

## Voz Mediatizada, Voz Maquinada, Voz sem Órgãos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Composição e Sonologia

Flora Ferreira Holderbaum  
UDESC/UNESPAR  
florafh2@gmail.com

**Resumo.** Este artigo é uma transcrição adaptada de um sub-capítulo de minha dissertação de mestrado, *A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance* (2014). O tema da voz em performance versus a voz mediatizada pela gravação e manipulação de suportes tecnológicos de fonografia e digitalização de áudio é uma investigação que busca entender os artefatos e os dispositivos tecnológicos como continuidades entre agenciamentos sociais polissêmicos e a produção de enunciados sobre estas tecnologias enquanto condição ética das relações de uma comunidade que as utiliza, o que torna estes aparatos criativamente potentes e reveladores. Discuto as noções de *voz mediatizada* e *voz maquinada* através de Paul Zumthor, Douglas Kahn, Gilles Deleuze e Félix Guattari, para supor a incidência de um devir maquinado e sonoro da voz enquanto *voz sem órgãos*.

**Palavras-chave.** Voz mediatizada, Performance, Vocalidade, Voz Maquinada, Voz-sem-órgãos

**Title: Mediated Voice, Machinic Voice, Voice Without Organs**

**Abstract:** This article is an adapted transcription of a sub-chapter of my master's thesis, *The Voice-Music in Intermedia Sound-Word-Performance* (2014). The theme of the voice in performance versus the voice mediated by the recording and manipulation of technological supports of phonography and audio digitalization is an investigation that seeks to understand the artifacts and technological devices as continuities between polysemic social agencies and the production of enunciations about these technologies as an ethical condition of the relationships of a community that uses them, which makes them creatively potent and revealing. I discuss the notions of mediated voice and machine voice through Paul Zumthor, Douglas Kahn, Gilles Deleuze, and Félix Guattari, to suppose the incidence of a machinic and sonic becoming of the voice as a voice without organs.

**Keywords:** Mediated Voice, Performance, Vocality, Machinic Voice, Voice Without Organs

### Introdução

Este artigo é uma transcrição adaptada de um sub-capítulo de minha dissertação de mestrado *A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance* (2014). O tema da voz em performance versus a voz mediatizada pela gravação e manipulação de suportes tecnológicos de fonografia e digitalização de áudio é uma investigação que busca entender os artefatos e os dispositivos tecnológicos como continuidades entre agenciamentos sociais, no âmbito da produção de enunciados e enquanto condição ética das relações, dados numa comunidade que utiliza tais tecnologias, o que torna esses aparatos criativamente potentes e reveladores.

Partindo deste enunciado, discuto as noções de *voz mediatizada* e *voz maquinada* através de Paul Zumthor, Douglas Kahn, Gilles Deleuze e Félix Guattari, para supor ou inventar um conceito que revelaria a incidência de um *devenir maquinado* e sonoro da voz enquanto uma possível *voz sem órgãos*.

Desta forma, faço apontamentos sobre a necessidade de dialogar conceitos como *oralidade* e *escrita*, tendo como paradigma a voz poética e trabalhos de música atual que lidam com uma perspectiva de registro e manipulação da voz. Pretendo colocar em jogo questões que estabelecem um cruzamento entre a oralidade e a escrita, a vocalidade, a poesia sonora, o corpo, a voz em performance, a *voz desossada*, experienciada através do registro midiático e assim, a noção de *voz maquinada*. Por fim, sugiro a variação deste último em *voz sem órgãos*, como desvelamento de outras possibilidades de oralidade e vocalidade na criação musical e na poesia, ou como um desejo ou *devenir da voz*.

Variadas propostas poéticas exercitaram as dimensões entre a voz, a poesia e diferentes suportes tecnológicos. Para contextualizar o repertório ao qual faço referência como *voz poética em performance* e *voz maquinada*, listo as práticas das vanguardas do início do séc. XX: o *Manifesto das Paróles in Libertá* (1912) de Fillippo Tommaso Marinetti, a poesia *zaum* ou *transmental* de Vladimir Maiakóvski, Velimir Khlébnikov e Alexei Krutchenik e também as performances Dadaístas de Tristan Tzara, Hugo Ball e Raoul Hausmann, além da *poesia fonética* de Kurt Schwitters. Na década de 40, podemos citar o *Letrismo Sonoro* de Isidore Isou, Maurice Lamaitre, François Dufrene (Ultraletrismo), Gil Wolman e Gabriel Pomerand.

Gil Wolman elabora um sistema de pronúncia baseado nos ruídos e sons bucais da respiração, chamado *megapneumismo*. Seus trabalhos confluem com os escritos e vídeos de Guy Debord, do movimento *Internacional Situacionista*, formando o grupo *Internacional Letrista* (1952) juntamente com Debord, Jean-Luis Brau e Serge Berna. Já o poeta François Dufrene rompe com o *Letrismo* e cria o *Ultraletrismo*, cuja forma vocal ele nomeia de *cryrhythm*, ou “o automatismo da voz no qual a imagem gráfica é substituída pela gravação em fita magnética” (LETAILLIEUR, 1992, apud BOSSEUR, 2004, p. 94). Dufrene influenciou Bernard Heidsieck e Henry Chopin, bem como compositores como Pierre Henry, com quem trabalhou em algumas de suas *cryrhythmies*. em meados da década de 50, na França.

Já o artista Henri Chopin cria o termo *Poesia Sonora* para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em parceria com os músicos que compunham música concreta e eletrônica nos laboratórios de experimentação musical em

rádios europeias (CAMACHO, 2004, p. 13). No mesmo período, precisamente em 1948, Pierre Schaeffer cria o primeiro laboratório de música concreta no L'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), em Paris. Editor da revista *Cinquième Saison*, juntamente com Bernard Heidsiecke, Chopin produziu obras e textos sobre o fazer poético sonoro, utilizando recursos da música eletroacústica junto à voz em performance. Posteriormente, no fim da década de 70, viria a se tornar responsável por um dos documentos mais expressivos sobre *Poesia Sonora: Poesie sonore international* (1979). Chopin cria os *audiopoemas* (nome dado por Brion Gysin), nos quais utiliza manipulações eletroacústicas em fita magnética com variadores de velocidade, ecos, reverberações vocais com a utilização do microfone bem perto da boca, em performances ao vivo (CHOPIN, 1992, p.65).

### **Voz mediatizada, tatilidade, voz maquinada**

A passagem da poesia de um meio ao outro, disposta em paradigmas sobre a oralidade e escrita, palavra e som, corpo e poesia, voz em performance e voz mediatizada, indicaria a voz como agenciadora destes meios, registros ou canais. Refletindo e atravessando as idéias de Walter Ong (2002), Marshal MacLuhan (1963; 1972; 1997; 2002) e Paul Zumthor (2005; 2007; 2010), existiriam “lugares de passagem” entre um registro e outro, bem como perda, ganho ou mutação de elementos, enquanto estes processos se dão sempre de acordo com a sociedade que os engendra. Estas teorias que versam sobre diferenciação entre oralidade e escrita, abordam os paradigmas entre a comunicação vocal e os registros de gravação e reprodução, os *media*, como o rádio, a TV, o computador, a fonografia, apontando o papel do aparato maquinal das tecnologias de disseminação, como o gravador, enquanto detonadores de complexidades dentro do campo apreensão, recepção e manutenção da informação humana, em suas ordens mental, econômica e social.

O objetivo deste artigo é divulgar as reflexões feitas na citada dissertação, sobre que tipo de mutação de ordem mental, econômica e institucional, das quais nos falam Zumthor e MacLuhan, essas diferentes abordagens da poesia e da voz poderiam nos proporcionar. Não estaria aí, na passagem desses meios, conceitos e sentidos, o mote propulsor de uma prática que ressignifica o meios e as modalidades da arte, intervindo nas mentes e nos sentidos através da permutação de registros, pela transdução de forças?

Paul Zumthor afirma que a "quinquilharia industrial" que mediatizou a voz, modificou as condições de ação e a esfera de sua aplicação, restituindo-lhe a autoridade perdida com a

escrita e conferindo-lhe um novo status de poder. As mídias teriam, assim, o papel de devolver à língua sua função impressionante de crítica dos discursos que ordenam ou proíbem, das instâncias de poder da máquina social (CHOPIN; ONG apud ZUMTHOR, 2010, p. 26).

No entanto, é ainda sob outro eixo, o quarto tipo de oralidade mencionado por Zumthor, a oralidade mecanicamente mediatizada, que a voz poética parece se instaurar, intermediando a poesia entre o corpo e a máquina, causando mutações e transformações dessa voz mediatizada ou, como sugerimos adiante, derivando-a numa *voz maquinada*.

Nesse sentido, conjecturo a possibilidade de conjugar permanência (registro, escrita) e impermanência (vocalidade, fala) da enunciação poética, misto de corporalidade simultânea à descorporificação da voz, através da tecnologia e mídia contemporâneas.

Para Zumthor, a voz gravada pertence ao passado quando mediatizada pelo rádio, gravação, vinil, CD, e perde em tutilidade, em corporalidade presencial. Haveria um sufocamento sensorial quando escutamos um disco ao invés de assistirmos a um concerto, pois ouvir a voz pela mídia não transferiria a performance de uma voz viva, soada e ressoada em carne e osso. "A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada" (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Esse pensamento também se reflete na quinta tese de Zumthor sobre a voz: "a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte, mas se ele ouve sua voz, ela não é reflexo, mas a própria realidade" (*Ibidem*, 2007, p.84). Zumthor (2005, p. 63) ainda coloca que a língua nunca foi somente escrita, e que esta é sempre secundária àquela, na medida em que os signos gráficos remetem sempre às palavras vivas. Nesta concepção, a performance da voz é necessariamente ligada à presença corporal em tempo real, e "a língua é mediatizada, levada pela voz", configurando o aparato vocal como transmissor das intensidades do organismo, enquanto presente de corporalidade, de expansão vocal em movimento.

Ressalto aqui um paradigma não muito aparente, entre a valorização da voz como possibilidade "midiática" pela performance vocal - voz presencial em ato - e a tendência à desvalorização da voz mediatizada por equipamentos, enquanto propriedade "desossada" e por isso, insensibilizada pela ausência do corpo em performance. Neste sentido, Douglas Kahn, em seu livro *Noise, Water, Meat: A History of Sound in The Arts* (2001), coloca que a voz ouvida pelo outro seria sempre desossada, diferente da voz ouvida pelo próprio locutor, pois esta passaria pelos ossos, sendo ouvida "de dentro".

Ao ouvir a própria voz, quase sempre nos passa despercebido que isso apresenta a nós mesmos um sistema fechado, remanescente dentro da experiência do indivíduo. Enquanto outras pessoas ouvem a voz de uma pessoa difundida através de vibrações no ar, a pessoa



que fala também ouve a própria voz enquanto ela é conduzida a partir da garganta e da boca através do osso, para as regiões internas do ouvido. Assim, a voz na sua produção em várias regiões corporais é propulsãoada através do corpo, e sua ressonância é detectada via intracraniana. Ao mesmo tempo em que o falante ouve a voz cheia com o imediatismo do corpo, outros vão ouvir a voz do falante infundida com uma distribuição menor do corpo, porque ela não possui a condução e ressonância do osso - é uma voz desossada. Onde antes havia ossos, haverá apenas o ar dentro do qual as vibrações da voz se dissipam. Assim, a presença produzida pela voz implicará sempre um grau de ilusão por causa de uma diferença na textura do som - o falante ouve uma voz, outros ouvem-na desossada (KAHN, 2001, p. 17).

Kahn evoca então a propriedade desossada da voz gravada, através do advento do fonógrafo, em 1889, o qual, por sua vez, teve o papel de inaugurar uma nova auralidade, uma escuta de todos os sons, através da habilidade de retornar virtualmente qualquer som de novo e de novo. O fonógrafo produziu assim um novo status de audição, pois possibilitava ao emissor ouvir a própria voz, sem os ossos. O mito no qual Eco, a Ninfa da escuta, se transposto temporalmente à modernidade mediatizada. poderia ouvir a própria voz refletida, não mais apenas presenciada no momento concreto da fala.

Desta forma, entendo que os alicerces tecnológicos não impedem a caracterização de mutações simbólicas, semânticas ou sígnicas da poesia performada; muito pelo contrário, os meios tecnológicos como o computador, o microfone e o rádio têm muito a contribuir para uma concepção vocal que explode em significação, sendo as mídias talvez um dos elementos mais paradigmáticos e semiotizáveis, na atualidade. Lanço, portanto, a noção de *voz maquinada* como uma extensão possível sobre estas “maquinações” sobre a voz poética registrada, transmitida e manipulada por dispositivos tecnológicos diversos.

Segundo Khan (2001), as engrenagens discursivas do fonógrafo produziram uma verdadeira máquina crítica da presença da voz. A capacidade de um indivíduo ouvir a si mesmo falar já não era restrita ao momento fugaz, mas poderia ser agora fixada em uma materialidade que tanto poderia ficar parada e muda, como também viajar no tempo, ao carregar a voz de alguém muito longe de sua própria presença. A máquina falante de Edison, o fonógrafo, era também uma máquina de escuta; ela poderia reverter o ciclo de enunciação e audição e fazer reverberar, para quem vocaliza, sua própria voz sem os ossos. Este nascimento fonográfico de ouvir não só redirecionou o balanço da enunciação e da audição, mas também introduziu uma nova ponderação no equilíbrio do ouvido e do olho:

Eco era capaz de retornar somente fragmentos da causa da fala, e a voz era quase irreconhecível porque ela absorvia muito do espaço intercedente. Narciso possuía melhor tecnologia do que Eco. Mas não foi até o final do século XIX, com o fonógrafo, que as pessoas puderam ouvir suas próprias vozes (ou fac-símiles razoáveis do mesmo), senão mesmo, ouvir a sua própria audição. [...] A escrita tinha silenciado as palavras da voz do

locutor, o fonógrafo manteve a voz e as palavras juntas, mas arrancou a voz da garganta e projetou-a para fora de tempo (Ibidem, p. 8-9).

Talvez possamos pensar numa abordagem de "dispositivos de vocalidades" da poesia, na performance vocal e na composição musical, não necessariamente no âmbito da poesia oral e dos estudos da oralidade, mas com o intuito de criar, a partir do "campo semântico" que gira em torno da oralidade, um aporte conceitual para a criação poético-sonora, na medida em que as experimentações da poesia e da voz põe em jogo paradigmas entre a escrita, a gravação analógica e digital e o campo mais amplo do sonoro, apontando a voz como agente mediador, em pleno trânsito de aspectos concretos e metafóricos dos elementos poéticos.

Se formos pôr em diálogo as ideias sobre oralidade e escrita, sobre o papel dos meios como provocadores de mutações sócio-políticas, históricas, in(ter)ventores de tecnologias, e as colocações sobre a voz desossada obtida através do registro sonoro do fonógrafo, a partir de Kahn (para quem a voz gravada abre um mundo de "todos os sons" para as artes), perceberemos que o que Zumthor anuncia sobre a mediatização da voz toma novos ares em perspectiva, a partir de uma nova recepção e abordagem dessa voz gravada, refletida, reproduzida e maquinada.

### **Voz maquinada- voz sem-órgãos**

Essa abordagem anuncia novos modos de ouvir e criar com sons na modernidade, o que até os dias atuais apresenta enormes desafios de atualização, frente às constantes mudanças de materiais, tecnologias, meios e modos de produção sonora, nos quais a fala e outras enunciações humanas são sujeitas a diferentes formas de ressonância, armazenamento, síntese, manipulação e disseminação. Também anuncia a voz como interlocutora das novas tomadas do corpo com as mídias e maquinações tecnológicas contemporâneas, o que nos direciona para a concepção de voz maquinada, segundo a intervenção de Deleuze e Guattari:

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 heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente "maquinada", pertence a 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).

Portanto, a voz maquinada, como perspectiva de uma poética contemporânea, não se limita à reprodução fonográfica ou à amplificação radiofônica, mas aponta para uma corporeidade que ressoa e se transforma pela interação com tecnologias que possibilitam

outras formas de expressão, nas quais o som e a performance se imbricam em experiências sensoriais e semânticas ricas e complexas, não-locais e polissêmicas.

Ao explorar a noção de voz maquinada, consideramos as diferentes maneiras pelas quais a tecnologia permite novas formas de expressão poética e vocal. A interação entre a voz humana e as máquinas pode gerar camadas adicionais de significado e complexidade, desafiando as tradicionais dicotomias entre o natural e o artificial, o orgânico e o mecânico, o analógico e o digital, o presencial e o virtual. Na prática poética contemporânea, isso se traduz em performances que utilizam dispositivos eletrônicos para modular, distorcer e ampliar a voz, criando paisagens, ambientes e eventos sonoros que transcendem as constituições da vocalização humana pura e não-mediada.

Os dispositivos eletrônicos e digitais, como sintetizadores de voz, softwares de edição de áudio e equipamentos de gravação, reprodução e transmissão, possibilitam a criação de uma "voz expandida", que pode ser manipulada em tempo real ou processada posteriormente para fins artísticos. Essa prática permite uma exploração mais profunda das potencialidades sonoras da voz, ao mesmo tempo em que desafia a noção de presença vocal como algo unicamente associado ao corpo físico.

Máquina, maquinismo, “maquínico”: não é nem mecânico, nem orgânico. A mecânica é um sistema de conexões graduais entre termos dependentes. A máquina, ao contrário, é um conjunto de “vizinhança” entre termos heterogêneos independentes. [...] O que define um agenciamento maquinico é o deslocamento de um centro de gravidade sobre uma linha abstrata. [...] Máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa (DELEUZE; PARNET, 1996, p.84-85).

Portanto, uma voz maquinada diz respeito ao processo em que as dicotomias oral-escrito, corpo-mídia, voz em performance-voz gravada, voz versus instrumento, podem assumir um novo aspecto, não de dualidade, mas de agenciamento, de devir, onde cada uma concede desde si intervenções sobre a outra, em movimentos transversais. A voz corporal da poesia em performance faz devir com a voz desossada do fonógrafo. De forma atravessada, essa mutação de registros atinge o social em novos modos de audição, gerando uma desterritorialização da voz e da escuta, e uma reterritorialização de uma voz agora *maquinada*, bem como de uma escuta social que muda o “loop” da circularidade enunciação-audição, resignificando o corpo frente ao social e o social frente ao tecnológico.

Essas propriedades aparentemente duais, tais como a voz corporalizada na performance versus a voz desossada no registro fonográfico, a palavra oral frente à palavra escrita, não apontam uma origem ou um processo linear destes procedimentos, seja na linguagem, no corpo, nos meios ou registros, no indivíduo ou na sociedade, seja na arte ou na

tecnologia, mas indicam um intenso *agenciamento maquínico* destes campos de atividades, dentro do campo social:

Um agenciamento não é jamais tecnológico, é até mesmo o contrário. As ferramentas pressupõem sempre uma máquina, e a máquina é sempre social antes de ser técnica. Há sempre uma máquina social que seleciona ou assimila os elementos técnicos empregados. Uma ferramenta permanece marginal ou pouco empregada enquanto não existir a máquina social ou o agenciamento coletivo capaz de tomá-la em seu *phylum* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

A história das técnicas mostra que uma ferramenta não é nada fora do agenciamento maquínico variável que lhe dá determinada relação de vizinhança com o homem, os animais e as coisas (Ibidem, p.84).

Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele [...] sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular as partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade (Idem Ibidem, 1995a, p. 12).

Outra desterritorialização desse agenciamento som-palavra, ou oralidade-registro, se dá na própria materialidade do corpo dessa *voz maquinada*, na reciprocidade entre organismo e maquinação. Se para Zumthor a voz poética só nos chega em completude através do corpo do poeta nas experimentações com a poesia vocal em performance, podemos dizer que a apropriação dessa voz maquinada por Antonin Artaud, por exemplo, em *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ou a poesia sonora de Henri Chopin, em Vibrespace (1963), indicariam o devir maquinado de outra voz poética, de modo algum destituída de configuração material corporal, porém totalmente interferida por dispositivos tecnológicos e diferentes meios que, paradoxalmente, não param de remetê-la ao social, num plano de consistência ou de *agenciamento maquínico de desejo*, pleno de configuração política e devires incorpóreos.

Henri Chopin, em seu artigo *Mutações poéticas* (1992, p. 62), fala da voz que aparece pelos anos 50, “no momento em que ela pode ouvir a si mesma”, referindo-se aos processos de gravação e manipulação da voz com o gravador. “Desde então, o gravador entra na boca quase naturalmente, adivinha-a e descobre suas forças vocais.” Para Chopin, este fenômeno seria tão misterioso quanto o nascimento do poeta que soube submeter-se à escritura.

A voz maquinada (des) configuraria então o corpo sem os ossos, sem o organismo, ou como um organismo maquinado, ou ainda uma máquina abstrata incorporada numa ferramenta; todos já desmanchados em propriedade e organização e carregados de potencialidade, tal qual um *corpo sem órgãos*. São estas trocas duplas que fariam o devir da *voz maquinada*, entre *voz mediatizada* e máquina social, entre voz corporal e *voz desossada*:



E acontece o mesmo com o organismo: do mesmo modo como o mecânico supõe uma máquina social, o próprio organismo supõe um corpo sem órgãos, definido por suas linhas, seus eixos e seus gradientes, todo um funcionamento maquínico distinto das funções sociais orgânicas tanto quanto das relações mecânicas. O ovo intenso, nada maternal, mas sempre contemporâneo de nossa organização, subjacente ao nosso desenvolvimento. Máquinas abstratas ou corpos sem órgãos, é o desejo. Há muitas espécies deles, mas eles se definem por aquilo que se passa sobre eles, neles: *continuums* de intensidade, blocos de devires, emissões de partículas, conjugações de fluxos (DELEUZE, PARNET, 1996, p. 85).

Que a máquina não seja um mecanismo, que o corpo não seja um organismo, é sempre nesse ponto que o desejo agencia” (Ibidem, p.88).

Esta reflexão sobre a destituição das propriedades corpóreas, na voz desossada, desde uma apreensão da própria voz gravada pelo fonógrafo, até as infinitas possibilidades de intervenção dos dispositivos digitais de áudio, na atualidade, revelaria não um esvaziamento de tutilidade da voz, mas ao contrário, um plano de consistência de um novo *desejo ou devir da voz*, de uma nova auralidade e materialidade vocal e, por consequência, dos sons como um todo.

## **Conclusão**

Atravessando as noções de voz como mediação da fala, de escrita como tecnologia da palavra no encadeamento da oralidade e da mediatização da voz pelo fonógrafo, a qual inaugura outra tecnologia de registro das palavras, percebemos que o jogo entre estes elementos torna audíveis elementos antes não audíveis (a voz desossada), e forma uma nova auralidade pelo “esvaziamento” do corpo, um corpo vazio ou sem órgãos, ou agora um *devir voz sem órgãos*.

Todavia, esse esvaziamento não possui um caráter de falta ou de negação. É preciso fazer devir entre máquina e organismo, criar o “corpo sem órgãos” e então, procurar o que passa através dele: partículas e fluxos, determinado regime de signos. Não se trata de uma falta do corpo na voz ou de uma exaltação de uma anulação do corpo; antes de uma falta, trata-se de um “vazio povoado”, trata-se de uma reconfiguração das propriedades que constituem um agenciamento corpo-máquina, agenciamento homem-ferramenta-tecnologia-animal-coisa:

No plano de consistência ou de imanência, o corpo sem órgãos comporta vazios e desertos. Estes, porém, fazem “plenamente”, parte do desejo, e não abrem nele falta alguma. Que confusão curiosa, a do vazio com a falta. Falta-nos, realmente, em geral, uma partícula de oriente, um grão de zen. [...] Mas já o deserto é um corpo sem órgãos que nunca foi contrário às tribos que o povoam, o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam (Ibidem, p. 72-73).

Na modernidade, esse “vazio populoso” da voz maquinada passa a ser explorado enquanto timbre, enquanto voz mediadora do corpo e da máquina, nos processos tecnológicos de edição, colagem, mixagem, técnicas de transformações sonoras, procedimentos de tratamento, análise e processamento espectral do som, entre outras técnicas. Sob as dimensões da voz poética, como intermediadora de som e da palavra, entre oralidade e escrita, entre sentido e sensação, entre indivíduo e corpo social, há uma variedade de elementos, devires e sonoridades possíveis. De acordo com Giovanni Fontana:

O novo tecido poético tem enredo intermedial e trama sinestésica. E por isso será adaptado às leituras públicas, uma vez que terá reconquistado plenamente os valores expressivos da vocalidade, os valores sonoros das operações plurilinguísticas ou intraverbais, assim como da rima ou das figuras estilísticas clássicas, da aliteração à paranomásia, da apofonia à onomatopeia, não negligenciados os sons mínimos da boca e do corpo amplificados pelos novos aparelhos eletroacústicos nem renunciando àqueles instrumentos aptos à modificação e tratamento do fluxo sonoro (FONTANA, 1992, p. 130).

Sob este ponto, a voz poética pertenceria 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 um “glissando generalizado”, [...] um contínuum cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 41-42).

Portanto, na relação entre a linguagem, o corpo, a voz e a tecnologia, seja pela voz do autor, do locutor, do ouvinte, ou na do leitor da voz poética, opera-se um agenciamento maquinal que percorre as dimensões da fala, da enunciação, do gesto, da performance do corpo, do texto escrito e do aparato tecnológico e social.

Percebemos assim como seria, sob um viés criativo e filosófico sobre a voz na enunciação poética, elencar as noções de oralidade, vocalidade, escrita, voz em presença, voz desossada, corpo da voz e *corpo sem órgãos da voz maquinada*, que agora poderíamos chamar de *voz sem órgãos*. Sobre estes diferentes tratamentos da voz que se entende tanto sonora, corporal, física e socialmente, percebemos a recorrência de um trabalho vocal necessariamente interpenetrado pelas diferentes dimensões que a enunciação estabelece: entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica, fática, semântica, sígnica, entre outras. Esta noção de diferentes “instâncias verbais”, pode ser um dispositivo criador para a poesia e a composição musical, na medida em que o material que se utiliza para compor, provém justamente destas dimensões, as quais intermediam o mundo concreto, a presença de voz e sua poética.

## Referências

- BOSSEUR, Jean-Yves. De La Poesia Sonora a La Música, in: Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. Edição e Curadoria: BULATOV, Dmitry. México: Ríos e Raíces, 2004, p. 89-107.
- CAMACHO, Lidia. Prólogo em Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. México: Ríos e Raíces, 2004.
- CHOPIN, Henry. Mutações poéticas. In: MENEZES, Philadelpho (Org). Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: EDUC, 1992, p. 60-63.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O que é Filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, (Coleção TRANS), 1995, 128 p.
- \_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. \_ São Paulo: Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. Lógica do Sentido. Perspectiva. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_.; PARNET, Claire. Diálogos; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- FONTANA, Giovanni. Oralidade, Escritura e Intermedialidade. 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, pp. 129-132.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. Micropolítica-Cartografias do Desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- KHAN, Douglas. Sound Art, Art, Music. Disponível em: [http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn\\_Sound%20Art.pdf](http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn_Sound%20Art.pdf)
- \_\_\_\_\_. Noise, Water and Meet: A History of Sound in the Arts. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MACLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2011.
- ONG, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.
- 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.



**ANPPOM**  
Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música

---

Performance, Recepção e Leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely  
Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.