



No Marulhar das Glossolalias em Artaud

Gil Roberto Almeida

César Lignelli

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

RESUMO – No Marulhar das Glossolalias em Artaud – A partir da obra de Artaud, evidencia-se um ideário que sugere princípios para uma vocalidade no contexto da performance. Essa vocalidade é baseada em uma noção de glossolalia como conceito vinculado às práticas enunciativas, sobretudo como potência para desarraoar estratos vocais. Assim, a glossolalia pode agregar valores sonoro-poéticos que desestabilizam aspectos da produção e percepção de sentidos relacionados à voz. Busca-se aqui uma discussão sobre possíveis fronteiras da produção vocal. Serão apropriados conceitos da obra de Deleuze e Guattari, assim como reflexões de Certeau e Pozzo. Os objetivos do artigo importam em suscitar e valorizar aspectos de uma vocalidade glossolálica, visando ampliar as possibilidades do performer contemporâneo, problematizando o contexto de suas práticas vocais. Palavras-chave: **Voz. Glossolalia. Artaud. Corpo sem Órgãos. Escuta.**

ABSTRACT – Inside the Swashing Glossolalias of Artaud – By analyzing the works of Artaud it is evident a set of ideas that suggests principles for vocality in the context of performance. This vocality is based on a notion of glossolalia as a concept linked to enunciative practices, especially as potency for irrationalizing vocal strata. Thus, glossolalia can add sound-poetic values that destabilize voice related aspects of meaning production and perception. Here we seek a discussion of possible boundaries in vocal production. We will appropriate concepts from the work of Deleuze and Guattari, as well as considerations from Certeau and Pozzo. This article aims to arouse and appreciate aspects of a glossolalic vocality, seeking to expand possibilities for the contemporary performer, problematizing the context of his vocal practices.

Keywords: **Voice. Glossolalia. Artaud. Body without Organs. Hearing.**

RÉSUMÉ – Dans le Clapotis des Glossolalies dans Artaud – A partir de l'œuvre d'Artaud, apparaît un ensemble d'idées qui indique des principes pour une vocalité dans le contexte de la performance. Cette vocalité est basée sur une notion de glossolalie en tant que concept lié aux pratiques énonciatives, surtout pour activer des strates vocales moins rationnelles. Ainsi, la glossolalie peut ajouter des valeurs sonores et poétiques qui déstabilisent des aspects de la production et de la perception de sens liés à la voix. Cet article présente une discussion au sujet des frontières possibles de la production vocale. Pour une telle discussion, nous employons quelques concepts de l'œuvre de Deleuze et Guattari, ainsi que des réflexions de Certeau et Pozzo. L'article a pour objectif de soulever et mettre en valeur des aspects d'une vocalité glossolalique pour élargir les possibilités d'expérimentation de l'artiste contemporain, et interroger le cadre de ses pratiques vocales. Mots-clés: **Voix. Glossolalie. Artaud. Corps-sans-Organes. Ecoute.**

As vocalidades¹ da cena perpassam o trabalho do performer, exigindo-lhe um investimento peculiar de energia em sua investigação. Chegar ao outro pela voz, sendo voz, de formas multiplicadas na pesquisa de sua sonoridade, requer uma porosidade singular que também agregue valores limítrofes da produção vocal. Pensemos numa voz cuja instabilidade partilhe aspectos mais ruidosos, amorais, ininteligíveis, uma voz que seja simplesmente matéria sonora, ruídos de corpos, como chamou Michel de Certeau (2013), cujo devir em performance, na condição de produção do desejo, tenha um grande potencial nômade em relação à linguagem, ao signo e aos processos de significação como representação. Trata-se das potencialidades de uma voz fronteiriça, de peculiares estranhezas, uma voz entre estratos, entre vocalidades: glossolalia.

A partir dessa abertura, o que pode a voz em performance? Quais os territórios afetos a uma vocalidade glossolálica? Antes de nos voltarmos para o termo em si, levemos nossa escuta à obra de Antonin Artaud², sobretudo ao período de internação em Rodez (fevereiro de 1943 a maio de 1946) até sua morte (março de 1948). Enquanto esteve internado, Artaud enfrentou um profundo embate com a linguagem, com o corpo, com a loucura e com a arte e produziu documentos literários, crítico-filosóficos e diversos outros textos que não conseguem servir às categorias e gêneros que se costuma dar à criação. Essa produção, que incluía cartas, desenhos, poemas e notas, tem possibilitado a ampliação dos limites e a discussão de linguagens como a da literatura, do teatro, das artes plásticas e da performance.

Artaud realmente foi um pensador do aquém e do além das linguagens, sobretudo da dimensão da língua, território de cirurgias e de uma entrega desmedida de seu furor. Ele fez a língua francesa sofrer intervenções, cujas linhas de fuga³ fizeram sugerir uma noção para a voz em performance. Foi nesse contexto que surgiram as primeiras manifestações glossolálicas como extravasamento desse corpo a corpo com a linguagem. Nesse mesmo período de intensa produção textual, em que Artaud ousou recriar-se à medida de um Corpo sem Órgãos (CsO)⁴, essas manifestações de uma linguagem delirada, excessivamente lúcida, incompreensível, densa de sentidos criativos e filosóficos, fizeram-se passar por ele. Elas atravessaram um longo processo de incubação, de alquimias internas, até sua transubstanciação numa língua poética.

Na obra de Artaud, algo requisita ser ouvido, algo suscita uma voz. Um espectro vocal parece povoar seus escritos. Talvez devido aos seus constantes internamentos em clínicas e asilos, ele tenha escrito em demasia aquilo que poderia ser dito ou experimentado em outros contextos performáticos. É notável o potencial audível de sua obra, pois quando o lemos temos uma forte impressão de que aquilo que está escrito pede ansiosamente para ser gritado, forjado na voz e na língua e, não raro, um impulso atroz parece querer explodir de seus escritos e desenhos, fazendo a linguagem inspirar sonoridades. Em uma entrevista, Jacques Derrida comenta esse caráter audível do texto artaudiano: “Lê-lo deveria implicar ressuscitar sua voz, lê-lo imaginando-o proferir seus textos. Não conheço outro autor cujo ato de proferir esteja tão presente em seus textos” (tradução nossa)⁵. Isto significa, também, lê-lo com os ouvidos, apreender uma possível voz no seu discurso. Lê-lo em voz alta também, como recurso a experimentar a leitura. E, nessa necessidade vital e cruel de dizer, de proferir o verbo para realizá-lo na matéria, Artaud vai operar um conflito que, transbordando a língua, vai desaguar na glossolalia.

Dessa forma, o som e, sobretudo, a voz como um de seus aspectos, aparece em sua obra de maneira idiossincrática, ruidosa, num apelo constante a uma possível sonoridade que não se sedimenta, nem se estabelece, mas se reconfigura numa agonia que alimenta sua própria vida. Uma vocalidade possível em Artaud percorre uma cartografia⁶ singular, experimental, torta, aberta e fugidia. Ela perpassa toda a sua vida, mas é durante seu longo período de internação, passando por sua liberdade até sua morte, que tal vocalidade glossolálica terá uma dimensão acústica como poética sugerida.

Relacionando a glossolalia a valores e conceitos como o ruído, o excesso, a experimentação constante, a ininteligibilidade, a crueldade⁷, o CsO, ela parece rumorar a hipótese de uma vocalidade entre, mesmo os entres da própria voz. Ruidosa hipótese: a multiplicidade do *corpus* da obra de Artaud pode contribuir para uma poética do devir vocal, sobretudo numa noção de glossolalia, possibilitando, ao performer contemporâneo, uma investigação sobre nomadismos da voz em performance. Desmedida vocal: desalojar, deslocar a voz para além do *locus* de cada dia, além do *métron*⁸ vocal de cada um. Num recorrente rumor hipotético, a glossolalia, como conceito múltiplo, agrega muitas camadas das práticas enunciativas, possibilitando à voz

dizer-se a si mesma como matéria sonora para o fora de discursos e linguagens, podendo enriquecer a experimentação vocal do performer. E no seio da hipótese, desmedidamente posta, rumora ainda: o que pode a voz?

Parte de uma vocalidade sugerida em Artaud é perpassada pelo espectro do grito. Homem ruidoso, estrépito. Gritar tem na sua etimologia um pedido de socorro, no entanto ele vai além, e seu rugido corrobora com uma prática rumorosa, do latim *rumor*, barulho, ruído, em favor da afirmação⁹. Grito e afirmação. O grito atravessa a instituição hospitalar, psiquiátrica, asilar, que não dão alento aos seus conflitos, atravessa a língua, em que a palavra, muitas vezes domesticada ou moralizada, não cabe certa selvageria do ato criativo, atravessa criando uma perturbação necessária, incômodo furor. O ruído entre as palavras, o ruído das crises, o ruído de uma linguagem se desmoronando, os ruídos da mente. O grito traz uma fealdade e uma violência amoral. Explosão. Um bicho nervoso, uma estética mal acabada, nada de refinamento, sem elegância.

Esse grito vai fazer reverberar uma matéria sensível. Uma crise do pensamento que reverbera uma crise do corpo que reverbera uma crise da linguagem que faz transbordar uma voz. Artaud vai reivindicar a liberdade de seu corpo, que é uma liberdade de dizer algo forjado numa língua singular.

Uma noção profunda do corpo e da matéria da vida vai impregnar todo o pensamento de Artaud, toda sua obra, até o limite da crise do significado, diante da própria possibilidade de se dizer algo, do próprio sentido que a língua pode dar às enunciações. Numa imersão na obra do francês, Susan Sontag (1986, p. 57) fala de uma “voz e uma presença inadmissíveis”, como cartografias que dão formas singulares ao incompreensível e, ao dizer que “As partes ininteligíveis dos últimos escritos de Artaud devem permanecer obscuras – serem diretamente apreendidas enquanto som” (Sontag, 1986, p. 51), aponta para um aspecto peculiar de uma enunciação glossolálica. Mas enfim, o que seria a glossolalia e como tal conceito pode servir a uma vocalidade no contexto da performance?

Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de tranSES, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura... Como prática de enuncia-

ção, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal, no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... Fazemos primeiramente uma viagem etimológica possível dentro de uma de suas muitas histórias, começando pelo termo em si.

Do grego *glossa* (língua como órgão fonador, dialeto, linguagem) + *lalein* (verbo falar). A origem de *glossa* é obscura e guarda imprecisões históricas e conceituais. Nos apoiaremos, a princípio, nas considerações feitas por Alessandra Pozzo¹⁰, que analisa a evolução do termo *glossa* a partir de um estudo feito por Louis Holtz. Segue 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 como órgão da fonação, uma língua pontuda. Também significava a palavra pronunciada e ainda uma língua, dialeto e até a própria linguagem em um sentido mais genérico. Aristóteles a designa como a palavra que se faz notar por ser estrangeira ao léxico comum e conhecido. Logo, trata-se de um termo que, intencionalmente utilizado, desestabiliza a banalidade do discurso, muitas vezes com o intuito de atrair a atenção e admiração do leitor por meio do insólito.

Um sentido que deriva de tais significações é o de que *glossa* trata-se de um elemento lexical raro, seja um empréstimo dialetal, seja uma palavra bárbara ou ainda uma palavra velha, que já caiu em desuso. Para Holtz, a função poética da linguagem tem na palavra *glossa* ou *glotta* a estimulação do imaginário do leitor. A palavra rara, nesse sentido, comporta uma potência ligada à multiplicidade de sentidos do estranho e do insólito. *Glossa*, até aqui, vincula-se a um texto escrito, ao que Holtz esclarece que “Assim, 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” (Holtz *apud* Pozzo, 2013, p. 64, tradução nossa).

Um sentido posterior refere-se a uma noção de *glossa* como uma palavra rara, que não necessariamente é colocada num texto com

intenção, mas a qualquer palavra, cujo sentido insólito precisa ser explicado, criando o duplo: palavra rara e interpretação da palavra rara. Referindo-se ainda ao estudo proposto por Holtz, Pozzo sintetiza a história da noção de *glossa*, partindo da palavra que se faz notar em um texto porque ela é estrangeira e, logo, necessita de uma explicação ou, bem, uma tradução; em seguida, indica qualquer elemento lexical raro, não importa sua raridade e, posteriormente, qualquer palavra rara cujo sentido necessita ser explicado. Para Pozzo (2013, p. 64, tradução nossa) “A proximidade com *lalein* projeta esta palavra no universo do enunciado oral, enquanto que na origem ela pertencia a de textos escritos”. Logo, 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.

Como termo híbrido, fronteiroço, de difícil demarcação, ele abarca muitos campos do conhecimento, como as práticas religiosas, estudos de linguagem, arte e cultura, transitando por muitos contextos. Mais comumente, a glossolalia refere-se ao falar em línguas ou dom de línguas como prática oral nas igrejas pentecostais, referindo-se à descida do Espírito Santo no milagre de Pentecostes, como uma manifestação da voz de Deus. A língua dos homens não comporta os desígnios celestiais, dessa forma, a apreensão do sentido se dá por uma espécie de clarividência pela sonoridade desse fenômeno, muitas vezes compreendido por meio do dom de interpretação de línguas. 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. Ademais, é um termo que foi apropriado pela psiquiatria, pela psicanálise e pela linguística, para registros nosográficos de patologias psíquicas e distúrbios da linguagem. Em qualquer contexto relacionado à prática glossolálica, ela sempre se relaciona com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalidade, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou de uma estrutura.

Como território heterogêneo, cujo conceito bebe de muitas fontes e cujos recortes até parecem se contradizer, a glossolalia pode instigar com sua potência de estranhamento, sugerindo um conjunto de práticas e poéticas que em muitos aspectos podem contribuir para uma discussão sobre vocalidades para a performance. Diante da

multiplicidade de contextos afetos a uma investigação do performer, a glossolalia suscita a escuta de vozes proibidas e desprezadas ao longo de suas histórias e, retomando o hibridismo de uma ação vocal desarrazoada, Jean-Jacques Courtine (2006, p. 01, tradução nossa), em seu artigo *Les silences de la voix*, fala sobre um caráter impreciso, fugidio e híbrido das glossolalias:

Dispersas às margens de instituições – eclesiásticas, clínicas, científicas ou literárias – protetoras do sentido de enunciados, vem proferir nessas práticas, a falta de sentido de produções sonoras que soam todas, ao mesmo tempo, como um desafio e um apelo à interpretação. Práticas instáveis, fluidas e intermitentes: a história das glossolalias, é a história de muitos desaparecimentos e repentinos apagamentos, mas também de bruscas efervescências, de incessantes renovações. Esta história, em grande parte, não foi escrita ainda. Fazê-la é complexo.

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 percepção de sentidos voltados para a produção vocal, pois seu caráter marginal a coloca na convergência de práticas que, durante toda a 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.

As evasões do sentido e, sobretudo, dos significados, na voz, são recorrentes nas histórias das glossolalias, possibilitando vocalidades nômades difíceis de serem categorizadas por causa de seu caráter heterogêneo. Ao mesmo tempo, essas possibilidades de enunciação vêm aproximar a experiência fundadora daquele que enuncia, que é a presença de uma reverberação da matéria por meio dos ruídos que os corpos produzem sem seu necessário vínculo com os significados. Numa referência às pesquisas de Certeau (2013), Courtine (2006, p. 07, tradução nossa) discorre sobre a potência dessa experiência diante de uma voz glossolálica:

Para além do efeito do corpo de seus enunciados, elas restituem, ao preço de uma aparência, sua materialidade vocal, isto é, corporal, à língua. Ao fugir do sentido, elas encontram esta dimensão essencial da língua para um sujeito: a sensação interior, irremediavelmente singular, de que uma língua é falada, e que o corpo produz ruídos da voz. Elas

lembram as teorias do signo do esquecimento daquilo em que se fundamenta sua razão: que o sujeito é falante.

Dessa forma, uma enunciação glossolálica é, antes de tudo, fazer vibrar pelo som, movimentar um corpo, tornando-o presente pela voz como fenômeno da matéria, tornando a experiência uma singularidade vocal, pois um corpo que fala é um corpo que vibra, e falar e escutar-se implica essa reverberação de algo que se afirma como fenômeno fundador, que é a produção de uma centelha antiga e crucial para a consciência humana. Para Certeau (2013), trata-se de uma ficção do dizer, pois a glossolalia não é uma língua, ela tem sua aparência, mas não sua estrutura. Para fugir das armadilhas do sentido e não se enganar com as palavras, a glossolalia é uma pura fábula, reencontro com uma fala ancestral, primeva.

Certeau (2013) faz uma provocação ao indagar se a glossolalia é um fenômeno tão excepcional assim. E vai concluir que não, pois, num falar ordinário, ela se insinua com os ruídos dos corpos na articulação do dizer, em fragmentos incompreensíveis nas citações e interjeições. É como se, paralela a uma voz que organiza o sentido, entre eles o linguístico, há uma voz que a corta e a duplica, eu diria até, que a multiplica. Para ele “Os ruídos paralelos que povoam as conversações ordinárias, representam uma tatuagem interlocutória e vocal sobre o discurso. Eles indicam os funcionamentos da linguagem quando ela é falada” (Certeau, 2013, p. 339, tradução nossa). O nosso falar ordinário é povoado de rumores que estão “Além dos muros da língua” (Certeau, 2013, p. 339, tradução nossa).

Existe algo na voz, uma pulsão, que não pode ser reduzido ao signo linguístico. Mas, se retiramos a língua que é dita na fala, o que resta? Esse é um território cujo investimento de desejo emana uma vocalidade glossolálica. Para Certeau (2013, p. 343, tradução nossa), “Excluindo-se todas as línguas efetivas, ele (o fenômeno da glossolalia) é o dizer de cada língua, sem o qual nenhuma língua seria falada”. Isso nos conduz à reflexão sobre como nos colocamos a falar em qualquer língua que seja, pois “A glossolalia isola o dizer de todo dizer” (Certeau, 2013, p. 343, tradução nossa). Soa como um neutro diante da língua, algo que dá todas as condições de uma língua fazer-se passar e que, no entanto, não pode nunca ser essa língua. Trata-se do como nós nos colocamos no ato de dizer, configurando todos os princípios necessários para que a enunciação tenha uma presença sonora e, ao mesmo tempo, ultrapasse o limite da

estrutura da língua. Essa utopia vocal traz consigo as possibilidades de uma reflexão sobre uma glossolalia na arte, sobretudo para a voz em performance, e Certeau (2013, p. 345, tradução nossa) toca nesse ponto, abrindo a discussão:

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.

Partindo dessas reflexões, Pozzo vai chamar de glossolalia lúdica, prática distinta da glossolalia religiosa, a que abarca a criação artística. O fundamento dessas 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, abrindo caminho para uma posterior definição dessa glossolalia:

Se a glossolalia ‘ordinária’ procede de um não poder dizer (Deus) a um poder (lo) dizer, uma glossolalia secundária seria o oposto disso. Apoiando-se sobre o falar articulado, ela procede a sua desconstrução por um jogo de fonemas e/ou por derrisão da palavra. Esta figura glossolálica ensaia as virtualidades da paleta vocal, fundando-se sobre uma ausência de obrigações: uma permissão de jogar a língua (Pozzo apud Certeau, 2013, p. 295, tradução nossa).

Dessa forma, pensamos que tal glossolalia, que intenta servir a uma vocalidade para a performance, pode ir além do jogar a língua, podendo inclusive não se apoiar nela. Tal movimento possibilita ao performer uma liberdade distinta daquela, mas que a inclui: jogar o som. Pois o princípio é procurar caminhos para vocalizar, pelo simples fato de vocalizar (que pode ser um dizer, por exemplo), não é a comunicação, mas o ato de vocalizar/enunciar que faz da glossolalia um fenômeno atômico de um corpo que se diz. Certeau (2013, p. 353, tradução nossa) fala de “jogos na fronteira” em relação ao que principia ser dito, para isso, esta zona é um “Lugar de uma abundância e de um jogo, também, porque ele não se encontra sujeito às restrições técnicas e táticas impostas pela articulação linguística da comunicação. Lugar de um indeterminado júbilo [...]”.

A glossolalia altera e perturba um território, inquietando princípios identitários e promovendo linhas de fuga, fazendo agenciar um conjunto heterogêneo de regimes de signos. Voltemos a uma das

acepções para a origem de *glossa*: trata-se de um termo que, intencionalmente utilizado, desestabiliza a banalidade de um discurso. Além disso, ante a impossibilidade da língua para expressar toda a diversidade da experiência humana, não raro ela é criada dentro de uma noção de variação contínua¹¹ de aspectos linguísticos e, avançando um pouco mais, teria relação com o jogar o som da voz, se apossando de todos os excessos para um aquém ou além de programas vocais estáveis. A glossolalia, como prática marginal, 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.

A glossolalia, como um conjunto de práticas possíveis para a voz em performance, não exclui de si a palavra, seja escrita ou falada, ou mesmo o *logos* na construção de mundo. Ela não é uma polarização do discurso, tampouco é uma fantasma da palavra, mas está entre todos os discursos possíveis, sempre em algum tipo de processo fronteiro. Ela se vale da estabilidade dos territórios para propor linhas de fuga e processos nômades, seja em relação à língua, aos corpos e às instituições.

Diante de uma vocalidade desarrazoada como a sugerida por uma noção de glossolalia, um universo conceitual faz-se ressonar por aqui: uma filosofia do desejo e da diferença que, partindo de Artaud, vai reverberar em Deleuze e Guattari. O CsO, conceito desenvolvido pelos autores franceses a partir da obra de Artaud, será fundamental para uma prática glossolálica. *Para acabar com o julgamento de deus*¹² foi uma obra criada no limiar da morte, depois de longos anos de internação. E não foi por acaso que a performance desse texto foi chamada por ele de teatro da cura cruel, assim como foi o território de incubação do CsO.

Num *insight* incandescente, Artaud (1975, p. 50) enuncia uma nova anatomia, destituída de órgãos: “Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade”.

Autópsia existencial, legado vocal de Artaud para a posteridade, uma obra curtida nos asilos, adubada com profundas reflexões sobre a teologia cristã, delírios místicos e uma sensação, inquietante, de

uma voz amoral. Na filosofia de Deleuze e Guattari, o corpo, nesse contexto artaudiano, não poderia ser uma organização submetida aos poderes institucionais de deus. Este funcionava como o usurpador de um corpo intenso, a-significante, imerso numa micropolítica do desejo. Deus era o ladrão desse corpo. Quem era deus? O que é um órgão? O que se investe na noção de organismo? O que seria o CsO supliciado por 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 a uma coerção, uma coerção cultural, coerção psicanalítica, coerção religiosa, coerção fundada nos poderes investidos em instituições. Nesse caso, o desejo soa como falta. Como transita o desejo num corpo assim organizado? Ele segue um fluxo de estratificações, para Deleuze e Guattari (1999) ele não experimenta, ele serve ao experimento. Ou seja, sua função social, política, econômica, anímico-espiritual ou qualquer outra função arbitrária diante da existência, 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.

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 (2011, p. 158), 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 (2004, p. 148) analisa a crueldade como uma forma de potência desejanse que se opõe à doutrina teológica do juízo no nível dos corpos, pois

[...] o juízo implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juizes e julgados, e o juízo de deus é precisamente o poder de organizar ao infinito. Donde a relação do juízo com os órgãos dos sentidos. Inteiramente outro é o corpo do sistema físico; ele se subtrai tanto mais ao juízo quanto não é um ‘organismo’, estando privado dessa organização dos órgãos pela qual se julga e se

é julgado... Artaud apresenta esse 'corpo sem órgãos' que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer.

O que fazer transitar nesse corpo? O que se passa? O que não se passa? O que impede que o desejo o atravesse? A experimentação desses limites é o que dá sentido afetivo na criação de um CsO. Trata-se de uma busca, ela não cessa, pois não se chega até lá, devir contínuo de uma vida: "Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide" (Deleuze; Guattari, 1999, p. 11), há sempre um limite, e outro, e outro, e outro, sobre os quais incidem um conjunto de práticas.

Se o nível do corpo, em Artaud, combate sua própria estratificação e reivindica uma singularidade no investimento de desejo, a voz não poderia ser um órgão partindo de um corpo assim, ao menos não se contentaria em ser um órgão, não poderia ser uma boca, um diafragma, uma laringe, um nariz, pulmão, respiração-órgão, ar-objeto. Também não poderia ser a organização dessas partes, ela abarcaria algo além da articulação do aparelho fonador com seus apoios, seus princípios técnicos e suas formas possivelmente codificadas. Dessa forma, uma noção de voz nômade, aqui pretendida, teria maior consonância com a pergunta, sempre a pergunta como um motivo sempre recorrente e sempre renovado: o que pode a voz? O que pode a voz em um corpo sugerido por Artaud? Isso implicaria um conjunto de práticas de desarticulação, dessubjetivação e a-significação, como apontam Deleuze e Guattari.

O organismo, a significância e a subjetivação são os grandes estratos gerais apontados por Deleuze e Guattari, contra os quais vai se opor uma noção de CsO. Numa política do desejo, o organismo deve ser desarticulado, de forma a ser uma zona de intensidades que transcenda o papel anatômico dos órgãos. Uma prática a-significante suscita um embate com a interpretação. Já o nomadismo desestabiliza as buscas de identidade do sujeito. Artaud desarticulou-se até perder-se por completo no fogo da insensatez? Sucumbiu à experiência de criar para si um corpo sem órgãos? Acreditamos que ele experimentou os limites da arte das doses em relação ao perigo da overdose¹³.

E ao organismo, primeiramente, Artaud vai opor a desarticulação. A operação de desfazer-se para rearranjar-se em configurações

singulares, não uma configuração do juízo divino. Trata-se antes de um atomismo fazendo suplantar uma anatomia:

Quem sou eu? / Donde venho? / Sou Antonin Artaud / e mal digo isto / como só eu o sei dizer / imediatamente / vereis o meu corpo actual / voar em estilhas / e refazer / sob dez mil formas / notórias / um corpo novo / no qual jamais / me podereis / esquecer (Artaud, 1975, p. 65).

Sua corporeidade guarda sempre uma potência virtual em vias de se atualizar¹⁴, fazendo-o fugir da organização do juízo. Derrida (2009, p. 275) fala sobre esse processo de desarticulação como desejo que se volta contra o fenômeno da expropriação:

Mas antes de corromper a metafísica do teatro, o que designaremos como a diferenciação orgânica tinha feito devastações no corpo. A organização é a articulação, a junção das funções ou dos membros..., o trabalho e o jogo da sua diferenciação. Esta constitui ao mesmo tempo a compleição e o desmembramento do meu (corpo) próprio. Artaud teme o corpo articulado tal como teme a linguagem articulada, o membro como a palavra, dum único e mesmo jato, por uma única e mesma razão. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação. A divisão do corpo em órgãos, a diferença interna da carne abre a falha pela qual o corpo se ausenta de si próprio, fazendo-se assim passar, tomando-se por espírito. Ora, 'não há espírito, apenas diferenciações de corpos' (3-1947). O corpo que procura sempre se reunir' escapa a si próprio por aquilo que lhe permite funcionar e exprimir-se, escutando-se, como se diz dos doentes, e portanto despistando-se de si próprio.

Percebemos aqui que a articulação do organismo é uma estratificação que opera em várias camadas, como a do corpo e a da linguagem, assim como a significância e a subjetivação. Se formos tentar traçar uma cronologia de significâncias na obra de Artaud, perceberemos um grande contrassenso, pois ela resiste violentamente à interpretação. Sontag comenta uma noção de linguagem em Artaud, que se esforça para dizer o indizível:

A linguagem que Artaud utilizou no final de sua vida, em passagens de *Artaud, o Momo, Aqui Jaz, Para Acabar com o Julgamento de Deus*, está às raias de um discurso declamatório incandescente para além de todo o sentido. 'Toda verdadeira linguagem é incompreensível', diz Artaud em *Aqui Jaz* (Sontag, 1986, p. 51, grifo da autora).

Tais práticas de a-significação tornavam o discurso poroso às cintilações de ruídos e à profusão de imagens. Artaud experienciou

intensamente os limites da língua na intersecção com outras linguagens. Povoava então, às bordas de suas experiências, uma glossolalia marulhosa, na incubação de sonoridades desgarradas.

Se, ao procurarmos uma homogeneidade do discurso e a fixação de interpretações em Artaud, somos confrontados muitas vezes com o que parece ininteligível e inclassificável, na busca por uma identidade, ele também faz sucumbir tal tarefa. O milagre da multiplicação de Artaud. Para além do clichê de que não se é o mesmo nunca, trata-se antes de um movimento nômade consciente de desestabilização do sujeito, pois não há um *eu digo* e sim uma legião, uma matilha, que explora o eu que vacila. Há um coletivo na voz, uma polifonia. Numa carta a Paulhan, Artaud diz “Eu não quero mais assinar de jeito nenhum” (Mèredieu, 2011, p. 57), numa afronta direta ao princípio da identidade. Transubstanciou-se em Cristo, também criou linhagens de reis que fez habitar sua figura, foi *Artaud Nalpas*, *Artaud*, *o Momo*, *Arland Antoneo*, em grego *Arlanpoulos*, buscou mudar o nome numa mística iniciática...¹⁵.

Um CsO para uma prática glossolálica da voz em performance será sempre um limite, a ele não se chega, pois a própria natureza do devir o coloca em estado de variação contínua. Além disso, faz soar como um conjunto de práticas que tateia limites e limiares de uma criação vocal, como a escuta, um gaguejar na própria língua, alianças com o desconhecido e com o insólito, expor-se a experiências inauditas. A-significar, dessubjetivar e desarticular perfazem essas práticas que podem ser observadas em várias camadas do trabalho de Artaud, a exemplo das experiências engendradas num corpo a corpo com a língua francesa.

A compulsão e o frenesi pela escrita e pelos desenhos possibilitaram a Artaud uma singular prática oral, que o fez marulhar uma peculiar glossolalia. Mèredieu (2011, p. 908) fala de suas liturgias pessoais nesses contextos:

As glossolalias multiplicam-se na medida em que sua escrita torna-se mais elétrica, rítmica e musical. No final da vida de Artaud, elas são parte integrante dos rituais que ele estabeleceu para lutar contra seus demônios e constituem uma peça maior desse Teatro da Crueldade que ele não cessa, então, de praticar. São sílabas feitas para serem faladas, escandidas, ritmadas, cantadas, ululadas. E Artaud dedica-se a essa prática em Ivry, batucando em seu cepo de madeira, a uma velocidade que poderia se tornar frenética.

O ritmo, a musicalidade e a intensidade da escrita fê-lo transpor o limite da língua para também exercê-lo na voz. Imaginar Artaud numa prática excessiva da escrita, que alimenta a vocalidade em performance, que retroalimenta a escrita num ciclo constante de horas, dias, meses a fio, é imaginar uma figura que procura transcender os limites nos quais opera a palavra, para fazê-la delirar numa operação vocal. Uma pitonisa delirando num quarto de asilo? Uma meditação cruel buscando uma alternativa ao desespero? Uma voz patológica procurando grasnar os sentidos de uma neurose? Um poeta do som procurando transmutar e expandir os limites de suas indagações sobre a arte e sobre a vida? Uma voz molecular, sanguínea, experimentada no furor de uma entrega, exercício rigoroso, prática afetiva, glossolalia, vinho sonoro.

Grande parte dos últimos escritos de Artaud foram redigidos segundo uma técnica de improvisação oral a partir de fragmentos escritos, como aponta Évelyne Groosman numa nota apresentada em *Interjections*, parte de *Suppôts et Supplications*, na publicação de *Oeuvres* (2004). Na leitura do texto, percebe-se que ela está se referindo, sobretudo, às glossolalias, que eram ditadas à uma datilógrafa à sua disposição: “*maloussi toumi / tapapouts hermafrot / emajouts pamafrot / toupi pissarot / rapajouts erkampfthi [...] lokalu durgarane / lokarane alenin tapenim / anempthi / dur geluze / re geluze / tagure / rigolure tsipi*” (Artaud, 2004, p. 1335). Essas glossolalias eram praticadas, escandidas e supliciadas nos quartos dos asilos onde ele esteve internado. Seus textos, além de suscitar todo um espectro do som, eram verdadeiros registros de uma voz experimentada.

Na reinvenção de uma *nova língua*, Artaud usa o que Camille Dumoulié (2003, p. 107, tradução nossa) chamou de recurso do idiotismo “[...] termo que designa um uso absolutamente pessoal da língua, mas que também pode ser compreendido como a expressão de uma santa idiotice”, o que Deleuze (2004) chamou de capacidade de gaguejar na sua própria língua. Interessante notar que, quando Artaud diz que vai escrever para analfabetos e iletrados, ele não tem a *intenção* de escrever para um leitor, como avalia Deleuze¹⁶, mas, antes de mais nada, ele se coloca *em lugar de*, no lugar dos iletrados, no lugar dos idiotas, o que corrobora com uma prática de dessubjetivação em que o *eu* é atravessado por uma coletividade, pois não se trata do *Eu* que responde aos assuntos privados. Assim, opera o discurso indireto

como fluxo de uma glossolalia, pois “Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 24).

A glossolalia se confunde com uma série de palavras, práticas e fenômenos, com as quais, de alguma forma, ela faz intersecção, relacionando-se poético-conceitualmente. Ela foi apropriada por diversos contextos em várias áreas do conhecimento, com fontes distintas no espaço-tempo. Entre práticas litúrgicas mítico-religiosas, psiquiátricas e artísticas, pode-se inferir as inesgotáveis aberturas às zonas indiscerníveis que fazem ressoar uma poética do *entre* das possibilidades vocais. Condizente com seus princípios, podemos vislumbrar: a voz de Demetrio Stratos¹⁷, cujo alcance de seu trabalho solo aponta para o som na condição de matéria-prima de uma vocalidade investigadora de si, prática libertadora, prolífica, ilimitada; o *grommelot*¹⁸ de Dario Fo que, apropriando-se das sonoridades clichês que perpassam as línguas, pôde engendrar brinquedos de som sem a palavra; as intervenções linguísticas de Anthony Burgess (2004), cuja criação do *nadsat*, linguagem falada em seu mais conhecido livro, *Laranja Mecânica*, coloca o leitor diante de uma língua estranha, povoada de anomalias e estranhezas; Lord Chandos, personagem fictícia de Hugo von Hofmannsthal (2008), cuja crise da linguagem o torna incapaz de se comunicar e se expressar em qualquer língua, arrastando-o para uma experiência-limite de desagregação linguística; a poesia sonora do século XX e seus experimentos sobre estratos vocais.

Tal vocalidade sugerida, coloca o performer diante de uma vasta experiência desarrazoada, experiências-limite, experiências-entre. O que pode levá-lo à investigação de supostas repressões vocais, o que vai ao encontro de consequentes repressões de sua escuta.

Este artigo é sobre som, sobre o som da voz, ainda que seja das potências virtuais de uma voz e, dessa forma, é sobre uma necessária escuta, que faz parte de um conjunto de práticas para se aproximar de tal vocalidade, pois ela faz parte da percepção e produção de sentidos a partir da dimensão acústica da performance. A entrega a uma escuta requisitada por uma glossolalia traz uma curiosa experiência de estranhamento, sobretudo se a escuta for do próprio som da sua voz procurando experimentar territórios inexplorados: um lugar escuso da voz, amoral, sombrio, ridículo, ruidoso. Escutar, dessa forma, é ser

poroso às vicissitudes de qualquer voz, por mais bruta que ela pareça ser, por mais ininteligível, por mais inaudível que seja.

Escutar é, sobretudo, um princípio de alteridade. Escutar a voz do outro. Escutar sem preconceitos aquilo que perturba seu conforto sonoro, aceitar o insólito e o desconhecido. A glossolalia requisita uma escuta singular, uma escuta que almeja desejar, ser desejo. Para Roland Barthes (1982, p. 228):

[...] uma escuta livre é essencialmente aquela que circula, que permuta, que desagrega, por sua mobilidade, a malha estabelecida que era imposta à palavra: já não é possível imaginar-se uma sociedade livre, aceitando de antemão nela preservar os antigos espaços de escuta: do crente, do discípulo, do paciente.

A prática de uma escuta permeável deseja abraçar um rumor glossolálico, pois “[...] a escuta exterioriza-se, obriga o indivíduo a renunciar à sua ‘intimidade’” (Barthes, 1982, p. 228). Ao escutar uma glossolalia, somos trespassados por outros, uma legião, deixamos passar o desconhecido inaudito. Aqui faz soar a noção de agenciamento coletivo de enunciação em Deleuze e Guattari, ou seja, não há enunciação individual, há um rumor que é coletivo, por isso uma escuta tal abre-se aos outros possíveis e uma vocalidade glossolálica faz aportar um conjunto de vozes que faz marulhar uma coletividade. Também pactua com o que Certeau (2011) chamou de citações de vozes.

A produção de voz é perpassada por uma escuta em tal e qual grau de aceitação do outro. Uma escuta porosa. Um CsO que é todo escuta. Assim, os contextos glossolálicos podem permear uma noção de voz, fazendo marulhar as ressonâncias entre uma filosofia do desejo e as práticas estético-experimentais da performance contemporânea. Isso implica as passagens de outros na prática vocal do performer, numa profusão de diferenças e singularidades. O *eu* seria uma dissolução na experiência glossolálica, o que faz soar uma multiplicação de outros nas possibilidades da alteridade. Uma voz assim requisita chafurdar-se na instabilidade da linguagem e do discurso, suscitando uma variação contínua, um constante reconfigurar-se como som e sentido. Macular-se nas impurezas do outro.

É curioso notar uma lacuna em relação às publicações que dão foco a uma noção de glossolalia voltada para a performance vocal, sobretudo em língua portuguesa. A maior parte das publicações

relacionam-se a aspectos religiosos e psiquiátricos, assim como à área da comunicação e da linguística. Essa lacuna parece supor uma lacuna prática, que permitiria ao performer o reconhecimento de instâncias pouco palatáveis de uma vocalidade possível, a exemplo de uma ininteligibilidade discursivo-linguística, ruídos, excessos e restos, e percursos amorais, cujo desafio, diante do risco de se colocar aberto a sonoridades estranhas, pode suscitar e desdobrar-se numa literatura sobre o tema.

Percebe-se também que a noção de uma vocalidade glossolálica é ampla, marulhosa, múltipla, não há como sedimentá-la, antes, busca-se afetos a favor de seus devires singulares. Também é uma noção que intenta instaurar-se nas flutuações de outros territórios, apropriando-se de outras vocalidades, nos *entres* de outras práticas, como um recurso desarrazoador. Dessa forma, quando falamos de uma voz de princípios glossolálicos, não se trata de um movimento que exclui aspectos mais estáveis de uma vocalidade, como é o caso da língua, da palavra e do texto, mas daquilo que, inclusive se apropriando dessas instâncias, pode ser engendrado também entre esses estratos, promovendo um movimento de variação contínua em prol de uma multiplicação de diferenças.

Ademais, a escuta de sonoridades díspares em contextos humanos e cósmicos, como sons do reino animal, os sons das línguas e dialetos mundo afora, sons vocais de crianças em fases que antecedem a apreensão de uma língua, liturgias estranhas em diversos contextos mítico-religiosos, referências da poesia e da música, sons da morte de uma estrela, de uma imensa geleira trincando e tudo aquilo que, por meio do som, venha a tornar possível o contágio de uma vocalidade para a cena, também faz parte das práticas que presumem uma voz desarrazoada.

A glossolalia, como um conjunto de práticas enunciativas, importa ao performer como uma possibilidade de se jogar com as sonoridades na voz. Sobretudo jogar com os sons que povoam ideias limítrofes e obscuras de uma vocalidade que reporta aos *entres* de territórios vocais. Dessa forma, vislumbrando cartografias no contexto da performance, encontra-se na obra de Artaud toda uma sugestão sonoro-poético-conceitual para tal vocalidade, ao inferir a importância de uma materialidade do som da voz, cujo investimento de desejo é lançado sobre os muitos suportes da criação vocal: a linguagem,



o corpo, a própria escrita e a vida, em seus múltiplos contextos de enunciações apropriáveis pela performance.

A prática de uma tal vocalidade possibilita também um outro olhar do performer sobre o texto, a palavra e a fala, ao vislumbrar essas instâncias como contextos vastos de sonoridades possíveis, de valores que não se voltam necessariamente para os significados e sentidos estabelecidos. Gaguejar numa vocalidade que se apropria do texto e da língua para usos desviantes, sincopados, ao engendrar potências acústicas em territórios inexplorados. Abocanhar o que parece inóspito e insólito demais para ser digerido. Também soa desafiador e instigante para o performer tatear a experiência de uma incompreensão inaudita ao improvisar com uma matéria muitas vezes inominável, mas que se pode tocar e enveredar por entre. Apropriar-se dos parâmetros do som e fazer cirurgias e experiências com eles, possibilitar *frankensteins* sonoros e deixar que outras vozes venham povoar seu dever na performance. Uma voz assim: *etecétera*.

Notas

¹ No contexto desta pesquisa o termo vocalidade será utilizado como “[...] as múltiplas formas de produção de voz e palavra implementadas por um grupo humano específico em uma contingência sócio-histórica dada” (Davini, 2007, p. 18, tradução nossa).

² Poeta, escritor, ator, diretor e pensador francês. Figura, cuja importância para a história das artes performáticas, faz-se reverberar com potência em discussões contemporâneas.

³ Para Deleuze e Guattari “Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação” (1999, p. 94). Aquilo que parece dado, formado e visível na esfera macropolítica, se faz pela confluência de linhas finas, muitas vezes imperceptíveis, na esfera micropolítica. E se tudo é política, como dizem estes autores, há uma política dos corpos, com seus micro-humores, microestatutos, microestratos vocais, microagenciamentos...

⁴ Para Deleuze e Guattari (1999), o Corpo sem Órgãos é um limite, que se configura como um conjunto de práticas que envolvem a experimentação como território agenciador de experiências. Ou seja, trata-se de uma zona de intensidade capaz de fazer circular afetos e desejos por meio de uma função liberadora. Aspectos desse conceito serão tratados mais à frente.

⁵ *Las voces de Artaud*, entrevista com Èvelyne Grossman, em *Magazine Littéraire*, n. 434, 2004. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-voces-de-artaud/>>.

⁶ A cartografia tornou-se num 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 afetos de sua própria transformação em relação à experiência com o seu tempo. Para Suely Rolnik (2007, p. 23) “[...] a tarefa do cartógrafo é dar língua para os afetos que pedem passagem [...] que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”.

⁷ A crueldade, conceito afirmativo na obra de Artaud, põe no mesmo plano a criação e uma necessidade rigorosa e vital diante da existência. Ela seria o próprio apetite da vida, um fim inelutável que exige uma entrega singular.

⁸ O conceito de medida é fundamental no contexto da Grécia Clássica. O *métron*, medida do homem dada pelos deuses, alia-se a valores para uma ética grega como a harmonia, o comedimento, a prudência, o bom senso, o ideal de beleza, a medida poética e a ordem social. Esse conceito está diretamente relacionado à *hybris*, que é uma desmedida, uma transgressão de limites, um ultraje, um excesso que rompe a medida do homem. Na tragédia grega, o herói trágico, colocando-se numa situação de perigo por ultrapassar sua medida, cumpre seu destino trágico por entrar em conflito com a ordem do mundo e dos deuses. Princípios sobre uma ética que permeava a sociedade grega em seu período clássico podem ser observados em *Paidéia, a Formação do Homem Grego*, de Werner Jaeger (2003).

⁹ Em seu livro intitulado *Nietzsche* (2009a), Deleuze comenta a afirmação como um princípio fundador da filosofia do alemão. A afirmação é ativa, múltipla e pluralista, sendo a essência ou a própria vontade de potência. Ela afirma a vida e toda criação a ela pertinente, pois nasce da plenitude e da abundância. A vontade, como afirmação, busca por belas possibilidades de vida.

¹⁰ Especialista em linguagens estranhas e formas de expressão que estão na fronteira entre o signo e a língua, pesquisou o *grommelot* em Dario Fo e publicou o estudo *La glossolalie en occident* (2013).

¹¹ Deleuze e Guattari (2002, p. 53), em *Postulados da Linguística*, texto de *Mil Platôs*, dizem que a figura da variação contínua “[...] é como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário”. Aqui, os autores franceses inferem uma noção de devir, que é sempre minoritário, a exemplo da literatura menor em Kafka. Uma matéria intensa é liberada em prol das metamorfoses que se configuram no ato de experimentar, opondo-se à uma estabilidade invariante.

¹² Optou-se, no uso deste texto, pela tradução em português do título original *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, em *Antonin Artaud - Oeuvres* (2004), embora também tenha sido consultada e citada a versão portuguesa *Para acabar de vez com o juízo de Deus* (1975).

¹³ A prudência, para Deleuze e Guattari (1999, p. 22), é a arte comum das práticas que agem sobre os estratos da significância, da articulação e da subjetivação. Para eles “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações [...]”. Dessa forma, o conjunto de práticas que efetivam um corpo sem órgãos deve ser exercido pelo princípio da prudência, investindo em desejos que não se confundem com a destruição e desagregação de si.

¹⁴ Deleuze, em *Diferença e Repetição* (2009b), suscita a discussão sobre o virtual e o possível, que terá um desdobramento na obra *O que é o virtual* (2011), de Pierre Lèvy. A filosofia deleuziana fez repercutir a grande potência e realidade do virtual e sua atualização.

¹⁵ Ao longo de suas internações, Artaud deu-se vários nomes, apelidou-se, acreditou ter vivido como outros, multiplicando-se numa variedade de personas. Ver sua biografia escrita por Mèredieu (2011).

¹⁶ *Labécédair de Gilles Deleuze* (A de Animal). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MxqnjjFpMXU>>.

¹⁷ Grego, naturalizado italiano, foi cantor, músico e pesquisador da vocalidade em performance. Criou a noção de voz-música.

¹⁸ De acordo com Pozzo (2013, p. 312, tradução nossa) “O *grommelot* é uma linguagem teatral improvisada, não convencional e não articulada em palavras. Ela se apoia no sistema fonológico de uma língua verdadeira, que serve como ‘língua de referência’. Trata-se não somente de línguas em que o ator opera uma paródia sonora, mas também de dialetos, jargões e barulhos de todos os gêneros”. Prática singularizada por Dario Fo, comediante e dramaturgo italiano.



Referências

- ARTAUD, Antonin. **Para Acabar de vez com o Juízo de Deus, seguido de O Teatro da Crueldade**. Lisboa: Ed. & etc, 1975.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. São Paulo: Aleph, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. São Paulo: Editora Vozes, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **La Fable Mystique, XVI-XVII siècle II**. Paris: Gallimard, 2013.
- COURTINE, Jean-Jacques. Les Silences de la Voix. Histoire et structure des glossolalies. In: BIENNALE D'HISTOIRE DES THÉORIES LINGUISTIQUES: HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS DE L'ORIGINE DU LANGAGE ET DES LANGUES, 2006, Ile de Porquerolles. 2006. Disponível em: <<http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/biennale/et06/texte%20intervenant/pdf/courtine.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporaneo: el caso de Buenos Aires a Fines del Siglo XX**. Universidad Nacional de Quilmes: Ed. Bernal, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia**. V. 2. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia**. V. 3. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2009a.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2009b.
- DELEUZE, Gilles. L'abécédaire de Gilles Deleuze (A de Animal). 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Las voces de Artaud, entrevista com Èvelyne Grossman. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 434, 2004. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-voce-de-artaud/>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- DUMOULIÉ, Camille. **Artaud, la Vie**. Paris: Desjonquères, 2003.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Una Carta (De Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)**. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- JAEGER, Werner. **Paidéia, A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.



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

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

Gil Roberto Almeida é ator e performer, mestre em Artes na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, Instituto de Artes - Universidade de Brasília (2015), pesquisador do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq), graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2008).

E-mail: gilcomg@gmail.com

César Lignelli é ator, diretor musical e professor de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq). Bolsista da Universidade Aberta do Brasil (desde 2007).

E-mail: cesarlignelli@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 01 de maio de 2015

Aceito em 31 de agosto de 2015