set. 2020.

_____. **Refazenda na cultura do café**. Carta Campinas [online]. Abril de 2018. Disponível em <<https://cartacampinas.com.br/2018/04/refazenda-na-cultura-do-cafe/>>. Acesso em 02 set. 2020.

RODRIGUES, R. R. **ECO – ECO Cantos da Terra**. 2017 (1h 34min 07s). Disponível em <<https://vimeo.com/244706359>>. Acesso em 02 set. 2020.

_____. **ECO Cantos da Terra, um meio minúsculo**. ClimaCom – Cosmopolíticas da Imagem [online], Campinas, ano 4, n.10, Novembro de 2017. Disponível em <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7829>>. Acesso em 02 set. 2020.

_____. **ECO - Ode à Ecosofia. Concerto para ensemble, vozes, pios, galho de árvore e motosserra**. 2017 (35min 22s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oGYQmtC5B5E>>. Acesso em 02 set. 2020.

_____. **ECO Processos Composicionais e Autopoiese**. (TCC de bacharelado em Composição). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2016.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1984.

SHAFFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, A. **Foto do índio Savio Barbosa Txana**. Exposição 'Una Shubu Hiwea'. Jornal Estadão. São Paulo. 2017.

SILVA, C. V. **Corpo e Pensamento: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SPINOZA, B. **Obra Completa V**. Tradução: GUINSBURG, J.; CUNHA, N. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2018.

STENGERS, I. **A proposição cosmopolítica**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, (69), 442-464, 2015. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>. Acesso em 02 set. 2020.

_____. **Introductory Notes on an Ecology of Practices.** *Cultural Studies Review*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 183–196, 2005.

_____. **No Tempo das Catástrofes.** São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. **Reativar o animismo.** *Cadernos de Leitura*, [s. l.], v. 62, p. 2–15, 2017.

STENGERS, I., MASSUMI, B., & MANNING, E. **History through the Middle: Between Macro and Mesopolitics** – an Interview with Isabelle Stengers. *Inflexions: A Journal for Research Creation*, 3, 2009.

TEIXEIRA, L. L. C. *et al.* **Tourette syndrome: review of literature.** *Arquivos Int. Otorrinolaringol. (Impr.)*, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 492–500, Dezembro, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-48722011000400014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 set. 2020.

TITZE, I. R. **Nonlinear source–filter coupling in phonation: theory.** In: *Journal of Acoustic Society of America*, 123 5, 2008, p. 2733–2749.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos.** *Cadernos de Campo*, [s. l.], v. 15, n. 14–15, p. 319–338, 2006.

_____. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. **O nativo relativo.** *Mana*, [s. l.], v. 8, n.1, p. 113–148, 2002.

WIEDEMANN, S. **Azul Profundo – Uma aventura cosmogenética do pensamento.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2019.

_____. **Em direção a uma Cosmopolítica da Imagem: Notas para uma possível ecologia de práticas cinematográficas.** 2019.