

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

**A Poesia Sonora como Voz-Música<sup>1</sup>**

**FLORA FERREIRA HOLDERBAUM**

Bacharel em Artes Visuais pela UDESC. Mestranda em Composição Musical pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa as relações entre composição musical, performance e poesia, em especial a Poesia Sonora. [florafh2@gmail.com](mailto:florafh2@gmail.com)

**Resumo:** Neste trabalho, proponho pensar no conceito de *Voz-Música*, como um material criativo entre as instâncias que a voz pode articular no campo da experimentação poética vocal, conhecido como Poesia Sonora. Introduzo a noção de *voz poética* e sua ligação com o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação*: um catalisador das múltiplas dimensões do enunciado, gerador de um *contínuum* entre suas partes musicais, fonéticas, fáticas, a-fáticas, sígnicas, semânticas. Proponho estudar como o *agenciamento de enunciação* articularia o material criativo e conceitual produzido na intercessão destas vozes poéticas: a *Voz-Música* num *Cromatismo Generalizado*.

**Palavras-Chave:** Poesia Sonora, Voz-Música, Deleuze e Guattari

**The Sound Poetry as Voice-Music**

**Abstract:** In this paper, I propose to think about the concept of Voice-Music, as a creative material between the instances that voice can articulate in the field of vocal poetic experimentation, known as Sound Poetry. I introduce the notion of *poetic voice* and its connection with the concept of *collective agency of enunciation*: a catalyst of the multiple dimensions of the utterance, productive of a *continuum* between their musical, phonetic, phatic a-phatic, semiotic and semantic parts. I propose to study how the *collective agency of enunciation* articulates the creative and conceptual material, produced in the intersection of this poetic voices: the *Voice Music* in a *Generalized Chromaticism*.

**Keywords:** Sound Poetry, Voice-Music, Deleuze and Guattari

**A Voz Poética: voz e a poesia na enunciação**

Para Paul Zumthor, a voz seria o “lugar gerador dos simbolismos cosmogônicos, mas também de todo prazer.” (ZUMTHOR, 2010, p. 66). Haveria, segundo o autor, um paradoxo na voz, na medida em que ela constitui um acontecimento do mundo sonoro e, ao mesmo tempo, relativo ao movimento corporal, visual e tátil. Ela também revelaria o lugar da comunicação com o outro, ligando e mediando as existências pessoais, lugar de alteridade do sujeito na enunciação da palavra, sua vocalização. Assim, os “valores ligados à existência fisiológica da voz se

---

<sup>1</sup> Este artigo é um extrato parcial e redimensionado da minha dissertação de mestrado em criação musical, em curso na UFPR, sob orientação do Prof. Dr. Daniel Quaranta. O título da tese é *A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance*.



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

realizam simultaneamente na consciência linguística e na consciência mítica e religiosa”, constituindo ordens de difícil distinção, de difícil apropriação e esquematização, regiões sempre ambíguas e em estado movente. (Ibidem, p. 13).

Dialogando as instâncias de um possível estudo dentro desta complexidade do universo vocal, Zumthor, em seu livro *Introdução à Poesia Oral* (2010), articula os modos de investigação dessa voz na poesia oral. O autor elenca os estudos de etnólogos e folcloristas sobre a poesia popular, a canção, e o papel que a escrita e as mídias exercem sobre a vocalidade. Zumthor indica que, no estudo da poesia oral, haveria um jogo de aproximação e abordagem do outro, de transmissão e recepção, que na escrita é mais contestável. A palavra oral tornaria clara a condição dos sujeitos, conferiria o estado de autoridade e de direito ao falante, razão pela qual o testemunho judicial, a absolvição e a condenação são pronunciados de viva voz (2010, p. 30-31).

Sobre esta qualidade enunciativa da voz na comunicação oral, Zumthor remete aos estudos sobre os atos de fala<sup>2</sup>, aos elementos não linguísticos da expressão, quinésica e proxêmica, aos jogos de força que se estabelecem sobre as disposições de um interlocutor, tão estudados pelos linguistas do discurso. É sobre este arcabouço que Zumthor diz articular sua reflexão sobre *performance*<sup>3</sup>, enquanto condição de mensagem poética transmitida e percebida, que confronta locutor e destinatário, redefinindo os eixos da comunicação social, da situação e da tradição (Ibidem, p.31).

Neste sentido, a oralidade não existiria em si mesma, mas se configuraria em múltiplas oralidades, em estruturas de manifestações simultâneas de cada ordem vocal

---

<sup>2</sup> *Atos de fala* são tudo aquilo que se faz enquanto se diz algo, as situações e os aspectos implícitos ou transformações incorpóreas da língua, como comandar, interceder, perguntar, submeter, julgar, etc. São as partes contextuais do enunciado dentro da enunciação, que é situacional e histórica. Quando se diz “eu juro”, esta frase toma conotações diversas dependendo do contexto, do uso e situação, seja quando se diz para um pai, um júri, para o namorado, o amigo ou o professor. Mas estas funções coextensivas da língua não seriam, de acordo com Deleuze (1995, p. 18-19), funções exteriores, mas funções imanentes do discurso, funções internas dos enunciados que determinam todo o decorrer de um diálogo necessariamente “em contexto”.

<sup>3</sup> Na perspectiva de Zumthor, o corpo do poeta se torna um elemento de relevância na expressão da poesia. Ele é um meio que carrega a pronúncia da voz com uma presença, concretizando o poema: “A *performance* é a materialização (a *concretização*) de uma mensagem poética por meio da voz humana e



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

(no canto, na fala, na língua, no indivíduo em relação ao social e aos registros midiáticos). Então que oralidade é essa senão, um conjunto de instâncias da voz?

Aqui, parece relevante a distinção que Zumthor faz entre oralidade e vocalidade. Para o autor, a *oralidade* diz respeito ao uso da voz como produção de significado, já a *vocalidade* seria a atividade da voz sobre si mesma, à parte da linguagem. O polipoeta Enzo Minarelli utiliza a diferenciação de Zumthor para falar sobre o papel da voz na experimentação da Poesia Sonora, conferindo a esta o desafio de experimentar com a voz na sua dupla função, oral e vocal. Para Minarelli haveria uma fusão destas na poesia sonora, como *vocoralidade*:

Assim se resume toda a investigação em torno da Poesia Sonora. Se trata de um dialogismo que provoca outros, como significante significado; traduzindo, a oralidade encabeça a cadeia morfossintática enquanto a vocalidade reflete o 'rumorismo' fonético. Os aspectos da multipalavra são fundamentais. Não se trata só da velha ideia da *bag-word* introduzida por Joyce, enquanto estava confinada na prisão da página escrita, senão o uso da perspectiva de 'vocoralidade' da palavra mesma.[...] Uma palavra vocoral é capaz de liberar aquela energia 'polivalente' que se reprime na hora de escrever (MINARELLI, 2004, p. 278-279).

Minarelli coloca o desafio de conduzir a Poesia Sonora em suas funções vocal e oral, numa espécie de “rumorismo significante”, que explora ao limite as capacidades do aparato vocal. Este ponto figura justamente como o terceiro item de seu *Manifesto Polipoético*:

3. A elaboração do som não admite limites, deve ser impelida além do limiar do puro 'rumorismo', um 'rumorismo' significante: a ambiguidade sonora, seja linguística seja vocal, tem sentido se conseguir valer-se plenamente do aparato instrumental da boca (*Ibidem*, p. 279).

Talvez possamos pensar numa abordagem sobre “dispositivos de vocalidades” da poesia, não necessariamente no âmbito da poesia oral, mas com o intuito de criar, a partir do campo de modalidades que gravita em torno da oralidade, um aporte conceitual para a criação poético-sonora. Sob este viés, a oralidade põe em jogo paradigmas entre o escrito e o sonoro, entre som e significado, entre linguagem e contexto social,

---

daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”. (ZUMTHOR, 2005, p 55)



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêm!ca, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

apontando a voz como agente mediador destas instâncias, em pleno trânsito de aspectos concretos e metafóricos do enunciado poético.

Neste sentido, o poeta Giovanni Fontana diz que a oralidade não sobrevém depois da poesia, ou da escritura, mas sim intervém com a poesia (com a escritura). Para Fontana (1992, p. 131), a oralidade é um elemento constitutivo fundamental para o texto escrito, o qual deve prever tais desdobramentos sonoros. Oralidade também não seria um fato exclusivamente sonoro, mas intrinsecamente ligado ao dinamismo do corpo.

A voz seria assim, interventora do poema escrito; ela mediará a transmissão da escritura para o som e se projetaria até a audição que fazemos dele. A voz poética do texto não atua somente enquanto uma leitura, mas num diálogo imediato entre a palavra, a percepção que temos dela e os efeitos psíquicos em nós. (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Zumthor coloca que o simbolismo primordial da voz é integrado ao exercício fônico, se manifestando no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda *poesia* (Ibidem, 1992, p. 8). A poesia, por sua vez, não poderia ser reduzida a um sistema, muito menos definida, mas sua presença marcaria uma concretude inegável que se faz presente e atua através da voz e do som.

De acordo com Octávio Paz, o ritmo verbal, o timbre, as alturas da voz, evidenciam o caráter sonoro da poesia, e fazem de sua pronúncia, entoação e performance, uma inegável presença:

[...] afirmo que a poesia é irredutível às ideias e aos sistemas. É a outra voz. Não a palavra da história nem a da anti-história mas a voz que, na história, diz sempre outra coisa \_ a mesma desde o princípio. Não sei como defini-la nem explicar em que consiste essa diferença, esse tom que, sem isolá-la, torna-a única e distinta. Direi apenas que é a estranheza e a familiaridade em pessoa. Basta ouvi-la para reconhecê-la.” (PAZ, 1996, *grifo nosso*)

Enquanto som, a poesia acontece pela voz, através da boca e da boca através do corpo e do gesto. Meio incorporado e presencial, a voz articula, profere, vocaliza, oraliza. A boca é o órgão da manducação, é o órgão do beijo, do grito do recém-nascido, órgão que depois é apto a carregar a linguagem:

Entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêmica, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem- e eu volto a isso, porque é uma analogia profunda- a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema da mesma forma que escuta os ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra. Quando falamos cara a cara diante dessa mesa, temos em relação um ao outro um sentimento muito forte de proximidade, sentimos, percebemos o volume de carne e de vida de onde emana nossa voz. (*Ibidem*, p. 69).

A linguagem poética embarca assim a voz através da boca e desta através do corpo e do gesto. Mas a voz também "ultrapassa a língua, é mais ampla do que ela, mais rica, pois utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma *presença*." (ZUMTHOR, 2005, p.63). A poesia vocalizada atua então como linguagem voltada sobre si mesma: ela atravessa o corpo do poeta como palavra, mas também transpassa a própria palavra enquanto matéria vocal. O ato vocal poético vai além da grafia e além da página, tomando os ares da voz e o movimento do corpo, na exploração daquilo que a voz oferece de ruído, de rumor, de extrema forma expressiva.

Otávio Paz dialoga com essa poética, quando diz que a poesia faz a linguagem voltar-se sobre si mesma, transpassando a palavra, ao dizer o indizível:

O poeta não quer dizer: diz. [...]. A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] O poema é linguagem - e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação-, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. [...] O poema é linguagem em tensão: extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: silêncio e a não-significação [...]. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível. (PAZ, 1996, p.48-49).

Essa qualidade limiar da poesia revelaria seu caráter de ambiguidade e polissemia, qualidade da própria função poética da linguagem. Segundo as definições propostas por Roman Jakobson, a função poética da mensagem é o estado da



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêmica, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

linguagem voltada para si mesma, numa autoconsciência que gera uma rede de ambiguidades:

A ambiguidade se constitui em uma característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, um corolário obrigatório da poesia (JACKOBSON, 1995, p. 149-150).

A poesia apresentaria características como condensação, em que há sentido plural em um único termo: um termo poético sugere, de forma condensada, vários sentidos, possibilitando significações abertas (JACKOBSON, Op. cit., p. 80). Para Roman Jakobson, há dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal: *seleção e combinação*. “A seleção perfaz-se com base na equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, enquanto que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade.” (JACKOBSON apud CAMPOS, 2000, p.54-55). O papel da função poética seria projetar o princípio de equivalência do eixo de seleção no eixo de combinação; desta forma, a similaridade superposta à contiguidade ativaria na poesia uma essência simbólica, múltipla, polissêmica, radical. (JACKOBSON, 1995, p. 149).

Numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paranomástica<sup>4</sup>. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado (Ibidem, p.150-151).

Esta transformação da linguagem que pensa a si própria através da função poética, produz, neste processo artístico, mensagens textuais e verbo-sonoras que buscam estabelecer a articulação entre os fonemas, a escrita, a palavra, o meio ou canal (a fala, a voz) e o sentido (o que se quer dizer); trata-se de uma intermídia entre o signo

---

<sup>4</sup> “[...] paranomásia é um jogo no qual o sentido provém de um eco:[...] (começo/cimento/semante) é uma série que propõe o início do ato de falar, prévio à palavra mesma; mas, ao mesmo tempo, é o início do poema nessa anterioridade física e originária. Deste modo, o poema, ao fazer-se como tal, observa-se a si próprio enquanto nascimento, interroga-se por sua enunciação ao produzir-se como enunciado. O que equivale a dizer que o poema indaga a respeito de sua origem enquanto aguarda a aparição iminente da palavra: assim o poema e a linguagem são um só gesto. Mas, além disso, as palavras (por força da paranomásia) parecem sair de si mesmas, multiplicar-se a partir de sua articulação fônica. O sentido é, então, uma propriedade do som; mas, fundamentalmente, esta autoreferencialidade do poema situa sua identidade no início dos mitos.[...] Saturado semanticamente, o objeto-palavra se desdobra sintaticamente.” (ORTEGA, 1994, p. 149).



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

gramatical-verbal-sonoro e o que ele concatena, através dos meios pelos quais ele provoca sentidos e sensações.

Variadas propostas poéticas exercitaram estas dimensões entre a poesia e outros meios, como o som, a letra e a voz. Entre elas, estariam as práticas das vanguardas do início do séc. XX: o Manifesto das *Paróle in Libertá (1912)* de Fillippo Tommaso Marinetti, a *poesia zaum* ou *trasmental* de Vladimir Maiakóvski, Velimir Khlébnikov e Alexei Krutchenik e também as performances Dadaístas de Tristan Tzara, Hugo Ball e Raoul Hausmann, com a poesia fonética. Podemos citar também os movimentos de poesia concreta no Brasil com o *Grupo Noigrandes*, além de variadas formas de poesia concreta e visual ao redor do mundo. Existiria, nestas experimentações, um movimento de “ebulição” da palavra, recorrente desde os experimentos poéticos de Mallarmé, os Caligramas de Apollinaire, e que se estenderia para as técnicas fonéticas das experimentações ruidistas de Marinetti e Russolo, as *letrias* de Isidore Isou e o *ultraletrisimo* de Dufrêne<sup>5</sup>. Entram também, nessa gama de expressões poéticas, as declamações dos manifestos, os sons vocais ruidosos e guturais em fita magnética de Henri Chopin<sup>6</sup> e as conferências de John Cage<sup>7</sup>.

Sobre estes diferentes tratamentos da voz de uma poesia que se entende tanto sonora, corporal, física e socialmente, percebemos a recorrência de um trabalho vocal necessariamente interpenetrado pelas diferentes dimensões que a enunciação<sup>8</sup> estabelece: entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica,

---

<sup>5</sup> Oferecemos a obra *Bateries Vocales* (1958), de Dufêne, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9BiccQDF6nc>

<sup>6</sup> Obra *Vibrespace* (1963), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>

<sup>7</sup> Oferecemos a *Conferência sobre o Nada (Lectures on Nothing)*, traduzida e lida por Augusto de Campos: [https://www.youtube.com/watch?v=kWonc\\_-P2L0](https://www.youtube.com/watch?v=kWonc_-P2L0)

<sup>8</sup> De forma muito resumida, podemos dizer que o estudo dos enunciados e das enunciações resgata a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da língua dentro da vida, revelando uma fronteira indiscernível entre a vida e o aspecto de elocução dos enunciados. Assim, o contexto de uma enunciação verbal interage necessariamente com a situação extraverbal que, portanto, não age fora do enunciado, mas o integra como estrutura significativa de sua constituição (Voloshnov, op Cit, p. 5).



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

fática, semântica, sígnica, entre outras. Esta noção de diferentes "instância verbais"<sup>9</sup>, pode ser um dispositivo criador para o poeta sonoro, na medida em que o material que ele utiliza para compor, provém justamente destas dimensões, as quais intermedeiam o mundo concreto, a presença de sua voz e sua poética. De acordo com Philadelpho Menezes, essa voz, própria da Poesia Sonora, redimensionaria o corpo do poeta na criação de uma nova língua, um "racional código aberto", que não carrega significados, mas somente sua própria presença no mundo: "essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem." (MENEZES, 1992, 42).

A partir deste entendimento de uma poesia que aciona as múltiplas dimensões do enunciado, articulamos o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação*, como proposto por Deleuze e Guattari (1995).

### A Voz Poética e o Agenciamento Coletivo de Enunciação

O conceito de *agenciamento* constitui-se e desfaz-se incessantemente na filosofia de Deleuze e Guattari, a partir de um espectro conceitual múltiplo. Em seus desdobramentos, o agenciamento articula-se em *agenciamento de enunciação*, em *agenciamento maquínico de afectos*<sup>10</sup> e de desejo, bem como em um *agenciamento coletivo* sob uma discussão política e social, que aborda os processos *micropolíticos* de

<sup>9</sup> Foi Marcel Duchamp quem lançou a possibilidade de articulação entre as "regiões verbais" e o mundo dos objetos dentro da arte, através de seus Ready-mades. Duchamp intervinha os seus objetos com títulos compostos por jogos de palavras, conduzindo o artista a uma região verbal de produção de sentidos, onde o título é fundamental, "e a obra é uma mistura entre escrita e imagem, não apenas visual, mas conceitual, no sentido de fazer pensar, de estremecer o óbvio, daí fazer vigorar um enigma que perpassa a obra de Duchamp." (PESCUMA, blog, 2013).

<sup>10</sup> "O afecto é a habilidade de afetar e ser afetado. É uma intensidade pré-pessoal correspondente à passagem de um estado experimental do corpo para outro e implicando um aumento ou diminuição na capacidade daquele corpo para agir." (MASSUMI, 1993, xvi, *apud* SUMICH, 2007, p. 4). Cf. Cap. 3.



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

*singularização*<sup>11</sup> e individuação, como colocaram Guattari e Rolnik (1986). O conceito é pensado sob um viés de crítica a certos pressupostos da linguística e da psicanálise<sup>12</sup>, nas suas perspectivas Saussureana e Freudiana. Os autores apresentam os aspectos instrumentais de uma abordagem filosófica que exerce uma crítica sobre o *modus operandi* da linguística, quanto à redução da *enunciação* em dicotomias como língua-fala, sujeito do enunciado versus sujeito da enunciação, significante-significado. Deleuze e Guattari recusam as teorias que definem a língua a partir de constantes e subsistemas, em favor do critério de *variação inerente*, de uma pragmática que mobiliza um “tratamento intensivo e cromático da língua”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, *apud* ROCHA, 59-60).

O conceito de agenciamento articularia, de um lado, os processos entre os elementos do mundo material dos *corpos*, com seus agregados de *conteúdo*, seus signos e corporações, seus corpos físicos e corpos sociais; de outro lado, ele conectaria as dimensões ou transformações incorpóreas dos enunciados: os atos de fala, o performativo, as sentenças e juramentos, seus discursos e significados.

Todavia, o agenciamento não seria dual, mas tetravalente: num eixo horizontal, haveria mistura de corpos (conteúdos), constituindo um *agenciamento maquínico*; mas

<sup>11</sup> O termo *singularização* designa os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política desses processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais e as minorias, nos seus movimentos de revolução molecular. Outros termos designam os mesmos movimentos: autonomização, minorização, etc. (ROLNIK; GUATTARI, p. 45)

<sup>12</sup> Na série de entrevistas chamada “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet, mais especificamente no vídeo intitulado “Desejo”, Deleuze propõem um novo olhar sobre o desejo, um conceito nada abstrato, mas ao contrário, extremamente concreto. “Conceber o desejo como algo abstrato é extrair um objeto, que é supostamente o *objeto de desejo* da psicanálise. Dizemos: desejo uma mulher, desejo partir, viajar, etc. Mas Deleuze diz que nunca se deseja algo ou alguém; deseja-se sempre um conjunto. Proust dizia: não desejo só a mulher, mas também a paisagem que envolve esta mulher. O desejo é político-geográfico. É algo concreto como construir um agenciamento, um conjunto. Não seria exatamente desejar um conjunto, mas *em* conjunto. Um animal nunca é um animal sozinho, mas uma matilha, um coletivo. Por onde passa o desejo? O desejo se constrói sobre agenciamentos.” (Da série de entrevistas “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tG4fceymmY>)



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

também mistura de atos imanentes, enunciados, expressões, transformações incorpóreas, ou *agenciamentos coletivos de enunciação*. Noutra eixo, vertical, teríamos os processos de territorialização que estabilizam os agenciamentos e de desterritorialização, que os arrebatam (Ibidem, p. 31).

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por outro lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, misturas de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados *territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de *desterritorialização* que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI; 1995, p. 31).

A partir dessas leituras, nos deparamos com o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação* como tratamento da língua, como *agenciamento* entre as múltiplas dimensões do enunciado, num *contínuum* entre suas partes musicais, fonéticas, fáticas, a-fáticas, sígnicas, semânticas, etc., as quais podem afetá-lo no mais breve instante de tempo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 40).

Podemos aplicar esta noção em termos de material poético. Estas dimensões corpóreas e incorpóreas seriam os múltiplos níveis, ou múltiplas vozes do discurso poético-sonoro: teríamos, por um lado, no eixo horizontal, constituindo um agenciamento maquínico de desejo, o corpo-linguagem na poesia, as matérias sensíveis do som, o corpo-escrita do poema, o corpo sonoro, o corpo da escuta, o corpo da voz, o material vocálico. De outro, o *agenciamento coletivo de enunciação*: o sentido possível, a polissemia, as vozes internas do texto poético, a própria *poesia*, a circunstância e o contexto das expressões indicando articulações, a performance e sua situação, o prosódico. Pelo eixo vertical, isso tudo se territorializa ou desterritorializa na composição sonora e performática, na escuta e na escrita deste processo. Ou seja: temos aí, variadas dimensões da enunciação poética dentro de uma pragmática, transposta junto e além do caráter acústico-semântico-performático das palavras.

A abordagem da enunciação, proposta por Deleuze e Guattari, migra da filosofia e beira os elementos da linguística, utiliza intercessores da música e das teorias



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêm!ca, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

do discurso<sup>13</sup>, e concentra sua atenção na pragmática, ou seja, uma parte da linguística que seria encarregada de pesquisar os usos e aplicações contextuais da língua, a esfera dos discursos e suas enunciações em diferentes situações de elocução e de performance. Deleuze localiza um eixo de inclinação importante nas experimentações da voz que se situam entre estas dimensões, entre a música, a linguística, a fonética, a escritura e a poesia; eixo axial que ativaría todos estes parâmetros e meios do enunciado: a Voz-Música.

### A Voz Poética e a Voz-Música

O *agenciamento coletivo de enunciação* articulária as instâncias musicais, linguísticas, performativas, vocais e verbais do enunciado, configurando o material experimental que Deleuze e Guattari chamam de *Voz-Música*. O aspecto da voz marca um momento específico do texto de Mil Platôs (1995b), no qual os autores realizam uma crítica aos postulados da linguística, buscando na música e na voz, os meios e conceitos para tal, e apropriando-se destes elementos de diferentes maneiras, ao longo do texto. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36, apud LIMA, 2013, p. 58).

Os autores falam de uma voz que, através da experimentação e variação, ativa a ação de subverter a linguagem como instrumento de poder (língua-maior), enquanto estado de imposição e dominação sobre as variáveis, as singularidades (língua-menor). *Mil Platôs* (1995), neste sentido, apresenta uma crítica sobre a linguística como ciência que aborda a língua tal qual um sistema homogêneo e constante, concedendo menor importância ao estudo da língua sob os fatores de seu uso, suas situações e contextos. A

---

<sup>13</sup> *Enunciação e enunciado* são noções estudadas em diferentes teorias linguísticas, enunciativas e discursivas, e que por isto, assumem diferentes dimensões, a partir de perspectivas epistemológicas distintas. Estes conceitos foram estudados à fundo por M. Bakhtin (*Os Gêneros do Discurso*, in: *Teoria da Criação Verbal*, 1997), V. N. Voloshinov (*La palabra em La vida y La palabra em La poesia: hacia una poética sociológica*, 1926), É. Benveniste (*Problemas de Linguística Geral*, 1976) e O. Ducrot (*Espaço de uma teoria polifônica da enunciação*, 1987). Estas teorias partem de propostas que resignificam e ampliam conceitos Saussureanos e resultam na formação de abordagens diversas do uso da linguagem. (BRAIT, 2010, p.62).



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

língua não se constituiria como algo homogêneo, abstrato, mas sim como um grande discurso indireto, um *agenciamento coletivo de enunciação*, inserido e atravessado por populações, dialetos e contextos. Esta *voz-música* seria o material experimental, produto do enunciado em *variação contínua*, ativado em seus diversos planos: o sonoro, o fonético, o sintático, o performático, conceitual, o concreto, o eletrônico, num *agenciamento coletivo de enunciação*. Este agenciamento múltiplo se daria como um exercício de variar a língua em *língua-menor*, a qual incidiria, em um só instante, sobre todos os aspectos do enunciado, construindo um *contínuum* entre essas variáveis.

No plano da língua, existiriam dois tratamentos, o maior e o menor. O primeiro extrai constantes, o segundo constrói um *continuum* de variação sobre suas partes, construindo uma língua menor. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.57). Mas não se trata de uma distinção entre língua-maior e língua menor, mas o de o um *devir*<sup>14</sup>. A questão não é a de reterritorializar em um dialeto ou um patuá, mas de desterritorializar a língua maior:

Os negros americanos não opõem o *black* ao *inglês*, fazem com o americano, que é sua própria língua, um *black-english*[...]. As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são [...] investimentos dessa língua para que ela devesse, ela mesma, menor. Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior.” (Ibidem, p.54-55).

Nesta postura sobre a língua entremeada de música e poesia, para Deleuze e Guattari existira um jogo de funções entre variantes (minoria) e constantes (maioria): constantes são as fórmulas que determinam um centro, uma raiz centrada, uma forma organizadora; minorias ou variáveis podem configurar-se em maior número, mas relacionam-se sempre a um movimento de variação, de heterogeneidade, de descentramento das constantes e do padrão: devir minoritário da mulher frente ao homem, devir língua-menor frente à linguística.

---

<sup>14</sup> “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3).



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

O papel do músico-poeta seria alcançar essa língua secreta, neutra, sem constantes, toda em discurso indireto, “na qual o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento.” Seria descobrir as línguas secretas, que não escondem nada, mas liberam o coeficiente de variação da língua pública, ativando uma língua dentro da própria língua: “são línguas cromáticas, próximas a uma notação musical.” (1995, p. 43):

A questão não é ser "bilíngue", "multilíngue", a questão é que toda língua é tão bilíngue em si mesma, multilíngue em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos. (1998, p. 94).

Proust dizia: as obras-primas são escritas numa espécie de língua estrangeira. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá.[...] (1995. p.45).

A partir da noção de voz-música, propomos uma tarefa criativa para poeta sonoro, como um procedimento de invenção de uma *língua-menor*, a fim realizar uma intervenção criativa na linguagem enquanto norma padrão, em direção ao devir língua-menor. Seria preciso construir um *continuum* de variação sobre as partes imanentes da língua, suas transformações incorpóreas, seus enunciados múltiplos. Esta língua-menor ou gagueira, essa língua estrangeira na própria língua, de que nos falam Deleuze e Guattari, seria ouvida no poema *Passionnément*<sup>15</sup>, do poeta Ghérasim Luca, no poema sonoro *Ursonate: Sonate in Urlauten*<sup>16</sup>, de Kurt Schwitters.

[...]  
**je je t'aime**  
**je t'aime je t'ai je**  
**t'aime aime aime je t'aime**  
**passionné é aime je**  
**t'aime passioném**

<sup>15</sup>Versão disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t0bnWBk0k\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=t0bnWBk0k_8).

<sup>16</sup> Performance do Ursonate nas versões de Michael Schmid, Jaap Blonk e do próprio Schwitters, disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&feature=related> e <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>, respectivamente.



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

**je t'aime  
passionément aimante je  
t'aime je t'aime passionément  
je t'ai je t'aime passionné né  
je t'aime passionné  
je t'aime passionément je t'aime  
je t'aime passio passionnémen**

.....

Se no plano linguístico, a voz-música é o produto da aplicação de um tratamento sobre a enunciação, de modo a fazer uma língua menor dentro da língua padrão, no plano da música, ela é também produção do exercício de colocar em variação contínua todos os componentes sonoros, num *cromatismo generalizado*: “a serviço de um *continuum* cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 41).

O que Deleuze coloca sob o termo *cromatismo generalizado* ou *variação contínua*, é o papel do descentramento dos parâmetros dominantes de qualquer sistema dado como homogêneo, padronizado, para um sistema que coloque em variação contínua todos os seus componentes, (de forma similar como atuaria a *língua-menor*).

Eis os que queríamos dizer: um cromatismo generalizado...Colocar em variação contínua quaisquer elementos é uma operação que talvez faça surgir novas distinções, mas não reconhecendo qualquer de seus procedimentos como adquirido, não atribuindo a si mesma nenhum destes previamente. Ao contrário, essa operação refere-se, em princípio, simultaneamente à voz, à fala, à língua, à música (DELEUZE; GUATTARI; 1995, p.43-44).

O conceito é retirado da música, mas perpassaria a música, a linguística e a literatura. Este cromatismo é adjetivado com o “generalizado”, pelo fato de que ele incidiria não somente nas alturas, mas em “todos os componentes do som, durações, intensidades, timbres, ataques.” (Ibidem, p.41). Deleuze aponta diretamente o sistema tonal como sistema centralizador, cujas leis de ressonância e de atração determinam, em todos os modos, centros válidos, dotados de estabilidade e de poder atrativo, “organizados de formas distintas, claramente estabelecidas durante determinadas



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêm!ca, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

porções de tempo: sistema centrado, codificado, linear, de tipo arborescente.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.40).

Historicamente, em relação à música, o cromatismo generalizado não teria acontecido de forma linear, por uma pseudorruptura entre tonal-atonal, e sim através de um movimento de passagem, ao levar às últimas consequências o próprio sistema tonal, entre os séculos XIX e XX. A composição musical sofreu uma reformulação quanto à utilização de seus elementos parametrizáveis, como altura e duração, e mesmo o timbre e a dinâmica (relações entre as intensidades do som). Em relação às alturas, podemos citar o dodecafonismo de Shöenberg, ou mesmo sua técnica de *canto falado*, *spreschgesang*<sup>17</sup>. Messiaen e Stravinsky intervieram nas durações, com ritmos a-métricos e irregulares. A serialização total dos componentes do som empurrou-os até o limite do parametrizável com Alban Berg<sup>18</sup> e, de outro lado, oposto, seu embaralhamento alcançou o caos e o aleatório, na música de John Cage. Estes elementos, antes manipulados de forma padronizada até certo limite, começaram a ser explorados de maneira ilimitada, quando seus aspectos internos foram emprestados ou incididos uns sobre os outros: a melodia de sons coloridos é um exemplo de como os procedimentos de serialização, relativos às alturas, vieram comungar com o timbre, gerando uma melodia de timbres ou *Klangfarbenmelodie*, como na Sinfonia no. 21 de Anton Webern<sup>19</sup>. Todos os elementos -harmonia, melodia, ritmo e forma- combinaram-se revelando, por sua vez, o conceito musical de *micropolifonia* (RODRIGUES, 2008),

<sup>17</sup> Técnica do “canto-falado”, criada por Arnold Shoenberg e aplicada em sua obra *Pierrot Lunaire* (1912) Segundo Campos (1998, p 41), o “canto-falado” [...] fica numa zona intermediária entre o canto e a fala. Na introdução que escreveu para a partitura, Shoenberg frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia (assinaladas com uma cruz [...]: a voz deve cantar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo.”

<sup>18</sup> Todavia, este compositor não compôs apenas em termos seriais. Traçamos este panorama resumidíssimo, mas temos de levar em conta que dentro do processo composicional de cada artista há sempre linhas múltiplas e muitas vezes, diametralmente opostas. Por exemplo, Cage não articulou apenas processos aleatórios nas suas composições; em muitos casos, o processo de aleatoriedade, como jogar as moedas do I-Ching para determinar procedimentos de ritmo ou altura, vinha engendrado por um procedimento extremamente ordenado, de registro, organização e escrita deste material. Também os resultados auditivos de uma peça serial e de outra aleatória, nem sempre correspondem sonoramente aos procedimentos composicionais respectivos, e acabam por “soarem” incrivelmente parecidos.



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

como acontece em *Lux Aeterna*<sup>20</sup>, de Ligeti. E se não bastasse a mistura e o embaralhamento desses aspectos, também contamos com a inclusão do silêncio e de todo tipo de som, na ética filosófica e musical de John Cage, a qual considera todos os sons válidos como musicais, “do jeito que eles são”. (CAGE, 1991)<sup>21</sup>

Assim, o *cromatismo generalizado* ofereceria a perspectiva de uma efervescência, realizada em passagem entre os diferentes componentes do som. Todavia, não foram estes compositores (exceto Cage), que levaram a cabo as manifestações mais radicais entre poesia e música. Não temos o intuito de traçar minuciosamente estas mudanças provindas de um movimento de efervescência das constantes da música, de que falam os autores, mas apontamos o que Deleuze e Guattari colocam, como um longo processo de desregramento das estruturas e componentes musicais, dado em especial através da experimentação do material vocal. O cromatismo atuaria então, tanto entre as partes da língua, dos componentes do som, quanto entre as diferentes modalidades: da fala, da voz, da língua, da música. Mas ele teria na voz, segundo Deleuze, seu agente axial. No âmbito vocal de experimentação, esse movimento passa desde uma constante, na voz acompanhada (na canção, por exemplo), até atingir seu grau acentuado de experimentação na voz contemporânea, maquinada:

A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som (...). É somente relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênia a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente “maquinada”, pertence à uma máquina musical que coloca em prolongamento, ou superposição em um mesmo plano sonoro, partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42).

A música teria ligado a voz e os instrumentos, a linguagem e o som, na história, de formas diversas, desde a primeira cantiga, moteto ou canção, até a lenta distinção do sistema tonal: na concepção de dissonância, na formação do baixo-

<sup>19</sup> Versão disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XKD\\_tZr-ZpY](https://www.youtube.com/watch?v=XKD_tZr-ZpY)

<sup>20</sup> Versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-ySLWZVcXw>

<sup>21</sup> Entrevista feita em Nova York, em 2 de abril de 1991, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klpCX9xoHY4#t=221>



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

contínuo<sup>22</sup> e da melodia acompanhada, através do teatro musical e da Ópera. Na modernidade, essa voz da música passa a ser explorada enquanto língua-menor, enquanto timbre, enquanto mediadora entre o corpo e máquina, nos processos tecnológicos de edição, colagem, mixagem, técnicas de transformações sonoras, procedimentos de tratamento, análise e processamento espectral, entre outras técnicas. A voz seria então uma voz maquinada, pertencente a uma

máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. Plano sonoro de uma “glissando” generalizado. (Ibidem, p. 42).

Esta desintegração das categorias e matérias, literária e musical, teria ocasionado paradoxalmente uma re-integração entre os elementos do material poético, os sons cotidianos, a música concreta e eletroacústica e a performance. Isso implicou numa exploração e experimentação dos aspectos vocais da poesia, suas concatenações visuais, paralinguísticas, fonéticas, semânticas, sintáticas, formais, polifônicas, timbrais, conceituais, concretas e eletrônicas, entre outras dimensões possíveis da palavra. Oferecemos a seguir, alguns exemplos dessa Voz-Música enquanto material experimental da voz-poética.

### Duas obras

Como exemplos dessa voz-música, Deleuze nos oferece a obra *Visage*<sup>23</sup>, de Luciano Berio, e *Glossolalia*<sup>24</sup>, de Dieter Schnebel. Também citam a técnica do

<sup>22</sup> *Baixo, thoroughbass, basse continue, baixo cifrado*, ou simplesmente *contínuo*, é uma linha instrumental do baixo que ocorre através de uma peça, sobre a qual o músico improvisa um acompanhamento de acordes. O baixo-contínuo era tocado em variados tipos de conjuntos de cordas através da Europa por aproximadamente dois séculos depois de 1600. O baixo poderia ser cifrado, com acidentes e números (cifras) colocados em cima dele para indicar as harmonias requeridas. A realização do contínuo era sempre improvisada e permanece em grande parte não documentada e ambígua; a maioria dos estudos de baixo cifrado era composta para ensinar elementos de harmonia, ao invés da arte do acompanhamento. LEDBETTER, *The New Grove dictionary of music and musicians*, disponível em: <http://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S06353.htm>

<sup>23</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IwX75pPcNVw>



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

*sprechgesang*, que abandona a altura definida das notas, as técnicas de respiração circular, as técnicas de ressonância da voz, o *parlando*<sup>25</sup> e as multifonias.

Na obra *Glossolália*, é possível perceber claramente, embora a língua falada seja o alemão, que o compositor trabalha as expressões e ânimos da voz. É evidente que, mais do que a significação das palavras, trata-se de cruzar ambiências, contextos, atos implícitos ou estados internos, evidenciados pela expressão vocal dos atores. Além disso, são usados gestos corporais em tipos de "deixas" ou entradas para a voz, como quando um ator bate um pedaço de madeira no chão e as vozes começam a entoar um coro indefinido de palavras. O compositor nos oferece como material musical, os elementos do âmbito da enunciação vocal e suas expressões de paralinguismo, ao invés de notas musicais com alturas definidas, instrumentos convencionais ou utilização de métrica tradicional. Por sua própria característica interna, sugerida pela intenção dessas vozes em estados emotivos e moventes da enunciação, esses elementos se configuram como uma intermídia entre marteladas, pisadas com sapato, o sentar no sofá, uma entonação de discurso exaltado, um farfalhar das calças, etc.

Sobre a modalidade das *multifonias*, indicamos a prática vocal de Demetrio Stratos, cuja voz-música foi inicialmente mapeada por Janete El Haouli, em seu livro *Demétrio Stratos-em busca da Voz-Música (2002)*. Nas suas experiências vocais, Stratos apresenta uma gama de timbres, alturas, ruídos guturais, técnica de ressonância e entonação, que revelam um virtuosismo impressionante. O poeta pesquisou cantos do Extremo Oriente, e exibe um repertório de sons, gemidos, risos, cantos, que são evocados pela percepção do *compositor como sujeito*, fruto de sua história e determinação particular de investigação da própria voz. Exemplos desse tipo de trabalho

---

<sup>25</sup> Os autores ressaltam estudos etnomusicológicos sobre casos de configurações vocais extraordinárias, em povos como os Daomé: “onde, ora uma primeira parte diatônica vocal dá lugar a uma descida cromática em língua secreta, deslizando de um som a outro de forma contínua, modulando um continuum sonoro em intervalos cada vez menores, até alcançar um *parlando* cujos intervalos param; ora é a parte diatônica que se encontra ela mesma transposta segundo os níveis cromáticos de uma arquitetura em plataformas, sendo o canto às vezes **interrompido** pelo *parlando*, uma simples conversa sem altura definida.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 43). Nota do autor: Cf. Gilbert Rouget, “*Un crhomatisme africain* (1961).



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

vocal são suas *Investigações: diplofonias e triplofonias*<sup>26</sup>, nas quais o poeta utiliza técnicas dos cantos Mongóis, com sobreposição de harmônicos e elementos percussivos da voz, em ataques e disparos de diferentes partes do aparelho fonador.

Em contrapartida ao caráter biográfico de sua obra, toda exploração vocal deste poeta-músico viria provocar um processo de "des-subjetivação" da voz. Stratos opera uma espécie de comunhão dos *corpos vocais múltiplos*, polifônicos, num mesmo instante de tempo, através da pronúncia de uma voz diplofonada, na qual 2 ou 3 sons são entoados simultaneamente. Neste sentido, Haouli traça as relações entre a voz de Stratos e os conceitos Deleuzeanos de *nomadismo e multiplicidade*, em relação à propriedade da voz de mover-se constantemente; não exatamente como um viajante ou migrante em sua viagem exterior, mas como o nômade, que não têm lugar fixo e assim, permanece livres de códigos sem sair do mesmo lugar, numa viagem interna povoada de multidões. (DELEUZE; DURAND apud HAOULI, p.87). Trata-se, na voz de Stratos, de um nomadismo geopolítico e desterritorializante das demarcações alfandegárias tanto da linguagem, quanto do lugar da voz, na cultura ocidental. Com efeito, o poeta afirma: "Eu nasci em Alexandria, a porta entre o oriente e o ocidente. E sou um porteiro" (STRATOS, 1979, apud HAOULI, op. Cit., p. 86).

A autora coloca ainda que não se pode comparar a utopia de Stratos à subjetividade embutida num *lied* romântico do século XIX, no qual haveria uma exacerbação da capacidade expressiva do sujeito, ligada mais à *mimesis* enquanto repetição de padrões estéticos. Ao contrário, Stratos incorpora o performer do *happening*, avesso ao sujeito "teatral" e à mesmice do ato imitativo e representacional. Assim, a voz-música de Stratos retorna a uma polifonia infinita, uma "des-subjetivação" do sujeito que evidencia os (e)stragos e (s)tratos a que essa voz foi modelada, no decorrer da história do canto lírico. Ele recupera uma pré-cultura de um "des-sujeito", vasculhando uma voz que remete tanto ao Oriente quanto ao Ocidente, utilizando desde

<sup>26</sup>Faixa 21 (mp3) do Cd "A voz é Princesa", viabilizado pelo site da revista SIBILA, disponível em: <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>. Outra obra do autor, chamada *Flautofonie*, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IzmaIdiS2uc>



LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

o *yodel* tirolês, o falsete da cultura sarda, quanto as práticas de outras etnias. Stratos anula, deste modo, as dualidades da voz, retirando-a dos clichês do *bel canto*, liberando os códigos linguísticos da fala, multiplicando e descobrindo ressonâncias de pontos e instâncias da voz antes esquecidos, porém com ele, reterritotalizados na contínua busca pelo transpassar das fronteiras geográficas, políticas, corporais e linguísticas dessa voz-música.

### Considerações finais:

As forças vocálicas poéticas da palavra poética revelariam as instâncias ou regiões da voz na enunciação. O *agenciamento coletivo* articularia as dimensões da enunciação poética, relação sensorial e física do poeta-músico com as palavras, a escritura, os sons do cotidiano, seu corpo e o mundo, gerando um processo de composição que amplia seu escopo de gestos, motivos, comportamentos e intenções, desde uma concepção formal estritamente musical, para ações artísticas intermídia, tais como performances vocais mediadas por aparato eletrônico, uma leitura na classe, passos, intervenções, proposições artísticas, leituras, eventos, improvisação vocal, ações poético-sonoras. Sugerimos, a partir disso, uma abordagem criativa que toma a enunciação da voz-música enquanto material experimental para o poeta sonoro.

### Referências:

- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.  
CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.  
CAMPOS, Haroldo de (org.), *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. Textos traduzidos por Heloisa de Limas Dantas, 4ª edição, São Paulo: Editora Universitária de São Paulo, 2000, p.54-55).



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêm!ca, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014

LABORE  
Laboratório de Estudos Contemporâneos  
POLÊMICA  
Revista Eletrônica

---

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b, 128 p. (Coleção TRANS).
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FONTANA, Giovanni. *Oralidade, Escrita e Intermidialidade*. Enredo intermedial e trama sinestésica para os novos tecidos poéticos. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- HAOULI, Janete El. *Demetrio Stratos-em busca da voz-música*. Londrina: Haouli, 2002.
- JACKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, De Mil Platôs-a interseção entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, PPG em Estética e Filosofia da Arte, 2013.
- MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.
- MINARELLI, Enzo. I Parte: *A Voz Instrumento da Criação*, II Parte: *A Poesia Sonora Hoje o Mundo*, in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura São Paulo. Ano 4. Número 4-5. Ateliê Editorial, p 178-216, 2005.
- ORTEGA, Júlio. *Uma Hipótese de Leitura*. In: PAZ, Otávio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SUMICH, Julieane S. *Conceptual Fusion: Coleridge, Higgins, and the intermedium*.
- VOLOSHINOV, V.N. *La palabra em La vida y La palabra em La poesia*, 1926.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*; trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Quiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005
- \_\_\_\_\_ *Introdução à Poesia Oral*. ; trad. Jerusa Pires Ferreira, Márcia Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

**Recebido em: 02/01/2014**

**Aceito em: 18/02/2014**



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[laboreuerj@yahoo.com.br](mailto:laboreuerj@yahoo.com.br)

[www.polemica.uerj.br](http://www.polemica.uerj.br)

Polêm!ca, v. 13,n.1, janeiro/fevereiro de 2014