



POÉTICA DA EROS VOZ

Escrita corporal e sonora
numa tentativa de falar
a língua de Artaud

THIAGO GUERRANTE

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

POÉTICA DA EROSÃO

Escrita corporal e sonora numa tentativa de falar a língua de Artaud

Discente: Thiago Guerrante Guimarães

Orientadora: Profª Dra. Martha de Mello Ribeiro

Rio de Janeiro

2022

THIAGO GUERRANTE GUIMARÃES

POÉTICA DA EROSÃO

Escrita corporal e sonora numa tentativa de falar a língua de Artaud

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Corpo - Cena - Crítica da Representação

Rio de Janeiro, 31 de agosto de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Dra. Martha de Mello Ribeiro (Orientadora)

Universidade Federal Fluminense – UFF.

Profª Dra. Ana Kiffer

Universidade Federal Fluminense – UFF

Profª Dra. Christine Greiner

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP

Rio de Janeiro

2022

Dedicatória

Aos meus pais, Regina e Mauro, que são a minha maior inspiração da vida e que se dedicaram por toda uma vida como professores do ensino público desse país e que mesmo com todas as investidas das condições adversas, me proporcionaram chegar hoje até aqui, em um Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, uma universidade pública.

Agradecimentos

Ao meu mestre da vida, Dr. Daisaku Ikeda pelos incentivos diários.

À Ana Teixeira e Stephane Brodt pelos preciosos diálogos sobre Artaud e suas glossolalias.

À Martha Ribeiro por sua generosa orientação.

À Ana Kiffer e Christine Greiner por serem meu mais precioso elo de diálogo com a vida e as poéticas de Artaud. E em especial, por aceitarem participar da banca deste trabalho em processo.

Ao meu amor, Felipe Fressi, por ser o meu maior incentivador.

Ao meu amigo Charles Pereira pelos registros fotográficos e de vídeo da pesquisa.

Ao meu colega do mestrado Lucas Brunno, que generosamente fez a arte das imagens do trabalho e me ajudou também com a revisão.

Aos meus amigos de vida que entenderam minha ausência nesses últimos anos.

“O homem está doente porque está mal construído”.

Artaud

Resumo

A Poética da erosão¹ é um experimento para um corpo sonoro, sensível e que na materialização visual e plástica da palavra, ou dos vocábulos inventados, busca inscrever no espaço a escrita de uma "língua-corpo"² como hieróglifos do pensamento. Inicialmente é necessário dizer que esse trabalho não pretende ser um material descritivo ou teórico sobre o trabalho de Antonin Artaud. Aqui, enquanto pesquisa em processo e, portanto, em condição de inacabamento, o objetivo é pensar processos de criação que partem da noção de glossolalia em Artaud e que se organizam em seu conjunto de práticas para talhar o "corpo biopotente"³, corpo esse que se esfarela e se esculpe a partir da linguagem delirada como abalo físico. Partindo do pensar como um procedimento inventivo e da poética da erosão como uma experiência de refazimento do corpo, me coloco em pesquisa para identificar as vibrações, fissuras, erosões e sonoridades que compõem esse corpo e assim, arriscar, a partir de uma escrita corporal e sonora, a tentativa de falar a língua de Artaud

Palavras-chave: Artaud, glossolalia, linguagem, teatro, corpo sem órgãos.

¹ O vídeo experimento "Poética da Erosão" está disponível em: <https://vimeo.com/745884391>

² LAGE, Silveira André. *A pictografia em Artaud: Teatro e reinvenção anatômica*.

³ RIBEIRO, Martha. *O corpo biopotente*. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena n. 6, 2021 - Textos Completos

Abstract

The Erosive poetics is an experiment for a sonic and sensible body that seeks to inscribe the writing of a “language-body“ as hieroglyphs of the mind in space through the visual and plastic materialization of language and invented words. Rather than developing a theoretical analysis of Antonin Artaud's work. This artistic research investigates how Artaud’s notion of glossolalia can function as a starting point for creative processes that organize themselves as practices of shaping the “biopower-body,“ through raved language and physical shock. In considering thinking as a form of creativity and the erosive poetics as an experience of remaking the body, my goal is to identify the vibrations, cracks, erosions and sounds that compose a body, and hence experiment with the possibility of speaking the language of Artaud through embodied writing.

Keywords: Artaud, glossolalia, language, theatre, the body without organs.

SUMÁRIO

O ENCONTRO

Eu, Artaud e as glossolalias.....	10
-----------------------------------	----

A EROSÃO DO PENSAMENTO

1.1 Pensar, um procedimento inventivo	21
---	----

1.2 Seria o pensamento sem imagem a gênese da autopoiese?	31
---	----

1.3 O gaguejar da língua de um pensamento que escapa	37
--	----

PROCESSOS EROSIVOS E SONOROS DO CORPO

2.1 Transes lúcidos - Dispositivo metacotidiano para operar as forças	51
---	----

2.2 Gramatologia sonora: palavra-sopro, palavra-grito, articulação do pensamento e escuta.	59
---	----

CORPOS INACABADOS

3.1 Como criar para si uma arquitetura da erosão?	68
---	----

3.3 Um trabalho por vir	76
-------------------------------	----

Referências Bibliográficas.....	82
--	-----------

O ENCONTRO

Eu, Artaud e as glossolalias.



Figura 1: Frames do vídeo Poética da erosão, fotografia por Charles Pereira

“A paralisia me possui e me impede cada vez mais de voltar-me sobre mim mesmo. Não tenho mais ponto de apoio, não tenho mais base...me busco não sei onde. Meu pensamento não pode mais ir aonde minha emoção e as imagens que se erguem em mim o carregam. Sinto-me castrado até em meus mínimos impulsos. Acabo por ver o dia através de mim mesmo, de tantas renúncias em todos os sentidos de minha inteligência e de minha sensibilidade. É preciso que entendam que é de fato o homem vivo que é atingido em mim e que essa paralisia que me sufoca está no centro da minha personalidade usual e não dos meus sentidos de homem predestinado. Estou definitivamente à margem da vida. Meu suplício é tão sutil, tão refinado quanto ele é áspero. Preciso de esforços insensatos de imaginação, multiplicados pela pressão dessa sufocante asfixia para conseguir pensar o meu mal. E se obstino assim nessa busca,

nessa necessidade de fixar de uma vez por todas o estado de meu sufoco...”⁴

Início aqui a minha fala, trazendo esse desabafo de Artaud em uma carta que ele escreveu para André Gaillard em 1926, denominada *Fragments de um diário do inferno*. Essa fala poderia ser minha, escrita em 2021, no momento atual em que estamos vivendo num mundo abalado pela pandemia da COVID-19 e com o esfarelamento dos meios de vida de uma sociedade, a partir do avanço das políticas de governos conservadores, extremistas e autoritários. E para romper com essa paralisia que Artaud nos aponta como sendo o impedimento de voltar sobre si mesmo, a saída seria então entender o meu corpo como um campo de batalha que tem a necessidade urgente e contínua de transmutação, forjando novos modos de ser. É o refazimento do corpo como uma poética micropolítica.

De acordo com Martha Ribeiro, “Todo corpo é uma multiplicidade, todo corpo é uma singularidade, todo corpo é um dentro e um fora, todo corpo é também virtualidade ou um não-corpo que cria conexões subterrâneas, ainda invisíveis, com as forças externas que se dobram sobre ele”.⁵ E para pensar corpo enquanto escritura do pensamento cruel ou como um dispositivo político e poético de transmutação, é preciso antes de tudo não aceitar a realidade como ação domesticadora e replicante a qual somos apresentados. É se entender enquanto sujeito em processo que vive o luto do que é preciso abandonar em si e resgatar o pluralismo que a modernidade fez questão de destruir. É a insurreição de um “sujeito autopoietico”⁶ que, à altura da pulsão, busca descolonizar o inconsciente das forças neoliberais e de biopoder. Essas forças, por vezes imperceptíveis, atuam como captura da força vital do sujeito, seus afetos e desejos, moldando, como apresenta Suely Rolnik, “o sujeito colonial moderno que é um sujeito zumbi que utiliza a maior parte de sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa”⁷. Dessa forma, com a castração de sua

⁴ ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris:Quarto Gallimard, 2004, p.176.

⁵ RIBEIRO, Martha. *O corpo biopotente*. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena n. 6 (2021)- Textos Completos.

⁶ “Sujeito autopoietico” é o termo utilizado pela autora e psicanalista Suely Rolnik ao enumerar características do sujeito dentro do que ela chama de esfera micropolítica ativa.

⁷ ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p. 13.

subjetividade, o sujeito se vê paralisado e impedido de produzir sinapses de inventividade, ao invés de liberar sua existência de toda a forma preexistente, dos modelos identitários. Sob esse prisma, Paul Preciado, vai dizer no prólogo de *Esferas da Insurreição- Notas para uma vida não cafetinada*, que Rolnik descreve “os processos de opressão colonial e capitalística como processos de captura da força vital, uma captura que reduz a subjetividade da sua experiência como sujeito, neutralizando a complexidade dos efeitos das forças do mundo no corpo em benefício da criação de um indivíduo com uma identidade”.⁸

Em outras palavras, o que importa é transduzir⁹ o afeto ou emoção vital, com suas respectivas qualidades intensivas, em uma experiência sensível – seja pela via do gesto, da palavra etc.-, e que esta se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura atual. (ROLNIK, 2018, p. 61)

Ao entender a cena da criação artística como gerador de desvios poéticos e onde se imagina coletivamente novas formas de resistir, a minha pesquisa em diálogo com a poética das glossolalias em Artaud, essa enquanto produção de complexidades e construção do conhecimento a partir daquilo que não está sistematizado, seria um exercício autopoietico de restituir a potência vital desse sujeito insurrecional que opera o mundo enquanto ação micropolítica ativa. É o irromper luminoso de corpos singulares em meio aos escombros. Corpos esses que dançando, como Artaud dizia, "às avessas"¹⁰, enquanto modos de construção de vida e campo expandido de forças resguardado de suas subjetividades, assumem a condição de ser incorporal. Incorporal não é porque não tem corpo e sim porque não se estabiliza devido a sua velocidade intensiva de refazimento. O refazer-se é esse processo em que os corpos vivem a metamorfose, o devir-outro numa experiência de invenção mais radical de si

A pesquisa que venho desenvolvendo há dois anos, parte das glossolalias em Artaud, para construir o que denominei de Poética da erosão, que seria abordar processos de criação a partir de corpo e voz em estado de glossolalia. A pesquisa vai

⁸ ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p. 13.

⁹ “Transdução” é uma noção da Física que corresponde a um processo por meio do qual uma energia transforma-se em outra de natureza distinta.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris:Quarto Gallimard, 2004, p.1654.

ao encontro de uma experiência para um corpo sonoro, sensível e que na materialização visual e plástica da palavra, ou dos vocábulos inventados, inscreve no espaço a escrita de uma língua-corpo como hieróglifos do pensamento. Me encontro re(escrevendo) essa escrita-corpo da pesquisa, fazendo com nesse percurso que iremos caminhar juntos, seja por vezes menos árido no que diz respeito ao entendimento dos processos, e possibilite o seguir da leitura em ressonância com a pesquisa realizada na sala de ensaio.

Inicialmente é necessário dizer que esse trabalho não pretende ser um material descritivo ou teórico sobre o trabalho de Antonin Artaud. Aqui, enquanto pesquisa em processo e, portanto, em condição de inacabamento, o objetivo é abordar o processo de criação que parte da noção de glossolalias em Artaud e que se organiza em seu conjunto de práticas para talhar o corpo biopotente, corpo esse que se esfarela e se esculpe a partir da linguagem delirada como abalo físico. Partindo do pensar como um procedimento inventivo e da poética da erosão como uma experiência de refazimento, onde eclode corpo e voz em estado de glossolalia, me coloco em pesquisa para identificar as vibrações, fissuras, erosões e sonoridades que compõem esse corpo e assim, arriscar, a partir de uma escrita corporal e sonora, a tentativa de falar a língua de Artaud.

O meu experimento autopoietico em ressonância com o pensamento artaudiano se inicia agora com essa pesquisa, mas pode ser dito que será o trabalho de toda uma vida. Para essa etapa da pesquisa, o principal objetivo será investigar a noção de voz experimentada que busca se aproximar da finalidade de atingir a vida em seu estado bruto, anterior as palavras, o pré verbal como tentativa de apreensão dos próprios “deslocamentos interiores”¹¹, desse impulso psíquico que é a palavra antes dos vocábulos, que conforme Derrida, “reconduz-nos à beira do momento em que a palavra, ainda não nasceu”¹².

Nesse laboratório da escrita, na condição de escrever também como uma experiência de erosão e refazimento, busco trazer uma reflexão sobre a escritura do pensamento cruel e seus possíveis desdobramentos para o erguimento poético do refazimento de si, conceito que venho desenvolvendo como uma das bases de

¹¹ QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004, p. 111.

¹² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 161.

investigação da minha pesquisa e que será levado para a cena como um solo performativo, um trabalho por vir. Dessa forma, na proposição de processos de criação para uma “linguagem delirada” a partir das glossolalias em Artaud e da escritura de uma língua-corpo, fazer ouvir conforme aponta Vera Lúcia Felício, “a correspondência entre os nervos e a linguagem, mais do que a vinculação aos sentimentos morais, que torna possível uma linguagem musical, primitiva, anterior à linguagem das palavras (...) A linguagem específica do corpo é a linguagem física, dos gritos de um homem ocupado em refazer sua Vida”¹³. Esse refazer-se, aparece na pesquisa também como estados de criação e esgarçamento do corpo na condição de devir-outro. O devir implica numa metamorfose, ou seja, o constante refazimento de si enquanto dispositivo de germinação de corpos possíveis.

O meu primeiro contato com Artaud e suas glossolalias se deu em 2009 quando fui ator estagiário do Amok Teatro¹⁴, fundado por Ana Teixeira e Stephane Brodt. Ainda de forma iniciante nesse universo, experienciei em alguns treinamentos e na preparação para o espetáculo *O dragão*, onde eu fazia um jovem palestino, o trabalho a partir das glossolalias em Artaud como suporte técnico para um canto árabe que eu realizava ao final do espetáculo. Nesse caso, o treinamento foi direcionado de forma específica para que eu encontrasse as qualidades vibratórias da voz. Pude também ouvir pela primeira vez as glossolalias de Artaud, em uma estrutura de improvisação que aparece em *Carta de Rodez*, primeiro espetáculo do Amok Teatro e protagonizado por Stephane Brodt no papel de Artaud. O espetáculo foi construído a partir das cartas que Artaud escreveu ao seu psiquiatra Dr. Gaston Ferdière durante o período que esteve internado como louco em Rodez, de 1943 a 1946. E é exatamente nesse período que tem o nascimento das glossolalias, observado por Jacques Prevel,¹⁵ quando “Artaud canta caminhando, tentando diferentes jogos de sílabas que anota em seu caderno (...) as glossolalias são ligadas não somente à

¹³ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 30 e p. 42.

¹⁴ Fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro se caracteriza por uma busca formal rigorosa e por uma intensidade que se manifesta no corpo do ator como sendo o lugar em que o teatro acontece. Os espetáculos do Amok tratam de questões fundamentais de nossa época, sem perderem de vista a busca de uma cena cerimonial.

¹⁵ Jovem poeta francês e amigo com quem Artaud trocou cartas quando estava internado em Rodez.

oralidade e ao martelar e ao bater, mas, antes de tudo, aos ritmos de sua caminhada” (MÈREDIEU, 2011, p. 907).

Sem deixar de dialogar com as diferentes fases da vida de Artaud, o estudo recorte da minha pesquisa, vai percorrer as cartas e poéticas desenvolvidas no período asilar em Rodez, onde podemos adentrar, conforme Florence de Mèredieu apresenta, em um “vasto universo, poético e delirante, que desfila diante de nossos olhos. O delírio encontra suas raízes em um passado distante e prosseguirá, posteriormente, até sua morte.”¹⁶

Em 2019, retorno a Casa do Amok e reencontro Ana e Stephane nos encontros de desenvolvimento pedagógico de formação de atores, que fazem parte do importante método pedagógico da Cia. Nesses encontros, tive a oportunidade de pesquisar com um mesmo grupo de atores, de forma continuada, a partir da imersão na técnica de Étienne Decroux e sua confrontação com as práticas vocais relacionadas aos estudos das glossolalias e do atletismo afetivo¹⁷ de Artaud. Nesse mesmo ano eu já estudava para realizar a prova do mestrado e meu objeto de estudo era outro. Foi então que em uma improvisação com base nas glossolalias, conduzida pelo Stephane e pela Ana, senti meu corpo produzir muita energia e se moldar plasticamente no espaço com uma intensidade vibracional muito grande. Ao final da improvisação senti meu corpo em ebulição e reverberando estados que para mim eram indecifráveis naquele momento. Calmamente busquei observar as sensações que estavam sendo evidenciadas e ao ir me desligando paulatinamente dessa experiência provocada, o meu corpo já não era mais o mesmo. Acredito que a sensação seria então do meu corpo aprendendo a dançar às avessas como um circuito de intensidades, corpo esse como um “mapa de afetos”¹⁸ em estado vibracional. Nessa experiência, posso dizer que é onde aparecem as primeiras pistas

¹⁶ MÈREDIEU, Florence. *Eis Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.665.

¹⁷ Esse termo aparece em *O teatro e seu duplo* e propõe uma reflexão prática ao ator, com foco na respiração, para ir ao encontro do que Artaud diz como sendo “a existência de uma musculatura afetiva que corresponda a localização física dos sentimentos (...) Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria”. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 162.

¹⁸ RIBEIRO, Martha. *O corpo biopotente*. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena n. 6 (2021)- Textos Completos

para o que seria hoje a base da minha pesquisa, abordar processos de criação a partir de corpo e voz em estado de glossolalia.

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem um nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais o Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F, 2012, p. 21)

Em tempos de pandemia, como ator-pesquisador em um mundo em ruínas, sem poder ir com frequência para a sala de ensaio, minha pesquisa que não se dá apenas pela articulação teórica ficou um pouco estagnada. Mas a cada oportunidade de ir para a sala de ensaio, percebi o quão importante era tirar os afetos do *lockdown*. Ao entender a poética das glossolalias como um pensamento de resistência micropolítica, comecei a elaborar a minha cartografia de práticas, que atuavam então na tentativa de desestabilizar as formas dominantes de subjetivação e assim, ao reencontrar os afetos em meu corpo atado, descolonizar meu inconsciente de forças opressoras e fascistas que exterminam, de acordo com Paul Preciado, os “corpos cujos modos de conhecimento ou afecção desafiam a ordem disciplinar”.¹⁹

Descolonizar o corpo é uma tarefa infinita, uma disputa cotidiana para romper os dispositivos de poder, até mesmo aqueles que se encontram internalizados e não tenhamos consciência disso. A partir do corpo e inevitavelmente da dor como produtora de conhecimento, Artaud nos aponta essa potência de desestabilizar a máquina organizacional, partindo da potência de criação em seu constante processo de destruição e refazimento. Na poética da erosão, como um processo que tem uma insistência no tempo e muito das vezes não é visível, mas vai erodindo as estruturas, o corpo vibra e se abre no espaço, e o pensar como um procedimento inventivo, se reconstrói em uma nova linguagem, a língua-corpo como uma poética do pensamento.

¹⁹ ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p.11.

Essa nova linguagem, enquanto voz experimentada, funcionaria então como instrumento de rasgadura e abertura de novos espaços, fazendo vir à tona vozes subterrâneas que se articulam como ação vocal desarrazoada e delirante e que se inscrevem no espaço enquanto poética do refazimento na tentativa de falar a língua de Artaud. Essa tentativa se traduz inicialmente em usar meu próprio corpo na qualidade de potência criadora e “dinâmica em atividade”²⁰, onde a investigação se desenrola a partir das seguintes questões: Como fazer “dançar às avessas”²¹ enquanto poética do refazimento de si e como essa ação dita delirante poderia atuar na tentativa de pôr a própria realidade em movimento transformador?

Para Artaud, o pensamento tem materialidade e está enraizado no corpo, são rotas que perpassam o território corpóreo na busca de uma linguagem material. Artaud em *Posição da carne* vai dizer – “Não separo o meu pensamento da minha vida. Refaço a cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos do meu pensamento em minha carne”. Esse pensamento carne produz uma nova escritura, um novo sentido o qual Derrida aborda como sendo uma escrita hieroglífica, “escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos”²², indo ao encontro do que Artaud vai falar sobre a “materialização visual e plástica da palavra (...) em servir-se dela num sentido concreto e espacial, (...) é manipulá-la como um objeto sólido que abala as coisas (...) poesia no espaço que se confunde com a bruxaria”²³.

As alterações da fala na esquizofrenia revelam essa prevalência da palavra, bem como revelam uma particular relação eu-objeto. Essa relação tem a ver com o fato de o esquizofrênico tratar as palavras como se fossem coisas, já que ele procura por meio delas os objetos perdidos. O estranho advém do fato de que as palavras não têm a ver com as coisas do mundo; essas últimas estão perdidas. É por meio do investimento nas palavras que o psicótico reconstrói o seu mundo. (PINCERATI, 2009, p.49)

²⁰ “Pour ne pas faire oublier au corps qu’il est de la dynamique en activité.” ARTAUD, Antonin. “Le Corps humain - mai 1947”. In: GROSSMAN, Evelyne. *Artaud, l’aliéné authentique*. Paris: Éditions Farrago, 2003, p.15.

²¹ “Alors vous lui réapprenez à danser à l’envers”. ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris:Quarto Gallimard, 2004, p.1654.

²² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 162.

²³ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 91-95.

No primeiro encontro com minha orientadora Martha Ribeiro²⁴, expus o meu desejo de pesquisar as glossolalias em Artaud, ainda sem saber o universo que se abriria para mim a partir dessa fagulha luminosa e incandescente. Martha que é uma apaixonada pelas poéticas de Artaud e desenvolve suas pesquisas com base na escritura autoficcional e o diversos usos dos corpos, acatou prontamente minha inquietação e curiosidade e assim, iniciei minha trajetória rumo ao instigante universo artaudiano.

"Inicialmente leia apenas Artaud, antes de ler quem fala sobre o trabalho dele"

A partir dessa premissa sugerida pela Martha, comecei a ler só Artaud. Aos poucos outros textos foram chegando, os conceitos foram sendo embaralhados e colocados em diálogo e assim a pesquisa foi tomando forma. E para ler Artaud foi preciso inicialmente entender o caráter desestabilizador e violento de sua obra-corpo, fazendo com que eu estivesse concomitantemente na língua e fora dela, no sentido e fora do sentido. Na evasão de uma lógica cartesiana, Artaud nos aponta que tudo o que age é crueldade, e usa a palavra crueldade no sentido de "apetite de vida"²⁵. Ao entender esse apetite enquanto necessidade cruel da criação, percebi então a importância dos meus esforços na pesquisa em me aproximar do pensamento-corpo de Artaud, perfurar a carne desse poeta, os nervos desse escritor, o pensamento fragmentado desse "alienado autêntico". O alienado autêntico, como nos aponta Evelyne Grossman, emerge como a "força desfigurante do outro em mim, esse movimento que me agita e me impede de me estabilizar em ser"²⁶.

E isso de alienado autêntico o que é? É um homem que preferiu ficar doido, no sentido em que o entendemos socialmente, a rejeitar uma certa ideia de honra humana. Porque o alienado também é um homem

²⁴ Diretora teatral e Coordenadora do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC-UFF, teatro laboratório). É Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e Professora Associada da Universidade Federal Fluminense.

²⁵ "Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida". In: ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 133.

²⁶ GROSSMAN, Evelyne. *Artaud, l'aliéné authentique*. Paris: Éditions Farrago, 2003, p.15.

que a sociedade não quis ouvir e pretendeu impedir de dizer insuportáveis verdades. (ARTAUD, 1987, p. 13)

Essa pesquisa enquanto escrita transfigurada e “irrupção pulsional do corpo”²⁷ será uma tentativa de descarrilhamento do pensamento, ou seja, subverter a razão para possibilitar o delírio como método e campo de experimentação do projetar o corpo em diferentes estados. Transes lúcidos como experiência de um “corpo vibrátil”²⁸ e comportamento metacotidiano na busca do incompreensível, do indecifrável, do mistério. De certo, é o “saber do corpo”²⁹ para pensar questões que não podem ser resolvidas apenas pela linguagem, mas que podem ser imaginadas ao investigar o repertório simbólico, se afastando, portanto, de uma mimese realista.

Portanto, na trajetória da minha pesquisa estou sendo movido principalmente “pelos sons que ainda não se tornaram palavras”³⁰. E assim, nessa pré-linguagem, ancestral, entender o que Felício aborda em *A procura da lucidez em Artaud* ao dizer que “A primeira língua é um canto da natureza que ecoa sobre a paixão do homem. Este emite sons não articulados, que persuadem o outro segundo a eufonia e a beleza dos sons; é uma verdadeira linguagem pictórico-musical”.³¹ Em síntese, é o movimento do pensamento que em sua aparente imobilidade, se apresenta como forma de potência desejante, ou seja, o desejo como aquilo que inflama o refazimento dos corpos.

²⁷ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. XIII.

²⁸ “Nessa esfera da experiência subjetiva, somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disso. ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p. 54.

²⁹ “Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber do corpo”. ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p.53

³⁰ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 36.

³¹ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 37.



A erosão do pensamento

1.1 Pensar, um procedimento inventivo.

Artaud foi um poeta escavador de afetos. Ao ser internado no asilo de Rodez (1943-1946) como um louco incompreendido e forçado a escolher o refúgio da loucura, Artaud foi submetido ao método de eletrochoque quatro meses após sua chegada, prescrito e administrado pelo então médico responsável do manicômio, Dr. Gaston Ferdière. O médico prescreveu o tratamento com a justificativa de que Artaud era muito apático, não fazia nada, e também por julgar como uma escrita muito delirante e ilegível as cartas que Artaud endereçava para certos amigos e ao próprio médico enquanto esteve internado em Rodez. O seu movimento de escrever estava interrompido desde 1937 e Artaud então relataria em algumas dessas cartas o desejo de retomar a escrita, um processo desviante de toda sua obra passada e desordenada em todos os sentidos. Foi também por meio de algumas dessas cartas que Artaud tentava elucidar para o Dr. Ferdière, que aquilo que o médico considerava como delírio, era na verdade a manifestação de sua poesia.

No sistema asilar, mesmo com as súplicas e protestos de Artaud para que fossem interrompidos os choques, as sessões continuavam com ainda mais intensidade e os médicos vão além nesse experimento perverso. O tratamento violento do eletrochoque utilizado nessa época em pacientes psiquiátricos e sem saber os seus efeitos à posteriori, foi descrito pelo psiquiatra americano Kalinowsky ao falar que “imediatamente após a convulsão, os pacientes apresentam sinais de confusão; todos eles têm uma amnésia retrógrada, que desaparece geralmente depois de uma ou duas horas, mas cuja duração aumenta com a aplicação total de eletrochoques. A degradação intelectual está sempre associada às perturbações emocionais: ou o doente parece imbecilizado, ou ele se comporta de maneira disparatada”³².

Em Rodez, Artaud não iria passar ileso dessa ação maquínica de mutilação de subjetividades coordenada pelo Dr. Ferdière e seu assistente, o Dr. Latrémolière. E foi a partir do refazimento de si como transmutação do seu sofrimento extremo em criação, que sua vida pôde perseverar e não se esvair de seu potencial inventivo. De toda forma, essa máquina social domesticadora que mexe com o metabolismo do doente de maneira radical e onde todas as funções neurofisiológicas ficam

³² MÉRÉDIEU, Florence. *Eis Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 735.

perturbadas e o psiquismo sofre de maneira terrível, foi responsável por gerar consequências graves e prejudicou de forma considerável seu corpo, sua memória e seu pensamento.

O que é cruel é, antes de tudo, o pensamento. Pensar é cruel para Artaud. Pensar, que consistiria nos fatos de dividir, compor, associar, determinar, diferenciar, identificar, transforma-se em processo estranho, indeterminável. Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, este pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo. Pensar jamais se exerce sem acompanhar uma forma de poder e violência, o que Artaud nomeará mais tarde “de micróbios de Deus”. Mas pensar é cruel, sobretudo, porque nunca conseguimos pensar como se deve. E é na impossibilidade, ou na terrível paralisia do pensamento, que Artaud descobre e redescobre a crueldade. (UNO, 2012, p.35)

E foi em meio aos destroços de seu pensamento colapsado que Artaud vai ao encontro do que Felício aborda como sendo “recuperação da musicalidade do pré-verbal”³³ e começa a praticar suas glossolalias, linguagem delirada que se articula através de vocábulos corporais e sílabas inventadas e que irrompe como um fenômeno vocal constituinte de subjetividade. É o seu grito insurgente enquanto experimento de liberação do corpo da existência e como processo de subjetivação dessa voz experimentada que rompe com as estruturas de confinamento de uma dita educação moral, que busca assegurar uma ordem entre loucura e razão. É o nascimento de uma nova linguagem que busca desestabilizar uma poética desenvolvida de forma linear e estática, ao se corporificar como grafia semiótica e musical do pensamento em ação

Ao pensar essa poética que desestabiliza a linearidade do pensamento e o coloca enraizado no corpo, é onde começo o meu diálogo com Artaud e suas poéticas glossolálicas, que seriam então para minha pesquisa o ponto de partida e a possibilidade de “pensar no pensamento”, mas em voz alta. É o pensamento que se revela enquanto procedimento inventivo e potência criadora e não como uma estagnação psicológica ou uma imobilidade súbita. “Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, “pensar” no pensamento”³⁴. Seria,

³³ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, Sumário.

³⁴ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 146.

portanto, essa condição de estar a margem de um pensamento logocêntrico, em que a palavra ou a razão está no centro do discurso, indo ao encontro de uma nova linguagem que se propõe outros caminhos para o pensamento, ao entendê-lo como ação vibrátil sobre a sensibilidade e o “mapa de afetos”³⁵.

Segundo Deleuze, um pensamento que tenha como única atividade a reconhecimento não pode de modo algum ser um pensamento criador e possibilitador de novas existências. Para ele, só a diferença seria criadora, por engendrar em seu âmago caótico todas as possibilidades que se constituem e se insurgem no plano da imanência (...) O Ser é diferença e por isso mesmo é necessário pensar o Ser na radicalidade da diferença, libertando-a de sua interpretação tradicional que a condicionou a um papel subserviente à identidade. (MIRANDA, 2009, p. 259)

Artaud em *O teatro e seu duplo*, vai dizer que “A gramática dessa nova linguagem deve ser encontrada”³⁶. Em vista disso, sendo de alguma forma provocado por Artaud com essa afirmação, eu começo a elaborar uma gramatologia sonora, um espaço de desconstrução da linguagem, que se edifica em instabilidade para trabalhar corpo e voz em estado de glossolalia. Importante frisar que ela poderia ser entendida e abordada como uma metodologia, mas não em sua forma estruturante e fechada e sim como um procedimento de deslocamento e subversão ao pensamento metafísico ocidental, que Derrida chama de logocêntrico. Uma gramatologia da desconstrução e não da destruição, sendo, portanto, um procedimento de re-alocação da linguagem e que seria ao mesmo tempo um modo operante de trabalho e um portal de acesso possível para ser corpo e voz em estado de glossolalia. É possível criar esse diálogo com Jonathan Culler, quando ele aborda que:

A desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora; corpo/mente; literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma

³⁵ Mapa de afetos: uma cartografia nômade onde nasce por todo lado novos embriões de futuro, isto é, novas formas de vida, que ultrapassam os agenciamentos, os cálculos e a economia dos corpos, justamente por sua permeabilidade ao acontecimento, que impede a conservação de formas mortas. RIBEIRO, Martha. *O corpo biopotente*. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena n. 6, 2021,

³⁶ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 141..

construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca desmantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes” (CULLER, 1999, p. 122).

De forma pragmática, a arquitetura da erosão que se propõe um experimento poético em sua condição de não estagnação dos modos³⁷, funcionaria como uma cartografia de organização dos suportes técnicos e também de nomeação dos processos subjetivos que emergem em uma pesquisa improvisacional a partir de corpo e voz em estado de glossolalia. Esses processos, que se constituem como sendo a própria experiência, vão sendo revelados como hieróglifos do pensamento que inscrevem no espaço a escrita de uma língua-corpo na tentativa de falar a língua de Artaud e assim, ao escutar o pensamento pelos vocábulos sonoros e pelo não pensamento ou “pré-verbal como pensamento”³⁸ habitar melhor os vazios ou como vai dizer Cassiano Quilci em *Antonin Artaud: Teatro e Ritual* – “A tensão entre o vazio e seus desdobramentos possíveis, suas possibilidades de manifestação, se constitui como o conflito dramático essencial, que está no cerne da poesia artaudiana. A poesia se dá nesse espaço de combate entre a linguagem e o abismo do sentido, entre as palavras, o grito e o silêncio”³⁹.

Tania Rivera em *Subverter o cuidado: Reflexões e ações entre arte e saúde* traz uma importante fala sobre a condição do pensamento na arte, ela diz: “Podemos dizer que na arte delira-se – ou seja, o pensamento sai dos trilhos habituais, dos eixos imaginários que fixam a realidade “comum” na qual nos alienamos”⁴⁰. Esse descarrilhar do pensamento, que subverte a ideia de organização e busca transformar o não padrão em potência e não abjeto, poderia ser então a possibilidade de investigar o delírio como método e assim restituir ao pensamento o seu potencial inventivo, possivelmente sufocado pela hegemonia de uma perspectiva representacional.

³⁷ “Os modos são tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz”. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs Vol.3*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 17.

³⁸ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, Sumário.

³⁹ QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 101.

⁴⁰ RIVERA, Tania. *Subverter o cuidado: Reflexões e ações entre arte e saúde*. Revista MESA#5, “Cuidado como método”, 2018.

Perspectiva essa, que para a pesquisa da gramatologia sonora, limita o potencial criativo e impede as sinapses de inventividade de construir a linguagem dos corpos, o forjar a língua-corpo como uma experiência em estado de glossolalia, onde “O encavalamento das imagens e dos movimentos alcançará, através de colisões de objetos, silêncios, gritos e ritmos, a criação de uma verdadeira linguagem física à base dos signos e não mais de palavras”.⁴¹

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. (DELEUZE, 2006, p. 91).

O desafio seria então como construir uma linguagem física para uma prática que se propõe uma verdadeira metafísica da crueldade. De acordo com Jean-Michel Rey, a época de Rodez torna-se para Artaud um intervalo reservado à reflexão e parece voltada a um trabalho decisivo: “a construção de um espaço interior - algo com um teatro íntimo da consciência – em que as palavras tenham toda a latitude para que possam revirar sobre si mesmas, retomar-se, colocar à prova seus recursos, para que tenham tempo de desenvolver seus efeitos e consequências”⁴². A prática das glossolalias, matéria bruta para o seu ser em refazimento, Artaud passa a dominar perfeitamente no decorrer dos anos, e foi um dispositivo a influenciá-lo como parte integrante dos rituais que ele estabeleceu para lutar contra os seus demônios, ou seja, lidar com seu enorme sofrimento diante da “descorporificação do pensamento”.⁴³

O espírito de Artaud torna-se uma “virtualidade”, pois se constitui como uma abertura. Mais do que uma dor física, a verdadeira dor é a de sentir seu pensamento se deslocar e não mais tocar a Vida e por isso sua única preocupação é de se refazer a fim de retomar sua lucidez: “Este nó da vida onde a emissão do pensamento se agarra...” (FELÍCIO, 1996, p.4)

⁴¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 157.

⁴² REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 47.

⁴³ “É a angústia de Artaud diante da perda de seu pensamento”. FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.2.

Kuniichi Uno, em *A gênese de um corpo desconhecido*, vai trazer algumas questões que elucidam um pouco essa relação quase extraordinária de Artaud com o sofrimento. Primeiramente ele fala que “o sofrimento em Artaud é um verdadeiro trabalho de transformação do pensamento”⁴⁴ e nos aponta que – “Artaud designa, sem dúvida, o pensamento como o processo mais profundo que trabalha a matéria. No pensamento e nos esforços de pensar, ele sofre uma estranha violência e, ao mesmo tempo, inflige a violência ao pensamento. É assim que o pensamento é cruel”⁴⁵.

No interior do pensamento, a crueldade significa a mutação de tudo o que caracteriza o pensamento, do que condiciona o sujeito e o objeto do pensamento, incluindo a linguagem. Mas a crueldade é, no fundo, o signo do que é estrangeiro ao pensamento, de uma cruel abertura do pensamento ao exterior. (UNO, 2012, p. 36)

Artaud, em seus processos delirantes de construção da poesia no espaço, vai forjando uma nova linguagem na tentativa de recuperar a lucidez e também como desvio. O desvio surge como a possibilidade de fazer ato na própria linguagem, a construção de novos espaços e novas maneiras de produção de vida para um sujeito que está morto – “a força de estar morto, tornei-me eu”⁴⁶. Uno continua a nos elucidar sobre essas questões ao nos apontar que “A linguagem é o corpo do pensamento (...) Para Artaud, ela está, portanto, sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo. Sua escrita poética constitui uma operação difícil sobre este limiar, no qual o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco”.⁴⁷ A partir desse risco iminente, no extravasamento do corpo a corpo com a linguagem, foi onde me senti instigado em elaborar a poética da erosão, essa proposição de múltiplas experiências em estado de glossolalia como dispositivo de criação. Essas experiências, que vão se construindo de forma singular a partir de um conjunto de práticas não domesticadoras, visam proporcionar aos atores a conexão, a integração corpo e voz e a construção de uma espécie de cartografia dos fluxos e intensidades que permeiam o corpo vibrátil, fazendo com que os estranhos vocábulos vibrem no

⁴⁴ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012, p.36.

⁴⁵ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012, p.36.

⁴⁶ REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 40.

⁴⁷ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012, p.37.

pensamento e repercutam no corpo, produzindo assim corpo e voz em estado de glossolalia.

Felício nos aponta que “Artaud procura trazer à luz o “não-dito” fundamental que é a verdadeira “força” e a verdadeira “energia” sobre as quais a sociedade pode-se constituir”⁴⁸. Esse “não-dito” fundamental, impõe ao pensamento um espaço corpóreo e emerge enquanto experiência radical ao nos apontar uma dimensão poética de potencial audível. Ao se inscrever no espaço-tempo enquanto plasticidade psicofísica, desestabiliza as lógicas de representação e do sentido e, portanto, não sujeita a ser codificada e conceitualizada. Essa suspensão do valor representativo da linguagem buscaria então articular som e ritmo e não a comumente conhecida articulação entre o som e o sentido. São as sonoridades e ruídos dos corpos em seu processo de refazimento e insurreição.

Artaud foi um visionário. Indo contra o binarismo ou as dicotomias metafísicas entre arte e vida, e com o seu corpo de marginal delirante, desenvolve sua força criativa e a inscreve em uma outra lógica, que Evelyne Grossman aborda em seu livro *Artaud, l'aliéné authentique* como sendo “não mais a regresso à uma concepção arcaica, pré-simbólica do corpo, mas a atenção aguçada as “flutuações plásticas da matéria”, a percepção desse disforme primitivo que Artaud chama de Kha, a Carne, o Duplo ou ainda o *suppôt*.”⁴⁹. Artaud, ao acolher essa potência do disforme, do “espectro plástico e nunca acabado”⁵⁰, estabelece o refazimento de si que forja novos modos de ser, consagrando, portanto, esse ser em metamorfose com “o desejo insensato de nascer de si mesmo”⁵¹, que como nos aponta Rey, foi o *leitmotiv* dos textos do momento de Rodez. É o refazimento de si para um corpo irrepresentável, corpo-ato, que seria como nos esclarece Grossman – “corpo molecular, dançante, corpo-teatro plural e inconcebível (...) um corpo múltiplo e poroso, nem aberto nem fechado, inacabado.”⁵²

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita

⁴⁸ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 35

⁴⁹ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud l'aliené authentique*. Paris: Éditions Farrago, 2003, p. 13.

⁵⁰ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 164.

⁵¹ REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 25.

⁵² GROSSMAN, Evelyne, *Artaud l'aliené authentique*. Paris: Éditions Farrago, 2003, p. 16.

às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças ao invés de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro. (ARTAUD, 1984, p. 164)

Em *O teatro e seu duplo*, Artaud nos aponta que “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém”.⁵³ Nesse sentido, vislumbro a crueldade do pensamento operando enquanto consciência aplicada no alargamento desse corpo infinitamente plástico e deformável. Essa operação se daria então pela noção de “pensamento de lance” o qual Derrida aborda como sendo “o pensamento da pulsão mesma, da força pulsiva, da compulsão e da expulsão. Da força antes da forma”.⁵⁴ Em vista disso, o trabalho que aqui vai se rascunhando, propõe uma prática onde se experiencia o esboço, a construção e desmoronamento constante e onde nunca se chega, local difícil e árido de frequentar, que na condição do intangível da pesquisa eu fui convocado a estar. Ao partir do pensar como procedimento inventivo, começo a farejar as pistas deixadas por Artaud em seus escritos para elaborar a gramatologia sonora em ressonância com essa nova linguagem que Artaud funda sem intenção de sistematizar, e que possa de certa forma, como ele aponta em *O teatro e seu duplo*, “traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens que gostaríamos de nos reconhecer”⁵⁵.

Ao entender que a linguagem é o corpo do pensamento, o próximo passo seria então investigar a musicalidade do pré verbal, o que acontece antes do pensamento, que Derrida aponta em *A escritura e a diferença* ao falar sobre a glossopoiese como “a beira do momento em que palavra ainda não nasceu”⁵⁶ A partir da noção de glossolalias, Artaud nos aponta um território de limites movediços e instáveis, linhas de fuga que atravessam e transbordam as partes provocando no corpo uma sensação de embaralhamento, ou convulsão constante do pensamento, como Artaud vai relatar nas correspondências com Jacques Rivière:

⁵³ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 84.

⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p.43.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 148.

⁵⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.161.

Essa dispersão dos meus poemas, esses vícios formais, essa convulsão constante do meu pensamento, devem ser atribuídas não a uma falta de exercício, de posse do instrumento que manejava, de *desenvolvimento intelectual*; mas sim a um desmoronamento central da alma. (ARTAUD, 2020, p.20)

Na tentativa de se reconstruir onde não é possível prevenir esse desmoronamento central da alma, Jacques Rivière aponta essa condição de Artaud quando fala de um algo furtivo como “furtos interiores”, sentimento de suspensão que Artaud vivenciava e que incide diretamente na sua escrita, ou como nos aponta Demangeat – “a penetração de seu corpo e de seu grito na escrita é efetuada por inscrição direta torcendo o texto como uma boca que cospe palavras inventadas”⁵⁷. Essa invenção de uma nova linguagem poética inaugurada por Artaud incide como gritos, como “a queixa de um abismo que se abre”⁵⁸, e o que vai dizer Serge Bedere, “Trata-se de uma verdadeira arqueologia, que por meio de um sistema de signos, tenta criar novamente o corpo perdido dentro das palavras. Dar novamente corpo à letra, nem que seja necessário reescrever a história do aparecimento da própria língua”⁵⁹.

Nesse sentido a gramatologia sonora em consonância com a poética da erosão, poderia contribuir para que os artistas da cena investiguem o devir vocal enquanto materialidade do som da voz e possam assim germinar multiplicidades de corpos possíveis. É um dispositivo que ao escavar as camadas profundas de nossa subjetividade como potencial para a insurreição de “corpos vibráteis”⁶⁰, opera na criação de imaginários e na proposição de múltiplos modos de existir e ressignificar saberes, trazendo à tona o desconhecido em nós. É a “palavra soprada”⁶¹ que

⁵⁷ BEDERE, Serge. *As tentativas extremas de Antonin Artaud de recobrar o nome sob a letra*. Rio de Janeiro: Ágora, 2007, p. 19.

⁵⁸ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 181-183.

⁵⁹ BEDERE, Serge. *As tentativas extremas de Antonin Artaud de recobrar o nome sob a letra*. Rio De Janeiro: Ágora, 2007, p. 17.

⁶⁰ “Sua experiência enquanto “fora-do-sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo - a qual chamei de “corpo-vibrátil” e, mais recentemente, de “corpo pulsional”. ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p.54.

⁶¹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.107.

enquanto matéria prima da destruição criadora e de forma elétrica, rítmica e musical encarna “um corpo que, recusado a morrer, vive sua destruição em ato”.⁶²

⁶² GROSSMAN, Evelyne. *Artaud, l'aliéné authentique*. Paris: Éditions Farrago, 2003, p.16.

1.2 Seria o pensamento sem imagem, a gênese da autopoiese?

Falar sobre o pensamento não é uma tarefa das mais confortáveis para mim, visto a quantidade de pensadores e filósofos que vão se debruçar sobre esse tema e criando interessantes abordagens e reflexões. Em especial aqueles que articulam o pensamento, ou a condição do pensamento ligado às poéticas do corpo. Mas, tendo em vista que a erosão é uma condição que se dá também no pensamento, provocando efeitos de desgaste e ruptura do corpo, achei que seria conveniente percorrer um pouco esse caminho, mesmo que por vezes possa se ter a sensação de uma trajetória que sobrevoa a superfície. Entretanto, farei um esforço de criar conexões concretas entre o conceito do pensamento sem imagem com a prática que venho experienciando na pesquisa e cavando pequenos furos que possibilitem acelerar o processo erosivo, modificando assim o relevo de um corpo-pensamento.

O conceito de pensamento sem imagem foi elaborado por Deleuze para nomear a condição do pensamento em Artaud. Essa condição tomada da esquizofrenia, Deleuze aborda que não é somente um fato humano, mas uma possibilidade do pensamento que apenas revela como tal na abolição da imagem. Esse vazio criado ou instaurado no pensamento, dialoga com o que Uno traz ao dizer que “na impossibilidade de pensar (...) parece se produzir um outro tipo de pensamento ou um pensamento sem forma”.⁶³ Ao pensar nesse corpo que se constrói como um espaço de forças e suas intensidades, Uno vai dizer que “A intensidade do vazio destrói o pensamento, mas este mesmo vazio engendra, através de uma escrita poética, algo novo e que consolida, pouco a pouco, como um novo tipo de pensamento”⁶⁴.

Dessa forma, nesse espaço do trabalho, o objetivo seria entender não o aspecto da doença em Artaud, que foi diagnosticado esquizofrênico, e sim o que a abolição da imagem ou esse novo tipo de pensamento produz no corpo. A minha proposição seria então perseguir o conceito do pensamento sem imagem como uma experiência possível do Corpo sem órgãos e também como dispositivo de construção autopoietica da língua-corpo, no sentido de explorar esse vazio como produtor de força. Por essa razão, eu começo então a investigar no meu processo de pesquisa,

⁶³ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.29.

⁶⁴ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.29.

se seria essa condição do pensamento sem imagem a gênese de uma autopoiese em erosão, transmutando a condição de um vazio em falta, para um vazio como potência. Uno ao descrever o estado de dor em Artaud diz: “Na violência do vazio, surge uma enorme vitalidade desconhecida”⁶⁵. E como seria então a partir de uma vitalidade desconhecida fazer com que nasça aquilo que ainda não existe?

O desafio seria de alguma forma encontrar um modo de falar desse intangível, o que ainda não nasceu. E uma das pistas que Uno de alguma forma nos elucida, para pensar essas questões, seria entender o pensamento como grau de vibração. Isso quer dizer que ao invés de se buscar um significado do pensamento, trazendo com ele o seu aspecto descritivo, figurativo e representativo, possa se medir antes de tudo sua vibração. Uno, em *Porque é o corpo sem órgãos*, cita um trecho de *Diferença e repetição* em que Deleuze vai dizer que “Artaud era aquele que descobriu o “pensamento sem imagem” autêntico que atestava a emergência de uma figura desconhecida do pensamento excluindo todas as características clássicas, tais como a forma, a razão, a lógica, a significação, a representação”. E Uno, no mesmo artigo vai dizer, que segundo Artaud, “todo esse processo para a descoberta do pensamento sem imagem foi realizado com uma certa descoberta do ser do corpo, uma nova figura do corpo. Todas essas ruínas do pensamento afundado são sensações intensas orgânicas”⁶⁶. Dessa forma, pensar na poética da erosão a partir da condição do pensamento sem imagem, é entender que é nela “que a contiguidade de estados, fluxos, de linhas, apresentará cada vez mais precisamente os graus das diferentes forças”⁶⁷.

Artaud em sua trajetória não concebe uma obra de arte dissociada da vida. Portanto, partindo das ruínas, desse estado desintegrado do pensamento, foi onde ele inaugurou um verdadeiro trabalho de investigação para a descoberta desse ser do corpo, essa nova figura do corpo. Em seu poema *Cogne e Foutre*, Artaud diz: “Conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser e que não há nem palavras nem letras, mas onde se entra por gritos e golpes. E não são mais sons ou sentidos que saem, nem mais palavras, mas sim CORPOS”⁶⁸. A reinvenção do corpo

⁶⁵ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.30.

⁶⁶ UNO, Kuniichi. *Porque é o corpo sem órgãos*. Curitiba: Alegria, Edição 13, 2014, p. 5.

⁶⁷ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.62.

⁶⁸ ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris:Quarto Gallimard, 2004, p.1351.

era o grande ofício de Artaud. E foi então que através de suas pictografias, desenhos e poesia em glossolalia, poéticas essas que poderiam então se dizer, advindas desse estado do pensamento sem imagem e onde ele buscou reconstruir o estado sedimentado do seu pensamento.

Dessa forma, o processo para a descoberta do pensamento sem imagem na minha pesquisa, se daria a partir da investigação do pensamento como emissor não mais de palavras ou sentidos, mas de signos. É o pensar materialidade sígnica na construção de uma experiência autopoietica de erosão e refazimento dos corpos. E o que é preciso para refazer os corpos? Segundo Uno, o pensamento sem imagem e o corpo sem órgãos⁶⁹ para Artaud, são certamente dois conceitos e dois motivos profundamente ligados e elucida que o importante é transformar o pensamento e o corpo ao mesmo tempo, rompendo assim certas barreiras entre o pensamento e o corpo. Nesse sentido, proponho a experiência para um devir-acéfalo, ou seja, um modo de experimentar o refazimento dos corpos a partir da destruição da imagem do pensamento, criando assim as poéticas para um corpo anárquico com suas intensidades multiformes. Esse desfazer o organismo, nos aponta Deleuze e Guattari, “nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuito, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuição de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”⁷⁰.

Anne Bouillon em seu livro *Gilles Deleuze et Antonin Artaud - L'impossibilité de penser* aborda que a imagem moral do pensamento bloqueia os novos modos de pensar e, portanto, da criação. Assim sendo, a prática de refazimento dos corpos não poderia se dar nessa geografia do pensamento, seria preciso então construir “uma espécie de espaço sem geometria ou como uma outra geometria intensiva”.⁷¹ Segundo Deleuze, pensar implica, portanto, uma desterritorialização do pensamento. E nesse caso, para fazer com que nasça aquilo que ainda não existe, é imperativo

⁶⁹ Aqui nesse ponto eu discordo de Uno quando ele aborda o corpo sem órgãos como um conceito. Eu, em todo caso, na minha experiência na sala de ensaio, tomo da mesma forma como aborda Deleuze e Guattari: “um exercício, uma experimentação inevitável (...) Ele não é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012, p.12.

⁷⁰ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012, p.25.

⁷¹ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.60.

que o pensamento possa se desterritorializar e assim romper com o território do pensamento existente. Para isso, o refazimento dos corpos como prática micropolítica e investida para uma poética da erosão, implicaria em um intensivo e indissociável processo de desterritorialização e reterritorialização, ou seja, a desterritorialização na medida em que o atual corpo-pensamento se desintegra, em seu movimento de abandonar o território existente e a reterritorialização enquanto movimento incessante de (re)construção de territórios, criando assim, a cada instante, novas e múltiplas possibilidades de corpo-pensamento.

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 323)

Uma vez que o território do corpo-pensamento é operado por linhas de fuga, o pensamento nesse caso assume a condição de “potência nômade”. Já o território, seria o meio onde se transita esses fluxos nômades do pensamento e se daria a meu ver, como vai dizer Artaud, ao descrever a sensação de um terreno que se esfarela sob seu pensamento, como “a ideia de um espaço imprevisto e fixo, onde normalmente tudo é movimento, comunicação, interferência, trajeto”⁷². Dessa forma, a ideia de desterritorialização na minha pesquisa refere-se ao pensamento em seus trajetos desviantes e como condição indispensável para uma poética da erosão em sua produção de complexidades. É o movimento como matéria-prima e ação deste sujeito plástico que, em seu processo constante de transmutação, assume o refazimento como mecanismo de se contrapor a um corpo pronto, que busca a coerência, uma vez que na condição de devir-outro, não é possível ser subserviente a um corpo dado.

O pensamento oscila entre o momento da paralisia insuportável e o da reflexão realizada com dificuldade. A partir dessa oscilação repetida, o pensamento se transforma. O vaivém entre os dois momentos faz surgir uma máquina pensante em sua pureza. É como se o

⁷² ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o juízo de Deus*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020, p.12

pensamento sustentado sobre o pensável e todas as operações racionais da máquina pensante fosse aqui quebrado, rejeitado, eliminado e talvez refeito. (UNO, 2022, p. 30)

Artaud estava interessado na micropolítica. No asilo em Rodez, nos primeiros momentos de sua internação, Artaud não tinha nenhuma autorização para sair. E quando gozava enfim de alguma liberdade, perambulava pelos espaços do asilo entoando os seus pequenos rituais, cantos e sonoridades, que como traçados de multiplicidades, iam esboçando a sua poesia no espaço na busca de novos agenciamentos. Esses agenciamentos eram os arranjos necessários que o seu pensamento operava no corpo para não ter os seus desejos e subjetividades soterradas, fazendo com que assim, nessa viagem subterrânea de um pensamento em plena erosão, pudesse construir novos territórios em seu constante estado de desterritorialização, entendendo que em Artaud, criar é desterritorializar. Artaud, como bem observa Christine Greiner, “propôs o corpo sem órgãos para desafiar os processos de automação e disciplinarização⁷³”. Portanto essa prática de criação de corpos outros, pode ser entendida como um exercício para um Corpo sem órgãos desse sujeito autopoietico que, ao operar a reinvenção do corpo como dispositivo de criação e prática micropolítica, desestabiliza as formas dominantes de subjetivação e de biopoder.

As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação, durante a época clássica, desta tecnologia de duas faces – anatômica e biológica –, individualmente e especificamente, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida, caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo (FOUCAULT, 2012, p.152).

A desterritorialização é portanto, desencadeada pela produção de “fluxos indeterminados”⁷⁴ como movimento de desvio dos códigos sociais, ruptura em relação ao opressor regime hegemônico e sua criação de corpos atados com seus comportamentos institucionalizados. É a flutuação do pensamento enquanto “potência nômade”, que em sua condição de travessia, risca trajetórias em intensidade.

⁷³ GREINER, Christine. *Fabulações da dor* (texto ainda não publicado)

⁷⁴ UNO, Kuniichi. Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p. 79.

E nômade, como aborda Deleuze, “não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade”⁷⁵. Essa “viagem imóvel”, segundo Deleuze, poderia ser feita no mesmo lugar, imperceptível, inesperada, subterrânea. No entanto, para a minha pesquisa, ela assume a noção de fluxos nômades do pensamento, que por vezes, mesmo em sua aparente imobilidade, continua a produzir sinapses de inventividade na superfície dos corpos. Corpos esses que não se estabilizam e não se deixam codificar. Corpo pleno, Corpo sem órgãos, circuito de intensidades na produção de Vida.

Quando os "fluxos esquizo" são forçados ao exílio, impedidos de serem material de construção de novos agenciamentos coletivos de desejo, de serem lugar de abertura para transformação pessoal/social, passam a girar em torno de si mesmos, em circuito fechado. Humilhados, adoecem, tornando-se esquizofrenia de asilo, loucura ou morte. (GUATTARI, 1977, p. 10)

A erosão do pensamento, essa condição do pensamento que se revela enquanto poética armada de subjetividades, aponta a possibilidade de criação a partir dos fragmentos dos corpos, esses enquanto campo de forças e geradores de desejos, afetos e inventividade. Corpo-combate que rompe o circuito fechado e limitante, “Corpo indissociavelmente poesia-desenho-teatro”⁷⁶ que enlaça o invisível trazendo-o para a ordem do visível e das sensações e corporificando assim, a partir de afetos ressonantes, uma outra forma de comunicação que Artaud viveu e experimentou até o fim. Apesar da linguagem ser importante para colocar corpo e pensamento em relação, foi ela que como vai dizer Uno, se torna o principal inimigo para Artaud. Nesse caso, tendo a poética da erosão enquanto linguagem em desconstrução de um ser fragmentado, seria necessário então, “refazer o eu e a linguagem, reconstruir a linguagem como signo das forças que são, sem dúvida, mal conduzidas na mente e no corpo”⁷⁷.

⁷⁵ GUATTARI, Félix. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p.170.

⁷⁶ LAGE, Silveira André. *A pictografia em Artaud: Teatro e reinvenção anatômica*.

⁷⁷ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.45.

1.3 O gaguejar da língua de um

PE
NSAM
ENT
O QUE
E
SCA
PA

Há, pois, algo que destrói meu pensamento; algo que não me impede de ser o que eu poderia vir a ser, mas que me deixa, digamos, em suspenso. Algo furtivo que tira de mim as palavras que eu encontrei, que diminui minha tensão mental, que destrói pouco a pouco em sua substância a massa do meu pensamento, que tira de mim até a memória dos malabarismos através dos quais nos expressamos e que traduzem com exatidão as modulações mais inseparáveis, mais localizadas, mais existentes do pensamento. Não vou insistir. Não preciso descrever meu estado.⁷⁸

Não precisa descrever o seu estado querido Artaud, seria limitante colocar como protagonista a sua “doença do espírito”, termo esse que você recorre em seu argumento à Jacques Rivière, como tentativa de descrever a incerteza profunda do pensamento, uma ausência total, uma verdadeira perda, esse estado irreversível onde o seu pensamento o abandona. Ao mesmo tempo, eu percebo que foi a partir desse “algo furtivo”, do seu ser em ruínas, que você desenvolve seus poemas em glossolalia e coloca assim o pensamento enraizado no corpo.

⁷⁸ ARTAUD, Antonin. *Correspondência com Jacques Rivière*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020, p. 20.

Divago um pouco sobre...

Seria esse enraizar do pensamento no corpo, uma forma de conexão com a impossibilidade de pensar e ao mesmo tempo de enfrentar o impensável? Seria o enraizamento, em seu percurso e tempo indeterminado, a possibilidade então de “refazer as palavras na profundidade do corpo”⁷⁹ ?

Divago mais uma vez.

Eu penso que ao mesmo tempo em que as palavras vão sendo construídas e refeitas, o mesmo acontece com o corpo. O processo de refazimento não espera que a erosão aconteça. O pensamento que escapa, um dos sintomas para uma poética da erosão, instaura um pensamento baldio, um não lugar com suas forças e intensidades, onde dentre outros distúrbios da linguagem, produz uma “gagueira poética para transformar as palavras e captar a força do impensável”⁸⁰. Nesse caso, a gagueira aparece como dispositivo de captura das forças do impensável, forças essas que escapam, atravessam ou se instauram silenciosamente nos recônditos do corpo-pensamento.

Erosão do pensamento e agora, também, erosão da linguagem. Não se trata absolutamente da impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras. Mas de construir uma linguagem passível de suportar a sua própria fratura. (KIFFER, 2012, p. 25)

Ana Kiffer aborda que um dos traços marcantes da escrita do poeta Artaud está em “refazer-se da erosão do pensamento na construção de uma escrita que a suporte”⁸¹. O refazer-se não deve ser entendido enquanto processo de fuga e sim como uma experiência e condição indispensável para criar para si um corpo sem órgãos como um espaço de forças. No processo de erosão do pensamento, surge uma escrita que é pra mim, corporal e sonora, onde na pesquisa é esse processo de construção de uma linguagem poética que se revela enquanto corpo e voz em estado de glossolalia. Da mesma forma, nesse processo de erosão, se produz uma sensação

⁷⁹ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.53.

⁸⁰ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.53.

⁸¹ KIFFER, Ana. *A estesia do pensamento*. Revista Cerrados, 21(33), 2012, p.26.

de “impoder”, essa impossibilidade de pensar a partir de um pensamento que escapa. Blanchot aborda que em Artaud esse impoder “parece essencial ao pensamento, mas transforma-o numa falta extremamente dolorosa, uma falha que brilha a partir desse centro e, consumindo a substância física do que ele pensa”⁸². Nessas condições, o corpo se faz “um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, e onde se cruzam as redes, os poderes e os tráficos”⁸³. Em decorrência dessa luta travada entre essa falha e essa falta, essa dor sentida pela demolição do pensamento, que faria então a voz gaguejar. Anne Buillon traz essa noção de que “Artaud gagueja porque pensar é doloroso, porque foi confrontado com o impensável que viola a mente e a obriga a pensar (...) Artaud fala porque ele sofre, faz a língua gaguejar porque os pensamentos escapam”⁸⁴. Dessa forma, como seria então capturar o pensamento antes de se tornar palavra, ou não querer ser palavra?

A poética da erosão é uma poética do refazimento dos corpos. A erosão que incide no pensamento, produz no corpo uma sensação de desintegração, e nesse processo erosivo, surge o material fragmentário de corpo e pensamento. Nessa fragmentação de si, corpo, pensamento e palavras são colocados em contato e buscam se refazer a partir de uma nova articulação corporal e sonora “o que se poderia chamar de construção de uma nova dicção poética”⁸⁵, capaz de traduzir essa condição de um corpo-pensamento em seu processo de erosão. Nessa tentativa de refazimento, surge o gagueira, que para Artaud era uma forma de questionar a linguagem e que para a poética da erosão pode ser entendido como a condição do pensamento fugidio que, em suas pausas ocasionais e involuntárias, faz com que o corpo e a voz sejam provocados a saírem do automatismo cotidiano. Nessa escrita entrecortada, onde se estabelecem novos ritmos e conexões, nasce a possibilidade da construção de uma nova linguagem, a geografia sonora de uma língua-corpo.

Poética da erosão parte do pressuposto de ser uma linguagem que precisa atravessar os corpos. Uma experiência da erosão, nesse caso, se dá na dança instável e cambaleante de corpo e voz, dança essa que arromba o discurso previsível

⁸² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 50.

⁸³ UNO, Kuniichi. *Hijkata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado*. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p.79.

⁸⁴ BOUILLON, Anne. *Gilles Deleuze et Antonin Artaud - L'impossibilité de penser*. Paris: L'Harmattan, 2016, p.12.

⁸⁵ KIFFER, Ana. *A estesia do pensamento*. Revista Cerrados, 21(33), 2012, p.26.

e assim reconstrói os corpos a partir da falha. O gaguejar da língua é uma falha no discurso verbal e ao mesmo tempo terreno fértil para a construção de um espaço corpóreo “atingido pela sonoridade das sílabas, antes de compreender o sentido”⁸⁶. Nesse caso, é a partir da erosão que surgem as palavras inventadas e estranhos vocábulos, inventividades sonoras da língua-corpo como materialização da crise do pensamento. A partir daí, a experiência em erosão, assume a dinâmica de uma via de mão dupla, ora o pensamento conduz e/ou violenta o corpo, ora o corpo conduz e/ou violenta o pensamento. Nessa alternância da ordem do imprevisível, o objetivo seria a busca de uma conexão entre o corpo e pensamento, conexão essa primordial para suportar as intensidades multiformes e os fluxos indeterminados que reverberam na superfície dos corpos. É o corpo-superfície como suporte instável e não estacionário para lidar com a investida das forças, é “um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida”.⁸⁷

No percurso da minha pesquisa, ao ir tecendo essa linguagem dos corpos esculpida a partir da experiência de uma voz desarrazoada e suas qualidades intensivas, precisei iniciar um trabalho pragmático para perceber o que me colocava em estado de glossolalia e também nomear alguns dos meus processos subjetivos evidenciados em sala de ensaio e, até mesmo aqui, nessa luta e jogo com as palavras, tendo a escrita como experiência. Ao nomear os processos em estado de refazimento, é saber que o que você escreve já está morto ou perde sua identidade no momento seguinte. Mesmo sabendo dessa condição, eu o fiz. Não apenas para entender os processos e visualizar o caminho que eu estava percorrendo, mas para saber voltar, condição importante numa poética da erosão, onde o pensamento cria trajetórias desviantes e fugidias. Se eu não consigo então agarrar o pensamento que escapa, eu volto a essa cartografia para encontrar alguma coisa que me lance na “rapidez extrema de associações de ideias, de representações mentais variadas, sucedendo-se como as imagens de um caleidoscópio”⁸⁸. É interessante pensar no

⁸⁶ REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 95.

⁸⁷ “Hijikata definiu sua dança butô com a seguinte fórmula muito conhecida: um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida”. UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado*. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p.73

⁸⁸ SÉGLAS, Jules. *Des troubles du langage chez les aliénés*. Paris: J. Rueff et Cie Editeurs, 1892, p.

caleidoscópio como um objeto que propõe em si a poética da erosão como metáfora. Através do reflexo da luz, ele apresenta combinações variadas, produzindo uma multiplicidade de imagens de efeito visual que não se deixam estabilizar. A cada giro do caleidoscópio, um novo corpo se forma e uma nova realidade se configura. No processo de criação a partir da poética da erosão, por vezes me vi querendo procrastinar o giro. Mas o refazimento se encontra exatamente no giro, essa virada brusca no tempo e no espaço na tentativa de dar corpo a um pensamento que escapa.

No processo da escrita como experiência e também na sala de ensaio como espaço de investigação e depuração da pesquisa na prática, a imagem do caleidoscópio me ajudou a pensar como poderia se dar a construção de uma experiência da linguagem a partir da erosão do pensamento. Essa experiência, assim como em todas as etapas da pesquisa, parte da condição de ser um experimento cênico. Isso quer dizer que alguns atravessamentos filosóficos, e até mesmo psiquiátricos, podem permear a pesquisa, mas, na condição de serem materiais de estudo com uma aplicabilidade concreta e pragmática na construção de uma língua-corpo em seu estado de transposição coabitando a cena.

Para a construção de uma poética da erosão, enquanto processo de criação a partir da articulação de corpo em voz em estado de glossolalia, delimito um suporte base de trabalho que se configura a partir de três elementos centrais: articulação do corpo, articulação da voz e articulação das energias. Essa tríade seria então formada por uma abordagem preparatória a partir de um estudo técnico pré-glossolalias, estudos dos fluxos (interno e externo) e estudos dos ressonadores para mapear a estrutura física da voz. Toda essa abordagem preparatória com seus elementos e estudos específicos, poderia ser entendida como esse conjunto de práticas para se criar em estado de glossolalia e também como as ferramentas centrais a serem articuladas no erguimento da arquitetura da erosão e sua gramatologia sonora.

Nesse momento, onde eu me questionava em como seria dar corpo a uma linguagem que é erosão, fissura e dilaceramento, ser esse corpo-pensamento-caleidoscópio que constrói um mosaico de palavras inventadas e que são absolutamente incompreensíveis, que cheguei a importante obra *Des troubles du langage chez les aliénés* de Jules Séglas e todo o seu importante estudo sobre os distúrbios da linguagem no universo dos alienados. Séglas foi um importante psiquiatra francês no estabelecimento da semiologia psiquiátrica. Por essa razão, achei que seria importante trazer parte desse estudo dos distúrbios da linguagem para

entender como se comportam os estados de glossolalia no corpo e na voz enquanto sintomas evidenciados a partir da erosão do pensamento. Na obra de Ségla me detive em percorrer a classe das dislogias e as quatro subdivisões que se aplicam as modificações na velocidade, forma, sintaxe e o conteúdo do discurso, fazendo um recorte neste último, onde Ségla aborda o que ele classifica de neologismos ativos e neologismos passivos. Inicialmente, acho importante apresentar a definição de dislogia e neologismo, que me eram até então desconhecidos, e assim posteriormente, fazer os cruzamentos com a abordagem de Ségla e a importância desse estudo para a minha pesquisa. De acordo com a definição do dicionário Oxford Languages:

dislogia

1. distúrbio da linguagem que se traduz por dificuldade na expressão de ideias, com paradas bruscas no meio de frases
2. comprometimento do raciocínio e do pensamento lógico.

neologismo

1. emprego de palavras novas, derivadas ou formadas de outras já existentes, na mesma língua ou não.
2. atribuição de novos sentidos a palavras já existentes na língua.

Ao ter contato com essas definições, aliado ao estudo sobre os distúrbios da linguagem a partir de Ségla, aqui entendendo os distúrbios da linguagem como a materialidade da voz e suas repercussões no corpo, achei que poderia estar adentrando um terreno um pouco técnico demais e me desviando de alguma forma da minha pesquisa. Essa preocupação se esvaiu apenas no momento em que eu consegui buscar correlações da minha pesquisa em diálogo com o universo do distúrbio da linguagem, essa enquanto falha intrínseca do pensamento e potência de criação. De forma simples, rascunhei um primeiro esboço de correlações, tendo, portanto, - a erosão como o distúrbio, a falha; o gaguejar da língua enquanto as modificações existentes na linguagem e que incidem diretamente na construção da estrutura física da voz, e por fim, o pensamento que escapa relacionado às desordens intelectuais. Ana Kiffer vai dizer que em Artaud, “os limites, as falhas, as perdas, o

“impoder” da linguagem e do pensamento tornam-se as matérias que lhe permitem falar, escrever, criar”⁸⁹. Dessa perspectiva, como seria então operar processos de criação a partir da falha?

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência. (BLANCHOT, 2014, p. 53)

Séglas aborda que os distúrbios da linguagem falada resultam de desordens intelectuais, muitas vezes a função da linguagem resta intacta e a fala não faz que traduzir para fora, que revelar por essas modificações, as alterações intelectuais fundamentais. De um modo pragmático, a ideia seria então abordar como a partir dos diferentes distúrbios da linguagem falada, ao modificarem o dínamo-ritmo da fala e do pensamento, me foram importantes para elencar as principais ferramentas de trabalho da gramatologia sonora e trazer à superfície as desordens do pensamento enquanto matéria prima de trabalho na construção de uma escrita corporal e sonora.

Nos meus primeiros experimentos, analisei que a minha voz, enquanto produção de subjetividades sonoras, tinha grande protagonismo sobre o corpo. A sensação era porque ao ler as glossolalias de Artaud, me sentia movido a arrancá-las do papel de alguma forma, buscando com que as sílabas inventadas se transmutassem em corpo. Sentia que era urgente se fazer ouvir o pensamento e não permitindo, portanto, que ele fosse colocado em clausura. Dessa forma, entendi que a poética da erosão se constrói pelos distúrbios do discurso em suas especificidades múltiplas, implicando corpo e voz em estado de glossolalia e se erguendo em oposição a um pensamento lógico e linear, onde as alterações e modificações implicadas ou provocadas na linguagem, erguem uma “obra falhada”⁹⁰ a partir de um sujeito insurrecional, singular.

⁸⁹ KIFFER, Ana. Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?. Rio de Janeiro: Editora Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras-UFRJ, 2008, p. 214.

⁹⁰ O que Artaud vem oferecer ao leitor é manifestação dessa crise - uma obra falhada - e sua apropriação “em verso ou prosa”. KIFFER, Ana. *Cartas e Corpos, de Antonin Artaud*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, 2008, p.4.

Na primeira parte do livro, Ségla apresenta de forma bem didática como se distinguem as modificações dos distúrbios da linguagem falada a partir dos aspectos relacionados a velocidade, a forma, a sintaxe e o conteúdo do discurso. Esses aspectos formadores da linguagem falada em sua condição de erosão, podemos dizer assim, me foram muito importantes para que eu pudesse reconhecer a aparência e qualidades formadoras de um discurso a partir da falha e também perceber a ligação aparentemente invisível entre pensamento atuando na formação do discurso. Ao pensar nas qualidades formadoras de um discurso a partir da falha, me propus a trabalhar inicialmente a partir do dínamo-ritmo, timbre, volume e pausas ocasionais do discurso. Num primeiro momento a pesquisa era estritamente vocal. Eu começava o aquecimento pelas glossolalias de Artaud, explorando ao máximo cada uma delas, e na sequência, eu ia alargando para uma gama de possibilidades sonoras, que pudessem criar ao mesmo tempo um deslocamento da linguagem e uma maior compreensão do que seria esse estado de glossolalia como dispositivo de subjetividades inventivas dentro dos processos de criação. Essa linguagem em erosão, não seria, portanto, restrita aos vocábulos inventados, mas uma pesquisa a partir do ar que vira sopro, grito, pregos, pedra, fogo, corpo. Esse corpo, que em vibração por simpatia com a pesquisa vocal e sonora, sendo, portanto, convocado a estar em trabalho em sua imprevisibilidade, apontaria nessa etapa da pesquisa a primeira noção de escrita corporal e sonora e também as primeiras noções de corpo e voz em estado de glossolalia. Nos meus primeiros esboços da escrita para uma poética da erosão, o objetivo seria listar e trabalhar a partir das qualidades que aparecem na emissão dos vocábulos e sonoridades em estado de glossolalia, ao mesmo tempo encontrar um vocabulário próprio de pesquisa o qual eu pudesse descrever os meus processos em improvisação com maior apuro. Descrever não seria apenas para fixar algo, mas um dispositivo para reativar o corpo e a linguagem e assim, me fazer repensar o próprio processo, em constante refazimento.

Para que as modificações abordadas por Ségla não sejam olhadas apenas como peças soltas de um quebra-cabeça sem uma aparente relação entre elas, foi preciso entender a tríade formada por pensamento, linguagem e comunicação, onde a falha ao incidir em alguma das partes, repercute nas demais. A poética da erosão é, portanto, esse mosaico de corpo-pensamento, corpo-linguagem e corpo-comunicação, que produz um ato poético em seu modo de expressão particular. As modificações que acontecem na linguagem e que irei descrever e analisar a partir de

Séglas, irão se desenrolar a partir desse entendimento. Iniciando essa parte um pouco descritiva, acho importante reforçar que Séglas utiliza o termo discurso pois a abordagem nesse caso está relacionada aos distúrbios da linguagem falada. Mas eu gostaria de experimentar a palavra enunciação, no sentido da linguística, onde esse termo se refere ao ato individual de utilização da língua pelo falante, ao produzir um enunciado num dado contexto comunicativo. Uma comunicação que se produz a partir da noção de “enunciação glossolálica”, essa fabulação da linguagem como muito bem é descrito no artigo *No marulhar das glossolalias*:

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. (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p.78)

Acho importante reforçar que toda a abordagem da pesquisa a partir de Séglas, não tem o intuito de se fazer uma análise clínica dos distúrbios da linguagem e sim, como um aporte técnico e de “metáforas propositivas”⁹¹ para se pesquisar corpo e voz em estado de glossolalia. Começando então ao que tange a modificação da velocidade na linguagem dos alienados, Séglas aborda que ela pode ser alterada de duas maneiras: ela pode ser aumentada ou diminuída. No que diz respeito à aceleração, ela se caracteriza por um estado de excitação geral, essa sensação de que as ideias correm pelo pensamento com associações muito rápidas. O discurso por vezes é interrompido, produzindo essa linguagem partida, desconexa e que pode apresentar uma dificuldade de formulação porque as ideias são muito rápidas para serem todas expressas. É interessante pensar nesse algo que tenta se formular, se construir em velocidade. Muitas vezes o padrão de construção é pensado no tempo lento ou a partir de uma dimensão reflexiva do pensamento. Aqui nesse caso, construir em velocidade foge a noção capitalista de produção de corpos em série, mas ao entender que a linguagem desconexa em sua construção incoerente, não se

⁹¹ Como lamentar no corpo? Como sonambular a voz? Como sonorizar o pensamento?

formula apenas a partir de suas qualidades de articulação e sonora, mas como expressão de uma luta interna, erosiva, uma crise do pensamento. A busca seria então forjar uma “linguagem-sintoma”⁹², que buscaria então traduzir no corpo e na voz, exatamente esse tumulto de ideias, essa desordem geral do espírito, “uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz do pensamento”⁹³.

A natureza do sofrimento aqui em jogo refere-se à instabilidade do próprio sofrimento, que vive uma espécie de erosão, de impossibilidade de se fixar, de impermanência, que sabota qualquer possibilidade de estabelecimento de um fundamento seguro para a subjetividade(...) A linha de fuga dessa condição aponta para a conquista de um “intelecto”, que não congele a experiência em conceitos, mas que permita alguma forma de apreensão transformadora do próprio sofrimento. (QUILCI, 2004, p. 81)

No que se refere a diminuição da velocidade do discurso, Séglas vai analisar que essa característica da linguagem se apresenta para aqueles doentes que só respondem aquilo que são questionados e quando o fazem é de uma maneira arrastada e falando como um lamento. Nesses casos, as frases são desconexas e os pensamentos que elas exprimem muito distantes umas das outras. Esse fenômeno da linguagem se encontra também em alguns sonâmbulos que falam como se estivessem sonhando. Em certos casos, esse ralentar do discurso é tão grande que, por vezes, eles até param de falar, apresentando a condição de um “mutismo voluntário”, onde o doente não projeta nem palavra, nem som, não faz nenhum gesto, ele fica imóvel como insensível a todas excitações exteriores. A vezes é apenas o tremor dos lábios que manifesta o desejo de responder, de exprimir seus pensamentos. Outra característica é a relação com o volume da voz, que pode ser muito baixa, quase irreconhecível, uma fala que quem ouve o discurso tem dificuldade de entender. A diminuição da velocidade, que por vezes afeta o volume do discurso, foi o que no estudo na sala de ensaio me apontou para a importância das pausas e

⁹² “Diferentemente da concepção tomada em outros campos do saber, a psicanálise toma o sintoma como algo revelador de uma verdade sobre o sujeito inconsciente. O sintoma, sob esta perspectiva, pode ser entendido não como pertencente exclusivamente à ordem do patológico, mas como intermediador da relação do sujeito com seu desejo, por via da linguagem”. NASCIMENTO, Elisa; BALDINI, Lauro. *O conceito de sintoma de Freud a Lacan em suas relações com a linguagem*. Campinas, 2019, Resumo.

⁹³ ARTAUD, Antonin. *Correspondência com Jacques Rivière*. Belo Horizonte, 2020, p.11.

da escuta como dispositivos de captação dos estados em glossolalia, que eram então evidenciados no corpo e na voz. Um outro aspecto importante a ser trabalhado, foi pensar nessa qualidade de tremor, focando em pontos específicos do corpo, isolando essa parte como um pensamento em estado vibratório, pensamento esse que não se deixa transmutar em vocábulos ou sonoridades, mas instaura a possibilidade de trabalhar em glossolalia no pequeno, na imobilidade, degustando o pensamento desconexo na boca antes de cuspir.

Sobre as modificações da forma do discurso, vai me interessar o que Ségla nomeia de “dicção expressiva”, onde o que está em análise entre os alienados, são as alterações do timbre da voz, que pode ser áspera, sussurrada, rouca e retumbante, podendo entre todas essas características ocorrer a variação de intensidade. Na pesquisa, essa noção de dicção expressiva, dialoga com a noção da construção de uma nova dicção poética que foi citada anteriormente, onde a proposição está voltada para essa linguagem que fosse capaz de falar a língua de Artaud, ao mesmo tempo em que desse materialidade para a escrita corporal e sonora, traduzindo assim em poética, a condição do pensamento em seu processo de erosão. A notação seria então pensar a experiência da produção de vocábulos inventados e sonoridades que, em suas múltiplas variações e combinações entre timbre e intensidade, produz a cada nova investida, novos e diferentes vocábulos que se comportam no espaço como hieróglifos dançantes do pensamento e “serão considerados num sentido encantatório, verdadeiramente mágico - por suas formas, suas emanações sensíveis e não apenas por seus sentidos”.⁹⁴ Dentro desse estudo, ainda dentro do escopo ligado a forma do discurso, Ségla aborda também uma forma de delírio onde existem ideias de metamorfose, de transformação do corpo, onde os doentes reproduziam frequentemente gritos dos animais os quais eles acreditavam terem se transformado. Diante disso, seria possível criar uma experiência para um devir-animal em estado de glossolalia?

Acerca da modificação da sintaxe do discurso, Ségla aborda de maneira mais sucinta e o mesmo ocorre em ressonância para minha pesquisa. O primeiro ponto a ser observado por ele, que acontece em certos grupos de alienados, é um discurso que se constrói a partir da incoerência, caracterizado por um não respeito às regras sintáticas ou por uma parafasia, distúrbio da linguagem que se caracteriza pela

⁹⁴ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p.157.

substituição de certas palavras por outras, ou por vocábulos inexistentes na língua. Construir uma poética a partir do inexistente ou aquilo que não está dado à priori, pode-se dizer que era a forma como Artaud operava a linguagem com suas glossolalias, que tombavam no meio das cartas e textos, produzindo assim uma sensação desordenada para com uma estrutura ditada anteriormente ou por uma regra gramatical por exemplo, no que diz respeito às poéticas ligadas à escrita. Na sala de ensaio, o trabalho de operar as glossolalias em Artaud a partir dessa perspectiva, foi pensar nelas enquanto agentes erosivos que modificam a gramática do corpo, provocando assim o deslocamento da linguagem, noção essa que se acopla na construção de uma nova dicção poética. Nesse caso, como aborda Felício, “Pode-se dizer que a negação da linguagem gramatical está vinculada, ao mesmo tempo, à experiência do “não pensamento”, isto é , à recusa de um pensamento ligado ao intelecto”⁹⁵.

Blanchot coloca o problema da escrita, que explode enquanto gramática, na sua sintaxe, a fim de se unir corporalmente à palavra (som, grito), num trabalho de “desdobramento”. É necessário notar-se que Artaud caminha no sentido de escrever textos anônimos, que, embora ligados à sua Existência, justamente por ser “desdobrada”, “rasgada” em seu âmago, desde o início, só pode ser expressa por fragmentos. (FELÍCIO, 1996, p. 22)

A abordagem sobre as modificações ligadas ao conteúdo do discurso se dá como o assunto mais extenso no livro, mas vou fazer um recorte e uma breve reflexão ao abordar apenas as descrições do que Séglas nomeia de neologismo ativo e neologismo passivo. Segundo Séglas, os neologismos passivos resultam de um simples automatismo psicológico e os neologismos ativos são criados voluntariamente, ou seja, a vontade intervém para criar. Sobre esse aspecto, automático e voluntário, foi importante para elucidar na minha pesquisa sobre o estudo dos fluxos (interno e externo), o qual na pesquisa denominei de articulação das energias e que faz parte de um dos suportes para a construção de corpo e voz em estado de glossolalia. Na sala de ensaio, para trabalhar a noção de fluxo interno, a indicação seria começar por uma vibração, que tem início na base da coluna, e reverbera pouco a pouco por todo o corpo, como sinapses incandescentes, tornando

⁹⁵ FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 21.

esse corpo vibrátil em toda a sua extensão. Já o fluxo externo, parte da ação de manipular a energia criada pelo fluxo interno e lançá-la para fora a partir de diferentes partes do corpo, criando assim uma dança de intensidades que risca o espaço. Os riscos, são permeados então pelos fluxos em suas qualidades intensivas e seriam também o suporte energético e trajeto por onde irão percorrer as sonoridades vocais na construção de corpos polifônicos.

E por fim, na construção de uma escrita corporal e sonora como processo de criação para a cena, em diálogo com os distúrbios da linguagem a partir de Ségla, me fez entender que a poética da erosão, enquanto construção de corpo e voz em estado de glossolalia, é “como a linguagem de tudo que se pode dizer e significar numa cena independente da palavra, de tudo que encontra sua expressão no espaço, ou que pode ser atingido ou desagregado por ele”⁹⁶.

⁹⁶ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p. 91.



Processos erosivos e sonoros do corpo

2.1 Trances lúcidos - Dispositivo metacotidiano para operar as forças.

Eu demorei para ter coragem de enfrentar a escrita deste capítulo. Acredito que não só na escrita como experiência, mas de implicar o corpo que fosse capaz de suportar as investidas das forças, das intensidades multiformes e dos fluxos indeterminados no estudo para uma poética da erosão. Muitas vezes, mesmo que a minha busca fosse me lançar na experiência da erosão, ciente de todas as suas consequências no corpo e no pensamento, sentia que meu corpo não estava implicado no trabalho. A sensação era como se eu buscasse sedimentar o corpo em um bloco, que impediria assim as investidas das forças e, portanto, não deixando-me erodir, ser fragmentos de corpos em seus estados intensivos e vibracionais. Era um processo de soterramento das minhas subjetividades e força criativa, processo esse intensificado por crises de ansiedade e pandemia e que a longo prazo, me impediria de ser “um pensador-experimentador da *força*”⁹⁷, sendo essa, a principal característica para um artista criador, que decide se lançar em processos de criação a partir da poética da erosão. Acredito que essa sensação, um pouco paralisante, faria parte desse objetivo da pesquisa em se construir como uma nova linguagem que fosse capaz de traduzir todo o processo de erosão acontecendo no corpo, na escrita e no pensamento, ao mesmo tempo em que pudesse “provocar descolamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam” (QUILCI, 2004, p.40).

Uno aborda em seu livro *Artaud - Pensamento e Corpo*, que quando Artaud era tomado por uma espécie de paralisia do pensamento, ele recorria a potencialidade de um tipo completamente diferente de pensamento, que pudesse se manifestar como uma pedra, elemento esse que se introduz no corpo e no pensamento petrificado.

O devir-pedra de Artaud tem, sem dúvida, dois sentidos: por um lado, é a petrificação da vitalidade orgânica vivida na composição habitual, limitante; o corpo é paralisado e estranhamente concebido como pedra, com uma vida orgânica imobilizada, desesperada, desorganizada. Tudo isso corresponde a sua experiência singular e dolorosa do corpo (...) Por outro lado, pode abrir a vida para fora da harmonia orgânica. Uma vitalidade concebida como inorgânica pode ser mais intensa do que a vitalidade orgânica. Uma vida forjada no inanimado aparece,

⁹⁷ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p.12.

neste momento, mais viva que a vida nascida como orgânica. A pedra é uma vitalidade sem organismo, o sopro sem pulmões; ela afirma uma vida intensa que desconhece as fronteiras impostas pelo corpo fixo que é, ele mesmo, determinado pelas instituições, as gerações no ambiente, a sociedade e até mesmo a história”. (UNO, 2022, p. 158)

Quando se pensa em um espaço de forças, dificilmente a primeira imagem que vai vir à cabeça será a de um elemento inanimado como a pedra. Na verdade, aqui a pedra enquanto um corpo de potencial imanente, adentra o pensamento estratificado com o objetivo de descobrir um outro pensamento através do impensável. Partindo dessa perspectiva, de uma vitalidade inorgânica da pedra como esse “estado potencial da força”, a ideia seria então iniciar um processo de “mineralogia do pensamento”. Esse processo consistiria em fazer com que eu pudesse distinguir os fragmentos imanentes de vida criativa, que foram lançados em todas as direções devido aos deslocamentos e fissuras provocados no pensamento estratificado, e de liberar a força do impensável, esse potencial erosivo e sonoro de um não pensamento. Mas como seria liberar a força do impensável e depois conseguir manipulá-la para a construção de um corpo em erosão?

Uno vai dizer que “Nos textos de Artaud, a música sempre tem a função violenta de abrir o espaço fechado, congelado. Dessa forma, os sons atraem a força latente da pedra” (UNO, 2022, p. 25). Para uma poética da erosão é possível dizer que a gramatologia sonora, enquanto musicalidade corpórea em estado de glossolalia, exerceria a função violenta de perfuração do pensamento estratificado, “uma espécie de violência sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud” (QUILCI, 2004, p.40). Perfurar não teria apenas a função de abrir, mas de desintegrar esse pensamento estratificado que opera em seu modo orgânico, quando na verdade o que Artaud propõe é uma “dissociação psicológica” e “dilaceração orgânica”, que como aborda Quilci sobre esses conceitos, “o que parece estar em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental”.⁹⁸ Mediante o exposto, é possível pensar que a poética da erosão, como geradora de múltiplas experiências de refazimento do pensamento-corpo, buscaria “cavar novas profundidades de percepção” e transmutar

⁹⁸ “Artaud, por vezes chamará esse processo de “metafísica em atividade”. QUILCI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 39.

assim, a condição de um pensamento estratificado em “um novo tipo de pensamento aberto às forças” (UNO, 2022, p.50).

Proponho através do teatro, a uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar *trances*, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que comandam mesmo as mais sutis funções. (ARTAUD, 1984, p. 104, grifo meu)

Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade volitiva. Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em *trances mágicos*. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. (ARTAUD, 1984, p. 171, grifo meu)

A palavra transe como ela vem soterrada de muito lixo, inevitavelmente vem também acompanhada de muitos equívocos e dificuldade de entendimento, especialmente quando se pensa a sua relação com o trabalho do ator e o teatro. Eu inclusive fui questionado de usar essa palavra, sobretudo quando agrego a lucidez para compor o termo *trances lúcidos*. É como se houvesse uma dualidade estranha na composição desse termo, um erro estrutural. Ao mesmo tempo, se eu precisasse dizer em uma palavra o que traduz a experiência vivenciada em uma estrutura de improvisação proposta pela poética da erosão, eu inevitavelmente diria a palavra transe. Mas por que essa palavra? Quais as sensações evidenciadas no corpo e na voz para que eu associe imediatamente a palavra transe ao estado manifesto de corpo e voz em glossolalia?

A glossolalia parece despertar ainda mais o interesse pelo fascínio que essa língua provoca. Afinal, trata-se de uma língua que não possui uma significação ou um sentido, mas, fundamentalmente, um conjunto de sons articulados dentro de um determinado ritmo e cadência capaz de provocar nos seus praticantes *trances* de diversas ordens. O fascínio, neste caso, nos parece muito mais ligado ao efeito de transe e sideração, que faz com que os sujeitos se entreguem a sonoridade e a musicalidade dessa língua de uma forma a serem conduzidos por ela. Enquanto possibilidade de língua, a glossolalia não possui aspectos essenciais para tal, ou seja, não há uma semântica, não há uma sintaxe, nem mesmo uma morfologia, apenas um conjunto sonoro, vocalizado dentro de um ritmo cadenciado que, em geral, conduz os sujeitos a *trances*. (MALISKA, 2011, p.249)

Na sala de ensaio, nos processos iniciais de improvisação a partir das glossolalias em Artaud, um dos meus desafios era encontrar os meios para que eu pudesse manipular as forças intensivas advindas de um corpo e pensamento em seu processo de erosão. Na prática, significava que eu era atravessado por múltiplas sensações, estados e associações, mas que eu rejeitava de alguma forma criar pequenas estruturas de trabalho para apreender esses processos subjetivos, como se ao criar uma estrutura precisa, eu fosse desintegrar a possibilidade de novas descobertas e de romper com o fluxo orgânico permeador do corpo em seu estado intensivo e vibracional. A sensação era como se eu tivesse imbuído de pesquisar a aparência corporal e sonora de um devir-glossolalia, enquanto na verdade, eu precisava ir ao encontro dos estados de glossolalia, essas estruturas internas do solo com seus fluxos intensivos, ininterruptos, livres.

Uma das obsessões muito fortes de Antonin Artaud era a de que seu corpo não passava de um autômato manipulado por Deus. Mas ele não queria destruir esse autômato ou livrar-se de seu próprio corpo paralisado. O que ele queria realizar era a reconstrução ou descoberta de um outro autômato que se regenera ao seguir as forças, os fluxos indeterminados. (UNO, 2018, p. 79)

Foi então que no meu processo de escavação teórica, que sempre caminha junto com a minha prática na sala de ensaio, que me lembro do importante trabalho de doutorado da diretora teatral Celina Sodré, com o título *Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos*, tese essa que conta com um exímio trabalho de transcrição e tradução das nove aulas ministradas por Jerzy Grotowski no Collège de France, em 1997 e 1998, dentro da cadeira de Antropologia Teatral, sob o título: *A linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual*. Além do material traduzido, Celina se dedicou a prefaciá-las analiticamente cada uma das aulas, o que nos ajuda a adentrar cada uma delas, com um aporte afetivo e direcional para escutar o que vem a ser dito por Grotowski. Esse escopo teórico em questão, foi acoplado ao corpo do meu trabalho como uma luz que pudesse elucidar questões ainda flutuantes e difíceis de serem abordadas na pesquisa, e ao mesmo tempo, problematizar algumas pedras soltas da erosão, não para dar sentido a elas, mas entendendo-as como ferramenta de desenvolvimento do próprio processo.

Inicialmente a ideia seria pensar a noção de transe a partir da análise que Grotowski traz sobre o comportamento dos corpos em um ritual de Vodou haitiano e

entender as relações “desse fazer” com a noção de linhagem orgânica no teatro e de algumas noções que atravessam o processo de criação para uma poética da erosão. Esses conceitos teriam também a função de aporte para o diálogo com o que Artaud denomina de “metafísica em atividade”, e por isso, achei que seria importante convidar Grotowski para participar desse diálogo e assim pensar juntos: É possível pensar a poética da erosão como um processo de transe, onde se evidenciam as qualidades intensivas e vibratórias de corpo e voz em estado de glossolalia? Seria então esse, o modo de “recolocar os signos em estado de vibração, no limiar em que eles não cessam o vaivém entre forma e as intensidades, o consciente e o inconsciente, no limiar em que os signos tocam principalmente nessa vibração das forças” (UNO, 2022, p. 47) ?

Quilici aborda que em Artaud se observa um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral, enfatizando por sua vez o caráter religioso e mágico que deveria ser recriado pelas artes cênicas. E enfatiza que “a magia não é entendida aqui como uma “ciência ingênua” que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. Artaud, por vezes chamará esse processo de metafísica em atividade” (QUILICI, 2004, p.39).

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve suas conseqüências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade*. (ARTAUD, 1994, p.60)

Eu sou um apaixonado pela arte da transposição, essa possibilidade do corpo e voz se expandirem a tal ponto que, ao invés de imitar a realidade, se tornam a própria maneira de exaltá-la. Isso se traduz na poética da erosão, que enquanto linguagem sonoro corpórea, se desvia do corpo construído a partir de um realismo psicológico, para ir ao encontro de um corpo biopotente e seus comportamentos metacotidianos. E ao pensar em metacotidiano, podemos embarcar em um falso entendimento de que essa linguagem a ser construída nos processos de criação em erosão, partem de algo transcendente, distante e por isso não acessível e não

concreto. Na sala de ensaio, foi possível perceber que acontece exatamente o contrário. Na poética da erosão, tudo parte do corpo e a ele retorna. Dessa forma, os processos de criação para uma poética da erosão, a meu ver, não estariam ligados a uma noção de transcendência, no sentido de um corpo que invoca outra substância que não a materialidade e sim, da noção de imanência, ou seja, emerge da materialidade do corpo. A palavra, o sopro, o grito, o ar, o cuspe, são, portanto, o corpo do pensamento, pensamento esse que busca a todo momento um espaço corpóreo onde possa levar a linguagem até o limite. Na fricção do corpo com suas qualidades intensivas, multiformes e vibráteis e do pensamento em seu estado erosivo, que se daria o processo de transe em uma poética da erosão, transe esse podendo ser aqui entendido como a transposição poética de corpo e voz em estado de glossolalia. A partir dessa perspectiva, é possível entender essa transposição poética como um comportamento metacotidiano, advindo de processos de criação para uma poética da erosão?

A resposta para esse pergunta, mas do que inserir a poética da erosão em uma caixa conceitual, seria buscar uma aproximação dessa poética com a abordagem de Grotowski sobre os comportamentos metacotidianos no teatro e no ritual, no sentido de compreender a predominância daquilo que seria orgânico (abordagem orgânica) e artificial (abordagem artificial). Nessa aproximação, um dos objetivos traçados seria entender as qualidades e características da abordagem orgânica e sua relação com o trabalho de corpo e voz em estado de glossolalia e também, qual seria a função da lucidez ao adentrar o processo criativo para compor o termo transe lúcido, esse modo de operar as forças na construção de corpos singulares para uma poética da erosão. Inicialmente já foi possível notar que existem semelhanças em ambos os processos - erosão e possessão - sobretudo no que diz respeito a relação dos impulsos, fluxo e estrutura. Essa tríade, portanto, se torna para a pesquisa um importante referencial para se pensar as qualidades que compreendem a construção do corpo na poética da erosão, corpo esse que se esculpe em refazimento a partir do transe.

Eu digo artificial, no sentido... como vocês sabem a arte tem uma relação etimológica com artificial. Agora, quando eu digo "as abordagens artificiais", são as abordagens que começam pela composição, pelos pequenos signos, pela periferia do corpo, muito mais do que pelos impulsos, que começam pela estrutura e não pelo processo. E, as abordagens orgânicas começam pelos impulsos, pela

continuidade, por um fluxo contínuo, por um não-*staccato*. Mas, ela chega também a uma composição, a uma estrutura. (GROTOWSKI apud SODRÉ, 2014, p.27).

O corpo a ser construído com base na poética da erosão, parte da noção de ser um território atravessado por linhas de fuga. Dessa forma, os diferentes trajetos riscados no corpo de ponta a ponta, ao criar cruzamentos e sobreposições, seriam essas rotas desviantes por onde percorrem os impulsos, esse fogo que labareia o espaço das forças, estado de glossolalia que com seu fluxo contínuo e suas qualidades intensivas, se obstina na luta de enraizar o pensamento no corpo. Em diálogo com essa perspectiva, trago a análise que Grotowski faz sobre um processo que os haitianos chamam de um processo de possessão ou transe de possessão. A análise em questão, Grotowski faz de um rapaz em um ritual de Vodou haitiano, a partir do filme *Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti*, de Maya Deren. Nesse participante em especial, se observa um exemplo de uma abordagem orgânica muito presente e forte e Grotowski diz que é possível ver nesse caso, “como o fluxo dos impulsos passa pelo seu corpo e como é de dentro do corpo, mesmo se as mãos são ativas, não é gestual, não é ilustrativo, ele não ilustra nada, acontece alguma coisa com ele e não é um surto, é perfeitamente doce, nós não podemos dizer dominado, não, não é dominado, mas, delicado” (GROTOWSKI apud SODRÉ, 2014, p.28).

Nessa aproximação, posso dizer que foi possível elucidar alguns pontos importantes para pensar o processo de construção do corpo na poética da erosão, corpo esse que se esculpe a partir dos impulsos em estado de glossolalia. Esses impulsos, que percorrem o corpo em um fluxo livre e por vezes desordenado, engrenam o funcionamento da maquinaria do corpo e suas articulações de pensamento, produzindo assim uma poética não gestual, não ilustrativa e sobretudo, não realista. Mas não adianta essa maquinaria do corpo funcionar de modo automático, é preciso que corpo e pensamento sejam colocados em relação, produzindo assim, a estrutura necessária para uma linguagem não estacionária. Essa “comunicação movente”⁹⁹, de características fluidas, vai quebrando por onde passa todas as barragens que impedem os impulsos de fluírem livremente nos circuitos intensivos dos corpos, possibilitando, portanto, que nessa encruzilhada dos corpos e das forças, se construa uma escrita corporal e sonora para uma poética da erosão.

⁹⁹ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p. 48.

Nessa tentativa primeira de composição, é possível pensar a poética da erosão como uma forma de abordagem orgânica no teatro, mas, sem estrutura, ela se torna apenas uma experiência vazia e “pseudocatártica”, ao invés de ser, portanto, um estado sintomático de glossolalia em movimento, pensamento erosivo e sonoro na produção de corpos singulares.

Agora: ‘Será que neste processo orgânico, como no Vodou haitiano, por exemplo, ou num outro tipo de ritual em diferentes países, onde existe, a possessão do transe, será que nisto não existe uma forma?’ Não, ela existe. Ela existe, porque se alguém entra dentro deste tipo de processo durante um ritual, e começa a fazer os movimentos, os comportamentos desordenados, ele é parado pelos outros. Esta desordem é chamada, por exemplo, no Haiti, de possessão boçal¹⁰⁰. (GROTOWSKI apud SODRÉ, 2014, p.29).

E claro, que na poética da erosão, a elaboração de uma estrutura se daria apenas “quando situada em relação às forças informais expressas através dos corpos, na medida em que as palavras colocam em comunicação forças e matérias indeterminadas” (UNO, 2022, p. 44). É portanto, em relação com esse palavreado erosivo e indeterminado, que me coloco a buscar a lucidez, esse estado que conectado ao transe, possibilitaria ser um dispositivo metacotidiano operatório das forças, fazendo com que assim a comunicação aconteça. No dicionário *Oxford Languages* uma das descrições de lucidez seria “luminância emitida por um corpo”. A partir desse significado, acho interessante pensar a lucidez como como essa qualidade sintomática do transe em seu estado manifesto. Essa lucidez, que não seria, portanto, o impulso, mas aquilo que é emitido do corpo a partir dos processos investigativos de criação de corpo e voz em estado de glossolalia. Assim sendo, os transe lúcidos em uma poética da erosão, não se configura como um dispositivo de dominar as forças, criando portanto um soterramento de potencialidades, mas sim, uma forma de manejar as forças a partir de um corpo emissor de sintomas, entendendo que nesse comportamento metacotidiano, “o pensamento desintegrado, a língua deteriorada são os sintomas exatos para um novo e irreversível estado do pensamento” (UNO, 2014, p.4) ligados a um corpo que tem por ofício, ser contínuo refazimento.

¹⁰⁰ Celina Sodré pontua em sua tese que “boçal” teria aqui o sentido de “enganosa”.

2.2 Gramatologia sonora: palavra-sopro, palavra-grito, articulação do pensamento e escuta.

A cada início de um novo capítulo, buscando dar corpo para minha escrita, seguindo pé ante pé na trajetória da minha pesquisa, sou sempre confrontado com a sensação de não saber. Por vezes escrevo algumas linhas, e no momento seguinte já coloco a borracha virtual para agir e tudo se esvai, como se nada tivesse existido. Chego até mesmo a pensar que eu também não existo. Mas sigo adiante, entendendo que é preciso assumir a condição de ser um ator-pesquisador em erosão. Ao mesmo tempo em que me encontro na busca incessante de dar corpo ao pensamento, existe o processo de decomposição do corpo e o desmantelamento do sentido, revelando assim portanto uma linguagem em desconstrução. Dessa forma, no movimento de realocar o corpo que está em constante refazimento, a gramatologia sonora se apresenta destacando, portanto, as ambiguidades, falhas e contradições de um discurso, fazendo isso ao desintegrar o corpo da linguagem e a partir de “operações físicas e sonoras das palavras”¹⁰¹, que estariam ligadas principalmente ao desfazimento do sentido.

A transformação da linguagem por Artaud consiste, antes de tudo, em tirar as palavras dos sentidos, extraindo-as dos usos determinados, dos códigos determinantes, levando-as para a superfície, esvaziando-as de profundidade, desmontando o corpo e o organismo das palavras. (UNO, 2022, p. 217)

Ao cunhar o termo gramatologia sonora, para se pensar as operações a serem realizadas no corpo da voz e toda a emissão sonora advinda de um corpo e pensamento em erosão, eu não estava ciente de que nas obras *Gramatologia* e *A escritura e diferença*, de Derrida, foi o espaço teórico onde ele inaugurou o seu pensamento acerca da teoria da desconstrução, que estava centrada no discurso e portanto, nas palavras. É um estudo extenso e com diversas abas conceituais que vão sendo desveladas pelo autor, mas a minha intenção aqui, em todo caso, seria fisgar o que pode ser colocado em diálogo com a gramatologia sonora, mas sem necessidade de se criar um amálgama dos conceitos entre a teoria da desconstrução e a poética da erosão. A operação seria em todo caso uma aproximação para ver

¹⁰¹ UNO, Kuniichi. *Artaud - Pensamento e Corpo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022, p. 217.

aquilo que ressoa, entendendo que mesmo a dissonância é corpo sonoro e, portanto, matéria-prima não descartada a ser colocada em trabalho.

Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na *Gramatologia*, o termo “desconstrução” foi tomado da arquitetura. Significa a deposição ou decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (“isso se desconstrói”), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico ou dominante. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9)

Assim como na teoria da desconstrução, a gramatologia sonora procura subverter a tradição metafísica ocidental, que para Derrida, é considerada logocêntrica e dominadora. Na desconstrução, portanto, a ideia de uma relação direta entre significante (a forma do signo) e significado (o conteúdo do signo) já não é mais sustentada, pelo contrário, existem infinitas mudanças de significados retransmitidas de um significante para outro. Nesse trânsito da produção das diferenças é que a gramatologia sonora rompe com a hegemonia da “metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto)” (DERRIDA, 1973, p.3) e que tendo, portanto, o pensar materialidade sígnica, revela a potência desestabilizadora dessa nova gramática de aparência intensiva e de consistência indeterminada. Ao operar a crise destrutiva do pensamento, na emissão de um discurso pela falha, faz assim “renascer as palavras como pura matéria sonora que se levanta e vibra no corpo sem órgãos” (UNO, 2022, p. 217) corpo esse que se comportaria como “um organismo sem partes que faz tudo por insuflação, inspiração evaporação, transmissão fluídica” (DELEUZE, 1974, p.91).

Esse novo comportamento das palavras que se corporifica como um palavreado dissonante e que se constrói a partir da erosão do pensamento, foi um dos pontos que mais me instigaram a me lançar na pesquisa. Mas não era suficiente entender apenas a materialidade das palavras e sim como seria construir a sua relação enquanto linguagem delirada que, com seu poder de dilaceramento sonoro, cria rasgaduras no corpo e no pensamento, fazendo redescobrir a vitalidade de um corpo-pesquisa esgotado. Corpo esse que vasculha o estado de glossolalia “para destruir os limites que estruturam a representação” e que buscaria, portanto, como vai dizer Artaud:

Fazer a linguagem servir para exprimir o que ela não exprime habitualmente (..) é dar-lhes possibilidade de abalo físico, é dividi-la e

reparti-la ativamente no espaço, é tornar as entonações de maneira absolutamente concreta e restituir-lhes o poder que teriam de dilacerar e de manifestar realmente algo, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes vilmente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, é enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 56)

Lembro que nos primeiros experimentos a partir das glossolalias em Artaud, eu cheguei a pensar em como construir um trajeto de treinamento diário, que fosse efetivo na produção de vocábulos e sílabas inventadas, e que se desse a partir de um corpo imanente de glossolalia. Nesse trajeto, o desafio seria então construir um tipo de palavrado que desse vazão aos movimentos de uma linguagem não padronizada e que não coincide com o código social, uma língua que propõe, portanto, o avesso do movimento. Nessa compreensão momentânea, vou desenhando a gramatologia sonora como essa estrutura corpo-sonoro que é “talhada na profundidade dos corpos” (DELEUZE, 1974, p. 87) e que a partir dos desabamentos em suas múltiplas sonoridades, produzem uma espécie de alfabeto instável. Essa língua que tivesse, portanto, uma aparência reconhecível, mas uma estrutura impermanente e que me permitisse como ator-pesquisador da poética da erosão, transitar livremente por entre os ruídos do pensamento.

A voz como pura matéria potente atravessa dois corpos: o corpo das palavras (sentidos, imagens e tudo que é conotado) e o corpo inteiro que soa e ressoa quando o pronunciamos. A poesia recitada pode fazer surgir dois corpos sem órgãos, nas palavras e na carne. Aqui se pode revelar uma “anarquia” semiótica, musical, fisiológica. O sentido pode se desterritorializar; ele deve renascer nesta ressonância ou fusão de corpos que perdem suas fronteiras definidas. O sentido, o som, o ruído, o sopro são capturados como intensidades sem forma, sem intervalo e atravessam o corpo e o espaço. (UNO, 2022, p. 218)

Na construção de uma escritura corporal e sonora, nessa instigante tentativa de falar a língua de Artaud, percebo que a poética da erosão precisaria então de um substrato que desse suporte a essas intensidades disformes. E, portanto, uma forma de capturar essas intensidades que atravessam o corpo e o espaço, seria criando uma forma de se relacionar com elas, de conseguir dar materialidade a essa substância poética produzida na fusão de corpos sem fronteiras definidas. “Nesta falência da superfície, a palavra no seu todo perde o sentido. Ela conserva talvez um certo poder de designação, mas apreendido como vazio; um certo poder de

manifestação, apreendido como indiferente; uma certa significação, apreendida como “falsa”. (DELEUZE, 1974, p.90). Inicialmente para a pesquisa da gramatologia sonora, instauro os termos “palavra-sopro” e “palavra-grito” (DELEUZE, 1974, p. 91), juntamente com a noção de escuta e articulação do pensamento. Todos esses seriam os meios de apreensão das intensidades disformes e que se transmutam no espaço enquanto corpo e voz em estado de glossolalia. Pode-se dizer que a gramatologia sonora seria, portanto, uma compilação desses meios para reconhecer e, ao mesmo tempo, trabalhar a partir do desconhecido em nós. É um desafio abordar esses meios de apreensão das intensidades disformes em separado, pois na sala de ensaio, nos diferentes trabalhos em improvisação, tudo vem junto, se articulando por combinação não linear. Pode ser que por aqui esse processo também aconteça dessa forma. O objetivo em todo caso não seria criar uma convenção para essa forma de articular a linguagem e sim, uma tentativa de decifrar os comportamentos dessa voz que buscaria, por tanto, transcrever o que é da ordem do sopro e do grito.

Por que mentir, por que procurar colocar no plano literário uma coisa que é o próprio grito da vida, porque dar aparências de ficção ao que é feito de substância inextirpável da alma, que se assemelha a uma denúncia da realidade? (ARTAUD, 2020, p. 43)

O corpo insurgente na poética da erosão, é um corpo que tem por ofício o refazimento na produção de sonoridades e ruídos. Na gramatologia sonora como construção dessa poética, onde se experiencia uma vocalidade singular, é possível observar que vai se deixando de lado a importância das palavras articuladas para se buscar os “hieróglifos do pensamento”, essa escrita de uma língua-corpo que se inscreve pela dor de “sentir o pensamento e a própria existência se desgarrando continuamente” (QUILCI, 2004 , p.90). Nesse caso, o grito surge, portanto como sensação de descolamento da existência para dar vida aos ruídos soterrados. É o grito que atravessa os corpos criando buracos e brechas, fazendo-se escoar um saber codificado e restar nesses corpos a pulsão de vida, que na sala de ensaio, eu trabalhei a partir da noção de Derrida quando ele fala de “pensamento de lance”, esse pensamento de pulsão, onde o que aparece primeiro é a força antes da forma. Nesse caso, a palavra-grito se manifesta com essa qualidade de expulsão de um pensamento que não suporta mais ficar incubado. É preciso sair, se manifestar,

ganhar o espaço, perfurar “a superfície ou o substrato *submisso* de uma representação” (DERRIDA, 1998, p. 45).

A irrupção do grito na gramatologia sonora é, portanto, um dos elementos dessa prática anárquica de uma linguagem que vai se desmoronando, ao mesmo tempo em que se modulam as intensidades e molda plasticamente o corpo sonoro de um pensamento em plena erosão. O desafio em todo caso, na sala de ensaio, era se fazer ouvir o grito enquanto esse sinal transmissor da erosão do pensamento e não apenas construí-lo a partir de aparatos técnicos e que pudesse configurá-lo como reprodução mecânica em sua tentativa de burlar a voz em seu estado puro. É o grito que vai “reivindicar a liberdade de seu corpo, que é uma liberdade de dizer algo forjado numa língua singular” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p.74) e que com o seu poder de atravessamento, faz com que o pensamento, e a própria vida, se desloque de seu estado de inexistência e busque uma “operação de transmutação fisiológica e de metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano”¹⁰².

O corpo tem um sopro e um grito pelos quais ele pode chegar ao fundo decomposto do organismo e se transportar visivelmente até esses altos planos irradiantes onde o corpo superior o espera. É uma operação na qual a profundidade do grito orgânico e do sopro lançados passam por todos os estados possíveis do sangue e dos humores, todo o combate das farpas e esquirolas do corpo visível com os monstros falsos do psiquismo, da espiritualidade e da sensibilidade. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 323)

O grito e o sopro a meu ver são as qualidades fundantes da gramatologia sonora. Eu comecei pelo grito, mas foi pelo sopro impregnado de partículas audíveis do pensamento, que eu inaugurei a investigação nesta parte da pesquisa. Ao juntar as partículas sonoras, pude encontrar no entre-corpos, um estado em suspensão, que identifiquei como sendo essa palavra-sopro, uma espécie de vibração articulatória do ar, um sopro sonoro que se fazia audível como o som do chocalho do rabo de uma cascavel. É uma forma de vibração contínua, que por vezes projeta um sopro explosivo como um bote, que golpeia o espaço e também o próprio corpo criando modulações e ritmos singulares, uma espécie de sonoridade física que irrompe, portanto, de um corpo em pleno refazimento. Esse corpo vai se moldando plasticamente pelo sopro, como um vidro que em sua consistência líquida, é soprado

¹⁰² VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 324.

por um mestre vidreiro criando corpos inimagináveis a partir do disforme. A cada nova investida do ar penetrando nesse corpo em sua qualidade do disforme, são possibilidades múltiplas que se apresentam. É uma dança fluida entre o sopro e o fogo, entre a vida e a morte, entre continuar criando, ou jogar a toalha. O sopro, portanto, na gramatologia sonora, não é aquilo que infla o corpo deixando ele paralisado em sua dilatação, mas essa substância que serpenteia a escrita sonora com sua vibração intensa e indeterminada, descobrindo espaços ocultos onde parece que a voz não chega. Aqui portanto se entende, que “é ao trabalhar sobre o corpo das palavras pela escritura que a transmutação do corpo se realiza”.(UNO, 2022, p. 234).

É preciso ter coragem para acessar estados de glossolalia e sobretudo para ouvir como se comporta no espaço essa articulação do pensamento em erosão. Eu me vi por muitas vezes querendo ter o domínio absoluto dessa escrita esculpida pelo sopro e pelo grito, e foi onde tropecei nesse passo em falso, contrário ao entendimento do que o que é proposto pela pesquisa em sua gênese, ou seja, não ser um procedimento metodológico fechado e sim, uma forma de orquestrar visões e metáforas polifônicas encontradas nas fissuras e rachaduras de um corpo em constante refazimento. Assim sendo, seria preciso sair de uma dinâmica verborrágica de um corpo-sonoro para ir ao encontro de uma escuta porosa suscitada pela glossolalia, e assim, “expor-se a experiências inauditas” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 84). Acredito que a verborragia seria uma forma de não me deixar escutar, de não entrar em contato com essas “qualidades sonoras insuportáveis” (DELEUZE, 1974, p.92). É como se eu estivesse trabalhado a partir das glossolalias em Artaud, mas numa casca formal, me desviando de adentrar de fato a experiência erosiva advinda dessa poética artaudiana. A escuta em todo caso se dá de forma consciente e não apenas como um puro ouvir do que é produzido pelo discurso. Isso porque, quando a glossolalia não está sendo emitida pela voz ou sendo articulada no corpo, ela ainda assim existe em sua imobilidade vibratória. Isso quer dizer que na experiência da poética da erosão é necessário essa escuta, que capta pelo corpo o silêncio audível. Nesse caso, o dispositivo da escuta na pesquisa, pode parecer um meio que busca a estabilidade para uma dinâmica ruidosa proporcionada pela gramatologia sonora, mas seria o contrário. Ela, em todo caso, seria também um dos processos erosivos que buscam a (des)articulação do pensamento para a insurreição

de um corpo vibrátil e de uma linguagem delirada como o erguimento poético do refazimento de si.

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. ((ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 86)

Voltando um dia da sala de ensaio para casa, pedalando por entre os carros em horário de grande movimento na rua, fui fisgado por uma sonoridade muito peculiar, que aparentemente estava colada ao meu corpo enquanto sensação vibratória. Eu tive que parar a pedalada, com cuidado para não ser atropelado por algum carro, e com cautela fui indo pra calçada entender que som era aquele e de onde se dava a sua emissão. Imaginei ser de uma pessoa na rua, mas a sonoridade ocupava com tanta propriedade o espaço que demorou para eu conseguir chegar até a sua fonte emissora. Era uma voz peculiar com uma exímia versatilidade articulatória e vibratória. Um homem em situação de rua, sentado numa caixa de papelão, conversando “sozinho”, como se pintasse no ar uma obra em uma tela de dimensões não definidas. A forma como o corpo ia se moldando a partir de gestos concretos, para dar espaço às sonoridades, foi o que mais me chamou a atenção. Eu não parei para ouvir, eu fui em todo em caso enlaçado por essa poética rudimentar. Uma voz que trazia uma multidão consigo, um vozerio peculiar sendo ruminado na minha frente por um corpo em sua presença dilatada.

Corpo e voz em estado de glossolalia. Não teve como não me conectar a essa forma de articular o pensamento por esse homem, no sentido de ampliar essa noção na pesquisa. O que aparece em todo caso é um homem que tem o seu discurso proferido na língua portuguesa, de forma compreensível auditivamente e com suas estruturas sintáticas bem utilizadas, mas que evoca uma qualidade de presença que poderia ser entendida como uma espécie de demonstração experimental da existência. Depois desse dia, o encontrei uma única vez numa feira de domingo, sentado próximo a uma banca de jornal, e com sua voz rasgada e permeando o

espaço da mesma forma, com um volume um pouco mais baixo, mas com a mesma intensidade e potência. Esse dia em particular, foi interessante pois ele estava acompanhado de uma mulher, também em condição de rua, e que evocava a mesma qualidade em sua vocalidade, mas que por vezes ouvindo parecia que o som de seu discurso não se projetava exteriormente, mas que adentrava o corpo como uma inspiração sonora em vibração, um murmúrio. Fiquei até preso nela por um tempo, pois era como se eu escutasse o que estava acontecendo lá dentro do seu corpo, todos os fluxos sonoros, o pensamento em reverberação. Não quis filmar os dois, apenas me coloquei ali, como um espectador solitário, e fui sendo afetado por aquela experiência singular. Ali na minha frente, emocionado, pude ouvir aquela que para mim, era a língua de Artaud. Eles abriram um embrulho doado por um passante e começaram a mastigar algo que parecia um pão francês com queijo e presunto. Foi então que senti que era a minha hora de partir. E assim, fui deixando para trás aquele diálogo, uma sinfonia glossolálica realizada em plena luz do dia, para quem quisesse ver e ouvir.

A poética da erosão cunhada nas ruas a partir de um corpo nômade, me elucidava a noção de base da gramatologia sonora que, portanto, “tratava-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja origem será buscada num ponto mais profundo e mais recuado do pensamento” (ARTAUD, 1984, p. 140). Portanto, não é apenas pensar como se dá a forma articulatória do corpo e das palavras enquanto transmutação poética em estado de glossolalia, mas sim esse mergulho que vai buscar, nos recônditos do pensamento, as misteriosas possibilidades da linguagem e “refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com uma consciência multiplicada dos mundos revolvidos pela linguagem da palavra e que ela revive em todos os seus aspectos. Linguagem que atualiza as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana e que esta, ao se fechar sobre aquelas relações, matou” (ARTAUD, 1984, p.141).



Corpos inacabados

3.1 Como criar para si uma arquitetura da erosão?

“Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Ele deixou visões, metáforas (...) ele foi um poeta das possibilidades do teatro”.¹⁰³

Em um dos primeiros esboços do sumário da pesquisa, essa última parte seria dedicada a falar da metodologia da desconstrução, um termo que elaborei e que seria em todo caso, a compilação de um conjunto de práticas divididas em suporte técnico e suporte energético para se trabalhar corpo e voz em estado de glossolalia. Uma metodologia com a qual eu pudesse trabalhar a insurreição dos estados de glossolalia advindos da erosão acontecendo no corpo e no pensamento, e também pensar processos de criação para a cena sugeridos por essa condição de erosão. Eu não descredito em todo caso, da possibilidade de se elaborar uma metodologia para as glossolalias, sendo ela articulada ou não com base na poética da erosão, mas entendi, observando o meu percurso na escrita e também na sala de ensaio, que seria mais adequado pensar em arquitetura da erosão, ou seja, esse projeto de construção e modelagem do corpo que se esculpe no tempo e no espaço a partir dos impulsos sonoros imanentes de glossolalia. Essa arquitetura instável surge, portanto, como um projeto de construção para corpos inacabados, tendo o inacabamento como condição análoga ao refazimento e parte formadora do processo da erosão enquanto uma experiência do corpo. Nessa experiência erosiva de refazimento do corpo, onde o pensamento é perturbado e as glossolalias assumem sua condição corpórea, é onde começo a buscar os meios de construir um esqueleto da erosão, essa carcaça intensiva de vida criativa e de produção de subjetividades.

Posso dizer que nessa etapa do trabalho, vou buscar uma escrita que seja apresentada como um ensaio aberto, indo junto com vocês nesse percurso sinuoso, apontando o que foi levantado depois de algum tempo de pesquisa para que essa experiência da erosão pudesse por fim, acontecer nos corpos. O meu objetivo em todo caso seria escrever o encontro entre a experiência do corpo e os meios pragmáticos que comecei a organizar para que pudesse assim, articular corpo e voz em estado de glossolalia. Posso dizer que existe uma condição deteriorada na minha

¹⁰³ GROTOWSKI apud VIRMAUX, 1978, p.282.

escrita, portanto não é interessante se colar no que é dito, mas naquilo que pode ser transmutado em poética da erosão a partir dos processos subjetivos insurgentes de cada corpo, o que provoca modificações nas paisagens rochosas, essa peculiar arquitetura de um corpo em seu constante processo de erosão.

Em um momento dado do trabalho eu falo sobre como nos primeiros experimentos em glossolalia, pude fazer uma análise de que a minha voz, enquanto produção de subjetividades sonoras, tinha grande protagonismo sobre o corpo. Não que eu tenha deixado o corpo de lado, mas como a pesquisa se iniciou pelas sonoridades e os vocábulos inventados, era mais evidente essa relação audível da pesquisa. Em todo caso, seria importante entender a imbricação corpo e voz na pesquisa e como esse diálogo poderia produzir poéticas da erosão. E para isso, começo a buscar a noção de arquitetura da erosão enquanto uma cartografia de organização dos suportes técnicos e também de nomeação dos processos subjetivos que emergem em uma pesquisa improvisacional em glossolalia, onde naturalmente se implica o corpo e a voz, ambos como espaço corpóreo das forças. Para se construir esse projeto arquitetônico sonoro da erosão, enumero três suportes técnicos que seriam, portanto, a articulação do corpo, a articulação da voz e a articulação da energia. Essa tríade foi pensada na pesquisa como um estudo técnico pré-glossolalias, ao mesmo tempo em que são, em separado, partes constituintes da poética da erosão em suas qualidades vibráteis, sonoras e intensivas.

A vida e o corpo são sempre distribuídos sobre pontos fixos no espaço organizado, estriado em territórios fechados. O corpo sem órgãos se encontra em oposição a este tipo de corpo e no "insondável volume de ser jamais mensurável", no espaço sem medida, o universo sem formas, sem imagens, sem centros. (UNO, 2022, p. 204)

Inicialmente, pensando a arquitetura da erosão como essa engrenagem que faz movimentar a vida, o corpo e o pensamento, começo a pensar, portanto o que seria a articulação do pensamento e quais seriam os meios técnicos e imagéticos necessários para mobilizar essa primeira articulação como dispositivo de construção para uma poética da erosão. Para essa etapa entende-se o corpo como o veículo do pensamento e por isso tenho como base de estudo a Mímica corporal dramática, de Étienne Decroux, que surge na pesquisa como necessidade de pensar a construção poética não realista dos corpos. Na sala de ensaio, após um breve alongamento e

mobilidade articular, os primeiros movimentos a serem feitos como um aquecimento, era a decomposição do corpo a partir das escalas básicas de Decroux. Esse suporte técnico, seria, portanto, uma forma de estudar esse vocabulário específico do corpo em suas diferentes articulações e “mostrar com o seu corpo as ressonâncias ocultas de uma ação, o que na vida não se manifesta necessariamente por um movimento, mas que em contrapartida, no pensamento certamente se desloca, viaja” (SOUM, 2009, p. 18). O trabalho de articulação do corpo ganha, portanto, essa noção de trazer o pensamento para o corpo e tornar audível aquilo que está oculto, as sonoridades sedimentadas impregnadas de estados de glossolalia. E pensar em sedimento é pensar em um material que se desagrega por uma alteração daquilo que já existe. Portanto, articular o corpo não é apenas se movimentar de forma aleatória, mas a forma consciente de criar deslocamentos no corpo, ser um escavador de sonoridade de vida em seu estado bruto.



Figura 2: Treinamento a partir da MCD de Decroux, fotografia por Charles Pereira

Uno aborda que em Artaud a sonoridade corresponde exatamente a uma pura matéria sem forma determinada. E vai dizer que “Artaud não aplica música ao pensamento; ele não concebe uma música correspondente ao seu drama no pensamento, mas uma sonoridade como máquina sintética de forças diferentes. As forças chegam até ele, portanto, como som” (UNO, 2022, p. 65). E pensando em como articular essas forças, foi preciso então elaborar na pesquisa um suporte energético o qual chamei de articulação da energia, que tem por objetivo orquestrar a noção de fluxo indeterminado, esses riscos intensivos e vibráteis que percorrem a superfície dos corpos, travessia nômade e sonora de um pensamento em erosão. A partir dessa noção, foi, portanto, imprescindível pensar a arquitetura da erosão como uma “máquina de som”, pois como aborda Uno, “Artaud nunca para de ouvir o som, às vezes musical, em outras puro ruído, ou mais abstrato, manifestando apenas um estado da alma ou sintetizando forças diferentes e adversas umas às outras” (UNO, 2022, p. 64). A operação dessa máquina de som se dá principalmente pelo estudo dos fluxos como um aparato sensível de captura das vibrações, mas não necessariamente o corpo se estabiliza para essa captura, por vezes é ele que se lança, os gritos que em revoada percorrem o espaço, um leve suspiro que farejando por dentro, busca encontrar um sopro sonoro escondido. E quando se captura essa “vibração dos nervos”, esse impulso psíquico sonoro, sem que dê tempo de formular racionalmente algo a partir da vibração, joga no corpo para ver o que acontece, como ressoa essa vibração erosiva. Capturar não seria, portanto, a ideia de cercar e abafar, mas parte em todo caso da noção de trazer para o corpo. Nesse caso, é possível entender a articulação da energia como um dispositivo de captura mas também de emissão, já que um dos esforços na poética da erosão é trazer à tona os sintomas do pensamento e, mesmo que estejam sedimentados ou escondidos, possam revelar no corpo e na voz a vibração erosiva do refazimento, os estados de glossolalia.

O corpo deve ser esta vida animada que não concebe mais a limitação-fixação-divisão-determinação; esta vida aberta ao espaço das forças, que se apresenta como sopro ou vibração das intensidades originais. O corpo deve se reencontrar no mundo da crueldade sem identidade, da multiplicidade ilimitada, aberta - as florestas, as chamas. A medida em que os traços do corpo sem órgãos se tornam precisos, a visão deste novo corpo leva Artaud para o caminho da pesquisa poética e teatral. (UNO, 2022, p. 204)

De todo modo, a arquitetura da erosão não é um corpo dado à priori e ligado a um modelo identitário bem acabado, mas esse reencontro com a multiplicidade ilimitada que se dá nos corpos a partir da experiência inevitável da erosão. Essa arquitetura que se refaz inclusive no mesmo lugar ou assume o “nomadismo como movimento”, corpos como dunas de areia que mudam de lugar a menor investida dos ventos. Por fim, uma arquitetura que se constrói a partir dos processos subjetivos revelados no exercício propositivo de articulação de corpo, voz e energia e que se dá como uma tentativa incessante de articular um pensamento-corpo que, povoado de intensidades, revela-se como espaço corpóreo não estratificado com sua peculiar sonoridade. Independente da característica dessa sonoridade advinda dos corpos em erosão, seria em todo caso indispensável que eu pudesse construir uma estrutura física da voz, esse trajeto no corpo onde as intensidades multiformes percorrem livremente. E para isso, pensando o suporte técnico da articulação da voz, me coloquei em pesquisa para o estudo dos ressonadores, que além de terem a tarefa de amplificar o poder de alcance do som emitido, poderiam em todo caso, de forma técnica, tirar o mau uso da voz, o que me fez nos primeiros experimentos na sala de ensaio, sair rouco e com a sensação de garganta inflamada. Para esse estudo, busquei uma aproximação com Grotowski e sua forma de trabalhar a voz com os atores em seu Teatro Laboratório, em especial a relação da respiração e da grande aventura de sua pesquisa que foi a descoberta dos ressonadores, que ele preferia chamar de vibradores, pois para ele do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como ressonadores.

O importante em todo caso para que eu pudesse trabalhar essa noção de voz e corpo em estado de glossolalia, era localizar uma vibração física em diferentes cavidades e fissuras do corpo e entender como essa vibração localizada em um ponto central vai irrigando as diferentes partes do corpo em sua condição erosiva e vibrátil. Depois de um mapeamento inicial da estrutura física da voz, foi possível entender que nos processos de improvisação na sala de ensaio, a arquitetura da erosão ia se construindo através de um conjunto de ramificações em dispersão para diferentes lados. Isso foi importante inclusive para entender que apesar de um ressonador ser base e, por vezes central, em sua condição de máxima vibração, ele cria sobreposições e conexões com os demais ressonadores, proporcionando assim o surgimento de outros corpos possíveis com suas intensidades multiformes. Nessa parte, tive a atenção de não me lançar na pesquisa seguindo o exímio trabalho de

Grotowski como uma cartilha metodológica, e sim, com o objetivo de descobrir os meios de trabalho a partir das glossolalias que não interferissem no processo orgânico da voz e que me dariam em todo caso, a base técnica necessária para que assim eu pudesse entrar em erosão.

Atualmente sei muito mais sobre o que não deveriam fazer com a voz, do que sobre o que deveriam fazer. Mas essa ciência: o que não deveriam fazer é, a meu ver, muito mais importante; quer dizer que não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo. (GROTOWSKI, 2010, p. 158)

No projeto da arquitetura da erosão, entender o que não constrói esse corpo em refazimento foi muito importante, inclusive na escolha e melhor utilização das palavras que eu fui me cercando para trabalhar os conceitos. Compreender, portanto, os materiais dessa construção, é diferente de querer controlar esses materiais. Isso porque além do suporte técnico que se faz essencial e indispensável para pensar corpo em seu projeto de erosão, o trabalho aqui é fazer com que se crie as condições necessárias para que o corpo encontre naturalmente o seu meio de erodir, e surpreenda, em todo caso, quem se lança na experiência dessa poética erosiva. Porque a construção dessa arquitetura é pragmática e objetiva, mas a erosão acontece sem que se possa controlar ou medir sua intensidade e a forma como vai se relacionar os estados de glossolalia em seu percurso fugidio. Esse percurso que é associado aos fluxos indeterminados, parte do entendimento de que a articulação da voz, assim como todos os meios para se construir essa arquitetura da erosão, são passos para se dançar a erosão, uma dança que não visa fabricar corpos e sonoridades interessantes, mas como forma de evidenciar aquilo que aparentemente não tem significação, esse algo que parece não ter nem importância ou sentido. Articular a voz em todo caso, é trazer toda a potência do dizer, mesmo que lhe falem as palavras.

O estudo do capítulo *A voz*, do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)* foi de extrema importância para se pensar essa construção arquitetônica da erosão. É como se todo esse estudo funcionasse como um organizador dos meus processos subjetivos e também como forma de direcionar as partes da pesquisa em suspensão, aquelas que mesmo em trabalho, não ajudavam a construir a poética da

erosão como uma experiência do corpo. Dessa forma, gostaria de compartilhar aqui a parte de tópicos que anexei no meu caderno da sala de ensaio, esse que foi um grande companheiro no trabalho e nas voltas pra casa, onde ia revendo a forma como eu estava pensando os processos de imbricação corpo e voz para construir a arquitetura da erosão. Os tópicos no meu caderno para pensar a arquitetura da erosão, foram sendo traçados como uma pequena cartografia, nuvem de palavras construída a partir de breves citações de Grotowski, que vinham acompanhadas dos meus pequenos comentários, frases curtas e até mesmo reforçando palavras-chave agregadas aos tópicos iniciais depois da experiência na sala de ensaio. De alguma forma, esses tópicos não lineares podem ser vistos como metáforas propositivas, mesmo que Grotowski com sua maestria, seja objetivo e com imagens precisas sobre o trabalho da voz. O objetivo em todo caso seria pensar: Como construir para si uma arquitetura da erosão sem que isso interfira no processo orgânico?

“ A **VOZ** não é automática, não é nem dura nem pesada, **ela é viva**. Os mal-entendidos começam com o problema da **respiração** (...) Não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio **organismo** que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao **processo orgânico** (...) Se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham **confiança na natureza**. Esse é o primeiro ponto (...) Vocês não devem controlar a sua **respiração**, mas deveriam conhecer seus **bloqueios** e suas **resistências**, e isso é uma coisa totalmente diferente (...) A primeira causa (do aparecimento) de um problema vocal é a ingerência no processo da **respiração**, a segunda, é o **bloqueio da laringe** (...) Na verdade, a laringe pode estar aberta somente se se acentuam as **vogais**. Se o acento é sobre as **consoantes**, a laringe está fechada. Por outro lado, para uma correta **articulação**, vocês devem **exercitar-se** nas consoantes(...) É de importância básica evitar no **trabalho vocal** observar o **instrumento vocal** (...) Se querem **liberar a voz**, não deveriam mais trabalhar com o instrumento vocal, ou seja, não deveriam prestar atenção no trabalho do instrumento vocal,

deveriam trabalhar como se o **corpo** cantasse, como se o corpo falasse (...) O ar conduz a voz. **Use o ar**. Não o economizem. Tomem fôlego quando precisarem. E depois, não poupem. É o ar que trabalha. Não é o **instrumento vocal**. É a própria expiração que age. Se querem mandar a **VOZ** mais longe, mandem o ar para um ponto **fantástico**, fantástico porque é tão longe, longe, sim, sim! Mandem o ar! **Expirem!** Não o poupem! A sua **boca** está sobre a **cabeça**. A sua boca está no **peito**. A sua boca está no **ventre** ou no **baixo ventre**.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

3.3 Um trabalho por vir.

Ir chegando ao final, mesmo sabendo que o percurso da pesquisa ainda se desenrola e que o trabalho está apenas começando. Estar vivo depois de uma pandemia que tirou a vida de tantas pessoas e conseguir chegar até aqui, nessa etapa de finalização do mestrado, é um motivo que me faz olhar para a minha vida, para o meu trabalho e agradecer. E mesmo assim, depois de todos os desmontes ligados a cultura e os cortes brutais em diversas áreas nesses últimos anos, eu me encontro nesse lugar insólito, querendo falar sobre Artaud, dialogar com ele para pensar a poética da erosão e as possibilidades de processos de criação a partir de corpo e voz em estado de glossolalia. Mas porque essa obstinação em querer falar sobre isso, apesar de tudo?

Confesso que me vi paralisado em diferentes etapas da pesquisa, porque essa pergunta sempre ecoava de alguma forma, e mesmo que eu nunca tenha conseguido respondê-la, continuei a trabalhar, fazendo do meu corpo esse campo de linguagem que inscreve e transmite sentidos, sonoridades e dizeres. Mas o que seria então esse dizer de um ator em pesquisa na poética da erosão, tendo em vista que tradicionalmente o estudo das glossolalias é objeto de estudos antropológicos, sociológicos e também como um fenômeno patológico presente em alguns distúrbios psiquiátricos?

Eu, em todo caso, fui fisgado pelo fascínio que o trabalho das glossolalias provoca enquanto produção de metáforas sonoras e imagens associativas, que mesmo não estando ligada a produção de sentido, ajuda a construir um corpo que conta uma história, que se comunica com o outro. Essa foi uma atenção que eu precisei ter constantemente nas diferentes etapas do trabalho, pois como já havia dito anteriormente, não queria que a poética da erosão fosse abordada apenas como uma experiência, mas que estivesse ligada sobretudo ao contágio, a sua condição de afetar o outro. E para isso, já que a sala de ensaio foi para mim um momento solitário, com apenas pequenas intervenções externas, achei que seria importante e necessário a construção de uma composição cênica, uma dramaturgia para corpos inacabados, um trabalho por vir.

O tempo é um elemento pra gente considerar. Não dá para tentar passar por cima dele. Ele vai ter responsabilidade no que a gente dá conta e aquilo que não. Ele tem um conchavo com nossas angústias e procrastinações. E como falar sobre o

tempo? Nesses últimos dois meses essa pergunta foi sendo remexida dentro de mim e achei que seria importante na sala de ensaio, entender como seria articular o elemento do tempo no corpo. Mas do que pensar ele como um suporte técnico da pesquisa, seria trazer ele como temática do trabalho e situação do corpo que busca contar uma história. E foi então, que a partir de uma imagem encontrada de forma aleatória quando a pesquisa encontrou seu suporte na erosão, que iniciei nos últimos dois meses a construir as bases deste trabalho por vir, que em todo caso parte da insurgência dos estados de glossolalia do corpo e da voz para a construção de um trabalho cênico. Antes de falar um pouco sobre esse trabalho em processo, compartilho a imagem em questão e um trecho da matéria que saiu na Revista Veja em março de 2017, trazendo a nós leitores, o contexto da foto.



Figura 3: Mohammad Mohiedine Anis, senhor de 70 anos que vive em Aleppo, região de conflito na Síria Joseph Eid/AFP, 2017

*Em meio aos destroços da guerra, surgiu a elegância de um homem de 70 anos sentado em sua cama, com um cachimbo nos lábios enquanto ouve sua música favorita. O momento foi capturado de forma espontânea pelo fotógrafo Joseph Eid, da agência AFP, durante uma reportagem sobre os seis anos do conflito na Síria. Uma vitrola chamou a atenção do produtor de vídeo que fazia parte da equipe de Eid. Questionado sobre o objeto, o sírio disse que como o aparelho não precisa de energia elétrica, ele o utilizava para ouvir suas músicas favoritas e tocou uma delas (Hekaya, história em árabe, do cantor sírio Mohammad Dia al Din). “Ele colocou a música e disse que não conseguiria ouvi-la sem fumar seu cachimbo. O som começou a tocar, ele se sentou em sua cama e pôs-se a contemplar. Quando eu o vi, parecia que estava relembrando bons tempos e havia esquecido de tudo à sua volta”. O homem da foto é Mohammad Mohiedine Anis, conhecido como Abu Omar. O sírio estudou medicina por cinco anos, fala cinco idiomas e morou na Itália, onde traduziu o manual de carros da Fiat do italiano para o árabe. “Essa foto conta a história da guerra e como o povo sírio se encontra depois de seis anos de conflitos. Alguns se comportam como Abu Omar, permanecem em suas casas, com seus vizinhos, com a esperança de poder começar de novo. Ela mostra a destruição, mas não um jeito violento”, disse Eid.*¹⁰⁵

Por trás de cada erosão, existe uma história a ser contada. E a partir dessa perspectiva, eu não poderia esquecer de uma direção importante da poética da erosão ao se configurar como um dispositivo cênico ligado a uma experiência afetiva. Dessa forma, o modo de se articular os estados de glossolalia no corpo e na voz, partem da noção de fisicalidade e plasticidade, e não de uma estrutura psicológica. Digo isso porque geralmente quando o texto adentra o trabalho de construção cênica, a tendência do corpo é recuar de sua condição de transposição ou ser redundante com aquilo que o texto já está dizendo. E para que eu não me visse caindo nessa armadilha, o trabalho foi sendo erguido com base em alguns elementos concretos retirados da imagem e da história de Abu Omar em termos de estado, de postura do corpo, de sensação física, do imaginário do cheiro do local e da qualidade vibratória do canto árabe. Em seguida, o objetivo era articular esses elementos com base na plasticidade do corpo e na materialidade do pensamento no espaço. Dessa forma, a dramaturgia física juntamente com as experimentações vocais, iam se desenhando antes da chegada ou construção de uma dramaturgia textual.

¹⁰⁵ <https://veja.abril.com.br/mundo/fotografo-explica-clique-a-esperanca-na-destruicao-na-siria/>

A palavra “afeto” tem também aqui uma conotação peculiar, que nos remete à questão da eficácia. Ela não designa apenas a qualidade de uma experiência, mas um poder, o “poder de afetar”, uma força que atua no e através do ator, e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se a esse desencadeamento de dinâmicas afetivas.(QUILCI, 2004, p. 138)

O trabalho por vir terá o desafio de refletir sobre a perspectiva do tempo e da inseparável destruição que assola a vida e a sociedade. O refazimento dos corpos está intimamente ligado com o refazimento da sociedade. E no atual momento em que estamos vivendo, isso se faz urgente. A erosão é um processo que insiste no tempo e no espaço para causar uma destruição. Ela pode acontecer de forma natural, gradualmente, ou forçada pelas ações humanas em suas diferentes formas. O que será levado para a cena será, portanto, essa busca de uma real humanidade que se constrói a partir da dualidade entre o refazimento e a destruição e como esses elementos se articulam com o tempo, em sua cronologia e também como imanência de memórias. O treinamento inicial como suporte técnico na sala de ensaio não sofreu nenhuma alteração. O que avança na pesquisa nesse momento é pensar que agora os vocábulos e sílabas inventadas, podem se transmutar em palavras e frases na construção de uma dramaturgia para corpos inacabados, uma dramaturgia esculpida a partir da articulação de corpo, voz e texto em seus estados de glossolalia.

Eu fiquei muito instigado em contar a história dessa foto. Não sabia se era exatamente a história de Abu Omar que eu gostaria de contar no trabalho, mas em todo caso, pensei numa imagem que me ajudasse a me colocar em situação. Essa proposição inicial do experimento seria pensar em uma via de teatro documentário, onde temos a figura de um jornalista que não aparece em cena, mas que deixa sua câmera ligada para registrar o que é relatado pelo senhor que aparece na imagem. Partindo, portanto, dessa situação, me coloquei em estado de improvisação a partir das glossolalias, para encontrar a fisicalidade desse senhor de setenta anos, mas que aparenta ser um homem com mais idade. Eu fiquei livre para construir as bases desse trabalho, sem me colocar muitas regras que me impedissem a organicidade da pesquisa. Assim, eu chegava na sala de ensaio, fazia um pequeno aquecimento do corpo e da voz com base nos elementos da poética da erosão, olhava para a fotografia buscando criar uma conexão com os elementos expostos e posicionava uma cadeira

à frente, que era para mim o local de referência onde estaria a câmera do entrevistador do documentário. E assim, eu começava.

No decorrer dos dias, foi interessante perceber como os estados de glossolalia, quando direcionados para pensar processos de criação, podem ajudar o ator a se desvincular de um corpo e voz que se constrói de forma previsível. A chegada de um texto, mesmo que inicialmente sendo ele articulado a partir de uma produção verbal improvisada, já era portador de muitas qualidades sonoras e sensoriais, o que comumente não acontece. Dessa forma, pensar o texto como um corpo sonoro que produz materialidade do pensamento, foi uma abordagem que a pesquisa da poética da erosão aponta e que se mostra como um potente dispositivo de trabalho a partir do texto. Pensar cada sílaba como uma nota musical, como um ruído, sopros sonoros que perpassam as linhas, dão outras pontuações ou reforçam as já existentes. É o desvio de um trabalho de mesa, que se articula pela língua, para ir ao encontro de um trabalho que se lança no espaço na busca de trazer o texto para a carne e de enraizar o pensamento no corpo.

No meu caderno de ensaio registrei em destaque: CORPO, VOZ e TEXTO. Na pesquisa da poética da erosão para a cena, eram, portanto, esses os elementos de base, que iam paulatinamente se articulando em estados de glossolalia para construir uma dramaturgia da erosão para corpos inacabados. A partir da foto, que corpo era esse? Que voz e sonoridades são emitidas desse corpo? Qual história que esse corpo quer nos contar? Nas improvisações na sala de ensaio, eu ia então a partir dessas perguntas, farejando o que poderia ser feito. Isso quer dizer que por vezes eu estava no espaço apenas buscando a fisicalidade da velhice ou entoando cantos árabes na busca de conexão entre corpo e voz ou até mesmo anotando esses possíveis textos que iam sendo emitidos no entre canto e silêncio. A tríade, corpo, voz e texto em estados de glossolalia, se tornou, portanto, um norteador dessa etapa da pesquisa ligada à criação para a cena e foi então por essa via, que o processo veio se desenvolvendo.

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve primeiro satisfazer os sentidos, digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é

verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 1984, p. 51)

O trabalho nesse momento se encontra incubado há duas semanas, aguardando o momento em que eu possa voltar para sala de ensaio e assim, dar continuidade aos ensaios. O trabalho por vir foi a forma que eu encontrei de levar a poética da erosão para a cena e ver como os elementos de um trabalho a partir das glossolalias, se articulam em diálogo com o espaço do teatro. Dessa forma, vislumbro levar esse trabalho para a cena em conjunto com a proposição de uma oficina, onde os artistas da cena poderão experienciar essa condição erosiva no corpo e na voz e quem sabe, ser essa pesquisa um importante elemento formador nos processos de criação individual ou em coletivos. A poética da erosão juntamente com sua gramatologia sonora não se dá, portanto, como uma cartilha para se trabalhar corpo e voz em estado de glossolalia, mas abre a possibilidade de um outro olhar sobre corpo, voz e texto para o artista da cena. Acredito também, ser instigante trabalhar com essa máquina operante de metáforas sonoras, onde pelo desconhecido ou inaudito, construímos corpos inacabados em seu constante processo de erosão.



Figura 4: Ensaio para corpos inacabados, fotografia por Charles Pereira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gil Roberto & LIGNELLI, César. **No Marulhar das Glossolalias** em Artaud. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, 2016. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/pJN8KR8RSp8fZNXmtGwY4ny/?lang=pt&format=html>. [Acesso em agosto de 2020]

ARTAUD, Antonin. **Correspondência com Jacques Rivière**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

_____. **Escritos místico-políticos**. Trad. Fabiano Lemos. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. **Œuvres**, Paris: Quarto Gallimard, 2004.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

_____. **Para acabar com o juízo de Deus**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

_____. **Textos Surrealistas**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

_____. **Van Gogh o suicidado da sociedade**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAILLY, Jean-Christophe. **L'infini dehors de la voix**. Marseille: André Dimanche Editeur, 1995.

BEDERE, Serge. **As tentativas extremas de Antonin Artaud de recobrar o nome sob a letra**. Rio de Janeiro: Ágora, 2007. https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982007000100001&script=sci_abstract&tlng=pt [Acesso em agosto de 2021]

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BOUILLON, Anne. **Gilles Deleuze et Antonin Artaud - L'impossibilité de penser**. Paris: L'Harmattan, 2016.

CHIH, Yi Chiu. **Por uma estética da diferença: um diálogo entre Deleuze e Artaud**. Kínesis, Revista de Estudos dos pós-graduandos em Filosofia, USP, v.3 n.5, 2011. <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4404> [Acesso em agosto de 2021]

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo – Pensar com Foucault**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs Vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs Vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã . . . diálogos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Artaud le moma**. Paris: Alliance Française, 2003

_____. **Enlouquecer o Subjétil**, São Paulo: Editora Unesp, 1998

_____. **Gramatologia**. Trad. Míriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A Procura da Lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Trad. Salma Tannus Muchai. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos.** Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

GROSSMAN, Evelyne. **Artaud, l'aliéné authentique.** Paris: Éditions Farrago, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suley. **Micropolítica: Cartografias do desejo.** Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

GUERRANTE, Thiago. **Vídeo experimento Poética da Erosão.** Rio de Janeiro, 2022. Disponível em <https://vimeo.com/745884391>

_____. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo.** São Paulo: Brasiliense, 1977.

KIFFER, Ana. **A estesia do pensamento.** Revista Cerrados, 21(33), 2012. <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25816> [Acesso em fevereiro de 2022]

_____. **Antonin Artaud.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016

_____. **Cartas e Corpos, de Antonin Artaud.** XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, 2008. <https://pt.scribd.com/document/221054952/KIFFER-Ana-Cartas-e-Corpos-De-Antonin-Artaud> [Acesso em agosto de 2021]

_____. **Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?** Rio de Janeiro: Editora Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras-UFRJ, 2008. <https://www.scielo.br/j/alea/a/SrYZ5tQsw8c8t6jQJpQY7Jq/?lang=pt&format=html> [Acesso em julho de 2021]

LINS, Daniel. **Antonin Artaud. O Artesão do Corpo sem Órgãos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Glossolalia: Polifonia e Polirritmia vocal.** Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, {S.I.}, v. 4, n. 2, p. 248-258, ago, 2011. ISSN 1981-9943. Disponível em <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2527>. [Acesso em maio de 2022]

MÈREDIEU, Florence. **Antonin Artaud - Les Couilles de l'ange.** Paris: Blusson Editeur, 1992.

_____. **Eis Artaud**. Trad. Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MIRANDA, Wandêilson. **A filosofia da diferença em Deleuze e Heidegger**. Revista Ítaca, n.15, p. 250-271, Rio de Janeiro 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/265>. [Acesso em maio de 2020]

NASCIMENTO, Elisa; BALDINI, Lauro. **O conceito de sintoma de Freud a Lacan em suas relações com a linguagem**. Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP, Campinas, SP, n. 27, p. 1-1, 2019. DOI: 10.20396/revpibic2720191926. Disponível em <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/pibic/article/view/1926> [Acesso em junho de 2022]

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Trad. Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009.

_____. **O teatro dos ouvidos**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2011.

PINCERATI, Walker Douglas. **O estatuto da palavra que tem efeito neológico na construção delirante**. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/466129>. [Acesso em abril de 2022]

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: O ator e a física dos afetos**. Sala Preta, Revista da Escola de Comunicação e Arte, USP, n.2, 2011. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081> [Acesso em agosto de 2021]

_____. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

REY, Jean-Michel. **O nascimento da poesia: Antonin Artaud**. Trad. Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Martha de Mello. **A autoficção como tentativa de insurreição dos corpos ou o que aprendemos com Antonin Artaud: refazer o corpo, esculpir afetos**. Arte Filosofia: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP, v. 15 (2020): Edição Especial. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/download/4191/3585/> [Acesso em janeiro de 2021]

RIBEIRO, Martha. **O corpo biopotente**. [Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena n. 6, 2021 - Textos Completos](https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/search/authors/view?givenName=Martha&familyName=Ribeiro&affiliation=UFF&country=BR&authorName=Ribeiro%2C%20Martha). <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/search/authors/view?givenName=Martha&familyName=Ribeiro&affiliation=UFF&country=BR&authorName=Ribeiro%2C%20Martha> [Acesso em julho de 2021]

RIVERA, Tania. **Subverter o cuidado: Reflexões e ações entre arte e saúde**. Revista MESA#5, "Cuidado como método", 2018

<http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/tania-rivera/> [Acesso em maio de 2021]

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SÉGLAS, Jules. **Des troubles du langage chez les aliénés**. Paris: J. Rueff et Cie Editeurs, 1892.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: arteção dos comportamentos humanos metacotidianos**. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2014.

SOUM, Corinne. **A mímica corporal: um mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo**. Trad. Intertrans e Nadja Turenko. SEIXAS, V. de (Org.). São Paulo: Projeto Mímicas, 2009, p. 16-30. <http://www.mimicas.com.br/projeto2.html> [Acesso em julho de 2022]

SZYMKOWIAK, Céline. **Langage et schizophrénie: une approche linguistique des Cahiers de Rodez d'Antonin Artaud – suivie du corps intégral des glossolalies**. Bourgogne: Abell, 2002.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

_____. **Artaud - Pensamento e Corpo**. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

_____. **Hijkata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado**. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. **Porque que é o corpo sem órgãos**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Curitiba: Revista Alegrar, Edição 13, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1-R96W074chZYQwqw6O2oTohRzdQJ6G0-/view> [Acesso em janeiro de 2022]

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.