

Escutar glossolalias: a experiência da voz em performance a partir do outro

Gil Roberto Gomes de Almeida¹

Universidade de Brasília

Resumo: A percepção e produção de sentido da voz em performance é necessariamente perpassada por uma escuta que a redimensiona e a recria. Trata-se de um devir do performer que se retroalimenta por meio da experiência, afetando corpos e construindo mundo. Tal escuta sugere a alteridade enquanto porosidade aos afetos do outro, ao mesmo tempo em que se revela como possibilidade técnica na produção vocal. Dessa forma, a glossolalia, enquanto um conjunto de práticas que fazem desarraoar vocalidades, pode suscitar uma escuta singular, estabelecendo uma alteridade instigante nos processos de criação do performer, inferindo princípios para uma técnica vocal. A partir dessas considerações, o presente artigo procura discutir as possibilidades de uma escuta para a produção da voz no contexto da performance, apontando princípios de uma técnica baseada na alteridade.

Palavras-chave: voz, glossolalia, escuta, alteridade, técnica.

Abstract: The perception and production of speech meaning in performances is necessarily permeated by a way of listening that resizes and recreates. It is a performer's becoming that feeds itself through experience, affecting bodies and building a world. This listening suggests otherness as porosity to the affects of another, at the same time that it reveals itself as technical possibility on voice's production. Thus, glossolalia, as a set of practices that irrationalize vocalities, may raise a singular way of listening, establishing an exciting otherness in a performer's creative processes, inferring principles for vocal technique. From these considerations, this article discusses the possibilities of listening to voice production in the context of performance, pointing to principles of a technique based on otherness.

Keywords: voice, glossolalia, listening, otherness, technique.

Desfeito de minha língua, desfeito de meu pensamento. Sem pensamento, sem ideia, sem palavra, sem lembrança, sem opinião, sem ver e sem ouvir. Escrevo com os ouvidos. Escrevo pelo avesso. Ouço tudo.

¹ Ator e performer, mestre em artes pela UnB. Integra o grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*. Pesquisa voz, performance e dramaturgia na cena contemporânea. gilcomg@gmail.com

Escutar o outro, mesmo os outros em si, é permitir embeber-se em sua substância sonoro-vocal. Princípio relacional. Prática amorosa. Se não escuto o outro, não há o que transubstanciar, não há o que alquimiar. A escuta é essa prática tátil, efetuar-se na alteridade, requisitando atenção e intensão e, colocar-se em situação de escutar, é uma prática ativa, um tornar-se permeável à voz alheia.

No contexto da voz em performance presume-se, sobretudo, uma práxis que importa em sua produção e, não raro, insinua-se uma certa displicência em escutar, como se o território da escuta tivesse uma estabilidade e ponderabilidade implícita. Soa como se o ato de escutar implicasse sempre uma recepção, um aguardar, um esperar, afinal de contas já estou escutando, e aqui confunde-se com o ouvir, que é um ato que não requisita a atenção, a doação e a intensão, mesmo a intenção. Acontece que escutar é movimentar-se, é jogar-se no inaudito, é partir de si, é ir além. Escutar o outro engendra pontencialidades de vocalizar.

A escuta como um movimento da alteridade implica, antes de compreender o outro, aceitá-lo. Apropriá-lo como onda sonora, na confluência de seus parâmetros, ser poroso às suas vibrações. No devir de uma vocalidade para a cena, a escuta faz-se impregnar no conjunto de práticas para uma voz em performance.

Para Roland Barthes², "Construída a partir da audição, a escuta de um ponto de vista antropológico, é o sentido por excelência do espaço e do tempo através da captação dos graus de distanciamento e de aproximação regulares da estimulação sonora" (1982, p. 218), ou seja, a escuta parece fazer-nos situar no espaço-tempo, estabelecendo o que está próximo e o que está distante, e aqui soa singular a criação de territórios para relacionar-se com os outros e com o mundo, pois "O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias" (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 127).

² Em seu ensaio *A escuta*, Barthes levanta consideráveis pontos de vista sobre o ato de escutar, diferenciando-o do ouvir, categorizando tipos e revelando a importância de uma escuta psicanalítica. Ao ponderar a importância de sua reflexão, também me coloco distâncias a partir de sua discussão, sobretudo no que diz respeito à estruturação em relação à Psicanálise e distinções mais estabelecidas quanto a fenômenos fisiológicos e psicológicos.

A escuta, infere Barthes, demarca o território, sobretudo como um espaço de segurança, ao mesmo tempo em que é "[...] essa atenção prévia que permite captar tudo o que pode vir perturbar o sistema territorial" (1982, p. 219). Diante de um conforto sonoro que é perturbado, a escuta busca uma relação singular com o insólito, pois "[...] as dobras, as voltas de seu pavilhão parecem destinar-se a multiplicar o contato entre o indivíduo e o mundo, e, no entanto, reduzir esta multiplicidade ao submetê-la a um percurso de seleção" (idem). Desse ponto de escuta, o ato de escutar suscita uma série de práticas dramatúrgicas, de criação e organização de sentido. Criar o mundo à sua conveniência. Inferir realidades. Dar sentido ao cosmos.

Partindo de pressupostos de uma filosofia do desejo e da diferença³, a escuta também pode ser percebida como desejo, ou seja, ela também é desejar, e desejar é criar mundo. Ao mesmo tempo em que ela faz situar um território, um *locus* espaço-temporal, ela também faz situar conceitos, percepções, sensações, estéticas, dentro de uma zona intersubjetiva. Um *logos* parece confluir para a criação de subjetividades. É fato que 'absurdo' e 'surdo' compartilham a mesma história etimológica, relacionando-se à surdez e à mudez, ou seja, à ausência de fala implicando o irracional. Deparamo-nos com a falta de sentido, com aquilo que desconstrói o *logos* do mundo, fazendo desmoronar seus princípios. Dessa forma, aquele que não escuta, o que inclui o ouvir, parece ter perdido a razão da existência, ao menos parece ter perdido aquilo que articula o situar-se no mundo.

Diante de tais considerações, faz-se necessário atentar-se para a escuta da voz humana e, no contexto aqui tratado, da voz em performance. Tal voz, na maioria dos contextos conhecidos, comporta a língua que é falada, a lógica dos discursos, a articulação da palavra, ou seja, um construto linguístico que possibilita a comunicação e a compreensão em contextos

³ A filosofia da diferença em sua crítica à uma tradição filosófica fez irromper um pensamento transversal e múltiplo que busca fazer mundo participando do mundo, ou seja, a criação de conceitos é uma ação ante a vida, para a vida, em seus muitos contextos de conhecimento. 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, pois a alternativa da singularidade importa instabilidades na experiência diante do reconhecimento do outro. Deleuze, Guattari, Derrida, Foucault e Nietzsche são exemplos de pensadores de uma filosofia da diferença. A filosofia do desejo tem em Deleuze a figura que levou o ato de desejar não a um fim como pressuposto de uma falta, mas ao patamar vital da experiência humana. Desejar é a própria experiência do devir construindo mundo.

humanos. Falar e escutar possibilita a congregação, que possibilita a criação de grupos. Ao mesmo tempo, vocalizar, que inclui o falar, projeta as possibilidades humanas da voz para potenciais territórios de uma prática performática. De maneira genérica: a voz produz sonoridades, que alimenta a escuta, que alimenta a voz. Agora meditemos em Barthes:

[...] 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 (1982, p. 228).

Tais espaços de escuta são vinculados à espaços de poder em enunciações vocais. Agora pensemos numa voz que faz desarrazoar estratos da língua, fazendo suplantiar territórios mais estabelecidos da prática vocal. Pensemos numa voz, cujo excesso, o resto e a desmedida, agrega valores ruidosos, amorais, ininteligíveis, evocando as singularidades do desconhecido. A glossolalia, enquanto um conjunto de práticas enunciativas, faz marulhar as potências de uma voz assim desarrazoada. E, ao refletir sobre vocalidades glossolálicas⁴ na prática do performer, qual a real importância da escuta a favor de uma técnica para a voz em performance?

Antes de tatear os territórios de possíveis glossolalias, reflitamos sobre uma noção de técnica na conveniência do que pretendo agenciar à investigação de uma vocalidade⁵ possível para o performer. Do grego *tekhnè*, 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,

⁴ Uma noção de glossolalia foi desenvolvida por mim em recente pesquisa de mestrado no PPG-Artes da UnB (2015), sob orientação do professor César Lignelli. Na dissertação intitulada "diferença voz glossolalia artaud performance" foram desenvolvidas questões conceituais que perpassam esse artigo.

⁵ 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 socio-histórica dada" (Davini, 2007 p. 18, tradução nossa).

recriar-se, suscitando potências virtuais num conjunto de práticas complexas e multiperspectivadas experimentadas pelo performer.

É aqui que Pierre Lévy, a partir da filosofia de Deleuze⁶, pode contribuir para uma tal noção de técnica. Para Lévy a atualização de algo responde ao virtual desse algo, ao que "A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização" (2011 p. 17) e, a despeito da confusão que se costuma fazer diante da enganosa oposição entre o virtual e o real, ele colocará que "Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes" (ibidem p. 15). Sua obra aponta justamente a importância de uma noção do movimento do atual ao virtual. Dessa forma, uma técnica poderia ser sugerida como uma práxis, voltada a um devir experimental, que em processos contínuos de atualização, potencializa o virtual e este, por sua vez, amplia as possibilidades de sua atualização. Se "[...] as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação" (ibidem, p. 16), podemos inferir as potencialidades geradas por uma experiência e que não de alimentar uma práxis.

A partir da noção de virtual e atual e, apropriando-se de uma terminologia de Lévy, a técnica poderia ser entendida como uma atualização de uma potência do virtual, em constante mudança pela experiência do performer. Sendo seu virtual (de *virtus* – força, potência) um conjunto de elementos complexos que possibilitam uma solução, ou seja, o atual, que por sua vez é a "invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades". Sua relação com a ação, com o fazer, com o criar enfim, se efetua no atual e retroalimenta seu virtual, ou seja, a técnica, como devir e criação, efetua recorrentemente o nomadismo⁷ como movimento, se virtualizando e se atualizando, pois a cada novo agenciamento na experiência do

⁶ Deleuze em *Diferença e Repetição* (2009) suscita a discussão sobre o virtual e o possível, que terá um desdobramento na obra *O que é o virtual* (2011) de Pierre Lévy. A filosofia deleuziana fez repercutir a grande potência e realidade do virtual e sua atualização.

⁷ Uma noção nômade aqui, é apropriada da filosofia de Deleuze e Guattari, que refletem sobre a movimentação entre os territórios de forma a promover as desterritorializações e reterritorializações enquanto devir. No contexto desse artigo, na busca para exceder alguns limites, também territoriais, que são pessoais, institucionais, morais, 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.

performer ela “acrescenta um novo espaço-tempo” e possibilita “uma cartografia especial” (ibidem, p. 15-25).

Não busco aqui uma definição de técnica, sobretudo num sentido de limitar sua discussão. 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 prática vocal.

A partir dessa noção de técnica é que uma escuta poderá ser discutida no contexto da produção e percepção da voz em performance. Mas que voz é essa? Essa vocalidade é baseada em uma noção de glossolalia enquanto conceito vinculado às práticas enunciativas, sobretudo como potência para desarraçar estratos vocais. Mas o que é glossolalia?

Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo do trabalho vocal do performer, 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, gritos e balbucios, entre outros. Do grego *glossa*, língua enquanto órgão da fonação, também dialeto e linguagem + *lalein*, verbo falar. A origem da palavra *glossa* é obscura e guarda imprecisões históricas e conceituais.

Alessandra Pozzo, recorrendo aos estudos de Louis Holtz sobre o tema, aponta uma das muitas histórias sobre a glossolalia, inferindo que *glossa* relacionava-se a um termo insólito, que poderia ser uma palavra rara, um termo bárbaro ou qualquer palavra cujo sentido desconhecido precisaria de uma explicação, normalmente inserido num texto escrito, de forma a desestabilizar a banalidade do discurso para o leitor. “A proximidade com *lalein* projeta esta palavra no universo do enunciado oral, enquanto que na origem ela pertencia a de textos escritos” (POZZO, 2013, p. 64), 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 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 muito podem contribuir para uma discussão sobre vocalidades para a performance. Alguns princípios como a marginalidade, a desestabilização de contextos vinculados à enunciação e a ininteligibilidade fazem parte de uma noção de glossolalia, inferindo territórios híbridos, fronteirços, indiscerníveis, abarcando muitos campos do conhecimento como práticas religiosas, estudos de linguagem, psicanálise, arte e cultura.

Jean Jacques Courtine, em seu artigo *Les silences de la voix*, fala sobre esse 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 (2006, p. 7, tradução nossa).

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.

Interessante notar a etimologia da palavra glosa, variante de *glossa*, referindo-se a um termo obscuro e inexplicado. Glosa também significa marginália, que são os apontamentos e comentários postos às margens de um texto. O território da margem faz brotar outras inscrições e, no corpo da voz, outras enunciações. Toda noção marginal faz povoar os limites de certas idiosincrasias, fazendo embaçar noções e territórios.

O termo glossolalia, mais comumente, refere-se ao falar em línguas ou dom de línguas como prática oral em igrejas pentecostais, fazendo referência à descida do Espírito Santo no milagre de Pentecostes, narrado no Novo Testamento. 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, por exemplo. Demais, é um termo que foi apropriado pela psiquiatria para registros nosográficos de patologias psíquicas e suas relações com estudos psicanalíticos 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.

As evasões do sentido e, sobretudo dos significados⁸, na voz, são recorrentes nas histórias das glossolalias, possibilitando vocalidades nômades difíceis de serem categorizadas por causa de seu caráter heterogêneo. Ao mesmo tempo, estas 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 Michel de Certeau (2013), Courtine 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 (2006, p. 02, tradução nossa).

Dessa forma, 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 e, falar e escutar-se implica esta reverberação de algo que se afirma como fenômeno fundador, que é a

⁸ O significado enquanto zona mais estável, objetiva, mais próxima da literalidade, da norma e precisão e coerência e o sentido relacionado aos múltiplos contextos, por isso, mais amplo, instável e sujeito às perturbações e inconstâncias das leituras de mundo, inesgotável e complexo.

produção de uma centelha antiga e crucial para a consciência humana. Para Certeau, 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.

Existe algo na voz, uma pulsão, que não pode ser reduzida ao signo linguístico. Mas se retiramos a língua que é dita na fala, o que resta? Este é um território, cujo investimento de desejo, emana uma vocalidade glossolálica. Para Certeau "Excluindo-se todas as línguas efetivas, ele (o fenômeno da glossolalia) é o dizer de cada língua, sem o qual nenhuma língua seria falada" (2013, p. 343, tradução nossa), isso nos conduz à reflexão do como nos colocamos a falar em qualquer língua que seja, pois "A glossolalia isola o dizer de todo dizer" (idem, tradução nossa). Soa como um neutro diante da língua, algo que dá todas as condições de uma língua fazer-se passar, 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 realidade sonora e, ao mesmo tempo, ultrapassa o limite da estrutura da língua. Para Certeau "O que a utopia é para o espaço social, a glossolalia é para a comunicação oral, circunscrevendo-a num simulacro linguístico. Tudo o que a voz realiza de deferente que não a língua quando ela fala" (2013, p. 341, tradução nossa), essa diferença não se explica, experimenta-se. Tal utopia vocal traz consigo as possibilidades de uma reflexão sobre uma glossolalia na arte, sobretudo, para a voz em performance, e Certeau toca neste 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 (2013, p. 345, tradução nossa).

Partindo destas reflexões de Certeau, Pozzo vai chamar de glossolalia lúdica, gênero distinto da glossolalia religiosa, práticas que abarcam a criação artística. O fundamento destas glossolalias estaria na 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. Como já referido antes e, recorrendo a Certeau, ela aponta um 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 (CERTEAU *apud* POZZO, 2013, p. 295, tradução nossa).

As virtualidades da paleta vocal antecedem e podem transcender às noções linguísticas, pois existem outras linhas de acesso possíveis, dessa forma, penso que tal glossolalia, que intenta servir a uma vocalidade para a performance, pode ir além do jogar a língua, pois pode inclusive não se apoiar nela. Tal movimento possibilita ao performer uma liberdade distinta daquela: 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 fala de "jogos na fronteira" em relação ao que principia ser dito, dessa forma, esta zona é vista com 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 [...]" (2013, p. 353, tradução nossa). Essa dimensão de um entre das vocalidades faz marulhar um potencial infindo de práticas performáticas que em muito podem contribuir para uma investigação da cena contemporânea.

De qualquer forma, a glossolalia, enquanto um conjunto de práticas 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 um fantasma das práticas orais ou da palavra, mas está entre todos os discursos possíveis, sempre em algum tipo de processo fronteiro, bordejando territórios.

Diante de tal vocalidade sugerida para a prática do performer, retomemos à escuta e seus desdobramentos numa possível alteridade, inferindo princípios e elementos para uma

noção de técnica para a prática vocal. Se pensarmos a técnica como um fazer que se retroalimenta em processos de atualização e virtualização, desdobramos o ato de escutar como uma ação diante do mundo, escutar o mundo, fazer mundo. Na prática do performer, insta refazer-se enquanto escuta, em sua relação com o outro. Agregando os valores de uma prática glossolálica, que implica uma noção de diferença dentro da própria noção de voz, nos deparamos com o desafio de uma alteridade diante de tais sonoridades.

É comum procurarmos nos diferenciar da natureza evidenciando nossa linguagem e as particularidades de nossos processos discursivos-comunicativos. Mesmo a clareza dos discursos parece nos tornar mais civilizados, mais aceitáveis e audíveis. Acontece que a glossolalia, em muitos de seus contextos apropriáveis pela performance, parece apontar para aquilo que nos 'desumaniza', seja inferindo uma proto ou pré-linguagem, seja agregando o ruído e a fealdade a despeito de moralidades vocais, seja na ininteligibilidade de simulacros de línguas, seja nas reais dissonâncias entre aquilo que parece nos distinguir de toda a natureza e o outro em sua forma animal, vegetal, mineral. Escutar uma glossolalia aponta, pois, diferenças substanciais na prática vocal do performer. É diferente de escutar o outro em sua própria língua, território seguro e confortável, onde consigo me situar e ponderar as distâncias que me separam dos elementos do cosmos.

Existiria experiência humana fora da linguagem? Se nos apropriarmos de uma noção de linguagem a partir de Deleuze e Guattari e sua pragmática inferida das teses de John Langshaw Austin, que acreditava que a linguagem é mundo e faz mundo, de forma que todo um rumor glossolálico suporta toda a variação contínua⁹ de um aquém e um além da linguagem, talvez não seja possível. No entanto, soa arriscado e desafiador entregar-se a uma escuta sem preconceitos diante daquilo que muitas vezes parece querer devorar se us princípios identitários

⁹ Deleuze e Guattari 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" (2002, p. 53). 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. No contexto desse artigo, a experimentação do performer vai ao encontro dessa noção de variação contínua.

e mesmo, sua humanidade, ou seja, uma pretensa ausência da linguagem, esse estrato que nos une e parece nos situar no universo.

Pensemos na história de Lord Chandos. Em 1902, em Berlim, Hugo von Hofmannsthal publica sua carta fictícia. Esta é encaminhada por Lord Philip Chandos, personagem fictícia, a Francis Bacon. A carta de Chandos vem expressar uma profunda angústia existencial, uma doença do espírito, motivo pelo qual ele abandonará para sempre a carreira literária. Ele perdera a capacidade de pensar ou dizer algo a respeito da experiência humana. Chandos sofre de uma crise da linguagem, incapacidade de expressar em palavras qualquer evento por mais banal que seja, uma incapacidade de criar discursos coerentes e de emitir opiniões e julgamentos. As palavras perderam qualquer sentido possível e o fez naufragar num vazio amedrontador.

Para Chandos a retórica é incapaz de penetrar o coração das coisas, motivo pelo qual, a língua não o possibilita dizer mais nada e o lança na incapacidade de ser compreendido em qualquer língua. Há uma desagregação de conceitos em Chandos, a arquitetura do *logos* linguístico se desintegra, rui seus edifícios e é assolada pela natureza animal que o espreita. Há uma diluição cósmica do seu eu, ele parece indiferenciar-se do mundo em seus múltiplos devires, é o que Deleuze e Guattari (2005) chamaram de "participação anti-natureza".

Trata-se de uma força animalesca e demoníaca que procura se apossar de Chandos, "[...] uma participação monstruosa, um verter naquelas criaturas ou a sensação de que um fluido de vida e morte, de sonho e vigília vieram (mas de onde?) impregná-las por um instante" (HOFMANNSTHAL, 2008, p. 131, tradução nossa). O fascínio diante do diabólico, o terror de um despedaçamento abissal: as portas de entrada para o animal. Diante de tal experiência, que voz transitaria o devir de Lord Chandos? Diante de uma tal afecção, como ele escreveria e, conseqüentemente, como falaria no lugar de uma animal?: "Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu" (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 21).

Perder a linguagem, a estruturação do pensamento, a articulação do discurso e das palavras é um acontecimento-limite para Chandos, por isso o horror diante daquilo que parece

ser a instauração do caos. Ao mesmo tempo parece ser esta a crueldade e a afirmação¹⁰ necessárias que faz revolver o mais profundo dele, uma perturbação sub-vertida. No final de sua carta, Chandos diz que a língua que lhe foi dada a escrever, não é uma língua conhecida, mas aquela dita pelas coisas emudecidas. E o que diz a ele uma língua que não fala? Permitindo um mínimo de contágio diante desta ficção, como escutar esta língua? Como fazer dela uma matéria sonora que alimente suas potências de performer diante de uma vocalidade glossolálica?

Uma repressão vocal implica uma repressão na escuta e vice-versa. Comentando a prática de Demetrio Stratos¹¹, Janete el Haouli vai falar de uma escuta, cuja alteridade, é o princípio primeiro de uma liberação da voz: "Pensa-se numa escuta 'bruta', som após som, aquela que aceita tudo, sem discriminações culturais; escuta do desejo, da corporalidade, do despudor e da vida" (2002, p. 39). Escutar, dessa forma, é ser perpassado pelo som, experiência tátil, o que nos faz remeter à glossolalia e sua algaravia de sons, não a uma onda de marcadores sintáticos e processos de significação. Tal escuta "[...] requer uma fruição que atenda às especificidades dos sons, à materialidade de uma voz que emana de um corpo vivo, não extraíndo somente significação verbal e inteligível, mas atenta ao *continuum* dos matizes sonoros da voz" (ibidem, p. 40). O arroubo diante de uma voz glossolálica parece inferir uma experiência diante do som, simplesmente, pois promove a instabilidade da experiência da língua.

Diante de uma glossolalia, arrisca-se seu território de conforto, abre-se para o insólito e inaudito, aceita-se certa violência e selvageria, num tornar-se poroso às vicissitudes do outro em sua emanção sonoro-vocal. Referindo-se a Stratos ainda, Haouli enuncia: "A escuta, pra ele, é um jogo onde se arrisca a vida" (ibidem, p. 42), pois aqui supõe-se uma reconfiguração da escuta como um conjunto de práticas cuja alteridade subleva o potencial de uma vocalidade

¹⁰ Em seu livro intitulado *Nietzsche* (2009), 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, enquanto afirmação, busca por belas possibilidades de vida. Este conceito é frequentemente aproximado ao conceito de crueldade em Antonin Artaud, que seria uma espécie de consciência lúcida submetida à necessidade e à vitalidade, pois vida e crueldade são termos intercambiáveis na visão desse autor.

¹¹ Grego, naturalizado italiano, Stratos tem uma placa em praça pública atestando "*sperimentatore della voce*". Sua prática abarcou a performance, a música erudita, o canto popular, numa miríade de influências da cultura mediterrânea, um verdadeiro caldeirão multi-étnico, que o possibilitou uma pesquisa solo em busca dos limites da voz humana. Pesquisou a voz em sua relação com a psicanálise, explorou aspectos desprezados para uma prática vocal no canto criando o conceito de voz-música.

performática. Para Barthes (1982), ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se, o que obriga o indivíduo a renunciar à sua intimidade. Se tal escuta comporta o risco e o desafio de ser afetado, é porque ela requisita uma imersão no som, um desapego moral, estético, pois uma desmedida vocal suscita uma desmedida em sua escuta e vice-versa.

Política e poética do desperdício: dar passagem ao que não conseguimos domesticar, naturalizar, banalizar, que escapa selvagem, indomável e, quando um potencial estranho se torna um território, uma outra potência assola nosso quintal, pois existe voz e escuta para além da voz e da escuta que conhecemos e talvez o mais importante seja perceber que os horizontes destas instâncias se derramam para além deles mesmos. Certeau fala do selvagem como passageiro: "Ele se marca (por manchas, lapsos, etc.), mas não se escreve. Altera um lugar (perturba-o), mas não funda nenhum" (2011, p. 226), é a violência de uma desordem, algo que não podendo ser apreendido, exige a passagem como uma pulsão, sublevando o afeto e a experiência a uma potência virtual.

Se para Barthes "escutar é colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha à consciência o "lado secreto" do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto)" (1982, p. 220), soa instigante a escuta de uma glossolalia, que normalmente é indecifrável, ininteligível, não decodificável, o que implica numa entrega à experiência do som por ele mesmo, onda tátil, timbre, frequência, intensidade, na singularidade dos rearranjos de seus parâmetros. A escuta tateia o espaço, perscruta o mundo. Operação maquínica: ...voz-orelha-boca... Aqui faz operar uma técnica. Escutar é receber a matéria sonora alheia e perceber a sua. Requisita-se a presença. Estar aqui. Exigência da performance. Há uma transfiguração do corpo que ouve, pois para cartografar ¹² as vozes

¹² A cartografia transformou-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 "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" (2007, p. 23). Rolnik fala do estado de fuga do cartógrafo que, como um antropófago, alimenta-se de matérias de qualquer procedência, embrenhando-se em territórios inauditos para compor as cartografias que se fazem necessárias.

outras, ele se reorganiza, coloca-se em estado de atenção criadora. Aqui, ponderemos a alteridade como princípio agenciador de uma tal escuta, de uma tal práxis.

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. "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" (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 87), diante dessa questão nos voltamos para uma escuta, que é um devir do performer, implicando uma miríade de processos menores em sua experiência. A ausência de uma lógica estabelecida do discurso, uma ininteligibilidade declarada, aspectos marginais de uma vocalidade: a voz de Deus, a voz do animal, a voz de outros a marulhar no discurso indireto de toda uma humanidade, uma voz, todas as vozes.

Deleuze e Guattari em *Postulados da Linguística* vão dizer que toda a linguagem é discurso indireto, sobretudo discurso indireto livre: "Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto" (2002 p. 13), assim, todos os ruídos e tudo aquilo que ruma para um alguém ou um além da linguagem, estaria numa virtualidade glossolálica. Algo marulha na vocalidade, pois a glossolalia ultrapassa a voz do indivíduo, ela é uma coletividade, é polifônica. Esta virtualidade é o que coloca a língua em estado de experimentação ou, como eles chamaram, variação contínua, em operações de a-significância, desarticulação e dessubjetivação¹³, visto que programa inverso a este será feito pelo discurso direto.

Apoiando-se nas ideias de Austin, para quem a linguagem é ação, pois para além de sua interioridade sígnica, ela se relaciona com sua exterioridade que é factual, ou seja, a linguagem cria realidades, agindo sobre o mundo das coisas e não podendo ser separada dessas transformações, Deleuze e Guattari vão propor uma pragmática para a construção de sentidos

¹³ Tais operações fazem parte de um conjunto de práticas para a criação de um corpo sem órgãos (CsO), inferido por Deleuze e Guattari a partir da obra de Artaud. Alguns de seus princípios, que fazem ressoar uma noção de experiência, serão pontuados mais à frente.

de enunciações, baseada nos pressupostos implícitos ou não-discursivos dessa linguagem. A pragmática vai abraçar a diversidade, a expressão, a manifestação dos dizeres, numa relação com o mundo, com a vida¹⁴. Estas considerações são pertinentes, visto que muitos discursos glossolálicos se valeram de conflitos com a língua, na exploração de limites entre essa língua e a fala, entre a escrita e a fala e entre esses territórios e a voz. Numa análise pragmática, muitas das transgressões e subversões linguísticas a favor de processos glossolálicos funcionam como nomadismos dentro de uma linguagem mais vasta que a dos marcadores sintáticos, semânticos ou fonológicos, ou seja, "A expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua, representa um tensor, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou a um além da língua. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 44). Uma tal noção de discurso indireto é povoada por uma legião, por matilhas, por toda uma proliferação na figura do outro.

Falar de alteridade suscita uma relação de distâncias, limites, limiares. A própria escuta, como apontou Barthes, tem como princípio tal evidência das aproximações e distanciamentos e, sua relação com a glossolalia, aponta limiares no contato com o insólito na voz do outro. Há uma reflexão fecunda em Jacques Derrida a respeito de uma noção de limite que povoa as distâncias, digo no plural, pois elas são infindas, entre o homem e aquilo que ele chama de o animal, e tal discussão agregaria valor substancial à uma noção de alteridade no contexto da performance, na sua relação com a escuta de uma voz glossolálica. Derrida discute uma lógica singular desse limite, dessa fronteira, a qual chama de limitrofia, "a experiência propriamente transgressal, se não transgressiva, de uma lim itrofia" (2002, p. 57). Esta seria uma zona povoada de diferenças e alimentada pela autobiografia do humano, aquilo "que se avizinha dos limites mas também o alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite" (idem).

Mais significativo que pensar no abismo que nos separa daquilo que chamamos animal, ele vai refletir sobre as formas do humano para alimentar esse limite, por isso, ele fala de uma

¹⁴ Importante dizer que a pragmática não se confunde com o pragmatismo. A pragmática em Deleuze e Guattari, "é uma política da língua", que vai se desdobrar a partir da noção de Austin, numa relação com variáveis de expressão que encontram-se com o fora dessa língua, justamente porque elas são imanentes à língua. Aqui estamos falando de uma potencialidade menor da linguagem no contexto da filosofia, que vai se apropriar de termos da linguística para um uso singular na discussão sobre a comunicação e sua relação com a produção de mundo a partir da língua.

história de uma autobiografia da humanidade. Isso aponta uma sutil inferência em relação à alteridade, que se desdobra numa produção singular de limites: “Atenção à diferença, às diferenças, às heterogeneidades e às rupturas abissais, mais que à homogeneidade e ao contínuo” (ibidem, p. 58-59). Derrida parte do princípio de que o humano não é dado. Refletindo uma possível prática vocal do performer diante das possibilidades de uma escuta glossolálica, perceberemos que seus modos, hábitos e aberturas também não são dados no contexto da performance, tampouco na sua relação com a vida. Sua escuta e sua práxis vocal é redimensionada por um conjunto de valores e práticas que tornam mais ou menos espessos os limites dessa escuta, tão como da sua produção. Ao mesmo tempo um exercício de tal alteridade implica uma relação com o insondável, com aquilo que não nos é dado saber, mas cuja intensidade pode nos afetar e possibilitar um grau inaudito de experiência.

Trata-se de multiplicar os limites e diferenças antes de procurar resolvê-las. Daí que uma prática da escuta pode povoar sua voz de elementos inusitados. A exemplo da vocalidade de Stratos, cuja 'sujeira' e 'fealdade' respondem à experiência de tatear uma vocalidade que perdeu-se na pobreza da escuta do performer, pois ele recupera o potencial de um balbucio, do ar como elemento ruidoso, de sons cujos timbres, frequências e intensidades, fazem povoar estranhezas aos territórios da voz.

Os limites de uma produção vocal estão diretamente relacionados à escuta e, no contexto de trocas glossolálicas, a possíveis movimentos de uma alteridade sonora, pois os limiares importam um limite que é alimentado ou não pelo performer. Derrida dirá que “Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que alimenta o limite, gera-o, cria-o e o complica” (ibidem p. 58), ainda que ele detenha-se nessa discussão num sentido de refletir toda uma história biográfica da humanidade diante de limites que não foram resolvidos e que não são dados, referindo-se sobretudo à dimensão abissal entre o dito animal e o lugar do homem no cosmos, soa instigante apropriar tal discussão no contexto da glossolalia enquanto possibilidade para uma prática da voz em performance, sobretudo por tocar em aspectos que flertam com os territórios que construímos e

que nos distanciam ou nos aproximam em tal e qual grau de experiências limítrofes da produção vocal.

Delimitar o outro no contexto da performance, sobretudo da escuta da voz em performance em investigações glossolálicas: Quem é esse outro? Tal pergunta vai ao encontro da pergunta: Que voz é essa? O que faz a discussão se voltar para uma noção de glossolalia que pode ser apropriável pela performance, sobretudo em seu aspecto indiscernível: “Quais são as bordas de um limite que cresce e se multiplica em se nutrindo do insondável?” (ibidem p. 60). Esse outro, insondável, vai ao encontro de vozes limiares, devires-animais, devires-imperceptíveis.

Deleuze vai vislumbrar uma alteridade que parece requisitar uma discussão cósmica, cujo o humano, perpassado pelo outro enquanto um devir do universo, vai povoá-lo e trespassá-lo longitudinalmente e latitudinalmente, pois “A vitalidade não-orgânica é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa [...]” (DELEUZE, 2004, p. 149). Pensemos ao menos numa alteridade que abarque um devir-animal na voz e que aceite um devir-imperceptível na práxis vocal do performer.

A práxis em Deleuze e Guattari configura-se na experiência do corpo sem órgãos (CsO), pois a própria natureza do desejo importa ao CsO: “Não é um problema de ideologia, mas de pura matéria, fenômeno de matéria física, biológica, psíquica, social ou cósmica” (1999, p. 28), é aqui que se redimensiona uma escuta, uma produção vocal e uma alteridade compartilhada como experiência. A noção de CsO bem poderia perpassar todo esse artigo, justamente por tratar-se de um conjunto de práticas que possibilitam que algo passe ou não passe na produção de desejo. O que a escuta retém? O que ela permite transitar? Para Deleuze “O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade não-orgânica o atravessa” (2004, p. 148) e é justamente por disponibilizar e virtualizar um território intenso que o CsO faz confluír uma prática vocal do performer que se alimenta de uma escuta e vice-versa, tão como permite uma experiência técnica que é perpassada pela singularidade que efetua uma alteridade. A experimentação de

limites afetos a uma escuta atravessada por uma glossolalia, tão como sua atualização na performance, importa uma busca, ela não cessa, pois não se chega até lá. Devir contínuo de uma vida, de uma prática que se conecta com a experiência: "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.

A glossolalia exige um tal conjunto de práticas singulares, ela requisita algo que transcende aos recursos linguísticos, comunicativos-discursivos, ela se coloca no campo do som com valor intrínseco a si mesmo, ainda que ela se aproprie da palavra, da língua e de toda forma de comunicação oral da história da humanidade. No entanto, trata-se de um território dinâmico, perpassado por outros valores que fogem às formas mais estabelecidas. Aqui faz soar uma noção de estar no mundo, na contingência de aspectos afetos ao contexto da performance, o que nos faz pactuar com a perspectiva de Deleuze e Guattari: "[...] a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade" (1999, p. 25).

Pensemos numa produção maquínica escuta-voz-glossolalia-alteridade-técnica como uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas, atravessadas por uma poderosa vitalidade não-orgânica e, novamente, estamos falando de afetos, intensidade, desejo, que alimentam a práxis do performer. A experiência faz atualizar e retroalimentar as possibilidades de uma enunciação. Como? Aqui faz soar uma outra lógica, pois o ato de escutar, por exemplo, não é um território perfeitamente formatável e absolutamente perscrutado para uma técnica vocal, ao mesmo tempo, uma potência faz-se evidenciar diante da escuta de territórios inauditos, de forma que sua prática faz transformar terrenos inóspitos, ininteligíveis, borrados e indiscerníveis em territórios sonoros prenes de potencialidades. Saber desafinar não é menos importante que saber afinar, uma voz metálica e aerada não é menos presente que uma voz mais limpa e ponderada, a incomunicabilidade não é menos potente que a comunicabilidade, um grito, sujeiras, impropérios e obscuridades vocais não são menos cativantes que vozes mais claras e palatáveis, antes disso, reflete-se sobre contextos e territórios de enunciações, o que importa

uma gama infinda de experimentações que dê conta das potencialidades de uma cena performática.

A língua é um limite, assim como 'o' fora dela é um limite. Isso implica dizer que nunca se chegará às infindas possibilidades de experimentá-la no contexto da performance, por exemplo. Assim, a escuta e, a partir dela, uma produção vocal, configura-se como um corpo de conhecimento que se retroalimenta enquanto se devém. Por isso há de se colocar uma singularidade que experimenta, ao passo que será improficuo postular fórmulas absolutas para uma técnica apreendida diante de uma experiência glossolálica. No entanto, uma escuta em certo grau de alteridade, apresentará valores que se farão reverberar na prática vocal.

Paul Zumthor (2007), ao se referir à competência da performance, refere-se à ela como um saber-ser, uma alternativa ao saber-fazer. Vejo a técnica do performer de maneira similar, ou seja, ela também é um limite, a este limite não se chega, tampouco ele é pontual. É como se não se adquirisse técnica, antes disso, ela é experiencial, pois só tem sentido enquanto devir, ela se desdobra, não é mensurável, ela é intensiva. Ela não almeja um resultado, tampouco é um resultado em si. Quando se diz que um artista chega num grau máximo de competência, pois pode 'jogar a técnica fora' ou simplesmente 'abandoná-la', costumo duvidar desta assertiva, pois não se joga a técnica fora, ela está ali como potencialidade, inclusive por possibilitar alternativas alimentadas pela experiência dela mesma: saber-ser em tal e qual grau de intensidade na prática performática. Saber-fazer e saber-estar estão na confluência de uma prática que importa sobretudo saber-ser.

A técnica não estaria ligada a modos de ser na experiência de sua práxis? Uma singularidade que, procurando ser, atualiza seus potenciais? E, no contexto de uma escuta de vozes glossolálicas que procura se apropriar de valores singulares para a produção vocal em performance, tal técnica seria recorrentemente alimentada e redimensionada diante de um coeficiente de vozes perturbadoras, cuja experiência diante do desconhecido seria um princípio agenciador. José Luis Pardo, em sua 'resposta' à carta de Lord Chandos, a propósito da publicação espanhola da obra de Hofmannsthal, vai refletir sobre um limite, que é um inesgotável

marulhar, que principia a potência da glossolalia: "Mas aqui, naturalmente, além da língua, as coisas sempre tiveram uma atividade misteriosa, em constante incubação de si mesmas, um trabalho, para nós, fundamentalmente desconhecido" (HOFMANNSTHAL, 2008, p. 149, tradução nossa). Uma alteridade, a partir da escuta, insinua aqui uma prática da limitrofia, um permear-se e nutrir-se de valores indiscerníveis e amalgamados, indissociáveis na produção vocal, que fazem marulhar a diferença e potências do som na voz. Uma prática-limite que possibilita multiplicar as virtualidades de estar sendo intenso para que uma vocalidade tenha passagem a partir da experiência do performer.

Uma tal voz para uma tal escuta para uma tal experiência técnica para um tal saber-ser enquanto performer em sua relação inaudita e singular com o outro...

Referências

ALMEIDA, Gil Roberto G. *Diferença voz glossolalia artaud performance*. 146 f. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2015.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CERTEAU, Michel de. *La Fable Mystique, XVI-XVII siècle II*. Paris: Gallimard, 2013.

_____. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. *Les silences de la voix. Langages*, 91, 1988, pág. 7-25.

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. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo: 34, 2005.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia*. Vol. 2, São Paulo: 34, 2002.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo: 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

HAOULI, Janele El. *Demetrio Stratos - Em busca da voz-música*. Londrina: J. E. Halouli, 2002.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Una Carta (De Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

NOVARINA, Valère. *Teatro para os ouvidos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

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

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

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