

LA REVISTA, BOLETÍN NO 83, 2023
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORES DE ESTE NÚMERO
ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

VOCES QUE CUENTAN

**MATERIALIDADES
DA VOZ NA NARRATIVA
E POESIA
LATINO-AMERICANAS**



SSA-SAG

REVOCALIZAR! MATERIALIDADES DA VOZ NA NARRATIVA E POESIA LATINO-AMERICANAS

Eduardo Jorge de Oliveira

ETH – Zúrique

Adriana López-Labourdette

Universidade de Zúrique

FOTOGRAFIA DE EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA



Northwest Coast Hall, Museum of Natural History, New York.

Duas situações se apresentam nos limites da voz: uma professora nota que ela não consegue ouvir um aluno que faz uma pergunta. O som chega intermitente e a palavra do outro se perde. Não consegue estabelecer, percebe ela, aquela escuta que a voz requer. Diante da súbita surdez, a professora lê os lábios do aluno e escuta, de outro lugar, a voz. Embora a comunicação não tenha sido totalmente rompida, a surdez faz com que a voz do outro desapareça, onde a subtração do mundo auditivo, cria uma nova forma de orientação a partir de uma voz sem som. Na segunda situação, um jovem pesquisador está no púlpito diante de uma grande audiência. Faltam poucos minutos para que ele faça uma apresentação importante. Os participantes o aguardam atentamente, pois será a primeira vez que ele será escutado. Uma de suas mestras faz parte do público. No entanto, pouco tempo antes de proferir a palestra, ele perde a voz. Áfona, não consegue se expressar e, diante da perda repentina da voz, a situação cria um embaraço. A mudez, nesse caso, implica em ausentar-se de uma série de articulações que imprimem na sua condição acústica saberes e afetos, enfim, um ritmo de existência que tem na voz uma assinatura única. Diante desses dois momentos, o desaparecimento da voz mostra que a existência de uma *vocalidade* é extremamente corpórea. E, por *vocalidade*, compreende-se a força imanente de uma fisiologia da voz que implica em respiração, fonação e articulação, dispondo de um *socius*, por onde ela é regulada pelo fenômeno da comunicação e de poder. Nesse caso, não é apenas as vozes que contam, é preciso contar as vozes e para conta-las é preciso seguir por um conjunto de singularidades brevemente apresentado neste dossiê.

A voz compreende em primeira instância um aparato fônico formado por várias componentes [pulmões, garganta, tórax, cordas vocais, músculos faciais, glote, língua, lábios, etc.]. De difícil definição, a voz se sobrepõe ao som vocal, sendo este um processo fisiológico, cuja frequência e vibração oscilam a partir de parâmetros humanos que enquadram a voz em um quadro estável de definição para “os sons da fala” ou “os sons do canto”. Mas, em *Ciência da voz*, Johan SUNDBERT buscou uma definição sutil para a voz, equivalendo-a a “som vocal” (2015: 21), com propriedades acústicas e que também são distribuídas politicamente. Mas vocalizar implica dotar de ar uma cadeia vital fundamental, o que ultrapassa o fenômeno comunicativo e suas malhas de poder sobretudo no âmbito da literatura quando a voz passa a resignificar aquilo que há de mais fugaz na vida humana e não-humana. Quando alguém vocaliza há um ser vivo, há um fôlego que alimenta a voz. Essa voz acentua, ritmifica, silencia, respira, aspira, expira. Quando a voz vibra, há alguém de carne e osso, há uma vida que se faz presente. Sístole e diástole, contração e expansão, a palavra vibra a partir de batimentos cardíacos. É no timbre que a voz se imprime efemeramente como um fenômeno vital. Há aqui, nesta aproximação, uma economia pulsional, fundamentada nos ritmos do corpo. Uma voz que de alguma maneira põe

em segundo plano tanto o sentido como destinação primeira da voz, como a correspondente ideia da racionalidade como base do conhecimento.

Colocada assim, a ideia de uma *vocalidade* [sempre encarnada] repensa a ideia do *logos*, como a união entre razão e linguagem. *Logos* que, recordemos, herda a ideia de *semântiqué*, proposta por ARISTÓTELES em, *Da interpretação* (16 a.2). Ela se contrapõe à *phoné*, tal como existe a divisão entre corpo e alma. Essa é a distinção preservada pelo filósofo, que situa o nome e o verbo ao corpus da sua preocupação, enquanto que a alma, isto é, a “voz” se situaria no âmbito dos “sons pronunciados” fazendo parte das afecções da alma (16 a.2, 3, 4). Eis então a base *ipsis litteris* do nascimento do *logos* ocidental com a máxima cristã que, no Evangelho de João (1: 1-18): “no princípio era o verbo” (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν). Dado que os “sons pronunciados” se dissiparam do *logos*, a referência ao som puro marcaria o eixo entre o animal [puro som], o homem [som e sentido] e Deus [sentido puro]. Em toda a sua potência racional e racionalizante, a palavra está desde então nas bases da história da metafísica no Ocidente enquanto que a voz pela sua instabilidade e poder de afecção, quando não saiu de cena, foi exilada ou silenciada, passou a ser controlada por bases hermenêuticas.

A ideia de voz e vocalidade proposta neste dossiê abre um espaço que abandona a dicotomia *phoné* e *semântiqué* que entende o fenômeno vocal como uma falta, como aquilo que busca e ainda não encontra o sentido. Não é por acaso que nesta lógica a *phoné* caracterize o lado mais animal do humano, na sua condição fisiológica que se dissemina entre aqueles que não a dominam na ordem do discurso, na esfera pública, política e que, por isso, emerge uma rede de sentidos que avizinham o selvagem do animal. É um travar na língua que faz com toda gagueira identifique seus bárbaros. Em tantas figuras da alteridade, o bárbaro povoa a imaginação *da e sobre* a América Latina. Nessa narrativa da *alterização* fica explícita a pretensa incapacidade de produção de sentidos através da palavra. *Bar bar bar* – balbuciado, gagueira, a língua que trava e, com isso, reproduz um circuito que é posto em marcha a partir da articulação de discursos de poder, onde a retórica participa, ordena e redistribui uma hierarquia de vozes. O próprio sentido etimológico de “bárbaro”, *βάρβαρος*, vem de uma marca linguística para quem é “estrangeiro” a uma língua normativa nomeadamente, o grego. Mas, ao longo da história, bárbaro se tornou uma palavra para desqualificar e situar às margens de um maquinal retórico normativo do poder, indo além do próprio fenômeno da imitação advindo da linguagem, criando, assim, um extracampo de discursos, normas e leis, assinalando, ainda, a perversão que outorga ao outro um obscuro espaço de existência iletrada.

Na literatura, diversas figuras surgem deste confronto. Caliban é uma delas. Ele emerge a partir desse *topos*, pois ele

aprende a língua do dominador para xingá-lo, levando-a aos limites do esdrúxulo e do extravagante. Esse personagem do drama shakespeariano *The Tempest* converteu-se em um *topos* latino-americano positivado através de uma absorção crítica de José Enrique RODÓ e Roberto Fernández RETAMAR que, em meados dos anos setenta, reverteram Calibán como um paradigma de alteridade e de resistência. Tal paradigma decifra o balbucio desse outro, extremamente outro, que é integrado à “grande família humana” ao falar a língua de Próspero. O que ganha destaque nesta dinâmica é que a alteridade de Caliban vincula o seu modo peculiar de *vocalidade* a um corpo excessivo e uma capacidade intelectual limitada.

A saliva da fala, de Edimilson de ALMEIDA PEREIRA, assinala a figuração de Caliban a partir de um hibridismo estranho de uma voz que ainda não alcançou a pureza do som e do sentido. Sua instabilidade afere ao sujeito a combinação de um *ethos* duvidoso e um corpo monstruoso:

O agente maléfico ganha visibilidade através de uma forma híbrida, antropofitozoomórfica, quando sobre o corpo de um devoto são dispostas as folhagens que representam o mato destruidor; ao mesmo tempo, esse agente híbrido possui aspectos animais, pois se movimenta como um bicho atarrador. Os sons emitidos por ele situam-se nos limites entre a voz humana e os ruídos guturais, anteriores à articulação das palavras (ALMEIDA PEREIRA 2023, 42-43).

À maneira de Caliban, a língua do colonizador é rearticulada para que se teça um sistema literário (im) próprio e expropriador a ponto, inclusive de incorporar às línguas com sonoridades estranha à sua estrutura gramatical, cujos horizontes se abrem para um diálogo político, estético e cultural. Assim, dessa presença, entre tantas reelaborações americanas – e mais especificamente caribenhas –, Aimé CÉSAIRE apresentava um Caliban escravo negro e seguiu a ser chamado de Canibal, ou melhor, Caliban:

Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l’homme sans nom. Plus exactement, l’homme dont on a volé le nom. Tu parles d’histoire. Eh bien ça, c’est de l’histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m’appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m’as tout volé et jusqu’à mon identité ! Uhuru! (CÉSAIRE 2011, 68)

Uhuru!, termo que assinala uma marca da linguagem desaprovada por Próspero. Ruído, barulho bárbaro cujo corpo, sem identidade, é marcado por um X. X “imitará” a voz do amo não apenas para insultar, como reprovaria Próspero no drama de Shakespeare, mas também para *acusar*. Há uma diferença entre *insultar* e *acusar*, que sugere afecções da

voz, onde vocalização e hegemonia se misturam nos enunciados de textos literários. *Uhuru!* Insulta e acusa X.

Insulto e acusação no drama de Shakespeare e sua retomada por Césaire marcam os limites de uma fantasia epistemológica de Próspero diante da linguagem que entra em colapso diante dele. É o ponto de ofensa que vem do ruído, do tom de voz, de uma afecção que altera a limpeza da situação verbal da sua linguagem. Por esse tom, a acusação, o tom das vozes declina intensidades políticas que, ainda sem enunciação, produzem rastros de *vocalidades* dissidentes.

Tais contradições não deixam de revelar a distância produzida e projetada entre a semântica civilizada e a *phoné* bárbara que mostram por sua vez a amplitude das vocalizações no fenômeno literário. De um lado, a semântica ordenada a partir da repetição e da acumulação, o *logos* político que participa das zonas de poder da linguagem, de outro, a *phoné* desordenada a partir da fragmentação e do movimento, a voz, plena de afecções, que não se limita a alma, mas que, plenamente corporificada, se deixa ouvir na singularidade da voz que está sempre por se reescrever. Nessa escrita contínua, como a de Césaire, dentre tantas outras vozes latino-americanas, encontra-se uma semântica bárbara ou selvagem que move sua intensidade para a voz, que assinala uma presença outra, ainda que mais silenciosa, mas nunca silenciada, desarticulando o *poder* com a *potência* da vocalidade.

Se essas vozes singulares agem em silêncio é porque a ressonância delas não existiria sem um espaço de escuta. É ampliando essa escuta que se pode redimensionar a voz e a *vocalidade*. Tanto no caso da surdez e da afonia, como no caso do balbucio ou da gagueira o *ato de fala* se converte em *ato de falha*, expondo que esta *vocalidade* tem corpo, que ela é encarnada e dispõe de afecções, sendo uma *vocalidade* com corpo, língua e lugar, isto é, ela dispõe de cavidade nasal, palato duro, véu palatino, língua, epiglote, vértebra cervical, ventrículo da laringe, traqueia, pregas e cartilagens, enfim, um aparato fônico que faz com que a fala faça com que o corpo exista na sua amplitude. Esse aspecto tem uma existência única e singular no fenômeno da escuta que é igualmente complexo. Mesmo nas zonas mais áfonas, surdas e gaguejadoras no espaço coletivo, existem traços de uma voz e de uma escuta com os quais pode-se imaginar a sequência de uma professora surda, de um palestrante mudo, ou de um bárbaro gaguejar ou de uma instrução selvagem que marcam uma infinidade de saberes que escapam, inclusive, de instituições e de zonas tradicionais de poder, no qual se inclui mesmo o espaço acadêmico.

Em *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, de 2003, Adriana CAVARERO defende que a voz deve ser pensada em termos de relação, no marco do que poderíamos chamar de uma comunidade vocal, que não necessariamente se basearia no consenso, senão na tensão. O vocal – e aqui entramos plenamente na dimensão política da voz – supõe um encontro,

instável e inevitável, entre falante e ouvinte, mas ele se desdobra em plurifonias da fonosfera, como ela desenvolveu posteriormente em *Democrazia sorgiva*, em 2019.

Caso essa condição da falha da escuta e da voz se prolongue, isso requer então uma outra educação dos sentidos para reencontrar os meios de expressão com os quais ambos existirão de outra maneira, sendo articulado com gestos, com imagens, que não estão deslocados de outros corpos e, sobretudo de outras vozes. Isso implica que mesmo na falha, existe uma marca da presença e uma nova busca de orientação. Ainda que esta orientação altere o próprio ritmo da respiração e, com isso, a voz se torna outra e isso ocorre com frequência quando se aborda a poesia. Cada poeta declina a própria voz a partir de uma memória cultural que pode ser transportada em versos ou mesmo em uma respiração prosódica.

José Lezama Lima é um poeta cuja respiração articula a asma, isto é, a falta de ar, e o excesso, o barroco. O “asmático insigne, o ruiseñor barroco” como o definia Juan GOYTI-SOLO (2017), trabalha sobre e com o sopro como um “factor orgânico” inerente ao poema. A voz em surdina, o “inimigo rumor”, de onde a asma marca a intensidade do som de quem busca ar, tendo o timbre e o ritmo que modulam os sentidos do verso. Crise de versos, crise de asma se equivalem em termos de um espasmo da modernidade literária onde o corpo do poeta produz dissonâncias com o estabelecimento de textos de modo que a poesia altera os passos do *logos*, do *semantiké*, cuja voz surge espectral, nos limites da própria saúde de quem a emite. Lezama compõe uma cena de vocalidade na qual o verbo encarna a cadência da voz, entoa até que a vida – e não a morte – se torna canto. A matriz da escrita é a voz encarnada que retorna às origens anteriores à separação entre corpo e espírito, entre *logos* e voz. A monstruosidade calibânica existe na poesia sob a forma de devires, de torvelinhos e de espectros que assombram os fundamentos semânticos que formam a base retórico-oratória das instituições e estruturas de poder. O peito “monstruoso” de Lezama Lima vibra e na sua tessitura grave tem algo íntimo, inclusive sagrado, que é capaz de acionar uma escuta bem atenta à particularidade de cada ritmo vocal.

Cada ritmo marca, por um lado, a dimensão física, corpórea, de onde nasce o poema e, por outro, expõe uma pulsão para atingir a própria materialidade da articulação vocal. Gravidade e síncope, em uma tessitura que existe sob a condição da fumaça e do tabaco que acompanhou seus dias, como da apneia da qual padeceu Lezama Lima.

T.S. ELIOT observou que a poesia tem três vozes:

The first is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second it the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when

he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character (1954: 6-7)

Essa defesa do poema dramático não limita o poema a essas três instâncias vocais, dado que Eliot argutamente no início da sua conferência anual no National Book League do Reino Unido afirmou que existe a possibilidade de quatro vozes ou de apenas duas e que, ao ater-se à comunicação poética, ele elegeu os limites do poema dramático, a terceira voz, a que lhe mais chamou a atenção e que foi objeto do seu comentário. A voz marca uma posição, uma emissão e um endereçamento e a tensão entre tais posições. Um *ele*, um *ela*, um *eu*, a partir de um *eu* ou *nós* que pode, inclusive, se deslocar para objetos, para humanos e não-humanos por isso ela pode ser compreendida como observou Roberto ZULAR como um “núcleo pivotante” (2020). E quem a desloca no âmbito linguístico, observando a opacidade das línguas atenta para as zonas de poder. Em “History of the voice”, Kamau BRATHWAITE vale-se do núcleo pivotante da voz para marcar um “nós”, enunciado coletivo da poesia caribenha para afirmar que “We in the Caribbean have a similar kind of plurality: we have English, which is the imposed language on much of the archipelago. English is an imperial language, as are French, Dutch, and Spanish (1993: 259-260). A partir de voz creolizada, Brathwaite, retoma Dante, *De vulgari eloquentia* (1304), para fazer o cânone dançar, toscano e creolizado, a partir de uma “auritura” que reitera que toda a literatura é vocal e, ao mesmo tempo, produz escutas singulares: *auritura*. Do pentâmetro iâmbico de Shakespeare ao poema dramático de Eliot há um ritmo que se faz e se desfaz com a voz. Ainda nas palavras de BRATHWAITE, “What T. S. Eliot did for Caribbean poetry and Caribbean literature was to introduce the notion of the speaking voice, the conversational tone” (1993: 286). Essas vozes faladas são plurais e mais ainda, polifônicas, estranhas e fugidias. Por isso, em vários estudos literários a voz constitui uma das chaves do texto e sua análise. Bernstein, Tomaschowsky, Tinianov ou Jakobson demonstraram uma atenção ao vocal, seja nos seus princípios de fonologia histórica, seja ao fato literário que se prolonga com Bakhtin, Genette, Bal ou Fludernik no âmbito da análise narrativa e romanesca. Mas a voz atravessa gêneros. Ela se metamorfoseia e atravessa os mais diferentes estilos até mesmo em silêncio.

Há gêneros que explicitamente dizem ou deixam de falar. A poesia é a mais em evidência, mas também as crônicas de viajantes, relatos etnográficos e sobretudo as crônicas mestiças, se juntam aos contos, testemunhos e as formas contemporâneas mais híbridas. Indubitavelmente, há vozes que, em meio a um jogo de poderes, *falam pelos outros* e emudecem ou recalcam a palavra do outro. Mas também há vozes que, dentro e fora da literatura, *cedem a voz, tomam a palavra, passam a voz adiante*. Nessa dobra do político no estético, do literário no político, onde se situa o presente dossiê.

Além disso, a voz também tem uma *imagerie* fluante e, ao mesmo tempo, singular. Em um passado não muito distante, caminhando pelo Museu de História Natural da cidade de Nova Iorque, mais precisamente na galeria mais antiga do Museu, o Northwest Coast Hall, concebido e inaugurado em 1899 por Fanz Boas com itens adquiridos ao longo do século XIX, um conjunto de bocas chamou a atenção. Trata-se de um conjunto de quatro bocas que ainda parecem estar em plena atividade vocal, seja pelo canto ou pelo riso, essas bocas ainda ecoam vozes de outros tempos em línguas que provavelmente muitos não compreenderiam. Mas a voz, o tom, as pausas, com suas modulações e intensidades – em gritos ou sussurros – transmitem mesmo aquilo que pode ser considerado insignificante para o mundo letrado. *Uhuru!*, retornaria aqui o Caliban, de Césaire, para assombrar a paz textual dos silêncios de biblioteca.

Não custa ressaltar que o insignificante, protegido pela própria insignificância, pode perdurar por muito tempo como afirmou Claude LÉVI-STRAUSS, a propósito dos estudos de Marcel Mauss (1950) sobre as técnicas do corpo que fazem parte de uma sabedoria ampla que nem sempre são compatíveis com textos, mas que possuem, por sua vez, uma dimensão material com uma contribuição inestimável. Essas bocas esculpidas em madeira e pintadas são esculturas que chamam a atenção primeiro para si mesmas, mas também para os ecos materiais e metafóricos que a boca representa. Com um jogo de enunciação coletiva não dizem apenas “eu”, mas fazem com que emergja uma inteligência discursiva comum, elas *cantam*. São “máscaras de eco” na classificação de Franz Boas, máscaras para a boca que podem ser compreendidas pelo menos sob dois pontos de vista: do fenômeno das vozes e das vocalizações que são discutidas em detalhe neste dossiê. São essas bocas Kwakwaka'wakw do noroeste americano que ecoam no projeto gráfico de *La Revista* através da obra da artista brasileira, Clarice Panadés, elaborada exclusivamente o congresso *Voces que cuentan, voces que contam* em 2021 e agora o presente número.

Chamar atenção para o fenômeno material da voz, significa buscar em detalhes sua força de presença (de Aristóteles), sua dimensão de evento singular, sua geometrização no espaço (Husserl, Derrida) e sua relação com os mais diversos campos do saber aos quais a literatura na América Latina se abre para quem e além da letra: linguística, antropologia, engenharia de som, artes plásticas, ciências políticas e sociais são alguns dos campos com os quais o fenômeno da voz pode dialogar para além da redução do seu papel a uma figura retórico-representativa, a partir de metáforas que lidam estritamente com a ideia de um estilo literário.

É certo que existem diversas obras literárias nas quais a voz ocupa um papel fundamental e que devem representar outramente, e que a voz, por um lado, mesmo separada de um corpo pode se encarnar no texto, mas que, por outro lado, ela pode retomar a vocalização da literatura, isto é,

encarnar a arte de contar histórias, por narrativas ou poemas que existem tão somente se alguém as narrar ou as vocalizar, afim de evitar o fato constatado por Paul ZUMTHOR que, em *Introduction à la poésie orale*, afirmou que “nous en avons tellement raffiné les techniques que notre sensibilité esthétique spontanément répogne à l'apparente immédiateté de l'appareil vocal” (1983: 9). Afim de evitar a recusa da imediatez aparente da voz, pode-se considerá-la tanto um dado da memória quanto um tipo de projeção de marcas e de rastros – e por isso sus *huellas* (LIENHARD 2003) – que produzem sentidos *por vir*, seus *Uhurus!* demarcam um estado de presença, sendo este singular e plural. Essa presença não se isola em nenhum momento da dimensão política de onde ela emana, pois diferentemente de um limite físico e psíquico de casos isolados, há vozes que são silenciadas e há escutas interrompidas pelas mais diversas situações políticas e pelas mais distintas realidades históricas, nomeadamente na América Latina, onde nem sempre o acesso à palavra é viável ou, diante de um silenciamento forçado, não resta mais que a opção de ser “dito” dentro de modelos hegemônicos estabelecidos. Assim, é preciso buscar no próprio grão da voz, maneiras de germinar mais e novos lugares de fala que podem servir de novos pontos de partida para a circulação de outras vozes.

Flora SÜSSEKIND propõe a existência de “formas corais” na literatura contemporânea. Em *Coros, contrários, massa* (2022), ela reúne autoras e autores que vão reelaborando o dispositivo teatral do coro de modo que as vozes proliferadas produzem uma porosidade entre o estético e o político. Não muito distante, Washington CUCURTO, a propósito de Douglas Diegues, assinalou que “Latinoamérica está erupcionada, bullente de vida, sexo y creación. Se cae en pedazos el mapa político y nace el deseo de los pueblos” (2017). Nessa queda do mapa político, surgem as falhas da retórica e do diálogo. No âmbito político-institucional emerge uma afonia política e uma surdez histórica diante do estado agônico do texto único (LIENHARD 2003), do *logos* e da *semantiké* que visa conservar um núcleo duro da ordem do discurso. Tal texto único permaneceu impermeável às vozes dissidentes durante muito tempo. Essas foram inscritas em lugares menores, nos limites da oralidade e do folclore. Como esses lugares foram se proliferando cada vez mais, escuta-se mais vozes que contam a partir de pontos sem centro. As próprias fronteiras começam a ruir a partir de algumas zonas. Diminuem as distâncias entre teoria e ativismo; prosa e poesia; som e sentido. Há línguas que florescem babélicas. Essas vozes que se começa a ouvir nas primeiras décadas do século XXI, organizam o pessimismo para acusar um estado de coisas. Assim, multiplicam-se as comunidades vocais por intermédio do canto, do grito, do rumor. Para inventar territórios outros, diversos e plurais, elas elaboram zonas autônomas de sentido que, de acordo com desejos emergentes não deixam de materializar outros modos de estar no mundo. É por tais formas de presença que as vozes e as vocalizações ocupam o centro do dossiê.

Mas como fazer com que essas vozes sejam ouvidas justamente em uma edição de uma revista impressa, que na tipografia de seu título – *ReVista* – coloca o foco no sentido da visão? Durante a fase de organização do congresso internacional *Vozes que contam*, nós nos perguntamos como colocar a audição em primeiro plano em vez da visão. A realidade da pandemia nos forçou a tornar o congresso virtual. Jogamos com a ideia de desligar as câmeras e apenas ouvir, até mesmo fazendo com que a imagem de cada palestrante desaparecesse durante sua fala. Certos automatismos nos impediram de fazer isso. A textualidade imposta por uma revista com ensaios acadêmicos novamente nos impôs deixar a voz de lado, permanecer na *ReVista*. A partir da escrita, Adriana Caverero, no entanto, nos mostra um caminho minoritário, mas contundente. Onde a história da comunicação é a história da desvocalização do *logos*, a história da deslegitimação do corpo, da negação de outros saberes, do canto, do grito ou do sussurro, revocalizemos, proponhamos um retorno à vocalidade. Esta é a nossa proposta: retomar a voz, o fônico, o coral: *ReVocalizar!*

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA PEREIRA, Edimilson.

2022 *A saliva da fala*. São Paulo: Fósforo.

ARISTÓTELES.

2013 *Da interpretação*. Trad. José Verissimo Teixeira da Mata. São Paulo: Unesp.

BRATHWAITE, Kamau.

1993 *History of voice. Roots*. Michigan, University of Michigan Press.

BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (Dir.).

2017 *El asmático insigne, monstruo de Trocadero*. José Lezama Lima y José Agustín Goytisolo. Correspondencia y otros textos. Madrid: Editorial Verbum.

CAVARERO, Adriana.

2003 *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.

CAVARERO, Adriana.

2019 *Democrazia sorgiva*. Note al pensiero politico di Hannah Arendt. Milano: Raffaello Cortina.

CÉSAIRE, Aimé.

2011 *Une tempête*. Paris: Points.

CUCURTO, Washington DIEGUES, Douglas.

2014. *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.

ELIOT, T.S.

1954 *The Three Voices of Poetry*. New York: Cambridge University Press.

LEVI-STRAUSS, Claude.

1950 *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. Paris: Puf.

LIENHARD, Martin.

2011 *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.

RODÓ, José Enrique.

1957 *Obras completas*. Madrid: M. Aguilar.

RETAMAR, Roberto Fernández.

2004 *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

SUNDBERG, Johan.

2015 *Ciência da voz*. Fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp.

SÜSSEKIND, Flora.

2022 *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe.

ZULAR, Roberto.

2019 "O núcleo pivotante da voz". *Cadernos de Tradução*. N. 39. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 372-402.

ZUMTHOR, Paul.

1983 *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil.