

“Glossolalia intensiva”: abordagem fonoarticulatória em processos criativos da vocalidade nas artes performativas

Rodrigo Reis Rodrigues*

*Bacharel em Composição, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP); mestrando em Artes na linha de pesquisa Estéticas e Poéticas Cênicas, Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (IA-UNESP), São Paulo, SP, Brasil. Rua Rondinha, 69. CEP: 04140-010, Chácara Inglesa, São Paulo, SP; rodrigoreisr@gmail.com.

Resumo |

O artigo traça um panorama sobre a glossolalia para, em seguida, problematizar as qualidades extensivas e intensivas de uma glossolalia aplicada às artes performativas cênicas e musicais. A qualidade “intensiva” implicada à glossolalia localiza-se no conceito de “corpo sem órgãos”, de Antonin Artaud, no conceito de “Intensidade”, presente na filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, e no conceito de “esquizopresença”, proposto por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, da Taanteatro Cia. Por fim, o artigo apresenta uma cartografia dos laboratórios de pesquisa e criação para a composição da seção 4, O Fim do Homem, do concerto **ECO** (2016), de Rodrigo Reis, sugerindo um caminho para uma “glossolalia intensiva”.

Palavras-chave: Glossolalia. Artes performativas. Corpo sem órgãos. Esquizopresença. Processos criativos.

Glossolalia

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, composto por neologismos, onomatopeias, ruídos, e que não porta valor de significação. Maurício Eugênio Maliska (2010, p.252) entende que “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*, de 1980, Michel de Certeau 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.

Seja na forma de dom de línguas – como descrita no **Novo Testamento** e presente em cultos neopentecostais –; seja associada aos cultos religiosos oriundos das diásporas negra, da África, e da indígena sul-americana; seja como fenômeno patológico presente em alguns distúrbios psiquiátricos, ou mesmo exercida de forma lúdica, quando crianças ou adultos brincam com os sons da língua, a glossolalia constitui, segundo Maliska (2010, p. 249), “[...] o conjunto de sons articulados dentro de um determinado ritmo e cadência é capaz de provocar nos seus praticantes transe de diversas ordens”. Tais efeitos fazem “[...] com que

os sujeitos se entreguem à sonoridade e à musicalidade dessa língua de uma forma a serem conduzidos por ela”.

Em qualquer contexto, a glossolalia relaciona-se com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalidade, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou estrutura. Para Almeida (2015, p.42):

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.

Maliska (2010) aponta a dimensão subjetiva deste fenômeno vocal, posto que é uma exteriorização da voz, articulando som e ritmo, e detém-se sobre a polifonia e a polirritmia presentes na glossolalia:

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).

O som sem sentido

Uma questão recorrente entre os estudiosos da glossolalia é a sua relação com o sentido ou significado. Pertinente a essa questão, é comum aos pensadores estruturais da pós-modernidade tomarem a glossolalia como

um “regime de exceção”, referente a um “regime de signos”. Já os pensadores da diferença¹, pós-estruturais (com quem faço aliança), na medida em que ampliam seus interesses para além dos sistemas redutivos (psicanalíticos) e totalizantes (estruturais), tomam a glossolalia como acontecimento inerente ao viver. Nessa prática enxergam um campo de potencialidades para a criação estética, os processos de ressingularização, a produção de subjetividade e diferença, e a reinvenção do viver, como proposto em **As Três Ecologias**, de Félix Guattari (1990).

Para Maliska (2010, p. 248), “[...] a voz é glossolálica; o sujeito, no seu balbucio 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” (MALISKA, 2010). E acrescenta que, não havendo uso da palavra, situada na dimensão simbólica da língua, a voz ocupa seu lugar, mas sem que o sentido seja central, cedendo protagonismo ao ritmo e aos elementos de musicalidade (MALISKA, 2010, p. 250). Assim, a glossolalia irrompe o sentido para dar espaço ao corpo da voz, em um “[...] sem sentido do som” (MALISKA, 2010, p. 248) ou, em outros termos, “o som do dizer” mais do que o “próprio dizer” (MALISKA, 2010, p. 250). Nesse tipo de vocalizes rítmicos, perfilam-se tensionamentos que não encontram valor no que comunicam, mas no que transmitem, sendo a voz

¹A filosofia da diferença é a crítica da tradição filosófica, irrompe um pensamento transversal e múltiplo de fazer mundo, participa-se do mundo com a criação de conceitos, – uma ação ante a vida, para a vida, nos contextos das ciências. A diferença implica uma coletividade política que marulha a existência na experimentação por espaços e territórios e, por isso, sua crítica a princípios históricos, identitários e representativos. Deleuze, Guattari, Derrida, Foucault e Nietzsche são exemplos de pensadores de uma filosofia da diferença.

transportadora dessa propagação (MALISKA, 2010, p. 251). Michel de Certeau (1980) recorda que, ao longo da história, existiu uma tentativa de "[...] trazer de volta essa delinquência vocal a uma ordem de significados [...]" (CERTEAU, 1980, p. 30, tradução nossa)², sendo que, para dar sentido ao sem sentido, buscaram-se formas de interpretação, de exegese e mesmo hermenêuticas psiquiátricas, religiosas, pedagógicas e filosóficas.

O que foi demonstrado até aqui coloca a glossolalia num território distinto do que propõe Jakobson (1977), que articula o som e o sentido, ou mesmo Saussure (2002), que articula o significante e o significado. Portanto, ao afastarmos a glossolalia das interpretações linguísticas estruturais, podemos aproximá-la de, mas não fixá-la a alguns conceitos psicanalíticos, referentes aos processos pré-linguísticos da voz.

Do balbucio à fala

Minha mãe que falou / Minha voz vem da mulher
/ Minha voz veio de lá, de quem megerou / Quem
explica o cantor / Quem entende essa voz / Semas
vozes que ele
traz do interior?

Semas vozes que ele ouviu / Quando era
aprendiz / Como pode sua voz ser uma Elis
/ Semo anjo que escutou / A Maria Sapoti
/ Quando é que seucantar iriase abrir?

Feminino é o dom / Que leva a entoar / A canção
que sua alma sentenoar / Feminina é a paixão / O
seu amor musical
/ Feminino é o som do seu coração
[...]

²"[...] ramener cette délinquance vocale à un ordre de signifiés".

Ele vai sempre lembrar / Dalenhade um fogão /
 Das melodias vindolá do quintal / As vozes que
 e guardou / As vozes que ele amou / As vozes que
 ensinaram: bom é
 cantar

(*A feminina voz do cantor*, de Milton
 Nascimento e Fernando Brant).

Lacan (1985, p. 27), em seu aforismo “O inconsciente é estruturado como uma linguagem [...]”, anuncia a *lalangue* (“alíngua”). Destaque para o artigo indefinido “uma”: trata-se de uma língua singular, que é inscrita no sujeito como tatuagem vocal e que, ao mesmo tempo em que o marca, é marcada por ele; marca que o inscreve e o convoca como sujeito. A ordem da *lalangue* não é o sonoro ou o som, mas o que desse som há enquanto invocação, enquanto voz que procede a um chamado, ecos da lalação materna (e não do idioma materno); algo capaz de despertar o sujeito e de colocar em movimento o seu desejo.

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), a glossolalia “[...] ‘repete’ as fonações infantis, isto é, os inícios do falar, mas com vistas a estabelecer um teatro para futuras operações lingüísticas”³. Pelbart (1989), ao discorrer sobre a glossolalia e as críticas

³ “[...] ‘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).

de Artaud⁴ sobre a linguagem, também menciona a visão psicanalítica:

Trata-se aí do prazer fonatório, da experimentação da materialidade verbal, das pulsões libidinais investidas na linguagem. Comonacriança, 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).

⁴"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 extragramatical, mas é preciso que este sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor..." Carta de Antonin Artaud a Henri Parisot (Lettres de Rodei, GLM, 1946), citado por Deleuze (2003, p. 87).

A partir dessas observações, fica clara a diferença entre a expressão fonética 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.

Performance vocal

Após sucintas considerações sobre como a glossolalia é comumente estudada pela religião, a psiquiatria, a linguística e a psicanálise, pretendo lançar a glossolalia ao território da arte, especialmente no âmbito da performance vocal. Deste modo, pretendo apresentar a prática glossolálica como uma possibilidade técnica de investigação, criação e expressão artística na intersecção entre o corpoeavoz.

Trata-se de uma vocalização cujo excesso, o resto e a desmedida agregam valores ruidosos, amorais, ininteligíveis e evocam as singularidades do desconhecido. A glossolalia, enquanto um conjunto de práticas enunciativas e ao desenredar uma voz dos estratos da língua, confere potências a essa voz de modo a suplantar os territórios estabelecidos da prática vocal – *bel canto*, recitação, *sprechgesang*, *belting*, canto popular e mesmo a voz empregada na música futurista e concreta.

Aqui, faz-se necessário delinear uma noção de técnica, conforme Gil Roberto Gomes de Almeida (2015, p. 38-40):

Do grego *tekhne*, ela supõe uma habilidade prática, um fazer, que se relaciona a 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 agenciar uma intenção aliada a um saber fazer, almejando um bem fazer. Ao mesmo tempo a técnica do performer guarda potencialidades alimentadas pela experiência, de forma que a própria prática conflui para uma noção de técnica. Isso faz projetar uma experiência técnica, suscitando uma noção de tal como devir. Dessa forma, técnica também pode ser entendida como criação, recriar-se, suscitando potências virtuais num conjunto de práticas complexas e multiperspectivadas experimentadas pelo performer. O intuito é provocar reflexões sobre o que procura agenciar a prática do performer, destacando a experiência como um valor intrínseco à sua práxis, no sentido de agregar valores para uma possível práxicavocal.

Buscando o fazer glossolálico, alguns princípios devem ser referenciados e problematizados. Não cabe a este trabalho definir ou aprofundar tais princípios e conceitos, no entanto é importante anunciá-los: devir⁵ e ritornelo, em Deleuze e Guattari, e seus desdobramentos em forças molares e moleculares, territórios marginais, híbridos, fronteiros, indiscerníveis; a desestabilização de contextos vinculados a enunciações disciplinares e de controle, a ininteligibilidade e a desrazão, em Foucault; a vontade de potência e a transmutação de valores, em Nietzsche; o corpo sem órgãos, em Artaud. Eles abarcam diversos campos do conhecimento como práticas xamânicas, antropologia,

⁵Sobre devir, segundo Almeida (2014, n.p.): “[...] uma tal possibilidade vocal abre-se para potenciais ruídos e sonoridades que fazem estranhar algumas fronteiras: entre o animal/selvagem e o homem e sua linguagem, entre esta e o silêncio, entre a linguagem e o corpo, o grito e a música, entre o significado e o sentido”.

estudos de linguagem, arte e cultura. Ainda para Almeida (2015, p. 41):

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 da produção vocal, 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.

A escuta exerce papel fundamental na prática glossolálica; ela requisita a presença, o estar aqui – exigência da performance – e convoca a uma operação maquínica: voz- orelha-boca, fazendo operar uma técnica. Sobre a escuta, diz Almeida (2015, p. 48-50):

A escuta tasteia o espaço, perscruta o mundo. [...] Escutar é receber a matéria sonora alheia e perceber a sua. [...] Há uma transfiguração do corpo que ouve, pois para cartografar as vozes outras, ele se reorganiza, coloca-se em estado de atenção criadora. Outrar-se, como um movimento afeto à alteridade, implica uma diluição do 'eu' enquanto entidade fixa, formada e independente. Também supõe uma entrega ativa ao imponderável. Tal política da língua vai abraçar a diversidade, a expressão, a manifestação dos dizeres, numa relação com o mundo, com a vida.

Por fim, a prática glossolálica transforma terrenos inóspitos, ininteligíveis, borrados e indiscerníveis em

territórios sonoros prenes de potencialidades. Nessa experiência, 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, impérios e obscuridades vocais não são menos cativantes que melodias tonais claras e palatáveis. Antes disso, reflete-se sobre contextos e territórios de enunciação, que importam paletas vocais e elevam ao infinito as múltiplas possibilidades de experimentação que possam dar conta de uma cena performática contemporânea.

Intensidade

Existe uma “glossolalia extensiva”? Restrito ao âmbito musical, sim. Trata-se da língua falada e das vocalidades propostas pelos futuristas e pelos compositores da música concreta. Um exemplo de glossolalia extensiva é a obra **Ursonate**, de Kurt Schwitters, cujos parâmetros e rigores estruturais já foram fartamente analisados por musicólogos.

Para acrescentar a qualidade que denomino “intensiva” à glossolalia, é preciso agregar um valioso conceito de presença cênica: a esquizopresença (BAIOCCHI; PANNEK, 2016), neologismo de inspiração deleuzo- guattariana, criado e experimentado entre 2006 e 2007 por Maura Baiocchi, da Taanteatro Cia., de São Paulo. Esquizopresença é um conceito em desenvolvimento e também a culminância de uma longa pesquisa em performance, que incorpora outros conceitos e práticas propostos por Baiocchi, o princípio de tensão e de

pentamusculatura⁶. São conceitos que, ao conectarem as reflexões de Nietzsche e Deleuze, entrelaçam seus 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 e filosófico” (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p.207).

Nos conceitos de tensão e de pentamusculatura formulados pelo Taanteatro, encontramos com versões contemporâneas da reconciliação trágica – de inspiração nietzschiana e artaudiana – com o universo. 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” (Baiocchi e Pannek, 2013: 28), 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” (Baiocchi e Pannek, 2007: 54) e da “tensão energia-signo” [...] produzidos por meio do primeiro e incessante movimento do eterno originar da dança (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p. 209).

⁶O conceito de pentamusculatura designa uma visão do corpo estendido. Trata-se de um “[...] guia para a construção da anatomia afetiva do *performer* e visa sintetizar todos os aspectos da cena e da vida. Composto por cinco musculaturas porosas e interativas – musculaturas aparente, interna, transparente, absoluta e estrangeira – que integram as dimensões físicas, sensíveis e cognitivas do *performer*. Porosidade, permeabilidade e conectividade e a ausência de fronteiras definidas entre corpo e cosmos são precisamente as características do corpo pentamuscular” (BAIOCCHI; PANNEK, 2016, p.215).

Para Baiocchi e Pannek (2007), há uma diferença, no teor revolucionário, entre a esquizopresença e a presença cênica em termos mais comuns. Esta não obedece a critérios ou juízos estéticos predeterminados, visto que toma a experiência como norte, ao invés da representação ou mesmo da interpretação (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p. 75). Eles resumem:

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, 2007, p. 77); (PANNEK, 2014, p. 44).

Glossolalia intensiva

A seguir, pretendo demonstrar, através de um laboratório de criação, a produção de uma glossolalia intensiva, a partir de dois pressupostos: os conceitos que definem o “homem” e os critérios composicionais empregados para compor a seção 4, O Fim do Homem, do concerto **ECO**, para *ensemble*, apitos ornitológicosevoz⁷.

⁷Sobre o concerto, assistir o registro áudio-visual, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oGYQmtC5B5E>>, acesso em: 20 mai 2019, e ler o artigo publicado na revista **ClimaCom**, do

Contorno de Homem

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 antropeurocêntrica, cujo enunciado é tomar o homem como centro da existência. Esse mesmo homem moderno, por sua vez, é herdeiro de uma tradição cultural e histórica que remonta à 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 é superior e soberano diante de qualquer outra forma de vida. Isso autoriza-lhe a expropriação de recursos naturais (minerais, vegetais, animais), fomentada pelos padrões de consumo do homem moderno na era industrial.

Nietzsche apresenta o conceito de 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:

Labjor-UNICAMP
 <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7829>>,
 em: 20 mai 2019.

em:
 acesso

uma irrisão ou uma dolorosa vergonha.
(NIETZSCHE, 2002, p. 13).

No prólogo IV, por sua vez, 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 tremere 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).

Enfim, no prólogo V, Nietzsche (2002, p. 21-22) 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.

Convém citar a análise que Giacóia Júnior (1999, p.5) faz do último homem nietzschiano. Em seus termos:

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.

Deleuze e Guattari (1997, p. 87-89) apresentam os devires do homem, no volume IV de **Mil platôs**:

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 "minoridade" 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 rotação 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.

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 do 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-rostão padrão que, para Deleuze e Guattari (1997), é força molar dominante das forças moleculares da vida. É esse o homem ou essa a 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 em um além-do-homem, em uma "transvalorização de si", 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 dramaturgicamente definidas, obra musical que também investe na performance corporal para sua realização, foi necessário importar outro relevante conceito do dramaturgo e poeta francês, Antonin Artaud. Seu pensamento dialoga intimamente com os de Nietzsche, Deleuze e Guattari. Estes últimos desenvolvem, em sua obra, o conceito de corpo sem órgãos, (CsO) proposto por Artaud como 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 Corpósem-Órgãos. Ao refletir sobre a transmutação do último homem em 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 CsO intensivo em permanente devir com outros modos de vida inumanos – moleculares, minerais, vegetais e animais. O homem-árvore contém, assim, um corpóecossistêmico.

Contorno de vocalidade, plano comum, abordagem em suporte expressivo

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

Do que foi excluído, restaram as expressões étnicas e populares (não industriais) dos povos do mundo, e algo que pudesse ser criado especificamente para essa obra. Ao optar

por estes dois recursos vocais restantes – étnicos e criativos – respeitei alguns critérios: a) que em primeira instância algo fosse criado; b) que essa criação se desse por meio de experiências multilaterais entre intérpretes e compositor; c) que somente se algum intérprete participante do processo dominasse previamente certa expressão étnica (a exemplo dos cantos africano, indígena ou asiático) e dispusesse desta habilidade nos laboratórios de criação, tal material viria a ser incorporado na obra; d) que houvesse cantores entre os intérpretes, que deveriam passar por um treinamento de desconstrução do canto, para “virar 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, venham a compor essa 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 (2011) 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” (SCHAFER, 2011, p.27).

Quanto ao “plano comum” para criar a seção 4 de **ECO**, foi necessário agregar um grupo disposto a concordar e 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 metodológicas adequadas para o experimento.

Ao renunciar à 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 destituída de improvisações, composta por uma coletividade heterogênea, sobre um plano comum.

A “abordagem” e o “suporte expressivo”, como certo padrão referencial da pronúncia que sustentou a prática glossolálica nos laboratórios de pesquisa e criação da seção 4 de **ECO**, foi a abordagem fonoarticulatória sobre o IPA – Alfabeto Fonético Internacional.

Imagem 1 – IPA: Símbolos em verde são os usados na língua portuguesa

	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Póe-alveolar	Retrofl.	Palatal	Velar	Uvular	Faringal	Epi-glotal	Glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ	ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ			
Africada					tʃ dʒ							
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ								
Vibrante	ʙ			r					ʀ			
Tepe (ou flepe)				ɽ		ɽ						
Flepe lateral				ɺ								
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ				
Aprox. lateral				ɭ		ɭ	ʎ	ʟ				

Fonte: Acervo do autor.

Historicamente, os processos artísticos e científicos relacionados à produção vocal são agrupados em três

categorias: respiração, fonação e articulação. De acordo com Mattos (2014, p. 29):

Dentre as três categorias, os processos funcionais desenvolvidos pela respiração e fonação estão relacionados a resultados relativamente mais objetivos e integrais do que os processos desenvolvidos pela articulação. Ou seja, enquanto os dois primeiros parâmetros se relacionam *grosso modo* à geração do fluxo expiratório (respiração) e produção da fonte sonora (fonação), o parâmetro da articulação engloba um conjunto de processos cuja compreensão justifica a proposição de uma representação distinta: [a ressonância e adicção].

O âmbito da dicção se posiciona em um território transdisciplinar, no qual interagem aspectos relacionados aos campos das ciência/pedagogias da voz, da teoria/interpretação musical, da vocalidade, da oralidade e dos estudos linguísticos, entre outros. Mattos (2014, p. 47-48) complementa:

A compreensão da dicção como um parâmetro específico da produção vocal consiste um amplo objeto de investigação. À medida que ampliamos o foco dos estudos sobre a dicção, no âmbito da ciência da voz, das pedagogias do canto e da musicologia, note-se a importância dos conhecimentos sobre a dicção na síntese dos processos de composição, performance e interpretação musical, conhecimentos por cujo interesse é crescente na produção musical pós-moderna (fundamental para os estudos de aspectos técnicos, estéticos, sociais, entre outros aspectos de interesse musicológicos). Note-se também o crescente interesse dos pesquisadores sobre a questão da articulação vocal nos contextos das práticas interpretativas que

envolvam propostas experimentais ou informações históricas, tais como em algumas práticas [teatrais, performativas] e da música pós-moderna e antiga.

De modo prático, o quadro fonético foi utilizado como suporte e roteiro de desenvolvimento para uma investigação e exploração fonoarticulatória e a consequente produção de glossolalias. Empresto aqui o termo suporte das artes plásticas, referindo-me a uma estrutura ou base, na qual os materiais plásticos são colocados e fixados. Quanto ao termo roteiro, refiro-me a um trajeto determinado. No caso deste trabalho, percorrer as linhas horizontais do quadro permite a investigação e exploração dos pontos de articulação, que indicam o lugar do trato vocal onde as consoantes são produzidas; percorrer as linhas verticais do quadro permite a investigação e exploração dos modos de articulação, indicando como as consoantes são produzidas.

A perspectiva empregada é a da Fonética Articulatória, que parte da análise dos aspectos fisiológicos e articulatórios da produção da fala.

De acordo com a fonética articulatória, os sons produzidos na linguagem humana são chamados fones ou segmentos. Esses sons podem ser divididos basicamente em três grupos: consoantes, vogais e semivogais (ou glides) (CRISTÓFARO-SILVA; YEHIA, 2009).

O site Fonética e Fonologia – Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia, desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), amplamente utilizado como fonte de pesquisa para este trabalho, sugere que:

As consoantes, ou segmentos consonantais, são sons produzidos com algum tipo de obstrução no trato vocal, de forma que há impedimento total ou parcial da passagem de ar. Esses sons são classificados de acordo com os seguintes critérios: 1. Modo de articulação; 2. Lugar de articulação; 3. Vozeamento; 4. Nasalidade / Oralidade. As vogais, ou segmentos vocálicos, são sons produzidos sem obstrução no trato vocal, de forma que a passagem de ar não é interrompida. Esses sons são classificados de acordo com os seguintes critérios: 1. Altura da língua; 2. Anterioridade / Posterioridade da língua; 3. Arredondamento dos lábios; 4. Nasalidade / Oralidade (CRISTÓFARO- SILVA; YEHIA, 2009).

Em relação ao uso do alfabeto fonético neste trabalho, o recorte compreendeu as vogais e as consoantes da língua portuguesa articuladas no Brasil. A sequência das vogais foi grafada deste modo: a e e i o u; a sequência das consoantes foi grafada deste modo: b v d r r' f g z k t l m n p x y h s t v f z.

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 compõem, surge o intento de produzir e imprimir as marcas de paisagem sonora (SCHAFER, 2011), do grupo humano implicado em cada montagem. Diferentes grupos humanos com diferentes idiomas engendram sonoridades fonéticas ao processo de pesquisa e criação dessa obra, implicando os fonemas do seu idioma ou dialeto. Assim, o conteúdo vocal dessa seção nunca se repete e, deste modo, sempre será singular.

Em conclusão, a combinação entre os conceitos que definem o homem, os contornos de vocalidade, a criação de um plano comum com seus suportes expressivos, dispõem

um processo de pesquisa, criação e composição para a seção 4 de **ECO**, que aponta para uma “glossolalia intensiva”.

Referências

ALMEIDA, Gil Roberto Gomes de. Escutar glossolalias: a experiência da voz em performance a partir do outro. **VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 35-56, jan.-jun. de 2015. Disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14511>>. Acesso em: 25 maio 2019.

_____. Epifonia para devir voz. **Resumos aprovados no VIII Congresso da Abrace**, 2014, s.n. Disponível em:

<<http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/processos/ALMEIDA,%20Gil.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2019.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

_____. **[Des]construção e esquizoprezença**. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.

_____. **MAE mandala de energia corporal**. São Paulo: Transcultura, 2013.

CERTEAU, Michel de. Utopias Vocales: glossolalies. **Revue Traverses: la voix, l'écoute**, Paris, n. 20, p. 26-37, 1980.

CRISTÓFARO-SILVA, Thais; YEHIA, Hani Camille. Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia. **Revista Docência do Ensino Superior**, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, v. 1, p. 62-74, 2011. Disponível em: <http://www.fonologia.org/arquivos/07-Sonoridade_em_artes_saude_e_tecnologia-diagramado.pdf>. Acesso em: 25 maio 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, v. 1, 3, 4 e 5, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. O último homem e a técnica moderna. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 33-54, 1999.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

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

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

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

LACAN, Jacques. **O Seminário – livro onze – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MALISKA, Maurício Eugênio. Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal. **Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 4, n. 2, p. 248-257, maio/ago. 2010, Blumenau: Universidade Regional de Blumenau. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2527>>. Acesso em: 25 maio 2019.

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

MATTOS, Wladimir F. C. de. **Cantar em português** – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto. 2014. Tese (Departamento de Pós- Graduação em Música) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. 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 ed., São Paulo: Editora Escala, 2011.

PANNEK, Wolfgang. Esquizopresença: contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas. **Revista da Cena**. Goiânia, v. 1, no. 1, p. 33-48, abr/set. 2014.

Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/atce>. Acesso em: 20 jun 2019.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

RODRIGUES, Rodrigo Reis. **ECO processos composicionais e autopoiese**. 2016. Monografia (Bacharelado em Composição) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016.

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

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

Submissão em: 26/04/2019

Publicação em: 30/06/2019

Abstract |

The article draws an overview on glossolalia and then problematize the extensive and intensive qualities of a glossolalia applied to the performing and musical arts. The *intensive* quality implied in glossolalia is found in the concept of *body without organs*, by Antonin Artaud, in the concept of *intensity*, present in the *Philosophy of Difference* of Deleuze and Guattari, and in the concept of *schizopresence*, proposed by Maura Baiocchi and Wolfgang Pannek, from Taanteatro Company. Finally, the article presents a cartography of the research and creation laboratories for the composition of section 4 'The End of Man' of Rodrigo Reis' ECO Concert (2016), suggesting a path to an *intensive* glossolalia.

Keywords: Glossolalia. Performing Arts. Body without Organs. Schizopresence. Criatives Processes.