

Voz, luto e canções. Escrever e cantar “para e contra corpos que morrem”

Francisca Salema

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos –
Artes e Culturas Políticas**

abril 2025

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Artes e Culturas Políticas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora

Jelena Novak e a Professora Doutora Ana Mira

Esta página foi propositadamente deixada em branco

O nosso mundo inteiro é a cinza de inumeráveis seres vivos; e mesmo que sejam poucas as coisas vivas em relação à totalidade das coisas, o facto é que já tudo se transformou em vida e assim continuará a ser. Acautelemo-nos de dizer que a morte é o oposto da vida. O que está vivo é apenas uma espécie de morto, e uma espécie muito especial.

(Derrida, 1991, p. 69)

(...) se não há outra escrita para além da amorosa, não há imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancolia.

(Kristeva, 1989, p. 6)

Esta página foi propositadamente deixada em branco

AGRADECIMENTOS

Obrigada às minhas orientadoras, Professora Jelena e Professora Ana, pela confiança e acompanhamento generoso em todo o processo de escrita, por todos os seus ensinamentos, conselhos e disponibilidade para escutar, conversar e pensar em conjunto. O rigor, a paciência e a atenção dos seus contributos fizeram deste projeto uma verdadeira experiência de partilha e diálogo e, nos momentos de maior dúvida ou angústia, um caminho menos solitário.

Obrigada à minha família, por todo o apoio material e afetivo para que este trabalho pudesse acontecer e ser feito, bem como pela paciência e compreensão perante um conjunto de necessidades – de tempo e de espaço – que me exigiram algum distanciamento e ausência. Este agradecimento, aliás, deverá ser estendido a todo um círculo de pessoas mais próximas, e à sua predisposição incondicional para respeitar essas necessidades sem pôr em causa aquilo que continua a vincular-nos, mesmo nos momentos em que podemos não estar tão perto.

Obrigada a todas as pessoas a quem chamo irmãs, amigas ou companheiras, e que, de uma maneira ou de outra, há mais ou menos tempo, me têm acompanhado e feito parte da minha vida presente, deixando-me também fazer parte da vida delas, inspirando-me de tantas formas, por vezes talvez sem que façam ideia do impacto que têm naquilo que penso e faço, no modo como o penso e faço, e, em particular, nas reflexões tecidas nesta tese. Às minhas irmãs Luísa e Madalena, à minha prima Marta, às minhas amigas mais antigas, Maggie e Rebeca; às minhas amigas mais recentes e/ou parceiras criativas e/ou académicas, Matilde, Leonor A., Beni, Ana B., Laila, Cátia, Leonor C., Ana D., Laura, Catarina. À Sophie, à Sofia e ao Braga, ao Diogo, ao Rafa, ao Teddy, ao Filipe. E ainda ao Tomé, cuja amizade, embora recente, parece ter existido sempre, assumindo, especialmente ao longo de todo este processo, a forma de uma camaradagem e comunicação recíprocas que contaminaram, no melhor sentido do termo, a experiência de *viver* este trabalho enquanto o escrevia.

Obrigada aos meus amigos e pares na música e na vida, onde incluo toda a Cafetra, editora-coletivo de que faço parte – Lourenço, Júlia, Abras, Maria, Éme, Leo, Chico, Moxila – e a quem agradeço, não apenas a amizade, e tudo o que já disse em

cima, como também tudo aquilo que informa o amor à canção de onde este trabalho parte e a que se dedica. Não apenas porque, em tantos casos, são as suas canções que me inspiram e acalentam, mas porque é *com elas* que continuo a fazer as minhas, numa prática e modo de *ir-fazendo* em conjunto que lhes dá sentido. Além disso, obrigada também ao Zé, que acompanhou o princípio da minha aventura na escrita de canções e me ofereceu a melodia por cima da qual compus e cantei a minha primeira letra.

Mas em especial, obrigada ao Lourenço, pela exigência crítica com que me move a criar, por tudo o que aprendemos juntos sobre estar-juntos enquanto pessoas inteiras, a importância do espaço de cada um, a correspondência do desejo ao que pode ser. Por todas as canções – as dele, as minhas, as nossas, as que se torna(ra)m nossas, que são quase todas, e que, no calor do reencontro, continuam a adiar o fim.

Obrigada à Isabel, pelo acompanhamento terapêutico neste período turbulento, pelo cuidado e ensinamentos valiosos na *incorporação* dos processos que me reconfiguraram ao longo de toda esta experiência e tudo o que aconteceu a par dela, por me guiar no reprocessamento dos momentos mais difíceis e na necessária aprendizagem da escuta do corpo, onde se aprende a não-totalizar o que sentimos, mas a deixar que nos atravesse e nos aponte caminho.

Obrigada à minha querida avó Joana e ao meu avô João A., a quem devo tanto do que tenho e sou hoje, com esta voz com que me afirmo, e cuja recente partida se deu durante o percurso de escrever esta tese, antes de lhes poder mostrar tudo o que escrevi, ainda que pressinta que estarão orgulhosos, onde quer que estejam.

Por fim, obrigada à minha mãe, tão forte e sempre aqui para me dar colo e alento, a primeira pessoa que me ensinou, a mim e ao meu irmão Lucas, que *morrer é só não ser visto*, que o amor e o luto compõem a chave dupla de qualquer transformação, e que a imaginação é um tesouro a ser partilhado.

E ao meu pai, de quem herdei a guitarra e o impulso do canto, e que vela sempre por nós.

Esta página foi propositadamente deixada em branco

VOZ, LUTO E CANÇÕES. ESCREVER E CANTAR “PARA E CONTRA CORPOS QUE MORREM

FRANCISCA SALEMA

Palavras-chave: voz, luto, canção, autoteoria, *escrevida*, prática, performance, *incorporação*, relacionalidade, *traço*, desconstrução, transformação, afeto.

RESUMO

O presente trabalho de projeto constrói uma constelação autoteórica de relações entre a voz e o luto, onde a canção se propõe como seu veículo material, criativo, poético e narrativo, assim como lugar de potência político-afetiva para a sua expressão e transformação. Através de uma metodologia inter e transdisciplinar, ancorada nos movimentos de desconstrução e reconfiguração, este projeto constitui-se como um trabalho de luto e de escrita que convida a(s) voz(es) a (res)soar, a resistir e a render-se enquanto matéria relacional entre-corpos, que conjura o *traço* do outro na reelaboração e reencenação performativa da perda. Na sua travessia crítica, e a par de uma continuada prática de escrita, composição e performance de canções, desdobram-se possibilidades de entender o luto e a voz enquanto processos relacionais e transformativos, ancorados na experiência do corpo e de uma subjetividade *incorporada* coletivamente constituída.

Esta página foi propositadamente deixada em branco

**VOICE, GRIEF AND SONGS. WRITING AND SINGING “TOWARD AND
AGAINST BODIES WHO DIE”**

FRANCISCA SALEMA

KEYWORDS: voice, grief, song, autotheory, *life-writing*, practice, performance, embodiment, relationality, *trace*, deconstruction, transformation, affect.

ABSTRACT

The present research and creation project builds an autotheoretical constellation of relationships between voice and grief, where the song presents itself as its material, creative, poetic, and narrative vehicle, as well as a site of political-affective potency for its expression and transformation. Through an inter- and transdisciplinary methodology, anchored in movements of deconstruction and reconfiguration, it constitutes itself as a work of mourning and writing which calls for the voice(s) to resonate, to resist, and to surrender as relational matter between-bodies—conjuring the *trace* of the other in the performative re-elaboration and reenactment of loss. In its critical journey, alongside a continuous practice of writing, composing and performing songs, possibilities unfold for an understanding of grief and voice as relational and transformative processes, grounded in bodily experience and a collectively constituted embodied subjectivity.

Esta página foi propositadamente deixada em branco

ÍNDICE

Introdução Uma constelação de relações entre a voz e o luto através da canção	1
I. Movimentos metodológicos: constelar, desconstruir, reconfigurar	7
II. Objetivos, motivações e expectativas	11
III. Referências polifônicas; cruzamentos inter e transdisciplinares	15
IV. Sobre a voz enquanto “objeto” de estudo e campo de pesquisa	18
V. Autoteoria: o <i>impulso autoteórico</i> como gesto de resistência	22
VI. Escrever e cantar (a vida) entre a pesquisa e a criação	25
VII. Estrutura e capítulos	29
VIII. Algumas notas prévias à leitura	34
Capítulo 1 Um luto resistente, uma voz que se rende: manter o outro vivo em nós	
I. Aprender a chamar	36
II. Rastrear o <i>traço</i> do outro em cada um	39
III. Dar voz ao luto	45
IV. “Isto tudo é para quem?” (a canção é uma dedicatória)	55
Capítulo 2 A dor, o diagnóstico e o desejo: atravessar para o outro lado	
I. “Conhecer o luto gera uma perspectiva sobre as coisas”	58
II. O luto, o corpo e o performativo	63
III. Melancolia, criatividade e a fantasia da <i>chora</i>	71
IV. Um luto <i>pela voz</i>	89
V. “Toda a separação é (um) vínculo” (a canção é uma ponte)	95

Capítulo 3 | Materialidade coletiva do evento vocal: escutar (n)o (limi)ar entre nós

I. A minha voz não sou (só) eu	101
II. <i>Quantas vozes numa voz!</i> , e os fantasmas que prometem	105
III. “Eu canto e a montanha dança”: tudo o que (res)soa também vibra	115
IV. Imaginário vocal e <i>communitas</i> – o que podem as vozes?	122
V. Vocalizar o(s) nós do luto, desde o rio até ao mar	131
VI. A canção é uma âncora (a canção é uma corrente)	140

Capítulo 4 | Das cinzas, o que ainda arde: queimar, transformar, regenerar

I. Chama chama chama	147
II. Voz – escrita – <i>différance</i>	151
III. Converter o <i>traço</i> , uma forma <i>plástica</i> de (convi)dar a voz	156
IV. A voz da fénix (a canção é um novo início)	166

Capítulo 5 | A força estranha da canção: deitar fora o que não pode permanecer dentro

I. A canção é uma cápsula (que derrama)	174
II. “É o fim?” – e tudo o que fica(rá) por fazer, quiçá cantar	180
Referências bibliográficas	186
Um atlas de canções (uma <i>playlist</i>)	203

Esta página foi propositadamente deixada em branco

INTRODUÇÃO

Uma constelação de relações entre a voz e o luto através da canção

Realizado no âmbito de um mestrado em Estética e Estudos Artísticos, na vertente de Artes e Culturas Políticas, este trabalho de projeto procura compor uma constelação de relações entre a voz e o luto, propondo a canção como seu veículo criativo e narrativo, assim como lugar de potência político-afetiva para a sua expressão e transformação. Partindo assumidamente de experiências pessoalmente vivenciadas e cruzando um conjunto de referências provenientes de campos de investigação diversos – da filosofia e da psicanálise aos estudos da voz e da performance, entre outros –, o projeto surge de uma pesquisa a que me tenho dedicado ao longo dos últimos cinco anos. Com alguns solavancos e sucessivos diferimentos, essa pesquisa proporcionou-se e realizou-se a par de um continuado trabalho de criação vocal, musical e poética que desenvolvo há mais de uma década – de escrita, composição e performance de canções –, a partir do qual tenho vindo a confrontar-me com várias perguntas que, por sua vez, alimentam a própria pesquisa e a vontade de desenvolver uma reflexão teórica em torno da voz, do luto e da canção.

Como pode essa constelação de relações entre a voz e o luto dar conta do modo como experienciamos, expressamos e damos significado à perda? Como pode ela contribuir para revelar e produzir relações com o que perdemos e/ou o que não queremos perder? De que forma reflete e transforma as nossas noções de subjetividade, corpo, desejo, falta; vida e morte? Onde e quando foram essas relações traçadas e podem continuar a traçar caminhos criativos que nos implicam individual e coletivamente, que nos colocam *em-relação*? Quais as dimensões político-afetivas dessa implicação? De que forma elas se entrelaçam com determinadas estruturas de poder, sistemas de dominação, significação e organização de corpos e subjetividades e/ou lhes resistem? Pode a canção ser um lugar criativo e performativo onde essas relações entre a voz e o luto se deixam ouvir, sentir, conjurar? Pode a canção constituir uma prática poética e política a partir da qual materializamos e performamos a demanda de resistência à perda (a) que o luto (nos) convoca? A partir da qual mantemos o outro vivo, na resignificação dessa perda? Que outras relações

podem surgir a partir daí e de que maneira nos vinculam ou separam ao(s)/do(s) outro(s)? Quais os seus limites e o que nos podem ensinar sobre a própria noção de limites?

Estas são algumas das (muitas) perguntas que movem esta investigação desde os seus primórdios, apontando caminhos para a elaboração da referida constelação. Elas surgem, multiplicam-se, contaminam-se, desde logo, a partir de uma compreensão da voz e do luto enquanto processos relacionais, a qual orienta toda a tese, dando contorno às relações entre ambos de que a mesma se ocupa, e ao entendimento sobre cada um que procura tecer. Este modo de entender a voz e o luto baseia-se, em primeiro lugar, na consideração de que ambos são produzidos e constituídos pelo e no cruzamento inter-relacional de fatores, estruturas e processos – históricos, sociais, políticos, físicos e afetivos –, o que impede que sejam definidos e experienciados de forma unívoca ou estática.¹ Em segundo lugar, o que este entendimento ainda pressupõe é que, enquanto processos relacionais, a voz e o luto nos confrontam concreta e inevitavelmente com o *outro* – e, por extensão, com uma série de relações-outras que se desdobram desse/nesse confronto.

Ao delinear a sua constelação de relações, a dissertação dedica-se, assim, também, a produzir reflexões sobre um conjunto de outras relações adjacentes, que

¹ No seu sentido mais primário, a relacionalidade consiste no princípio de todas as coisas se poderem relacionar e serem constituídas pelas suas relações. Esta perspetiva faz um contraponto à visão essencialista que sustenta que as coisas têm um sentido ou uma essência fixa, imutável e autónoma, independente das suas relações. Enquanto conceito, princípio teórico ou lente de análise, a relacionalidade tem sido abordada em diversos campos, sobretudo a partir do final do século XX e início do século XXI. A proliferação das questões sobre relacionalidade, e mesmo a própria recorrência do termo neste período – momento crítico de transição para a chamada “era da globalização” –, sinalizam uma mudança de foco, do estudo de entidades e indivíduos isolados para o estudo dos sistemas, das relações e interações entre eles. Essa mudança faz parte de uma tendência mais ampla nas teorias sociais, culturais e filosóficas, que enfatiza a interdependência, a interconexão e a co-construção de identidades, significados e práticas sociais. Teóricos como Édouard Glissant, no campo da literatura e dos estudos pós-coloniais, Bruno Latour, nas áreas da sociologia e da antropologia, Judith Butler, na teoria feminista, estudos *queer* e filosofia ética e política, ou Nicolas Bourriaud, na arena da estética e da teoria da arte, são apenas alguns exemplos de autores que, entre finais da década de 1990 e o início do presente milénio, procuraram revelar algo sobre o modo como as *relações* são a dinâmica fundamental a partir da qual podemos procurar entender a existência (não apenas humana), a construção do mundo, da subjetividade e do sentido que atribuímos ao que (n)os constitui, individual e coletivamente.

Algumas obras de referência de cada um destes autores sobre o tópico são: *Poetics of Relation* (Glissant, 1997); *Reassembling the Social* (Latour, 2005); *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Butler, 2004); *Relational Aesthetics* (Bourriaud, 2002).

podem ser pensadas, conjuradas e reconfiguradas a partir e através da voz, do luto e da canção. Desdobrando-se da relação com o outro, destacam-se: a relação com o corpo e a corporalidade, a perda e a falta, a dor e o desejo, o passado e a(s) memória(s), o imaginário e as possibilidades (do) porvir; entre presente/presença e ausente/ausência. As reflexões em torno destas relações – e, no geral, toda a tese – são elaboradas através dos movimentos de *desconstrução* e *reconfiguração*, ancorados nesse princípio de relacionalidade. Explicados com maior detalhe na secção seguinte, estes movimentos compõem a articulação metodológica da presente investigação, orientando a delineação dos seus objetivos e influenciando a forma como ela se foi estruturando.

No cruzamento destas várias relações, emerge ainda uma reflexão fundamental em torno da noção de subjetividade, que se vai construindo ao longo dos capítulos. Mais especificamente, a partir da sua proposta temática e constelacional em torno da voz, do luto e da canção, e no cruzamento das suas referências, a dissertação propõe uma conceção de subjetividade enquanto processo: construção dinâmica, relacional, material, *encorporada* (“embodied”)² e coletivamente constituída, que se vai construindo precisamente através da articulação inter-relacional e interdependente das várias relações acima enumeradas – e outras, já conjuradas ou por imaginar. Nesse sentido, o posicionamento assumido nesta dissertação reconhece-se herdeiro de uma linhagem que atravessa diversas tradições de crítica revolucionária e contra-hegemónica – tais como o feminismo, as teorias decolonial e *queer*, o marxismo, o pós-estruturalismo, ou o pós-humanismo³ – que desvelam, confrontam e visam

² *Encorporação* traduz aqui a expressão “embodiment”, associada a uma aprendizagem, bem como a um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento no e através do corpo, em que se assume, desde logo, a noção de que a subjetividade é sempre *encorporada*. Embora a palavra “incorporação” também seja utilizada para traduzir “embodiment”, penso que “encorporação”, com o prefixo “en-”, reforça a ideia de algo que ocorre através do corpo, esquivando-se mais eficazmente à articulação dicotómica entre “interior/exterior”.

³ Na sua heterogeneidade e interseccionalidade, em diferentes áreas, e até, por vezes, na sua incompatibilidade, estas correntes e respetivas lentes de análise partilham, não obstante, um impulso crítico para expor e desconstruir estruturas e sistemas de pensamento e de linguagem hegemónicos (que, como tal, produzem e sustentam determinadas exclusões e desigualdades, formas de opressão e relações de poder), procurando revelá-las tanto quanto transformá-las, imaginando outras. É na identificação desse impulso comum, e em dívida grata para com o seu legado, que esta investigação encontra um dos seus principais propósitos e procura os seus pilares de referência, com a expectativa de poder contribuir para uma prática que atua na continuidade dessa demanda e em ruptura com os

destruir a(s) categoria(s) clássica(s) de *sujeito*, as cisões constitutivas da metafísica *ocidental*,⁴ as teorias de subjetividade que dela são originadas e os sistemas de poder que as alimentam e instrumentalizam.

Estas teorias e estruturas, a que ainda chamamos dominantes, embora venham há muito a ser desmontadas e escrutinadas, tanto na academia como fora dela, operam sobre um conjunto de premissas que, por sua vez, sustentam (e se sustentam) em sistemas de dominação e de organização hierarquizada da diferença. Refiro-me aqui concretamente a estruturas como o sexismo cis-heteropatriarcal, o racismo colonialista e imperialista ou o antropocentrismo humanista, que, nos seus múltiplos desdobramentos e intersecções, são reproduzidos no e pelo atual sistema capitalista. As premissas e preconceitos que estão na base destes sistemas e estruturas influenciam, por sua vez, e muito notoriamente, o modo como a voz e o luto têm sido entendidos e enquadrados em diferentes contextos ao longo do tempo, bem como socialmente enraizados a uma escala sistémica. Isso é algo que esta tese também pretende revelar, e em relação ao qual tenta posicionar-se criticamente, justamente no encaixe do gesto crítico que atravessa o conjunto das teorias contra-hegemónicas supramencionadas.⁵ Na secção dedicada à exposição dos objetivos, serão destacados

sistemas de pensamento que perpetuam a justificação da opressão dos seus *outros*. Exemplos específicos serão indicados na secção sobre as referências, notas de rodapé e ao longo do corpo da tese.

⁴ *Ocidental* é um rótulo que tem sido utilizado para se referir, de forma geral, a um conjunto de tradições epistemológicas desenvolvidas na Europa e, posteriormente, noutras regiões influenciadas pela colonização e expansão europeia, particularmente na América do Norte. Com raízes na antiguidade clássica, atravessando o Iluminismo, e consolidando-se com o advento da modernidade, o termo pressupõe um conjunto de valores, normas e pressupostos que moldaram (e continuam a moldar) correntes de pensamento consideradas dominantes e dominadoras. Frequentemente associado a doutrinas ancoradas no essencialismo, no racionalismo, no dualismo, no individualismo, no progresso científico ou na busca pela universalidade de conceitos e valores, o rótulo carrega consigo uma carga problemática. Por um lado, tende a homogeneizar tradições culturais diversas, assumindo uniformidade onde há uma multiplicidade de experiências e ideias. Por outro, pressupõe uma oposição entre *ocidente* e *oriente*, contribuindo para reforçar as dicotomias hierárquicas que lhe servem de base e têm sido instrumentalizadas, ao longo da história, para justificar práticas de dominação e colonização, subalternizando corpos, culturas e epistemologias ditas *não ocidentais* ou *não brancas* (sendo que o fator étnico-racial é especialmente relevante nesta distinção). Assim, quando falo em pensamento *ocidental*, e enquanto pessoa branca que nasceu, cresceu e vive no Ocidente, reconheço as diversas implicações problemáticas do termo, ainda que me sirva dele para situar determinadas ideias e relações de poder envolvidas na sua hegemonia e influência a nível sistémico.

⁵ O trabalho teórico de autoras como Judith Butler, Athena Athanasiou, Silvia Federici ou Donna Haraway são aqui exemplos de referência, cuja crítica feminista se alia também a uma crítica ao capitalismo/imperialismo e às teorias de subjetividade que moldam as estruturas dominantes (e dominadoras) do pensamento *ocidental*. Em particular: *Corpos que contam* (Butler, 2023); *Precairous*

alguns dos principais aspetos confrontados a esse respeito nesta dissertação, e a perspectiva a partir da qual a sua crítica se elabora.

Ao conjunto de referências artísticas e teóricas que alimentam a presente pesquisa, soma-se ainda uma componente explicitamente autobiográfica, inspirada pela tradição (literária, artística, filosófica) da autoteoria,⁶ perseguindo a possibilidade de as questões levantadas contribuírem para a problematização de uma *prática criativa que deseja operar política e afetivamente*. Este projeto deve ser encarado como parte dessa prática, cujo corpo se move numa arena criativa e em múltiplas expressões. Nesse sentido, não existe exatamente uma separação entre as componentes teórica e prática do projeto, sendo que, através de diferentes modos de expressar e comunicar saber, veiculados e moldados por diferentes meios, subjaz uma intenção comum – um *desejo* – de revelar e materializar relações, de me colocar *em-relação*, e de explorar a relacionalidade dos limites que nos organizam e desorganizam enquanto seres, *aqui e agora*.

Desta forma, a abordagem desconstrutiva, reconfigurativa e relacional deste projeto não se resume à adoção de uma postura meramente observacional, externa, da dinâmica de relacionalidade entre os vários objetos da pesquisa. Ao implicar a minha própria experiência subjetiva nas relações mapeadas, há um reconhecimento, assumido e explícito, de que a posição a partir da qual ela é desenvolvida está afetivamente entrelaçada com esses objetos, influenciando-os e sendo influenciada por eles, num processo contínuo e recíproco de produção de sentido e conhecimento.⁷

Life: The Powers of Mourning and Violence (Butler, 2004); *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (Butler, 1997); *Dispossession: the Performative in the Political* (Butler e Athanasiou, 2013); *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* (Haraway, 1991); e *Calibã e a Bruxa* (Federici, 2020).

⁶ Na próxima secção desta introdução (Metodologia, objetivos, referências), é feita a devida contextualização relativamente ao género, tradição e *modo de teorizar* em que consiste a autoteoria, iluminando as razões da sua pertinência para esta investigação, e procurando revelar por que motivos “[A]rtistas recorrem à autoteoria tanto pela sua capacidade de desestabilizar epistemologias dominantes e abordagens tradicionais de filosofar e teorizar, quanto pela sua capacidade de abrir espaço para novas formas de teorizar e compreender suas vidas” (Fournier, 2021, p. 13) – o que vai de encontro ao posicionamento assumido nos parágrafos anteriores.

⁷ Esta é uma das principais premissas associadas à adoção de uma pesquisa/escrita autoteórica, nos termos em que é definida por Lauren Fournier, quando descreve a autoteoria como “a integração do *auto* ou do ‘eu’ na filosofia ou na teoria, de formas que são, frequentemente, diretas, performativas e autoconscientes” (Fournier, 2021, p. 16) e “(...) um modo de engajamento com a teoria – enquanto

Os seus objetivos materializam-se concretamente na articulação entre as suas propostas de desconstrução e reconfiguração mais gerais e a especificidade da dimensão mais íntima e particular das minhas vivências biográficas e prática artística. Profundamente ancorada na afirmação de que “o pessoal é político”,⁸ é também nesse sentido que esta tese pretende constituir prática – procurando questionar como poderei contribuir para desconstruir e reconfigurar um conjunto de modos de entender e operar, neste sítio e neste momento, a partir da minha própria experiência de luto, da sua pertinência para a minha relação com a voz e a canção e conseqüente reflexão teórica sobre a mesma.

Embora exista uma articulação direta entre a presente investigação e o meu corpo de trabalho criativo de escrita e performance de canções – poderia dizer “o meu repertório” ou “a minha obra” – ela não se faz tanto a partir de uma dinâmica de *sujeito-objeto* (como alguém a analisar *de fora* o que cria), mas assumindo uma consideração integral, relacional e reciprocamente constituída do processo de criar. Utilizando a escrita como seu *medium*, tomo a liberdade de inscrever e expor, na sua linguagem e formato, a interseção de elementos narrativos e poéticos na busca de uma relação entre forma e conteúdo que não é arbitrária nem secundária, mas uma relação que se deixa afetar mutuamente, e procura consistência entre o que é escrito e o modo como se escreve. Mapeando uma relação mutuamente vinculativa entre a voz e o luto, indissociável de um certo modo de estar, fazer e resistir criativo que encontra na canção a sua charneira, este projeto de investigação também constitui, assim, um processo criativo.

discurso, moldura [conceptual], modo de pensamento ou prática – a par da experiência vivida e da *incorporação* subjetiva.” (Fournier, 2021, p. 18). Mais sobre isto nas secções V e VI desta introdução.

⁸ Especialmente associada à segunda vaga do movimento feminista, situada nas décadas de 1960 e 1970, e popularizada pelo artigo “The Personal is Political”, assinado por Carol Hanisch e publicado em 1970, esta afirmação desafiou (e continua a desafiar) a visão tradicional, profundamente masculinista, que separa a esfera pública (a política, o trabalho, o espaço social) da esfera privada (a vida pessoal, o lar, as relações íntimas).

I. Movimentos metodológicos: constelar, desconstruir, reconfigurar

Antes de me remeter aos objetivos que orientam a constelação desta tese, importa enquadrar aquilo a que chamei os *movimentos metodológicos* da investigação. Os movimentos de desconstrução e de reconfiguração referem-se a processos que procuram reconhecer, desafiar e reformular estruturas de pensamento e de linguagem que moldam a nossa compreensão do mundo e das relações que o constituem. Tal como batizada por Jacques Derrida, cuja escrita e pensamento constituem uma das referências mais importantes de toda a dissertação, a desconstrução implica uma análise crítica dos significados subjacentes em práticas, discursos e estruturas, bem como a exposição de hierarquias e dicotomias que, explícita ou implicitamente, governam essas construções simbólicas.⁹ Derrida propôs que a desconstrução permitisse, por exemplo, revelar e desconcertar o modo como os significados são construídos e mantidos por oposições binárias (como presença/ausência, corpo/mente, masculino/feminino, homem/natureza), os quais geram sistemas de exclusão e poder dentro da linguagem e, especificamente, a forma como permeiam grande parte da tradição de pensamento *ocidental*.

A desconstrução consiste, assim, num movimento que simultaneamente expõe e desfaz uma série de pressupostos, explícitos ou ocultos, nessas estruturas de pensamento e da linguagem, para abrir outras possibilidades de interpretação e significação. Já a reconfiguração atua como o movimento subsequente e complementar à desconstrução, propondo outras estruturas de significação e formas de relacionalidade a partir dessa abertura. Inspirada por abordagens práticas-e-teóricas

⁹ Jacques Derrida introduz as suas ideias fundamentais sobre (e para) a desconstrução em *De la Grammatologie (Of Grammatology)* (Derrida, 2016), originalmente publicada em 1967, e em dois outros livros editados no mesmo ano – *L'Écriture et la Différence (Writing and Difference)* (Derrida, 2001) e *La Voix et le Phénomène (A Voz e o Fenómeno)* (Derrida, 1994). Embora esta trilogia contenha o cerne do seu projeto desconstrutivo, poderá dizer-se que este atravessa toda a obra de Derrida. Largamente inspirada pelo trabalho do linguista suíço Ferdinand de Saussure (cuja obra se tornou pilar do estruturalismo em meados do séc. XX), a desconstrução permitiu reavaliar e colocar em causa muitas das premissas estruturalistas, como a estabilidade das estruturas de significação ou a presença do significado, bem como, de um modo mais geral, pressupostos que identificou como sendo transversais ao projeto filosófico do *ocidente*, assente naquilo que Derrida cunhou a “metafísica da presença”. Em “Letter to a Japanese Friend”, Derrida reflete sobre a dificuldade de definir a desconstrução, afirmando que esta não se resume a uma análise, a uma crítica, a um método ou a uma operação: “[A] desconstrução toma lugar, é um evento”, que “adquire o seu valor quando inscrita numa corrente de possíveis substituições”, sublinhando a sua “estratégia móvel” (Derrida, 1988, pp. 3-4). Nesse sentido, a palavra *movimento* parece-me suficientemente adequada neste contexto.

como aquelas dos estudos decoloniais e feministas, a reconfiguração, tal como é entendida nesta dissertação, procura reorientar o pensamento para fora dos modelos tradicionais e hegemônicos *ocidentais*, oferecendo outras maneiras de considerar e constelar relações, apoiadas em princípios de resistência, transformação e solidariedade. Este movimento não se limita a uma reorganização dos elementos desconstruídos, implicando igualmente uma reelaboração criativa das relações e das categorias em análise, respeitando as especificidades contextuais que moldam os corpos e as subjetividades.¹⁰

Assim, enquanto a desconstrução se realiza através do gesto de revelar e problematizar os limites e enviesamentos de qualquer texto, representação, categoria ou estrutura, entrelaçados em dinâmicas de poder historicamente constituídas como hegemônicas ou dominantes, a reconfiguração sugere outras formas de coexistência, pertencimento e construção de significado, alinhadas por um *ethos* relacional que, estando já presente no movimento de desconstrução, valoriza a pluralidade, a complexidade, a diferença e o dinamismo. Através de uma abordagem relacional e crítica, e nos cruzamentos inter e transdisciplinares que convocam, estes movimentos descrevem o modo como a constelação de relações da presente investigação se vai tecendo, permitindo que a análise e a escrita se movam entre o reconhecimento e a renúncia, a ruptura e a criação, o desmantelamento e a reconstrução.

O modo como esses movimentos se articulam no tratamento dos conceitos e matérias da pesquisa – a que me refiro como *constelação* ou *constelacional* – constitui o *modus operandi* da sua metodologia, o seu princípio regulador.

¹⁰ Relativamente ao uso do termo *reconfiguração*, não me baseio em nenhuma referência teórica em particular. Na sua etimologia, a palavra junta o latino *configuratio*, que se refere ao ato de “formar” ou “moldar” algo num determinado formato, e o prefixo *re-*, que significa “de novo” ou “novamente”. Assim, *reconfiguração* carrega o sentido de “dar uma nova forma” ou “moldar novamente”, utilizada para descrever o ato de modificar ou reorganizar algo, geralmente com a intenção de adaptar ou transformar a sua estrutura/forma numa nova disposição ou configuração. Porém, serve a presente nota para dar conta de que, no contexto da presente investigação, e no que diz respeito à utilização do termo “reconfiguração”, me afasto intencionalmente da ideia de “novo/de novo” (com a sua conotação algo purista e associada a uma certa ideia de substituição) e me aproximo, antes, da ideia de “outro/outra vez”, evidenciando que *reconfigurar* deve ser aqui entendido como um movimento de carácter desconstrutivo: dar *outra* forma. Isto é, um movimento que, na sua proposta disruptiva, não deixa de estar *encadeado* com o que lhe precede, por um lado, e, por outro, como um movimento de pluralidade, que vai abrindo possibilidades-outras, sem pretensão de se fixar nelas. Nesse sentido, a reconfiguração é um movimento que já está implícito no movimento da desconstrução nos termos em que Derrida tenta descrevê-la (Derrida, 1988, pp. 1-5).

Informando, não apenas uma forma de investigar, mas um modo de pensar e de escrever, a constelação aponta para um processo associativo, criativo e compositivo baseado na relacionalidade e na *poética das relações* (Glissant, 1997). Inspirada ainda por Walter Benjamin, que afirma que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 1998, p. 34), esta abordagem implica necessariamente uma operação de descentramento, bem como a consideração das noções de *conjunto* e de *rede*. Na medida em que as constelações não têm centro, são padrões aleatórios em que não existe uma conexão *natural* entre as estrelas que as compõem, destaco aqui, não exatamente uma arbitrariedade, mas o aspeto dinâmico de uma pesquisa que se elabora através das propostas relacionais que constrói.

Tal como as estrelas, as ideias não têm um centro único de significado, relacionando-se umas com as outras de múltiplas formas, podendo reorganizar-se em várias constelações diferentes. Por outro lado, é necessário reafirmar que as ideias não existem num vácuo, e que as constelações que se podem formar com elas devem ser lidas no seu contexto histórico e político específico, considerando as condições materiais da sua gestação e reconfiguração. Nesse sentido, importa ressaltar que, como qualquer outro trabalho de investigação que se realiza num determinado tempo, espaço e contexto sócio-económico, esta constelação é tecida numa conjuntura específica que é *vivida* enquanto se vai tecendo. Proporcionando um olhar que auto-denuncia a sua subjetividade *encorporada*, este trabalho assume o seu envolvimento no presente heterogéneo em que se realiza, de cuja leitura se ocupa e a partir do qual encontra a sua possível pertinência.

Além da constelação, outra figura que gostaria de invocar ainda, igualmente referencial, é aquela que aponta para a metodologia do atlas, tal como desenvolvida por Aby Warburg no seu *Bilderatlas Mnemosyne* (1927).¹¹ Nas palavras de George Didi-Huberman, numa das suas tentativas de definição do atlas, encontro uma espécie de síntese sobre as linhas orientadoras para a construção deste projeto de investigação – a sua tessitura em rede, o trabalho de luto e imaginação que o (in/trans)forma, e a canção como seu veículo ancorador:

¹¹ C.f.: [Warburg Institute Archive | Bilderatlas Mnemosyne](#).

Atlas (...): um organismo para suportar, sustentar ou dispor conjuntamente todo um *saber sofrido, em espera*, designado pela noção de *Nachleben*, quer como potências da memória, quer como potencialidades do desejo, e um *saber do sofrimento* (...). Um saber trágico: um *labor* sisífico, ou melhor “atlanteano”, trabalho que transforma o castigo em algo parecido com um destino feito de infinita paciência – de resistência para “suportar” a esmagadora disparidade do mundo. Mas é também um *jogo*: a capacidade para relacionar incomensuráveis ordens de realidade (...), de redispôr espacialmente o mundo (...). E inclusive de cantar tudo isto, acompanhado à cítara.

(Didi-Huberman, 2013, p. 95)

Sendo, acima de tudo, uma referência da cultura visual e um trabalho de pensamento sobre imagens, a figura do atlas, tal como explorada por Didi-Huberman em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (Didi-Huberman, 2013), representa, não obstante, um dispositivo metodológico que pode ser transversal à análise de diferentes objetos e suas relações. No contexto desta investigação, aquilo que, no atlas, serve como princípio regulador – a par da constelação de Benjamin, da poética de relações de Glissant, e de outros métodos e conceitos análogos, ancorados na relacionalidade – articula-se com o tipo de abordagem transdisciplinar que se pretende utilizar e valorizar aqui. Sendo este um trabalho sobre canções, essas referências imagéticas alargam-se e reconfiguram-se em constelação ou atlas *ressonante(s)* que prolifera(m) na consideração de paradigmas ancorados no potencial mapeador da voz e da sua corporalidade acústica e vibracional.¹²

¹² Outras práticas artísticas que também utilizam este tipo de abordagem *cartográfica e relacional*, nas áreas da performance e da música, e que inspiram esta investigação de muitas maneiras, correspondem ao trabalho de Fernanda Eugénio, artista, investigadora e pedagoga, com o seu Modo Operativo AND (Eugénio, 2019), ou de Joana Sá, compositora e performer (pianista), em especial o seu projeto [a body as listening – resonant cartography of music \(im\)materialities](#), desdobrado em vários formatos e *outputs* transmediais, que incluem um álbum musical (2022), uma instalação virtual, diversos momentos performativos e um livro (Sá, 2023).

II. Objetivos, motivações e expectativas

Falar dos objetivos desta investigação é também falar sobre as principais razões pelas quais ele se me afigura necessário, desde logo no âmbito de uma prática criativa que deseja operar política e afetivamente. Uma prática que assim o deseja é aquela que, no meu entendimento, se materializa nas relações e afetos que cria/faz surgir e, nesse movimento, reconhece as heranças que a precedem, envolve e deixa-se envolver pelo contexto que a situa e permite a continuidade para além de si, no(s) caminho(s) que possa abrir, ou até fechar. Longe de ser singular e unívoco, este movimento confronta-se com uma série de desvios (poderíamos também dizer deambulações, deslizos, errâncias), que permitem a constante desconstrução e reconfiguração das relações que se podem imaginar, criar e fazer surgir através da própria prática. É aí que jaz o conjunto de objetivos deste trabalho e a sua premência, e em torno do qual se vai construindo a sua metodologia, a par da própria escrita.

Uma das demandas que motiva a escrita deste projeto, bem como a pesquisa que o trouxe aqui, responde a uma inquietação latente acerca do modo como as estruturas hegemónicas de pensamento e de linguagem *ocidentais* constroem, coletiva e individualmente, a possibilidade da sua reconfiguração, desde logo pelo modo como encaram o desvio enquanto *falha* ou *falta* (e vice-versa). Para entender esta condição do desvio, é preciso identificar aquilo em relação ao qual se considera algo como desvio ou desviante (marginal ou periférico), e em que termos. É preciso situar o lugar que se constitui como *centro*, *certo* ou *completo*, para que tudo o que não o seja possa tornar-se um desvio e ser fustigado enquanto tal.¹³ Um dos objetivos desta tese é, assim, reconhecer a constituição relacional do centro/certo e do desvio, do inteiro e da falta, a partir das questões que a voz e o luto nos colocam, para desconstruir e reconfigurar o modo como a falha, a falta, e o desvio enquanto tal, podem ser encarados e entendidos.

¹³ Para referência, cito aqui um artigo da historiadora de arte Foteini Vlachou intitulado “Why Spatial? Time and the periphery” (Vlachou, 2016), que oferece um interessante contributo crítico sobre a dinâmica dicotómica entre centro e periferia de um ponto de vista, não apenas espacial, como mais habitualmente é abordado, mas também temporal. Explorando o entendimento da periferia enquanto *atraso* (“delay”), e a partir do conceito de tempo histórico de Louis Althusser, este artigo coloca questões relevantes para a noção de desvio no contexto desta investigação.

Falar de desvio é também, sempre, falar de diferença, e dos processos implicados na constituição e organização da diferença, do que é diferente e se entende como *outro*. O que proponho, como segundo objetivo, é que, com base num entendimento da voz e do luto enquanto processos relacionais, a relação de cisão com o outro possa ser desconstruída e reconfigurada. A necessidade de abordar o tema da diferença e da relação com o outro nesta dissertação deve ser aqui contextualizada no tempo, no espaço e no ambiente político que a enquadram, marcados pelo alarmismo xenófobo e o ressurgimento de políticas e regimes abertamente fascistas, que colocam o (que é construído *essencialmente* como) outro numa posição de crescente ostracização – e que, em última instância, visam a sua aniquilação. Ter esta problemática em mente na presente investigação, ainda que ela não seja diretamente sobre isso, passa por reconhecer, não só os processos históricos e as estruturas que estão por detrás dessa construção do outro, mas também os mecanismos atuais da sua manutenção direta ou indireta.¹⁴

As estruturas e os mecanismos envolvidos na produção e manutenção das relações a desconstruir e a reconfigurar – como o sexismo, o racismo, o antropocentrismo, e outros “ismos” que poderíamos enumerar – têm a característica comum de criar um sistema de desigualdade a partir da diferença. Por trás desta operação está implicada a tal lógica dicotómica e binária, que constrói a dissemelhança não apenas através do estabelecimento de opostos, mas também da sua hierarquização: homem>mulher; branco>negro; humano>não humano; etc. Nesta lógica se baseia toda uma tradição filosófica do Ocidente, sob a égide do *logocentrismo*, cujo berço remonta ao nascimento da metafísica clássica, fortemente consolidado durante os séculos XVII e XVIII, era do Iluminismo.¹⁵ A relação com o

¹⁴ O aprofundamento desta temática ultrapassa o escopo desta investigação mas as suas implicações estão implícitas na perspetiva que se pretende adotar. Uma publicação de referência sobre o fascismo tardio no contexto capitalista contemporâneo é *Late Fascism. Race, Capitalism and the Politics of Crisis*, de Alberto Toscano. Em vez de se basear exclusivamente em analogias históricas (com o nazismo ou o mussolinismo), Toscano propõe entender o fascismo como um processo mutável, que tanto precede quanto sobrevive às suas cristalizações passadas, e que é fundamentalmente ancorado no capitalismo racial e colonial (Toscano, 2023).

¹⁵ Cunhado pelo filósofo alemão Ludwig Klages no início do século XX, *logocentrismo* refere-se à tendência para privilegiar o *logos* (palavra derivada do grego antigo *λόγος* para designar “razão”, “pensamento”, “discurso”) enquanto centro do acesso ao conhecimento e à verdade. Dentro da lógica *logocêntrica*, que permeia, por exemplo, a Teoria das Formas (ou das Ideias) de Platão, o acesso à verdade depende de uma cisão fundamental entre a ideia (ou a forma) perfeita, imutável e etérea, e a

outro só pode (continuar a) ser reconfigurada através de um continuado trabalho para refutar este modo de apreensão e construção binária e oposicional da diferença que, por sua vez, tem sido um dos principais intuitos do projeto desconstrutivo em toda a sua linhagem. Este trabalho faz um esforço nesse sentido, propondo, como terceiro objetivo, um entendimento da voz e do luto que ponha em causa essa lógica e desconcerte a sua possibilidade.

Os sistemas/estruturas de desigualdade mencionados no parágrafo anterior integram e alimentam o sistema capitalista vigente, baseado na propriedade privada dos meios de produção e da sua exploração com fins lucrativos; um sistema de classes que, por sua vez, produz, organiza e mantém essas desigualdades. Um dos aspetos do capitalismo atual, sobretudo no contexto geográfico do Norte Global, que considero mais problemáticos, prende-se com a doutrina ideológica que o sustenta, a que se tem dado o nome de neoliberalismo.¹⁶ Em particular, interessa-me questionar a supremacia do indivíduo e do individualismo que está no cerne desta doutrina (e a qual também tem a sua longa genealogia), pois parece-me que, precisamente aí, se revela a urgência de uma desconstrução reconfigurativa, capaz de fazer surgir novas relações entre seres, e destes com as heranças que os antecedem, o ecossistema que integram e a sociedade em que participam, assim como com as práticas que concretizam e os caminhos para que apontam. Nesse sentido, um quarto objetivo desta tese consiste em propor um entendimento sobre a voz e o luto, ancorada nas noções de intersubjetividade e interdependência, que coloque em crise a concepção neoliberal, individualista, de *sujeito*.

Relativamente à canção – e à prática criativa e performativa de fazer, cantar/tocar mas também de ouvir canções –, considera-se aqui que ela é apenas um dos formatos onde as relações entre a voz e o luto, nos termos em que aqui se teorizam, podem ser conjecturadas. Neste caso, a canção é *o lugar* onde essa relação

sua imperfeita cópia material. Esta lógica pode assumir diferentes formas, atravessando uma longa linhagem de filósofos e teorias *ocidentais* canónicas, das quais as metafísicas platónica e aristotélica, o dualismo cartesiano ou a estética transcendental de Kant são normalmente exemplares, ainda que nas suas heterogéneas formulações.

¹⁶ O termo *neoliberalismo* surgiu, pela primeira vez, na década de 1930, durante o Colóquio Walter Lippmann (Paris, 1938), tendo ganho a sua forma e aplicação atuais a partir das décadas de 1970 e 1980, com as políticas económicas de líderes como Margaret Thatcher (Reino Unido) e Ronald Reagan (Estados Unidos da América). C.f.: [Stanford Encyclopedia of Philosophy | Neoliberalism](#) (09/06/2021).

se tornou, para mim, reconhecível e, diria mesmo, inevitável, não apenas enquanto alguém que as escreve e canta, mas também enquanto pessoa que ouve e ama canções, inserida numa comunidade que faz delas órbita de transmissão de afeto e conhecimento. Além disso, é um formato através do qual o movimento dialético entre o reconhecimento e a reconfiguração da (inter)subjetividade pode ser e tem sido altamente explorado, com implicações profundas a nível coletivo. Historicamente, a canção é um dispositivo a partir do qual se tecem narrativas que, ora podem servir a manutenção de estruturas dominantes, ora constituir formas de resistência popular e coletiva contra elas. Entre muitas outras funções, a canção tem servido também como veículo de lamento e reencenação criativa do luto, desde tempos imemoriais. Estas múltiplas dimensões da canção têm uma história entrelaçada, na qual a canção constitui uma *prática política e afetiva*, em que o outro é interpelado, conjurado, recriado e mantido vivo pela voz que a canta. Um quinto objetivo deste trabalho é então, também, *contar essa história* ou, pelo menos, traçar um (desvio no) caminho para que ela se possa contar.

Num contexto de crescente precarização do trabalho criativo, e do trabalho no geral, pautado por infinitas frustrações e lacunas estruturais, bem como pela responsabilização de quem trabalha pelos seus fracassos e sucessos com base em mitos meritocráticos e noções individualistas de agência, e mesmo de criatividade, vivemos numa espécie de estado de angústia e luto constante. Um luto que surge como resposta a metas aparentemente inatingíveis que nos colocam em relação segundo lógicas de competição e superação do outro, reproduzindo narrativas históricas traumáticas. Neste cenário, é frequente constatar que os critérios meritocráticos se constituem em torno da capacidade do *sujeito* criativo para provar a qualidade do que cria, por oposição a quem não o consiga fazer tão bem, por um conjunto de várias razões que dificilmente correspondem a capacidades “intrínsecas”, invisibilizando as condições materiais que organizam e reproduzem o acesso desigual ao sucesso e realização profissional. Sendo esse cenário um mundo capitalista, a operação mais bem sucedida é sempre aquela que traduz o trabalho criativo enquanto produto/mercadoria e a sua qualidade como valor de mercado.¹⁷

¹⁷ Algumas referências sobre este tópico que informam este posicionamento são: *O Governo das Desigualdades: Crítica da Insegurança Neoliberal*, de Maurizio Lazzarato (Lazzarato, 2020), sobre os

Este é um projeto a que me entrego sobretudo enquanto artista, e que desenvolvo para artistas e outras pessoas criativas, para além de pessoas que escrevem e investigam, na esperança de contribuir para *desobviar* a cisão estrutural entre o que criamos e os nossos processos criativos, bem como para contrariar uma lógica que submete o processo à necessidade competitiva do produto, tentando desvincular o corpo do processo. Na melhor das hipóteses, este é um projeto a que me dedico na esperança de partilhar ferramentas que nos ajudem a fazê-lo, situando as nossas práticas enquanto processos que nos implicam, enquanto corpos, no coletivo – em que este seria, assim, o sexto e último objetivo desta tese. Tanto a voz, como o luto, como a canção sugerem aqui dinâmicas processuais extremamente propícias a explorar questões em torno da subjetividade e da corporalidade, da articulação entre individual e coletivo, do trauma, da criatividade, e, com especial importância neste trabalho, da relação com o outro, nas suas dimensões afetivas e políticas. Uma relação na qual também nos (re)encontramos, possivelmente menos sozinhas.

III. Referências polifónicas; cruzamentos inter e transdisciplinares

No que diz respeito às referências utilizadas, este trabalho é produto de múltiplos cruzamentos inter e transdisciplinares que moldam a sua estrutura e inspiram os seus movimentos metodológicos. O cruzamento interdisciplinar manifesta-se através da constelação híbrida das referências teóricas utilizadas, provenientes de diferentes áreas de conhecimento, e do modo como interagem no tratamento dos temas da pesquisa. Com isto se pretende explorar a conciliação e/ou confronto de perspetivas de origem díspar e metodologias heterogêneas na sua

efeitos das políticas neoliberais no setor cultural e artístico a partir do “conflito dos intermitentes do espetáculo em França (2003-2007); e *Breathing. Chaos and Poetry*, de Franco “Bifo” Berardi (Berardi, 2018). Uma outra referência, embora não se foque especificamente no contexto artístico, é Byung-Chul Han, que denuncia o modo como o neoliberalismo transforma indivíduos em “empreendedores de si mesmos”, fazendo com que “[Q]uem fracassa na sociedade neoliberal de desempenho, em vez de questionar a sociedade ou o sistema, se considere a si mesmo como responsável e se envergonhe por isso” (Han, 2018). Se, em *Psicopolítica: Neoliberalismo e as Novas Técnicas de Poder* (ibid.), Han mostra como o neoliberalismo utiliza estratégias de controlo psicológico que promovem uma produtividade incessante e individualista, sob a ilusão de essa pressão constante representar algum tipo de liberdade ou promessa de realização pessoal, já em *A Sociedade do Cansaço* (Han, 2015), o mesmo autor explora as consequências psíquicas desse paradigma, como o aumento de transtornos, esgotamentos e depressões causados por essa autoexploração voluntária.

abordagem aos temas em causa, observando como se podem impactar mutuamente. O cruzamento transdisciplinar leva mais longe o possível impacto desta interação, dissolvendo as fronteiras disciplinares de modo a integrar, não apenas saberes ditos teóricos, mas também aspetos da prática vivida, experiências do foro social/cultural, processos criativos, objetos artísticos, canções. Estes cruzamentos propiciam a produção de um objeto que, em si, seja híbrido no modo como se estrutura e carrega saber.

Sendo este um projeto temático e constelacional, e perante o conjunto de perguntas que o impulsionaram, a pesquisa de materiais e autores fez-se justamente a partir daí, ainda que assumindo, desde logo, (1) o seu cariz concretamente filosófico, (2) a sua contextualização no âmbito da estética e dos estudos artísticos, e (3) o delinear do seu campo de referências aos contornos daquilo que são as ciências sociais na sua abrangência, numa abordagem *relacional, material, política e afetiva*, historicamente informada. Assim, relativamente à proveniência das referências teóricas, recolhem-se material e recursos da filosofia, da psicanálise, da psicologia, da antropologia, da sociologia, da (etno)musicologia. Constituem igualmente áreas de referência fundamentais os estudos de género, os estudos decoloniais, a teoria crítica feminista e a teoria *queer*, as teorias do afeto, os estudos da voz e os estudos da performance – campos de investigação que, por si só, já cruzam variadas áreas e disciplinas na sua genealogia.

A nível de referências concretas, estruturais na constituição das bases teóricas da dissertação, destacam-se os nomes e a obra de Adriana Cavarero, Jacques Derrida, Judith Butler, Julia Kristeva, Nina Sun Eidsheim, Victor Turner, e, numa fase mais tardia da pesquisa, mas absolutamente decisiva para a conclusão coesa desta tese, Catherine Malabou. Além destes, importa realçar ainda alguns autores que inspiraram e moldaram significativamente as minhas reflexões. Nos estudos da voz e/ou da performance: Brandon LaBelle, Dominic Pettman, Freya Jarman-Ivens, John Q. Davies, José Estéban Muñoz, Michelle Duncan, Peggy Phelan, Steven Connor. No cruzamento dos estudos da/sobre a voz e sobre o luto/a melancolia, bem como, especificamente, sobre a questão de género e da voz/subjetividade *feminina*: Anne Carson, Juliana Schiesari, Kaja Silverman, Luce Irigaray. Para uma perspetiva ampla e transversal do luto, nas suas muitas dimensões éticas, políticas e afetivas: Athena

Athanasidou, Bonnie Honig, Francis Weller, Paul Connerton, Vinciane Despret. A estes se juntam muitos outros nomes, que se citam ao longo do texto e na bibliografia.

Referências prático-artísticas completam este quadro, pontilhando os capítulos e acendendo as reflexões com os seus nomes, as suas obras e, em alguns momentos, com as suas perspetivas sobre os seus próprios processos criativos e aquilo que as incita a criar. Optei por introduzir estas referências, não tanto como casos de estudo a analisar em detalhe, mas como portais de questionamento e elos de conexão entre as matérias, por vezes apenas indícios de uma pertinência em trazê-las a estas páginas. Estas referências são maioritariamente contemporâneas e vêm sobretudo do campo da música e das artes performativas, mas também das artes plásticas e (audio)visuais à poesia, atravessando diversos mundos da arte e partes do mundo. Björk, Éme e Moxila, Fernanda Eugénio, Flávia Gusmão, Gal Costa, Irene Solà, Labi Siffre, Leonor Arnaut, Lourenço Crespo, Maria Lis, Maria Reis, Mariana Dionísio/LEIDA, Marta Ângela, Meredith Monk, Molly Drake, Nadine Byrne, Orca, Pauline Oliveros, Ruanne Abou-Rahme e Basel Abbas, Sinéad O'Connor, Skeeter Davis, The Cure, The Smiths – são alguns dos nomes que surgem mencionados.¹⁸

A multiplicidade de referências que informam este trabalho faz com que ele seja uma espécie de composição polifónica, tecida com os fios de todas essas vozes e das muitas questões que elas foram levantando e trazendo para a pesquisa, mantendo o foco nas relações geradas pelo seu cruzamento. Nesse sentido, reforça-se a relacionalidade como princípio teórico-prático e lente de análise que move o pensamento e a escrita no âmbito desta investigação, bem como a dinâmica de seleção e articulação das suas diversas referências. Isto é, a prancha do atlas onde os seus movimentos metodológicos se efetivam, para desvendar e tecer possíveis relações e *assemblagens* entre a voz, o luto e a canção, através de conceitos e ferramentas provenientes de diversos lugares e pessoas. Nas próximas secções, este compromisso torna-se ainda mais claro, através do enquadramento da dissertação no âmbito dos estudos da voz, por um lado, e, por outro, enquanto prática autoteórica que se elabora na estreita relação entre as temáticas e perspetivas abordadas e as minhas vivências pessoais.

¹⁸ Mais adiante, na secção relativa à estrutura da tese, explicarei melhor como é feita a integração das citações de canções no início de cada capítulo e corpo da tese, dando um pouco mais de contexto a alguns destes nomes.

IV. Sobre a voz enquanto “objeto de estudo” e campo de pesquisa

Ao pretender constituir um objeto híbrido e de cariz criativo, e sendo fruto do cruzamento de referências provenientes das várias áreas acima enumeradas com o meu próprio trabalho criativo de escrita e performance de canções, a presente dissertação procura dar um contributo específico ao crescente corpo de trabalho produzido no âmbito dos estudos da voz, ou que em torno dela orbitam. Ainda mais concretamente, a investigação responde a um desejo de propor um entendimento sobre a voz (enquanto relação, e na sua relação com o luto e a canção) que possa servir para colocar questões relevantes no âmbito da prática de pesquisa e criação artística em torno da voz. Situar aí o presente projeto é, desde logo, alertar para a interseccionalidade que o estrutura, inerente a esse mesmo campo temático de investigação no qual confluem as mais variadas áreas e disciplinas, e que entrecruza as mais diversas perspetivas e abordagens. Lidar com a voz enquanto “objeto de estudo” implica lidar com um hibridismo de referências que, por sua vez, faz com que sejam múltiplas e diversas as definições, metodologias e assunções ontológicas que podemos encontrar e referenciar, como apontam recentes publicações sobre a voz nos seus capítulos introdutórios (Eidsheim, 2019, pp. 14-17).

Procurando traçar uma breve genealogia dos estudos da voz no âmbito das ciências humanas, podemos constatar que este é um campo em expansão e aprofundamento, especialmente nas últimas duas décadas.¹⁹ Não só temos assistido a uma proliferação de contributos teóricos e artísticos e projetos de investigação que se centram na voz, como parece haver uma tendência cada vez maior para tirar partido da interdisciplinaridade a que a escolha deste objeto de estudo convida. Encarar a voz como um campo de pesquisa em si, no qual confluem uma série de diferentes disciplinas originou uma acumulação de referências bastante vasta para o trabalho que aqui se apresenta, cujo impacto se manifesta na sua própria metodologia constelacional. No cruzamento dessas referências, algumas constatações gerais podem

¹⁹ Aqui deixo alguma da literatura consultada com relevância para o estado da arte no campo dos estudos da voz, incluindo antologias coletivas, publicadas no período assinalado: Smits (ed.), 2020; Belo, 2019; Eidsheim, 2019; 2015; Eidsheim e Meizel (eds.), 2019; Feldman e Zeitlin (eds.), 2019; Pettman, 2017; MacKendrick, 2016; [S.] Butler, 2015; Novak, 2015; Thomaidis, Konstantinos e Mcpherson, Ben (eds.), 2015; LaBelle, 2014; Jarman-Ivens, 2011; Kreiman, Jody e Sidtis, Diana (eds.), 2011; Dolar, 2006; Cavarero, 2005; Connor, 2000.

e devem ser referidas relativamente aos trabalhos sobre a voz que foram consultados no contexto desta pesquisa.

A primeira constatação aponta para o facto de, no cerne de grande parte dos contributos que compõem a constelação de referências deste projeto, persistir uma vontade de desconstruir e desmistificar ideias sobre a voz que povoam o nosso imaginário popular e, por extensão, um gesto assumidamente crítico sobre as estruturas conceptuais dominantes que estão na origem dessas assunções. Uma segunda constatação prende-se com a necessidade de assumir um entendimento da produção e escuta da voz como processos primeiramente corporais e materiais, originando uma série de questões sobre o corpo, a corporalidade e a materialidade justamente a partir da voz. Uma terceira constatação diz respeito à persistência de um conjunto de interrogações e ilações sobre a relação da voz com as noções de subjetividade, identidade, agência, autoria e lugar de fala, que lidam com a procura de um enquadramento político para a voz e com a problemática da voz enquanto instrumento de emancipação e afirmação subjetiva, a nível individual e coletivo.

Estas três constatações emergem diretamente da pesquisa, e dizem respeito a problemas pertinentes para o meu trabalho, no geral, e a presente dissertação, em particular, ao longo da qual pretendo explorar como se relacionam entre si. Convergindo numa série de linhas de questionamento, elas apontam para um enquadramento da voz *enquanto corpo e relação entre-corpos* e, como tal, *enquanto processo, evento e entidade liminar*. Estes diversos enquadramentos da voz são trabalhados ao longo da tese, através de considerações reflexivas que abordam, nomeadamente: processos históricos e sociais envolvidos na receção, perceção e caracterização da(s) voz(es) em determinados contextos; a sua relacionalidade ressonante na indissociabilidade entre os processos de emissão e escuta; a sua materialidade sonora, vibracional e aurática; os aspetos sensoriais e afetivos da sua capacidade conjurativa; as operações fisiológicas envolvidas na sua produção (desde logo, a respiração) e diferentes tipos de vocalidade; as zonas de tensão e encontro entre vocalidade e linguagem; as dimensões alegóricas da voz (lugar de fala, expressão de identidade, autoria criativa, veículo narrativo); os silêncios e silenciamentos que a “interrompem”; entre outras.

Atravessando vários aspetos e dimensões da voz – numa encruzilhada entre a literatura consultada, a minha própria experiência de/com voz e as várias referências artísticas que me têm inspirado a aprofundar a minha relação com a voz e as minhas reflexões em torno dela –, foi/vai emergindo uma constelação de vozes que resistem à tentativa de definir a voz. Nesse sentido, esta tese é também um convite a uma consideração poética da voz, nos termos em que Franco “Bifo” Berardi enquadra o (potencial) poético no seu livro *Breathing. Chaos and Poetry* (Berardi, 2018) – “o ato da linguagem que não pode ser definido, sendo que ‘definir’ significa delimitar, e a poesia é precisamente o excesso que vai para além dos limites da linguagem” (ibid., p. 21). Dito de outra forma: pensar, falar ou escrever *sobre a voz* – e, ainda mais, sobre aquelas dimensões ou expressões da voz que, aqui, são especialmente abordadas (a voz poética, a voz cantada, a voz-que-lamenta, a voz paralinguística...) – exigiu a procura de um certo modo de pensar e de escrever que acolhesse a possibilidade de *alguma poesia*.

Assim, a voz que vai surgindo e transbordando ao longo destas páginas talvez revele mais aquilo que a voz *pode* do que aquilo que a voz *é*, ou talvez, mais ainda, aquilo que, através da tentativa de escrever sobre a voz, e surpreendentemente, a voz nos vai revelando. Como espero conseguir demonstrar, isto reflete, não uma escrita que se esquiva da voz, ou uma voz que a escrita simplesmente não consegue “conter” ou “traduzir”, mas uma voz e uma escrita que frustram a possibilidade de manter intacta a dicotomia oposicional a partir da qual são habitualmente articuladas. Nos seus encontros e des-encontros, ambas se revelam ancoradas na experiência material e relacional do corpo, nas suas várias dimensões. De certa forma, isto é algo que aproxima o presente projeto às demandas que informam as diversas facetas do meu trabalho criativo, deslocando a necessidade de *estabelecer limites* para a possibilidade de *criar relações*, em que, através dessas relações, a própria noção de “limites” é continuamente posta em causa. Além disso, este entendimento aprofunda-se igualmente no contexto daquilo que poderia ser descrito como um *trabalho de luto*, e não apenas *sobre o luto*.

Relativamente ao cruzamento entre os estudos da voz e os estudos sobre o luto, esta investigação elabora-se na proximidade de um conjunto de práticas e pesquisas que já existem e têm vindo a ser feitas nessa zona de investigação liminar.

A literatura encontrada, especificamente dedicada a explorar a expressão vocal no/do luto, provem maioritariamente das áreas da antropologia, da etno(musico)logia e dos estudos da performance. Com especial foco no levantamento de práticas de lamento e ritualização do luto, especialmente em contextos funerários, muitas destas referências sinalizam e exploram ainda a relação entre a utilização da voz na expressão do luto e a sua problematização política.²⁰ A questão de género e da voz *feminina*, bem como a leitura melancólica de corpos e subjetividades sistemicamente subalternizadas, e o acesso à expressão legítima das suas perdas, sobressai como um dos indicadores fundamentais dessa problematização.

No que diz respeito a trabalhos de investigação que se enquadram numa linha semelhante à que é percorrida nesta investigação, esta parece-me ser uma intersecção pouco explorada a nível teórico/académico, ou pelo menos pouco disseminada. Reporto-me a pesquisas, não tanto sobre a utilização da voz em rituais de luto/cerimónias fúnebres, ou, por outro lado, de um ponto de vista exclusivamente político, mas sim no âmbito de uma prática artística de escrita e performance de canções que assume (1) o luto como lugar/processo de ressignificação criativa no cerne dessa prática e (2) a sua ancoragem num entendimento relacional da voz, de uma perspetiva estética, afetiva e política. Ainda assim, foi possível encontrar algumas afinidades concretas, no trabalho de pessoas que se movem na articulação entre a investigação teórica e a prática, explorando questões ligadas à voz, ao luto e à canção nos termos em que aqui se convocam.²¹

No enquadramento deste projeto na área dos estudos da voz, e da sua intersecção com a consideração do luto enquanto lugar criativo para a expressão vocal e a performance de canções, gostaria ainda de mencionar a residência artística e coletiva intitulada *Entoar o corpo sensível*, na qual participei, realizada em 2021 pelo L.A.P. (Laboratório de Artes Performativas), e orientada pelos pedagogos Carlos

²⁰ Alguns exemplos: Ajuwon, 1979; Alexiou, 2002; Bozzone, 2016; Caraveli, 2019; Caraveli-Chaves, 1980; Chatziprokopiou, 2015; Cools, 2011; Dunham, 2014; Feld e Aaron, 1994; Hill, 1990; Holst-Warhaft, 1992; Jaber, 2018; Loraux, 1998; Loraux, 2002; Lysaght, 1997; Seremetakis, 1991; Tewfik, 2016; Tolbert, 1990; Tolbert, 1994.

²¹ É o caso de Caroline Gatt (Gatt, 2020), a partir do trabalho de Gey Pin Ang (Ang, 2019); de Emily O'Hara e Maria O'Connor (O'Hara e O'Connor, 2018); e, ainda, de Grazielle Sena, performer e investigadora brasileira, em particular o trabalho realizado na residência [\[Re\]cantos: Pontes para o Encontro](#) (Lisboa, 2024).

Simioni e Stephane Brodt. Esta experiência foi marcante, tendo contribuído para me colocar em contacto com o corpo, a voz, o luto e a canção enquanto “objetos” de pesquisa e, simultaneamente, *lugares* onde essa pesquisa acontece e se pratica. Levando-me a explorar e a desenvolver ferramentas práticas de conhecimento *incorporado* na utilização da voz, os exercícios realizados no contexto dessa residência propiciaram instâncias de experimentação e reflexão que foram integradas no corpo de referências desta dissertação.²²

V. Autoteoria: o impulso autoteórico como gesto de resistência

Ao cruzamento de vozes que compõem a constelação de referências desta investigação, junta-se ainda a minha própria voz, através da utilização do relato autobiográfico autoconsciente, inspirada pelo movimento teórico-literário e artístico da autoteoria, que combina elementos de autobiografia, memórias e teoria crítica. No encaixe de autores como Audre Lorde, bell hooks, Paul B. Preciado ou Maggie Nelson, a autoteoria é um modo de escrita narrativa transdisciplinar e híbrida, que funde o relato na primeira pessoa com matérias de investigação teórica, diluindo fronteiras habitualmente traçadas entre estas duas dimensões. Enraizada na prática crítica e criativa, escrita e ativismo feministas, a autoteoria tem sido situada enquanto espaço de resistência política e artística (Fournier, 2022), desafiando os formatos tradicionais e dominantes de filosofar e teorizar, e possibilitando a artistas e escritoras revelar o modo como as suas vidas são impactadas pela teoria e como a própria teoria emerge das circunstâncias, experiências e afetos vividos.

A nascente popularização e estabilização do termo *autoteoria* costumam ser situadas a partir de 2015, na sequência da publicação do livro *Argonautas*, de Maggie Nelson (Nelson, 2022). Porém, como revela a investigadora Lauren Fournier, o *impulso autoteórico* pode ser traçado ao longo de toda a história da filosofia, desde os seus primórdios, com ligações específicas à história do feminismo (num sentido lato), e consolidando-se mais claramente a partir da segunda metade do século XX (Fournier, 2022, pp. 47-53). Fournier relaciona a afirmação do impulso autoteórico

²² C.f.: [Entoar o Corpo Sensível | Residência Artística | LAP – Laboratório de Artes Performativas](#) (registo-vídeo no Youtube).

com um conjunto de práticas críticas e artísticas contemporâneas desenvolvidas pós-1960, diretamente influenciadas pelos movimentos feministas, crítica *queer*, teorias do afeto e viragem performativa que caracterizam as transformações paradigmáticas nesse período (ibid., pp. 47-48). Além disso, Fournier referencia também a autoetnografia e a etnografia performativa, bem como o movimento do “New Journalism” como importantes antecedentes da prática autoteórica (ibid., pp. 26-27).

Antes de 2015, textos que, desde então, têm vindo a ser reenquadrados na categoria de autoteoria, poderiam ser descritos como “memórias críticas”, “ficção teórica”, “crítica criativa” ou “romance filosófico”, entre outras designações (ibid., p. 18). No entanto, Fournier faz ainda referência a um dos primeiros usos do termo (se não mesmo o primeiro) por parte da autora Stacey Young que, já em 1997, descrevia a autoteoria como um género de escrita que teria emergido do movimento dos direitos civis e de libertação das mulheres, combinando “autobiografia com reflexão teórica, e uma insistência, por parte de quem escreve, em se situar em relação a histórias de opressão e resistência” (Young apud. ibid., p. 26). Esta linhagem do impulso autoteórico faz com que o mesmo deva ser contextualizado como um *desvio* (e mesmo como uma provocação) face a um descrédito histórico, de cariz patriarcal e colonial, em relação a trabalhos teóricos explicitamente auto reflexivos, menosprezados como sendo narcisistas ou por não terem, supostamente, valor intelectual ou crítico – especialmente quando são da autoria de mulheres ou de pessoas não brancas (ibid., p. 16).

Este descrédito tem a sua raiz na cortina de fumo que, historicamente, é colocada entre o teórico/o filósofo e as suas ideias, criando uma separação ilusória que nos remete à cisão metafísica entre a ideia e a forma, nas suas inúmeras implicações. Segundo essa lógica, quanto menos evidente for o facto de que o filósofo tem um corpo, e que a sua perspectiva subjetiva afeta e é afetada pelas suas experiências materiais *enquanto corpo*, mais aparentemente objetiva ou “puramente intelectual” é a sua “matéria filosófica”. Para isto contribui também a identificação histórica do filósofo com um conjunto de determinadas características, a nível físico e social. É através da fabricação da supremacia do homem cis-hetero branco, na sua coincidência com a criação de um suposto *sujeito universal*, e na confluência deste com *o sujeito* do conhecimento e da filosofia, em relação ao qual todos os outros

corpos (e *sujeitos*) se tornam outros, que a sua materialidade, a sua experiência subjetiva enquanto corpo inserido num determinado contexto, e a viver sob determinadas condições materiais, mais facilmente passa despercebida.²³

É também assim que, sempre que não existe uma correspondência com essa figura – e, ainda mais, quando isso é explicitamente revelado – a tendência seja para descredibilizar e menosprezar essas vozes e perspetivas enquanto portadoras legítimas de conhecimento. Nesse sentido, o impulso autoteórico torna-se, potencialmente, um gesto disruptivo e criativo contra uma série de cisões, explícitas e implícitas, que atravessam a história da filosofia, o meio académico e o chamado trabalho intelectual. Cisões essas que, ilusoriamente, se erguem entre o que se considera ser conhecimento “objetivo” e “subjetivo”, teoria e prática, trabalho e vida, público e privado, arte e biografia, intelectual e afetivo, estrutural/coletivo e pessoal/individual, etc. Por ser um trabalho autoteórico, e porque as questões “identitárias” são tangentes constantes no âmbito dos estudos da voz, por razões que, ao longo do próprio trabalho, serão constantemente invocadas, é importante reconhecer que essas cisões operam em estreita relação com o modo como os corpos são sistemicamente catalogados segundo determinados marcadores sociais (género, sexualidade, etnia/raça, classe). Não só temos de considerar o que essa catalogação implica a nível da legitimação das suas vozes na “esfera do conhecimento”, como ter em conta o facto de que ela já opera como desvantagem estrutural no acesso aos lugares onde a produção de conhecimento é disputada.

Porém, importa fazer a ressalva de que a abordagem adotada neste trabalho não se alinha com o identitarismo que, nas últimas décadas, tem proliferado como resposta neoliberal à crítica das desigualdades sistémicas que organizam os nossos

²³ Tal como já foi parcialmente sugerido em nota anterior, a desconstrução do *sujeito universal* do conhecimento *ocidental* deve muito aos contributos dos estudos pós-coloniais e, sobretudo, aos estudos decoloniais e feminismos negros. No enalço de autores de referência como Frantz Fanon (Fanon, 2001), bell hooks (hooks, 2018) ou Gayatri Spivak (Spivak, 2021), destaco ainda o trabalho multi e transdisciplinar de Grada Kilomba. O seu trabalho de investigação em *Memórias da Plantação* (Kilomba, 2019) cruza-se com a sua prática artística, onde a denúncia do racismo contemporâneo é explorada no contexto de uma abordagem reconfigurativa de certos mitos da cultura clássica e da recuperação de práticas orais africanas como o *griot*, como no caso de *Illusions Vol. I – Narciso e Echo* (2017). Nesta instalação-performance, a noção de vocalidade enquanto lugar de fala assume-se em contraste com as dinâmicas de opressão racial histórica que condenam os corpos subalternizados ao silenciamento, proporcionando reflexões pertinentes para a presente investigação e respetivas ramificações.

corpos físicos e sociais. As chamadas *políticas identitárias* que, nesse sentido, se invocam, são frequentemente redutoras no modo como se apropriam desses marcadores identitários ou sociais para os diluir num conjunto de pessoas supostamente homogêneo, sem considerar as diferentes experiências que convocam ou as suas múltiplas intersecções – e em que o fator de classe é tendencialmente desconsiderado.²⁴ Como já foi mencionado, a expectativa deste projeto é propor um entendimento relacional e interseccional sobre os processos de construção de subjetividade, de um modo não-essencialista e anti-individualista, que resista, não apenas à cortina de fumo que pretende invisibilizar os marcadores sociais e as condições materiais do corpo-*sujeito* que teoriza, como também ao afunilamento redutor (e, em muitos casos, determinista) de uma visão puramente identitária. Isto é, uma visão baseada na noção de identidade(s) como um conjunto de características definidas *a priori* (recorrendo, inclusivamente, à suposta autoridade de argumentos biologicistas), que determinaria a (im)possibilidade de transformação e abolição dessas mesmas categorias e dinâmicas.²⁵

VI. Escrever e cantar (a vida) entre a pesquisa e a criação

Em *Argonautas*, inspirada pelo uso do termo “autoteoria” em *Testo Yonqui*, de Paul B. Preciado (2008),²⁶ Nelson constrói um texto na primeira pessoa em que integra a citação e a reflexão teóricas na narração de episódios autobiográficos (e vice-versa), inscrevendo um modo performativo de escrever, descrito como uma forma de “life-writing” (Fournier, 2022, p. 18). Este modo de escrita – que poderíamos tentar traduzir como “escrita de vida”, “escrita viva”, “escrita vivencial”, ou mesmo criando um neologismo como *escrevida* – diferencia-se da escrita de memórias (“memoir”) ou da autobiografia pela sua *ontologia enquanto prática*; “algo que se faz no presente” (ibid., p. 26). Porém, como também argumenta Fournier, a autoteoria não é um termo que sirva unicamente para descrever um modo de escrever

²⁴ Para referência ver *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje* (Haider, 2019), onde Asad Haider traça a história das políticas identitárias com um olhar crítico de lente marxista.

²⁵ Judith Butler, Donna Haraway, José Esteban Muñoz ou Paul B. Preciado são importantes referências para o posicionamento assumido neste trabalho a propósito da noção de identidade e da crítica ao identitarismo (Butler, 2023; Haraway, 1991; Muñoz, 1999; Preciado, 2019).

²⁶ C.f.: Preciado, 2018 (trad. port.).

ou categorizar um gênero literário, embora tenha ligações fortes e óbvias a este tipo de expressão.

O gesto ou o impulso autoteórico pode atravessar qualquer tipo de prática crítica e criativa que se constitua a partir e através da perspectiva subjetiva e *encorporada* de alguém, na qual essa perspectiva é explícita e autoconscientemente manifestada. Nesse sentido, a autoteoria é uma prática transmedial e interdisciplinar, um modo performativo de *inscrever*, e não apenas de *escrever*, podendo manifestar-se em várias expressões criativas. Subjacente ao impulso autoteórico está, acima de tudo, um modo de “life-thinking” e “life narrative” – termos que Fournier também assinala (ibid., p. 00) –, que é performado através de diversos tipos de práticas e meios, e, assim, transmedial. Também aqui, e na ausência de uma tradução assente, tomo a liberdade de propor mais um neologismo, sugerindo *narravita* (trocadilho em anagrama com *narrativa*) para traduzir “life narrative” enquanto movimento performativo que *faz acontecer* essa “vita” *através* do ato narrativo – por oposição à ideia de uma vida que existe *a priori*, ou seja, antes do ato narrativo que a descreve (ibid., p. 27).

Muito antes de me confrontar com o termo, o seu enquadramento histórico e os discursos produzidos em torno das suas implicações, o impulso autoteórico tem feito parte de toda a minha vida e diversas expressões da minha prática artística, surgindo como resposta a uma necessidade, profundamente sentida e não totalmente conceptualizada até então, de expressar e tornar *palpáveis* as ligações entre as questões filosóficas, sociais e políticas que me atravessam, e a minha (história de) vida. Vivida *por mim e através de mim* mas nunca *só eu*, experienciada neste e por este corpo, que constantemente negocia os seus contornos no confronto e no assombro material e afetivo com o(s) outro(s). Isto é, *tudo o que acontece* na encruzilhada de tempos, lugares e relações em que me movo. Uma vida que se vai tecendo através de uma série de movimentos criativos, performativos e transformativos – desconstrutivos e reconfigurativos – e que encontra na canção um veículo especialmente satisfatório. Assim, uma vida que se escreve e inscreve, tanto quanto se canta.

Como ponto de partida assumido neste projeto, a minha motivação pessoal em relação às canções e ao processo criativo e narrativo de escrever e cantar, nas

quais a *escrevida* se materializa numa série de *narravitas* músico-poéticas performadas através da voz cantada, sinaliza, muito concretamente, uma relação indissociável com o luto, a perda e as suas *ausências presentes*. Estes são temas que têm atravessado a minha escrita e o meu cancionero desde as primeiras canções que compus – e, antes disso, através de outras expressões criativas, ligadas à escrita, mas também às artes visuais, ao desenho, à colagem.²⁷ No que diz respeito às canções, existe, desde o início, um impulso, não apenas para escrever e cantar sobre os temas do luto e da perda, mas também sobre o próprio processo de os trabalhar em-canção, através da sua escrita e da voz. Isto é, num *retraçamento* ao meu cancionero, encontro já, em forma de canção, todas as ideias e relações que este trabalho trata de aprofundar, o *traço* do luto enquanto experiência transformadora e mote de um modo de fazer, escrever e cantar *sobre isso e sobre relações* a partir desse lugar.²⁸

Esse lugar é o pano de fundo para tudo o que se segue, um lugar onde a pesquisa e a criação constituem prática, e que será desdobrado, de diferentes formas, ao longo das próximas páginas. Uma primeira revelação a este respeito consiste, desde logo, na consideração do luto como um processo que nos conecta fundamentalmente com o tecido da vida. A sua demanda reconfigurativa constitui aqui o principal antídoto contra a ideia de que a morte possa ser, alguma vez, um fim, ou de que o que se perde possa ser, alguma vez, realmente perdido – leia-se, aniquilado, esquecido, abandonado. Pelo contrário, o luto é o processo através do qual as perdas não se superam nem suprimem, antes ganham a forma de outra coisa, preservam-se enquanto *outras* no processo. Parafraseando Peggy Phelan, o luto é a força motora deste trabalho sobre escrever e cantar “para e contra corpos que morrem” (Phelan, 1997, p. 4).

²⁷ Para referência, a série [se eu não perder o fio](#) (2015), bem como um [arquivo](#) antigo que mantive entre 2013 e 2018.

²⁸ Toda a minha discografia editada se encontra disponível na minha página de [Bandcamp](#). Além dos meus três álbuns – *Isula* (2016), *A ver o que acontece* (2019), e *a dor, o diagnóstico e o desejo* (2023) – que podem ser ouvidos em todas as plataformas de streaming, é aí que se podem escutar os meus EPs mais antigos (de demos e outros inéditos) – *s a l l i m* (2013), *dois* (2014), e *antes que se vá embora* (2015) – entre outros *singles* isolados. No Capítulo 5, falo um pouco mais a fundo do meu processo de composição, num exercício de auto-análise sobre uma canção do meu último álbum (“novo início”). Além disso, sinalizo também o conjunto de canções que compus ao longo do período durante o qual realizei esta investigação, e que estão ainda por editar.

O meu trabalho enquanto escritora e cantora de canções, bem como a sua circulação, deve ser ainda enquadrado num determinado circuito criativo, na sua delimitação temporal, geográfica e artística (*agora*, em Lisboa, naquilo que poderíamos identificar como o seu circuito musical *indie*, ainda que criando intersecções com outros círculos) e, em particular, enquanto parte do coletivo e editora Cafetra Records, também denominada apenas como Cafetra, à qual me juntei em 2016.²⁹ Embora não me foque especificamente no trabalho da Cafetra, quase todos os capítulos abrem com canções de artistas que fazem parte dela (Lourenço Crespo, Maria Reis, Éme e Moxila, e Sallim, que sou eu) e a minha experiência enquanto parte deste coletivo inspira muitas das indagações que aqui se colocam, extremamente influenciadas pela partilha, amizade e amor à canção que nos conecta. Sediada em Lisboa, a Cafetra é uma estrutura horizontal, independente e autogerida por um conjunto de pessoas que se dedicam, consistentemente desde 2010, à composição, produção e edição de música, bem como a uma prática esporádica de programação musical.

Com um catálogo discográfico composto por cerca de meia centena de edições, focado na canção e no trabalho de artistas que criam música nesse formato específico (atravessando vários géneros), a Cafetra opera segundo uma lógica ancorada em princípios de descentralização, contracultura, pluralidade e sentido de comunidade. Ao mesmo tempo, a música da Cafetra assume, como característica transversal ao seu corpo de trabalho, uma profunda conexão entre as canções e a experiência vivida de quem as compõe/canta, não só a nível temático mas também, e sobretudo, através de um modo de escrever e cantar enraizado na expressão oral quotidiana, da integração de gíria própria e de uma especificidade narrativa e descritiva sobre os contextos, os lugares e as coisas que constituem o universo particular em que nos movemos. O foco na ortodoxia do processo de “fazer canção”, a tendência para refletir sobre a própria canção dentro dela (“meta-canção”) e a adoção de uma postura crítica e honesta são igualmente fatores comuns no nosso cancionário, revelando uma necessidade de correlacionar o espaço poético-musical (e a esse, também, um maior, que abrange outras poéticas e musicalidades) com a dimensão partilhada das nossas vivências.

²⁹ C.f.: [Cafetra Records](#).

VII. Estrutura e capítulos

O corpo desta tese é constituído por cinco capítulos, que se foram formando e rearticulando a par da escrita. Embora houvesse sempre uma estrutura esquemática que ia acompanhando e orientando a sua elaboração, importa realçar que essa estrutura sofreu inúmeras mudanças ao longo de todo o processo. Ainda que isso seja, a meu ver, um aspeto relativamente inevitável de qualquer processo de escrita, a proposta temática deste projeto de investigação, bem como os seus movimentos metodológicos, cruzamentos transdisciplinares e conjunto de objetivos, acarretaram a necessidade de um envolvimento com a escrita particularmente desafiante no que diz respeito à estruturação do trabalho e do texto. Ou seja, foi bastante nítida a forma como, acima de tudo, foi a própria *escrevida* que me encaminhou a encontrar essa estrutura *através* do processo e ato de escrever, durante os quais a pesquisa nunca cessou propriamente – e que certamente continuaria, não fosse este um trabalho que precisa de ser entregue a dada altura.

Gostaria de dar destaque a esta faceta do projeto, na medida em que me parece ir ao encontro daquilo que, para mim, significa, justamente, investigar e escrever no espaço de intersecção entre a teorização e a prática, na qual essa distinção se vai diluindo cada vez mais. Sem perder de vista as perguntas que me assaltaram durante a fase de delineação do projeto, muito antes de começar a escrever, e a partir das quais me predispus a construir esta constelação, a verdade é que o caminho percorrido até chegar *aqui* se fez tanto dentro quanto fora delas. Isto é, dentro e fora do(s) texto(s), implicando-me numa miríade de labirintos processuais que se materializaram na contínua reestruturação e reconfiguração desta tese, na sua longa gestação, e a par de uma vida que se vai vivendo. Sob a constatação de que as perguntas que fazemos e o modo como as colocamos têm um impacto inegável na formação e transformação dos nossos processos cognitivos, que, por sua vez, nos devolvem transformadas a essas mesmas perguntas, o mais difícil, desde o início, foi encontrar um equilíbrio entre a abertura infinita dos questionamentos e das relações que eles geram. Equilíbrio esse que alimentou a necessidade de, eventualmente, apresentar um *objeto final* que, não obstante, nunca deixa de ser apenas uma fração do possível, do dizível e do imaginável.

Assim, os cinco capítulos que acabam por balizar o escopo deste trabalho, e cuja síntese apresentarei de seguida, percorrem diversas camadas dessas muitas perguntas, deixando muitas outras por articular e aprofundar. Em cada um dos capítulos, subdivididos em várias secções, a relação entre a voz e o luto é (d)escrita e inscrita de uma certa forma, explorando diferentes aspetos dessa articulação relacional e problematizando mais a fundo aqueles que são abordados no capítulo anterior, num encadeamento que se produz a partir e/ou em diálogo com as referências, os autores e os *objetos* que foram ressoando comigo durante a investigação e com as perguntas que ela coloca. Mais do que uma tentativa de lhes responder diretamente, ou de seguir um único fio condutor ou escola teórica que as unificasse, procurei antes perseguir os impactos das suas reverberações multiplicadoras, e foram elas que, através da escrita, tentei escutar e estruturar, atenta, ainda assim, às várias contradições que elas poderiam ir suscitando. Ao mesmo tempo, foram também esses lugares, por vezes, contraditórios, que mantiveram aceso o rastilho da sua pluralidade e a importância das suas ramificações aporéticas na problematização das matérias em análise.

O primeiro capítulo, “Um luto resistente, uma voz que se rende: manter o outro vivo em nós”, introduz as bases teóricas da investigação – o primeiro nível, por assim dizer, da relação entre o luto e a voz que aqui se quer convocar. Partindo de uma reflexão filosófica baseada na noção de luto derridiana e o seu conceito de *traço*, o capítulo propõe a teorização da experiência de perda como algo que invoca a *presença ausente* do outro, definindo o luto não apenas como um processo crítico e afetivo, mas também ético, político e ontológico, desencadeado por qualquer tipo de perda (e não apenas mortes físicas). Vinculado à crise de representação que instaura, o luto é enquadrado como uma experiência de *aporia*: um processo de resistência, tanto quanto de entrega e rendição. A voz emerge como elemento-chave nessa dinâmica, funcionando como meio poético e corpóreo de uma tensão entre ausência e presença, articulando a (im)possibilidade de materialização da experiência de perda – *dar voz ao luto*. Paralelamente, o texto problematiza os limites da linguagem e da escrita na captação dessa experiência, questionando a própria (im)possibilidade de traduzir, em termos discursivos, a relação entre a voz e o luto. Assim, o capítulo estabelece os fundamentos conceptuais da pesquisa e inaugura uma autorreflexão sobre os impasses inerentes ao ato de pensar e escrever sobre as questões que a movem.

O segundo capítulo, “A dor, o diagnóstico e o desejo: atravessar para o outro lado”, explora a relação entre a voz, o luto e a construção/expressão da subjetividade enquanto processo melancólico e performativo. Articulado a teoria da performatividade de Judith Butler e o conceito de *chora* semiótica de Julia Kristeva, o luto é abordado como uma travessia tanto quanto uma crise, que interrompe o curso *normal* da vida, ao mesmo tempo que convoca a necessidade de ressignificação da perda enquanto processo. Num movimento contínuo de (re)materialização e construção de sentido(s) através de uma negociação constante daquilo e naquilo que são os limites que nos subjetivam enquanto corpos físicos e políticos, a voz emerge aqui como o lugar (ou um dos lugares) material e metafórico dessa negociação, desfazendo múltiplas dicotomias. Entre o simbólico e o semiótico, a linguagem e a corporalidade, a dor e o desejo, o diagnóstico e a narrativa que potencialmente o reinscreve. O capítulo produz uma reflexão especificamente ancorada na questão de género e da diferença sexual, bem como de outros marcadores de diferenciação que produzem corpos e *corpos-outros*, e que atravessam toda a discursividade – as suas iterações e exclusões constitutivas –, formulando a possibilidade de um *luto pela voz* que tenta endereçá-las.

O terceiro capítulo, “Materialidade coletiva do evento vocal: escutar (n) (limi)ar entre nós”, dedica-se a aprofundar a relação entre a voz e o corpo a partir de uma abordagem aos processos sociais/culturais, bem como fisiológicos/sensoriais envolvidos na produção vocal e na prática da escuta, confrontando assunções sobre a suposta singularidade da voz e a sua correspondência unívoca ao corpo que a emite. Através das propostas de Nina Sun Eidsheim para a consideração do timbre vocal enquanto processo, e do evento vocal, do canto e da escuta enquanto práticas vibracionais, o capítulo explora a indissociabilidade entre a emissão e a escuta da voz para o entendimento do evento/performance vocal enquanto processo relacional *encorporado* e sempre coletivamente experienciado, em diálogo com outros trabalhos recentes na área dos estudos da voz. Deste capítulo emerge uma compreensão da voz enquanto entidade liminar constituída pela/na relação entre-corpos, onde se realça o facto de esta ser sempre coletiva – *quantas vozes numa voz*.

Esta compreensão intersecta-se com os conceitos de liminaridade e de *communitas* tal como desenvolvidos pelo antropólogo Victor Turner, para propor a

possibilidade de um imaginário vocal que opera a partir das potencialidades lúdicas, poéticas e políticas da voz na disrupção e transformação de estruturas e hierarquias – *o que podem as vozes?* O capítulo narra e analisa ainda duas performances vocais pessoalmente presenciadas (Meredith Monk e LEIDA), bem como uma experiência de participação numa vigília pública. Assim, além de sugerir que a voz é sempre coletiva, o terceiro capítulo explora também a noção de luto coletivo e a importância dos rituais de luto na ressignificação da perda, a construção de memória(s) histórica/comunitária e a constituição de comunidade, nas quais a expressão vocal (em todo o seu espectro, incluindo nos seus silêncios) tem uma função especialmente significativa – *vocalizar o(s) nós do luto*.

O quarto capítulo, “Das cinzas, o que ainda arde: queimar, transformar, regenerar”, constitui-se através de uma incursão sobre transformação, tradução e ressurreição. Partindo da consideração de que (o significado da) morte se altera no trespasse de fronteiras e línguas, o capítulo propõe um questionamento a partir da distinção entre as duas posições onto(teo)lógicas clássicas, a imanência e a transcendência. Na continuidade de uma abordagem desconstrutiva, o capítulo revisita as reflexões iniciais da pesquisa para reconfigurar a relação entre a voz e o luto através da reinterpretação do *traço* derridiano à luz do diálogo crítico entre Derrida e Cavarero sobre a voz e a escrita, e introduzindo o conceito de *plasticidade* de Catherine Malabou como chave de mediação. Por sua vez, essa reconfiguração permite reler *Feu la cendre*, de Derrida (1987),³⁰ vinculando o *traço* à figura das cinzas, na descoberta de “uma outra voz” na sua escrita. O capítulo fecha com uma análise de “Troy”, canção de Sinéad O’Connor, propondo a prática criativa da canção como operação plástica na qual a recapitulação da perda traumática conduz à possibilidade do recomeço como princípio de uma transcendência imanente, *através* da plasticidade da voz e das palavras cantadas.

O quinto capítulo, “A força estranha da canção: deitar fora o que não pode permanecer dentro” fecha a tese em jeito de epílogo, onde as notas finais são contextualizadas na sequência de um exercício de auto-análise de uma canção minha e respetivo processo de escrita e composição. Tentando manter uma coerência com tudo o que esta investigação se propõe a fazer, este capítulo é menos uma conclusão e

³⁰ Assume-se, como referência, a edição bilingue, *Cinders* (Derrida, 1991b).

mais um portal a cujo atravessamento se convida, num movimento de (re)abertura que permite invocar futuras pesquisas, onde, não obstante, se faz o sucinto balanço do caminho percorrido e o retraçamento das perguntas a partir das quais a presente investigação se constituiu e alargou.

Relativamente à estrutura interna dos capítulos, cada um está subdividido em várias secções, que aprofundam os vários problemas de que cada capítulo se ocupa. A primeira secção corresponde sempre a um momento do texto mais autorreflexivo e deambulatório, que revela explicitamente a minha subjetividade *incorporada* como ponto de partida do que lhe segue. Através da inclusão de informação autobiográfica e/ou sobre processos de pensamento e questionamento que guiam a introdução das temáticas, procurei que estas secções de texto se encadeassem organicamente com os conteúdos teóricos de cada capítulo, e ao longo dos quais a *escrita* pudesse ir ressoando. Deste modo se performa e concretiza o gesto autoteórico que antes foi descrito, procurando sempre explorar esse lugar de interseção no diálogo ressonante com os autores e conceitos invocados.

A nível de estrutura, resta ainda falar sobre a introdução das (letras de) canções na abertura de cada capítulo, bem como sobre os *axiomas* que os fecham: (1) a canção é uma dedicatória; (2) a canção é uma ponte; (3) a canção é uma âncora (a canção é uma corrente); (4) a canção é um novo início; (5) a canção é uma cápsula (que derrama). Se lhes chamo *axiomas*, definidos enquanto máximas de verdade necessariamente evidentes, não é sem um toque de ironia, na medida em que, mais do que uma acumulação de premissas verdadeiras, sinaliza-se a sua permutabilidade e intercambialidade, inclusive quando puder parecer incompatível. Neste desdobramento da canção, muitos outros *axiomas* poderiam ser propostos e problematizados, pondo à prova o próprio exercício de definir e fixar aquilo que uma coisa é. Mais uma vez, não será demais realçar que estes *axiomas* me foram surgindo à medida que a escrita foi avançando, influenciando relacionalmente a forma e a estrutura dos capítulos.

As canções citadas são, todas elas, canções de que gosto muito e que são importantes para mim a um nível profundamente afetivo. A proposta consiste em fazê-las dialogar no contexto de cada capítulo, em duplas, ou seja, duas canções de cada vez. Nestas duplas, a primeira canção é de alguém que está mais

geograficamente distante ou de outra *linha de tempo*, inclusive de pessoas que já não estão vivas – Labi Siffre, Skeeter Davis, Björk, Sinéad O’Connor e Gal Costa – enquanto a segunda é sempre de alguma pessoa próxima, a nível territorial e afetivo, e a fazer canções no presente – Lourenço Crespo, Orca, Maria Reis, Éme e Moxila e Sallim (eu). Ao longo do texto, outras canções podem ser invocadas, convidadas a partilhar a sua sabedoria, não fosse este um *trabalho de luto* que se escreve e canta através delas.

VIII. Algumas notas prévias à leitura

1. Todas as traduções (para português) são feitas por mim, excepto as que correspondem a citações de obras traduzidas, a conferir na bibliografia. Em alguns casos, sempre que pertinente, a expressão original é adicionada após a respetiva tradução, entre aspas e dentro de parêntesis.
2. Na ausência de uma linguagem neutra consolidada, assumo o género *feminino* na adjectivação e na formulação plural para me reportar, genericamente, a pessoas ou grupos de pessoas, como gesto antipatriarcal que recusa a naturalização do *masculino* como género neutro. O *masculino* é mantido no plural “outros”, sendo “outro” um conceito devidamente situado, assim como *sujeito*.
3. O itálico é utilizado sempre que é necessário: (1) realçar uma palavra ou frase veiculadoras de uma ideia significativa para o que está a ser proposto; (2) propor um neologismo; (3) dar destaque à introdução de um novo conceito no texto; (4) assinalar que a palavra/expressão tem uma carga problemática e não deve ser assumido sem ela – como, por exemplo, *sujeito*, *ocidental*, ou *feminino/masculino*.
4. As datas assinaladas nas referências bibliográficas correspondem à data da edição da obra que foi consultada. Em alguns casos, pode fazer sentido assinalar a data original de publicação.
5. As notas de rodapé constituem, não apenas instâncias de esclarecimento e sinalização de referências (extra), mas também brechas do texto que permitem

alargar a constelação da dissertação, inclusive apontando para: (1) outras constelações possíveis; (2) questões por problematizar mais a fundo, quiçá futuras pesquisas; (3) informações de teor contextual e afetivo sobre a minha relação com as matérias em causa, bem como referências acerca do posicionamento assumido.

CAPÍTULO 1

Um luto resistente, uma voz que se rende: manter o outro vivo em nós

This is my song
And nothing can make it die
It's been so long and it's stronger
I know why
And I wonder if you really, really know
That as long as I live
I will sing my song for you

(“My Song”, Labi Siffre, 1972)

Começa no teu nome
Acaba na guitarra
A lamentar não saber amar
Começa no teu nome
Acabo no dilema
É suposto escrever para quem
Se não for ela

(“O Teu Nome”, Lourenço Crespo, 2020)

I. Aprender a chamar

Impôs-se a mim, desde cedo, a necessidade de me endereçar a quem não está, a quem sempre falta por não estar mas que não deixa de se fazer sentir. Demorei algum tempo a perceber que essa necessidade era menos um estado do que uma forma de *ir-estando*. Por mais tempo que passasse, essa forma de *ir-estando* tornava-se cada vez mais insistente e inegável, até que entendi que a tensão entre ceder e resistir-lhe desafiava a minha forma de ver e viver uma realidade construída em forças de oposição e fórmulas binárias de apreensão. Nessa tensão, num só movimento, a presença e a ausência, a vida e a morte, não eram mais duas faces de uma moeda, nem dois lados de um véu, permanentemente desconstruídos, mas antes espaços amplos que mutuamente se impregnam, onde estar e não estar não se excluem entre si. Isto é,

assim como a morte não equivale à ausência, estar viva não se cinge ao que está presente.

Apreendi, também desde cedo, a *chamar*, e que, chamando, era capaz de gerar um antídoto para a dor que estava na origem dessa necessidade. E se, no início, julguei que pudesse ser algum tipo de poder mágico, à medida que ia puxando a ponta desse novelo, logo compreendi o quão pouco tinha de esotérico o método que eu descobrira para manter aqui o que cá não estava, embora (já) estando. Nessa altura, dei por mim a sentir um nó no preciso lugar de onde se chama. E sempre que era incitada a chamar, o nó na garganta apertava. O que eu usava como antídoto tornava-se simultaneamente causa da dor, como aqueles remédios cujos efeitos secundários provocam os mesmos sintomas que o próprio remédio deve mitigar. Fui diagnosticada: sofria de luto.

A sentença veio como se dissesse respeito a algo que não está como devia estar, nem é o que *devia ser*. Algo fora do normal, fora do lugar, que precisa de ser tratado, como uma doença. Finalmente, era obrigada a reconhecer a existência daquilo que sempre julguei fazer parte do *meu ser*, como algo *a mais* de mim, como um peso que eu podia aligeirar – se tudo corresse bem, como devia. Mergulhei, com sentido de dever, nessa dor que tinha nome, origem, e uma data inscrita como qualquer evento inesquecível, e nesse mergulho descobri que o meu corpo se lembrava ainda melhor do que julguei ser possível, que me guiava e me mostrava, ponto por ponto, onde tinham ficado gravadas as mazelas do meu encontro precoce e traumático com a morte. Então percebi que há toda uma estrutura que me antecede, *em mim*, que a história também é matéria e que no corpo ela se materializa e reinventa. E ainda: que os fantasmas têm poder. O que eu chamava, a quem eu endereçava esse chamamento por não estar aqui, parecia faltar já antes de me faltar, estar lá antes que eu o chamasse.

Desse processo, nasceu um desejo, obstinado e secreto, sobre a possibilidade de resistir aos moldes de uma reintegração do corpo estranho do trauma na corrente de uma história linear com princípio, meio e fim. No preciso momento em que finalmente era capaz de reconhecer a divisão entre mim e esse outro que me assombrava e que eu chamava, não fui capaz de aceitar que estava na hora de lhe dar sossego ou de largar o seu rasto. Os termos desse luto que se abria e dava contorno a

tudo o que existe, permitiam que as coisas mais extraordinárias acontecessem, um diálogo que apenas estava a começar. Uma relação feita de conflito e reciprocidade, memória e diferença, perda e afeto, transformação constante.

Já não era só eu que chamava: o outro chamava-me, incitava-me a ceder às suas demandas, a resistir à sua incorporação e a nutrir aquele que sempre foi o espaço da nossa (re)união. Tive então uma ideia, sobre estar *aqui* enquanto se está *lá*, mas também sobre estar *agora* no *depois* – que aí vem – ou no *antes* – que já foi. Uma cápsula espaço-temporal movida pela fricção entre o som de um chamamento e o desejo fantasmático que este conjura num formato além-semântico. Um poema? Uma canção? Acima de tudo, era uma ideia sobre a voz ser o motor poético e corpóreo dessa fricção, a expressão possível de um luto criativo, performativo e constitutivo de uma relação (comigo e) com o outro, a voz do outro – *outra voz* –, que se dá e deixa (res)soar a cada chamamento, resistindo e persistindo, sem se poder fixar, e que nem tão pouco se permitia largar. As próximas páginas introduzem as bases teóricas de uma pesquisa que se construiu em torno dessa *ideia*.

Mais concretamente, o presente capítulo apresenta uma forma de definir o luto que se constitui como ponto de partida para tudo o que se seguirá, bem como os contornos da reflexão filosófica que me conduziu à possibilidade de propor uma relação vinculativa entre o luto e a voz. Essa relação é delineada pela necessidade de captar a *ausência presente/presença ausente* do *outro* que a experiência de luto convoca, com as suas implicações (éticas, políticas, ontológicas), as quais não podem ser desvinculadas de uma certa contextualização (afetiva, histórica, etimológica) sobre o modo como a expressão vocal surge associada a essa experiência e à crise de representação que (a) instaura. Ao longo do caminho, tornou-se evidente que a reflexão a desenvolver implicaria pensar sobre os seus próprios limites e impasses, e assim, sobre a capacidade de refletir e escrever sobre as questões que a movem. Este capítulo inicia, então, um questionamento sobre a possibilidade de traçar uma relação entre a voz e o luto que se entrelaça com um gesto reflexivo mais amplo. Um gesto que interpela a escrita acerca do(s) movimento(s) do pensamento filosófico que a guia, sobre a linguagem enquanto sistema de delimitação e *fixação*, mas também em torno da própria escrita e da sua relação problemática com a voz.

II. Rastrear o *traço* do outro em cada um

Este é um trabalho que procura rastrear o *traço* do outro em cada um. Esta poderia ser, aliás, uma possível definição do próprio trabalho do luto, tal como ele é aqui considerado, à partida. Esta definição, bem como o conceito de *traço*, são invocados a partir do meu encontro com a obra de Jacques Derrida. Ao enquadrar o luto como um processo que se caracteriza pela manutenção de uma relação com o *traço* do outro, e que resiste ao seu esquecimento, assume-se aqui, no encaixe de Derrida, uma noção da perda que não se constitui enquanto desaparecimento.³¹ Antes pelo contrário, a perda é entendida como uma experiência que, paradoxalmente, revela a persistente *sobrevivência* do objeto perdido, a impossibilidade de supressão da sua presença, ainda que sentida enquanto ausência. Assim, o luto não é encarado como o esforço para superar a *falta* do que se perdeu, mas um trabalho contínuo de reelaboração da perda como forma de preservar o outro, inassimilável, dentro de si.

Embora, na maior parte das vezes, associemos imediatamente o luto ao processo específico de lidar com a morte física de alguém e à dor ou sofrimento que advém dessa morte, o luto a que me reporto nestas páginas é tanto uma experiência vivida, quanto um processo psíquico e social, quanto uma emoção ou conjunto de expressões emocionais, que se desencadeiam perante qualquer circunstância de *mudança* que envolva uma situação de perda. O luto como algo que se atravessa e nos atravessa, que reconhecemos indubitavelmente quando por ele somos atravessadas e o atravessamos, várias vezes, constantemente, ao longo das nossas vidas. O luto como algo que nos pesa e que carregamos, que não podemos evitar carregar, enquanto

³¹ Conceito fundamental na desconstrução de Derrida, o *traço* – “trace” no original francês – é introduzido na sua trilogia de 1967, especialmente em *Of Grammatology* (Derrida, 2016) e *Writing and Difference* (Derrida, 2001). Porém, este conceito é recorrentemente invocado ao longo da sua obra, desdobrando-se em múltiplas figurações (a morte, as cinzas, o espectro, a *différance*). Em Derrida, o *traço* é justamente a marca de algo que não está presente, mas cuja ausência continua a assombrar o presente; algo que desafia a própria oposição tradicional entre presença e ausência, sugerindo que qualquer presença carrega em si a marca de uma ausência. No seu texto “Différance” (Derrida, 1973), Derrida descreve o *traço* como algo que “se relaciona tanto com aquilo a que chamamos futuro quanto com aquilo a que chamamos passado, e constitui o que chamamos de presente através desta mesma relação com aquilo que não é” (ibid., p. 288).

Já o luto atravessa a obra de Derrida como um apelo omnipresente, absolutamente interligado com o seu conceito de *traço*. Constituem obras de referência para a presente investigação e o pensamento de Derrida sobre o luto: *Aporias: morrer – esperar-se nos “limites da verdade”* (Derrida, 2018); *Espectros de Marx* (Derrida, 2023); *The Work of Mourning* (Derrida, 2001); *Cinders* (Derrida, 1991b); e *Memoires for Paul de Man* (Derrida, 1989).

corpos que partilham histórias e trajetórias marcadas por múltiplas perdas e pelas suas implicações intensamente transformadoras – até mesmo quando não somos os alvos diretos dessas perdas, mas que implicam sermos afetadas por elas, de alguma maneira, e incontornavelmente.³²

Uma separação, uma expropriação, uma mudança de casa, de escola, de cidade ou de país, uma doença, um acidente, um ato de violência, uma experiência de abuso, a perda de um emprego ou a falência de um negócio, uma catástrofe natural, uma guerra, um genocídio. Todos estes exemplos, dos mais mundanos aos mais extremos, nos expõem à experiência do luto. Por vezes, o luto pode acontecer mesmo quando experienciamos uma transformação habitualmente considerada como sendo positiva: um casamento, um novo emprego, a recuperação de uma doença, o nascimento de um bebé, o regresso de um soldado, o fim de uma ditadura. Em causa não está tanto o acontecimento em si, mas a parte da experiência que é vivida como perda de algo que deixa de ser como era, que nos confronta com esse *outro em falta*, mas sempre ainda *lá*, e com a transição para uma realidade que nos ressitua relacionalmente. Como afirma o autor e terapeuta Francis Weller, o luto é um apelo a reconhecermos o que, perante a perda, nos convida a que nos reconfiguremos; uma experiência de fragmentação e *reassemblagem* (Weller, 2015, pp. 21-23).

Apesar de estar diretamente associado à morte, o luto é, assim, uma experiência que nos conecta fundamentalmente com o tecido da vida, com o estar-vivo e o *viver-com*, que nos expõe flexíveis, fluidas e vulneráveis ao que a perda e a dor nos podem ensinar ou fazer desaprender. Nesse sentido, o luto comporta também uma dimensão de destruição, (re)construção e transmissão de conhecimento, enraizado no corpo, inscrito nas suas mazelas, reaceso a cada novo corte,

³² A descrição que aqui faço do luto poderia ser apropriadamente traduzida, em inglês, pela palavra “grief”. O termo anglosaxónico, o qual deriva do verbo francês *grever*, que significa “fazer sofrer” ou “sobrecarregar”, tem a sua raiz no latim *gravare*, que significa “carregar” ou “tornar pesado”, o que nos remete ao *sentimento de pesar* associado ao luto ([Online Etymology Dictionary](#)). Aproveito para deixar uma nota sobre como, ao contrário do que acontece com “grief”, a palavra “luto”, em português, não se conjuga, normalmente, em verbo. Dizemos “fazer o luto” ou “estar de luto”, o que aponta para a ideia de que o luto é uma ação ou um estado, delimitado a um determinado período. Também existe “enlutar-se”, que, porém, está especificamente vinculado à adoção de atitudes ou normas sociais em estado de luto, através de rituais ou vestuário. É curioso que este seja um verbo reflexivo, expressando uma ação praticada sobre o próprio sujeito da frase, ou seja, quem faz também recebe a ação. Isto permite-nos refletir sobre como as particularidades de uma determinada conceção do luto nunca estão separadas do modo como ele é *usado* pela língua.

simultaneamente doloroso e regenerativo. Tão específico quando multifacetado, tão íntimo quanto coletivamente implicado, tão intransmissível quanto intersubjetivo, o luto é uma sinalização da nossa exposição à impermanência e à inevitabilidade da mudança (do crescimento, do envelhecimento,...), bem como da nossa vinculação afetiva aos outros – humanos e não humanos – e ao mundo.

Encarado desta perspectiva, o luto seria (e é) uma constante tão inevitável quanto a própria mudança, já que a mudança, por consistir na transformação de algo numa condição, estado ou situação diferentes do que eram *antes*, contém sempre uma dimensão de perda. Assim, o luto é também um aviso, uma lembrança de que o tempo está a passar e se deixa sentir. Como afirma Rebecca Saunders, experiências de perda podem variar em tipo e em grau, mas produzem sempre *desorientação* e *perplexidade* – fatores de crise –, exigindo um *retraçamento* (“retrace”) para decifrar, retrospectivamente, o momento da perda, e tentar (re)construir o que se perdeu (Saunders, 2007, p. xi). A mesma autora menciona concretamente “aquelas perdas quotidianas, (...) inerentes à passagem do tempo, à constituição da subjetividade ou às práticas de significação” que “podem, em determinados momentos, irromper na consciência e produzir os sintomas de uma crise (...)” (ibid., p. xii).

O que pretendo é, então, propor uma abordagem ao luto que reconheça essa familiaridade e essa persistência da perda enquanto processo crítico e constitutivo da relação humana com a vida.³³ Ali, onde a transformação é dolorosamente *notada*. Um processo que não só diz respeito a experiências que não se resumem à perda de alguém devido à sua morte física, como também ultrapassa o escopo clínico no qual o luto é habitualmente delimitado, como algo que começa e acaba, como sugeriu Sigmund Freud.³⁴ Em vez disso, o luto é aqui analisado como uma relação persistente com (e *aberta* a) o espaço que a perda, aspeto inevitável da impermanência enquanto

³³ Insisto em dizer vida, não por oposição a morte mas, neste caso, “em vez de”, sendo que, para mim, o luto sempre teve a ver tanto (ou mais) com a vida como com a morte ou, melhor dizendo, que parto de um lugar onde nunca reconheci a morte como inverso da vida – algo sobre o qual o meu encontro com a obra de Derrida me ajudou a problematizar teoricamente.

³⁴ Em “Mourning and Melancholia”, Freud caracteriza o luto como um processo de perda através do qual o sujeito (que sofre a perda), estando consciente do objeto perdido, ultrapassa o sofrimento causado por essa perda à medida que o tempo passa e a libido investida nesse objeto perdido é progressivamente abandonada, ao contrário do que acontece com a melancolia, que é descrita como uma espécie de processo de luto falhado (Freud, 1917). No Capítulo 2, esta distinção é invocada e problematizada de forma mais aprofundada.

constante da vida, sempre reivindica. Esse espaço é justamente aquele a partir do qual se impõe *rastrear o traço do outro em cada um*, o que implica considerar que existe um movimento que lhe é subjacente, como sugere Saunders.

Ambos os termos – *rastrear* e *traço* – apontam para a ideia de seguir uma trajetória ou percurso deixado por algo ou por alguém, através de vestígios, pegadas, ecos ou outros indícios de um deslocamento, desenvolvimento ou propagação, ao longo do tempo e do espaço.³⁵ É perante este entendimento do luto enquanto algo que *não termina* que o mesmo pode ser considerado como um processo de *resistência*, nos termos de Derrida. Perante a perda do outro (e/ou de algo que se torna outro porque se perdeu, inclusive um outro que *fomos e já não somos*), o luto é um movimento de contestação que impede que o outro desapareça por completo, uma *luta* contra a sua obliteração. Um movimento de resistência contínua à resolução enquanto encerramento e à morte enquanto fim, mantendo viva a presença do outro na inquieta busca a partir do seu vestígio, do seu *traço*, do seu espectro.

Esta perspectiva derridiana sobre o luto comporta uma forte dimensão ética, na medida em que, para Derrida, o gesto de resistir à assimilação total do outro como parte de si é aquele que permite preservar a sua condição de alteridade. É nesse sentido que Derrida também afirma que a relação com o outro “não se distinguirá jamais de uma apreensão enlutada” e, reciprocamente, que a “relação com o si”, é “constituída na sua ipseidade a partir de um luto originário”, uma relação que sempre “acolhe ou supõe o outro no interior do seu ser-si-mesmo como diferente de si” (Derrida, 1996, p. 68). Importa, pois, reconhecer que este movimento de resistência não é unilateral, ele concretiza-se na tensão relacional e partilhada entre o si e o outro que, não se deixando recuperar, também não se deixa substituir. O seu *traço* persiste, do *outro lado*, como a voz de um fantasma.

Rastrear o traço do outro em cada um é, então, também, uma forma de insinuar que somos constituídas e destituídas nas e pelas relações com o(s) outro(s), algo que é claramente revelado pelo próprio processo de luto e a experiência de perda que o desencadeia. Em *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*,

³⁵ A noção de *traço* como algo que reflete a ideia de que a realidade, os significados e a própria linguagem não são estáticos; estão sempre em processo de diferimento, ou seja, diferidos para algo que nunca se fixa totalmente. A esse movimento, Derrida chamou *différance*. O Capítulo 4 entra mais a fundo neste aspeto da desconstrução derridiana.

Judith Butler desenvolve a sua teoria do luto em torno desta premissa, ao dizer que o luto é um processo transformativo que se caracteriza por tornar evidente o quão cativas estamos das nossas relações com o(s) outro(s), o quanto somos mantidas e desfeitas por essa relacionalidade (Butler, 2004, p. 23):

[P]or um lado, eu penso que te perdi “a ti” até descobrir que também “eu” desapareci. Por outro lado, talvez o que eu perdi “em” ti, algo para o qual eu não tenho um vocabulário imediato, seja uma relacionalidade que não é nem exclusivamente composta por mim nem por ti, mas que é concebida como o laço pelo qual esses termos se diferenciam e se relacionam.

(*ibid.*, p. 22)

Segundo Butler, no luto, nunca se trata “apenas” de lidar com a perda de alguém ou de alguma coisa externa (outra) a quem (a) perde, trazendo questionamentos sobre a suposta autonomia de seres que ainda respiram. O luto é também sobre o que a morte (perda) do outro também mata (me faz perder) em mim, enquanto continuo viva, supostamente *inteira*; algo que revela a relacionalidade que nos constitui enquanto seres. Nesta proposta, a relacionalidade revelada pelo luto alude a uma forma de existir na qual “a dor da perda (o luto) providencia uma comunidade política” (*ibid.*, p. 22). Segundo a autora Bonnie Honig, a “revelação” de Butler estaria na sua tentativa de mobilizar o luto como força geradora de parentesco, em vez de ser o parentesco, com os seus laços supostamente naturais e próximos, aquilo que motiva o luto, como outrora defendera Hegel (Honig, 2013, p. 21).³⁶

³⁶ Honig inclui Butler num conjunto de autores que, algures no período de passagem para a segunda década do século XXI, teriam feito uma “viragem (para a) ética” (“a turn to ethics/an ethical turn”), assinalando o regresso de um certo tipo de humanismo, baseado na asserção de que o denominador comum a todos os seres humanos está “(n) o facto ontológico da (sua) mortalidade e (n) a (sua) vulnerabilidade ao sofrimento” (Honig, 2013, p. 17). Este humanismo *mortalista* (“mortalist humanism”), como Honig o apelida (*ibid.*), vê nessa vulnerabilidade comum a possibilidade de contornar a inexorabilidade das divisões políticas e criar abertura para as solicitações de uma ética supostamente universal. Perante esta premissa, Honig questiona-se sobre os riscos que uma “viragem ética” como esta poderá comportar, com toda a sua carga (re)conciliadora, sugerindo um outro tipo de relacionalidade que não tenha a pretensão de considerar que o luto e o sofrimento se encontram num espaço *político além da política* (*ibid.*). Tanto o Capítulo 3 como o Capítulo 4 voltam a abordar esta

Rastrear o traço do outro em cada um é assim, também, a reivindicação de uma consideração ética e política do luto nas suas dimensões afetiva, coletiva e social.

Revela-se então, no processo de luto que tento aqui rastrear, um movimento reflexivo que se contrapõe a uma consideração individualista do luto, resistindo à sua circunscrição como estado resolúvel e individualmente experienciado.³⁷ Este movimento conduz-nos ainda a um cruzamento entre resistência e vulnerabilidade; um lugar aporético, simultaneamente a/contra e por – a possibilidade do impossível contida nesse "e", que junta o aparentemente incompatível. Resistência à ou *contra* a perda do que se perdeu e *pela* perduração do que foi perdido, sem o *diluir*. Um lugar de tensão, resistente mas igualmente vulnerável e exposto ao outro. Aporético, então, na medida em que a aporia jaz no impasse que possibilita o impossível, isto é, a sua continuidade – em que o que não se resolve permanece *em aberto*.³⁸ É também nesse sentido, aporético, perante a resolução que *falha*, que o desvio se impõe, que a brecha deixa derramar e que continuamos... Manter o outro vivo em nós enquanto rastreamos o seu *traço*, indestrutível e inassimilável.

Mas *como*? Como (não) *continuar* perante a aporia? Como continuar a rastrear o que não se deixa aniquilar nem apreender? Como nos mostrou Hannah Arendt, "o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele (...) imprimir-lhe uma nova direção" (apud. Didi-Huberman, 2012, p. 41). Isto pode passar por desconstruir a própria ideia de fracasso (*falha*), ou por encarar o facto de que o pensamento falhará sempre ali onde tenta sair dos limites que o encerram. Esses são os moldes tradicionais do movimento de *pensar* – ou, pelo menos, dos moldes em que as *nossas* tradições de pensamento mais antigas o

questão, nomeadamente através do conceito de *luto agonístico*, explorado não apenas por Honig (Honig, 2013; Honig, 1993) mas também por Athena Athanasiou (Athanasiou, 2017).

³⁷ Em vez de considerar o luto como um estado temporário, dividido em fases, como no difundido modelo das "cinco fases do luto" – negação, raiva, negociação, depressão, aceitação –, introduzido pela psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross, Weller propõe uma abordagem mais ampla e pertinente, que assume a constância do luto nas nossas vidas e o organiza em "cinco portais", correspondentes, não apenas aos vários tipos de luto que experienciamos, mas também a diferentes aspetos (afetivos, sociais, ancestrais) que estão na base da nossa relação com o luto e experiências de perda (Weller, 2015, pp. 41-80).

³⁸ A *aporia* tem origem no grego antigo ἀπορία (aporia), que significa literalmente "sem passagem" ou "sem saída". Em termos gerais, refere-se a uma situação de impasse, perplexidade ou contradição insolúvel. Na filosofia de Derrida, a aporia é uma figura complexa, associada a um movimento de pensamento e desconstrução acerca das fronteiras e dos limites (do discurso, da língua, da morte, da justiça), descrita como "a impossibilidade do impossível *como tal*" (Derrida, 2018).

conceberam e legitimaram³⁹ – e, desse modo, ele *falha* justamente onde deveria *falhar*, que é como dizer que faz o que é suposto: não falha realmente. Mas o que acontece é que não serve realmente, isto é, como meio para atravessar os obstáculos que o bloqueiam. Persistir será no ponto a partir do qual (só) pensar já não serve para que possamos continuar, não *nesses moldes*. Mas qual ponto? Qual direção..? Uma abertura?

III. Dar voz ao luto

Seria contraditório à proposta desta tese sugerir que paremos de pensar e comecemos a sentir, perpetuando a dicotomia racional/sensível que incompatibiliza estes dois modos de relacionamento com o que (nos) acontece. Precisamos, porém, de *dar corpo à luta*. O que, neste trabalho, poderá ser como dizer que precisamos de *dar voz ao luto*. Mas que tipo de voz seria essa? Uma vez mais, invoco Derrida, mestre das aporias, que, sobre a morte do seu amigo e escritor Paul de Man, formula, de outra forma, a mesma premissa contida na proposição de Arendt: “[F]alar é impossível, mas também o seria o silêncio” (Derrida, 2001, p. 72). Arrisco agora por minha conta: confrontadas com a aporia do luto, os limites do pensamento, a impossibilidade de falar e a persistência do *traço* do outro, que não se deixa silenciar, eis que a brecha se torna boca. Não só, nem primeiramente, como *locus* da enunciação, mas enquanto abertura pela qual o ar se transforma em som, respiração canora, vibração acústica e ressonância, acontecimento dinâmico – em direção a um ouvido que a recebe.

Pois se, perante o luto, falar pode ser impossível, também é verdade que a voz é, desde tempos imemoriais, um dos mais comuns veículos de expressão do luto, nos mais variados contextos culturais e geográficos. No seu artigo “Lament for the Dead as a Universal Folk Tradition”, o autor Bade Ajuwon percorre uma série de cenários culturais diversos onde o lamento funerário é uma prática transversalmente realizada, como forma de comunicar com os mortos, invocando o seu espírito, e/ou

³⁹ Assumo aqui uma confluência entre o movimento de *pensar* e a filosofia *ocidental*, num sentido lato, como uma *ciência do pensamento* que, nos seus primórdios, se ocupou de “enraizar a coisa em si mesma, determinando assim a sua permanência” (Malabou, 2010, p. 18). Mais especificamente, reporto-me, tal como a autora Catherine Malabou nessa passagem, ao pensamento grego, como a sua “tradição mais antiga”.

enquanto mecanismo de partilha e ressignificação da perda entre os vivos (Ajuwon, 1979). A conexão entre o luto e o ato de expressar vocalmente evidencia-se, desde logo, na própria etimologia da palavra, do latim *luctus*, que significa “dor” ou “aflição”, e está relacionada com o verbo *lugere*, que significa “chorar” ou “lamentar”.⁴⁰ Esta conexão etimológica revela e confirma um antigo laço entre a voz e o luto, que nos remete a uma vasta teia de tradições orais e rituais de lamento. Dos coros de tragédias às carpideiras em pranto e viúvas que choramingam, dos choros soluçados às canções de desgosto, gritos e uivos de desespero, gemidos de dor, preces e poemas de homenagem ou vingança, suspiros de tristeza, sussurros de despedida, murmúrios de consolação...

As diversas expressões da(s) voz(es) do luto – identificada(s) como *voz enlutada*, *voz do lamento* ou *voz que lamenta* – têm sido reconhecidas e mapeadas no campo da antropologia e da etno(musico)logia, associadas ao estudo das culturas e integradas numa abordagem contextual aos chamados “ritos de passagem”⁴¹ (de que são exemplo os rituais funerários, mas não só), em que essas expressões se manifestam (Feld e Fox, 1994). Isto revela, por um lado, a necessidade de enquadrar essa miríade de expressões vocais, bem como as suas múltiplas funções, num contexto social e cultural particular, diferenciando as motivações que levam a que diferentes sociedades humanas recorram à voz para assinalar a experiência do luto e ressignificar, psíquica e fisicamente, as suas perdas.⁴² Por outro lado, o conjunto dos

⁴⁰ A origem da palavra inglesa “mourning” manifesta também esta conexão. Do inglês antigo *murnan*, que significa “lamentar” ou “sofrer”, o termo tem raízes germânicas no verbo *murnon*, que significa “lamentar” ou “prantear” ([Online Etymology Dictionary](#)).

⁴¹ No início do século XX, o etnólogo e folclorista Arnold van Gennep utilizou esta expressão para descrever certos rituais, realizados em/por diversas culturas, que assinalam ou celebram momentos de transição e mudança (van Gennep, 1960). Segundo van Gennep, os “ritos de passagem” são caracterizados enquanto situações *liminares* por se situarem entre dois estados ou condições – uma instância transitória, que nos aponta para um processo durante o qual uma pessoa ou conjunto de pessoas ainda não abandonaram por completo o seu estado ou a sua condição anteriores mas também ainda não se instalaram num estado ou numa condição subsequentes.

⁴² Este *laço* entre a voz e o luto não se constitui, no entanto, apenas quando existe expressão vocal propriamente dita. Este laço pode ser igualmente constituído quando, perante o luto, a voz se mantém silenciosa. Em vez de considerar o silêncio ou a ausência de vocalização como antítese da expressão vocal, em contextos de luto, o antropólogo e performer Marios Chatziprokopiou propõe enquadrá-los como uma manifestação de vocalidade, a qual estabelece uma tensão *antifónica* com o lamento vocalizado (Chatziprokopiou, 2015). Refletindo sobre as diferenças entre a expressão vocal do luto em contextos rurais, onde existe maior presença de tradições de lamento, e o luto silencioso que predomina atualmente nos contextos urbanos, Chatziprokopiou utiliza este conceito de *antifonia* (“antiphony”) – introduzido por Nadia Seremetakis no seu trabalho etnográfico sobre os rituais de lamento na região

estudos realizados até ao momento já nos permite constatar que a expressão vocal do luto, no luto ou perante o luto, é uma prática transversal a diferentes contextos separados temporal e geograficamente.⁴³

A voz, então, tem sido convocada a expressar e a reelaborar a perda quando as palavras faladas *falham* (ou, pelo menos, *parecem falhar*), e a aporia do luto se impõe. Mas a interrogação mantém-se, renova-se: o que significa dizer que o pensamento falha, ou que as palavras falham, quando pensamos e falamos sobre o luto? E o que está realmente em causa quando *dar voz ao luto* se torna numa espécie de solução para lidar com o fracasso da representação e a falência de um sistema que precisa de leis fixas para continuar funcional? Pois quando Arendt diz que “o pensamento fracassa” e Derrida proclama que “falar é impossível”, o que está em causa é, no fundo, o diagnóstico de uma *crise de representação*. Exige-se, nessa medida, um aprofundamento do problema que ela coloca, insistindo na ligação que se me impôs entre a proposta de Arendt e a afirmação de Derrida, em que a necessidade dupla de *continuar* e de *não calar* impera.

Antes de mais, importa reparar que o fracasso do pensamento e a impossibilidade da fala fazem aqui uma espécie de “par”, unidos pelo rastro que nos conduz, por um lado, ao lugar comum do *logos* como promessa, e, por outro, ao desvio como negação da promessa do *logos*. Isto é, por um lado, a promessa de que as coisas estão-aí para ser pensadas, apreendidas pelas palavras ou expressões que as nomeiam, representam e circunscrevem o seu significado, e, por outro, a renúncia a um eventual momento em que tudo poderia ser pensado, nomeado, exprimido, apreendido, delimitado: contido na sua (relação de) diferença. É assim que o *traço* derridiano é concebido como “exterior” e “inconvertível” (Malabou, 2010, p. 11).⁴⁴ O movimento do pensamento e da fala, sintetizado no *logos*, nos seus limites filosóficos, percorre paralelamente estes dois rastros, que são o da filosofia tradicional e o da sua

grega de Inner Mani (Seremetakis, 1991) –, definindo-o como uma dinâmica de várias camadas que caracteriza a organização interna e acústica do lamento, bem como a sua articulação com aspetos externos, nomeadamente sociais e políticos, que enquadram o seu significado num contexto mais alargado (Chatziprokopiou, 2015, p. 123).

⁴³ Não sendo este um estudo antropológico, nem uma dissertação sobre práticas de lamento propriamente ditas, este (re)conhecimento, bem como toda a pesquisa feita nesse sentido, servem aqui como uma base a partir da qual procuro produzir a minha reflexão, igualmente situada. Para referências concretas, ver a nota da página 20 (Introdução).

⁴⁴ Esta consideração do *traço* derridiano será revista e problematizada no Capítulo 4.

destruição (ibid., p. 7). Algo que exige um trabalho de luto enquanto tal: *rastrear o outro da filosofia*.

É preciso relembrar que entro nestas questões de grande monta *a partir do luto*, pois é o luto que me traz aqui. A economia do luto – da perda – alerta-nos para uma inegável impermanência e, assim, para todos os desconcertos e paradoxos da estrutura de significação e representação *logocêntrica* como projeto de fixação da presença, tomando como referência o diagnóstico derridiano a esse respeito. Na sua renomada crítica à “metafísica da presença”, Derrida revela a sistemática necessidade de fixar o incessante movimento da significação que atravessa toda a tradição de pensamento *ocidental*, – e de cuja impossibilidade o *traço* é justamente a prova, nas suas muitas formulações.⁴⁵ Ao mesmo tempo, é essa mesma economia do luto, essa relação com o que se *perde* na medida em que se transforma, aquilo que também nos incita a procurar algo a que nos possamos, ainda assim, *agarrar*. Algo que possamos manter ou conter, mesmo enquanto tentamos destruir/desconstruir o projeto *logocêntrico* – ou quando a isso somos obrigadas.⁴⁶

Da filosofia à psicanálise e à psicologia, são várias as instâncias em que encontramos uma correlação entre experiências de luto e melancolia e um bloqueio sentido a nível da fala e do discurso, em que a perda se estende à capacidade de descrever e verbalizar o sofrimento sentido, produzindo a tal crise de representação já nomeada. Uma “dor incomunicável” impõe-se, afirma Julia Kristeva na abertura de *Black Sun. Depression and Melancholia* (Kristeva, 1989, p. 3), o que nos coloca o problema não apenas em termos de uma incapacidade em *representar*, no sentido de encontrar uma equivalência estável entre o que se sente e o que se tenta nomear, mas

⁴⁵ C.f.: Derrida, 1973; Derrida, 2016.

⁴⁶ Desde que (me) encontrei (com) a filosofia, e ao longo da minha relação com ela, que me fui apercebendo de uma espécie de linha que a atravessa, enquanto movimento de *pensar e pensar-sobre*, em que, por muitas explosões que ocorram, essa necessidade de propor algo a que nos possamos agarrar vai subsistindo, dos escombros do seu berço. O tal *outro* da filosofia, por exemplo, e que são tantos... Mas essa linha começa logo *a meio*, com as perguntas “o que é pensar?; o que é a filosofia?” Perguntas essas que parecem assombrar toda a filosofia e a sua desconstrução contínua. A filosofia a pensar sobre si mesma enquanto tenta perguntar, e nesse movimento a autodefinir-se (e a auto-desfazer-se), ao longo dos tempos, dialogando sempre, de alguma maneira, com as suas tradições, as suas várias *máscaras*, como diria Malabou (Malabou, 2010). A tarefa não se trata de responder a estas perguntas, mas tornar visível que elas acompanham qualquer exercício de reflexão filosófica, esbarrando contra elas, seja em que *ponto da história* as coloquemos, e independentemente de todas as respostas que já tenham surgido como possíveis e/ou impossíveis.

também, interligada com esta, de o comunicar, de o partilhar com os outros e o mundo. É a partir desta crise, na quebra sentida nos limites da linguagem, nessa sua função dupla, que o lamento irrompe, como descreve Saunders, e que cito:

Expressivos de um momento em que as relações de correspondência foram quebradas e a experiência já não se encaixa na linguagem, os lamentos reencenam e podem precipitar uma crise simbólica. A dor inconsolável expressa pelo lamento, que rejeita a linguagem como substituto do objeto perdido e se recusa a aceitar um signo como compensação pela perda, contesta as pretensões representacionais da linguagem. Pois, no lamento, as palavras deixam de ser um veículo adequado para representar o mundo, e a própria possibilidade de compensação torna-se inconcebível.

(Saunders, 2007, p. xvii)

Como algo que *precisa de sair*, tantas vezes a manifestação involuntária de um sofrimento impossível de conter, mesmo que nas situações menos oportunas, ou então produzidas com toda a intenção ou determinada função (social, estética, espiritual),⁴⁷ as expressões vocais do luto, o lamento, nas suas múltiplas vozes, manifestam tanto uma necessidade de *invocação* – manter um diálogo com o que foi perdido – quanto uma *transgressão* – um diálogo que se confronta com o *indizível*, o *inacessível* e o *incomunicável*. Assim, *dar voz ao luto* teria de ser mais do que simplesmente propor “voz” *em vez de* “palavra”, como se estivéssemos a sugerir uma mera substituição, em que se manteria a ideia de um veículo de significação ou expressão, capaz de apreender algo que já está-aí, à nossa espera, ou à espera de uma

⁴⁷ Saunders sublinha que as práticas de lamento nem sempre *expressam* luto, elas também *produzem* luto: “[E]nquanto a linguagem do lamento expressa a comoção cognitiva de uma crise e a confusão de um luto que abala o mundo, o grau em que essa expressão representa os sentimentos dos indivíduos que a performatizam varia necessariamente”, oferecendo o exemplo das carpideiras profissionais, mulheres contratadas, desde a antiguidade, para suscitar a comoção em contextos funerários a partir do seu lamento encenado (Saunders, 2007, p. 46). Num registo de Michel Giacometti, gravado para o programa *Povo que Canta*, da RTP, em 1970, podemos ver e ouvir uma carpideira de Arcos de Valdevez a performar o seu choro (vídeo disponível para visualização no [Youtube](#)). Este costume, que era praticado sobretudo nas zonas rurais do norte do país, está hoje praticamente extinto em Portugal. Também na Grécia e no sul de Itália existem registos de carpideiras, de que é exemplo a curta-metragem documental [Stendali: Suonano Ancora](#), de Cecilia Mangini (1960).

voz que venha exprimi-lo quando o discurso verbal do dia-a-dia *falha*... E teria de ser *outra coisa* que não se opusesse ao pensamento e à fala, na sua impossibilidade de (se) fixar.

A história da voz, pelo menos no *Ocidente*, estabelece uma relação curiosa com essa incansável demanda, entrelaçada nas suas próprias contradições. Numa das suas versões, essa história é narrada por Adriana Cavarero no seu livro *À piú voci – For More Than One Voice* (Cavarero, 2005) –, que nos revela o lugar liminar e desafiador da voz entre a submissão às exigências da linguagem semântica como estrutura *logocêntrica* hegemónica, que privilegia sempre a esfera visual em detrimento da esfera fonética e auditiva, e a resistência àquilo que seriam os moldes tradicionais dessa mesma estrutura.⁴⁸ Cavarero revela bem o modo como a tradição filosófica *ocidental* precisou de construir (ou, a bem dizer, destruir) a esfera vocal como uma espécie de rival antagónica do projeto metafísico, ao mesmo tempo *desvocalizando* o *logos*, isto é, libertando-o de tudo o que, na voz, nos remete para aquilo que é corporal, carnal, sensual e singular (ibid., pp. 33-41). Esta ideia é partilhada pelo autor Mladen Dolar em *A Voice and Nothing More*:

[E]xiste uma história metafísica (...) onde a voz (...) foi considerada perigosa, ameaçadora e possivelmente ruínosa. Há uma história em que a voz recebeu um voto metafísico de desconfiança. (...) a música, e em particular a voz, não deve afastar-se das palavras que lhe conferem sentido; assim que se afasta da sua ancoragem textual, a voz torna-se insensata e ameaçadora, tanto mais que tem um poder sedutor e inebriante.

(Dolar, 2016, pp. 42-43)

⁴⁸ Cavarero sinaliza que aquilo a que chamamos “significado” é, para a metafísica, um objeto de pensamento que se caracteriza pela sua visibilidade e clareza. A filosofia grega entende o pensamento – e, portanto, todo o domínio da verdade que está sob a sua alçada – a partir da visão. Como observa Cavarero, “o *noema* e a *idea* são basicamente imagens mentais [que] resultam da capacidade do pensamento para apresentar (ou representar) à mente as imagens dessensibilizadas e generalizadas dos objectos físicos, tal como são percebidas pelo olho corporal” (Cavarero, 2005, pp. 35-36).

Cavarero mostra ainda que, na confluência destas características da voz com o *feminino*, “catalogado com o corpo”, e contribuindo para a sua qualidade desestabilizadora, o aspeto vocal da fala é “feminizado desde o início” (Cavarero, 2005, p. 6).⁴⁹ O facto de, ao longo d(ess)a história, serem principalmente as vozes das mulheres que se ouvem em contextos de luto e lamento (Saunders, 2007, pp. 45-82) – seja quando falamos especificamente de práticas e rituais funerários ou de manifestações vocais quotidianas que associamos à expressão do sentimento de luto, como o choro – não consiste numa mera coincidência. Pois não se trata apenas de constatar que o aspeto vocal da fala é sistematicamente associado ao *feminino*, mas que a voz *feminina* é constantemente destinada ao plano assemântico da vocalização (Cavarero, 2005, p. 6). Quando lidamos, concretamente, com a voz *que lamenta*, e as suas respetivas tradições, confrontamo-nos impreterivelmente com as inúmeras implicações que isso acarreta (Carson, 1995).

Adiando, para já, uma exploração mais profunda da relação entre voz, luto e género, da problemática concreta da voz *feminina*, e da expressão do luto como responsabilidade da(s) mulher(es), importa fazer já a ressalva de que elas contaminam, insidiosamente, os discursos em torno da voz e da sua relação com a linguagem num sentido amplo. Pois também é pela sua conotação com o corpo e o *feminino* que a voz nos remete sempre para o outro, a *outra* de qualquer tentativa de organização da diferença no sistema de representação e significação – algo que tem vindo a ser especialmente escrutinado por diversas abordagens feministas à voz.⁵⁰ De facto, porque é corpo e canal de uma permuta imediatamente explícita na indissociabilidade recíproca entre emissão e escuta (Eidsheim, 2019), “a voz é sempre relacional e, como tal, introduz o [O]utro” (Farinati e Firth, 2017, p. 90) – esse outro que a voz sempre chama, a cada vez que se entrega e se propaga. A voz é algo que, com o seu poder conjurativo, nos *mantém em relação e nos devolve ao outro*, seja

⁴⁹ Mais uma vez, entenda-se, por “início”, aquilo que, unanimemente, se considera ser o berço da filosofia ocidental (Grécia Antiga), no qual os nomes de Platão e Aristóteles estão cravados com destaque. Cavarero foca a sua leitura crítica sobretudo na obra e ideias de Platão. No Capítulo 2, esta narrativa das origens é problematizada através da figura da *chora* semiótica de Julia Kristeva.

⁵⁰ Para além de Cavarero e Carson, um outro possível exemplo é fornecido pela leitura de *Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, da autora Kaja Silverman, em particular o capítulo “The Fantasy Of The Maternal Voice: Paranoia And Compensation” (Silverman, 1988, pp. 72-100).

qual for o conteúdo semântico ou linguístico dessa troca, e seja qual for o gênero com que essa voz é identificada à partida.

É enquanto relação que não depende de uma mensagem verbal para se constituir, ainda que possa incluí-la, que a voz se torna matéria (viva) de *rendição*. Convoco assim a origem etimológica mais remota do verbo *render*, do latim vulgar *reddere*, que junta o prefixo “re-” (indicando repetição) e “dare” (dar): *dar de volta* ou *devolver*. Sem ignorar, no entanto, que, no formato transitivo, *render-se* é também *entregar-se* e *submeter-se*, ecoando as palavras de Butler quando nos diz que, perante a perda, “não somos mais donas de nós mesmas” (Butler, 2004, p. 21), ou que o luto exhibe “a servidão na qual as nossas relações com os outros nos mantêm” (ibid., p. 23). Se a demanda do luto é a expressão e a reelaboração da perda, *render-se* é *manter vivo o outro em nós*, ou melhor, devolver-lhe vida no gesto de voltar a dar(-se), constatando a inevitabilidade do laço; o(s) nós do luto.

Estas reflexões parecem ir ao encontro daquilo que Saunders identifica como a tendência *interrogativa* do lamento. Ao dizer que “as lamentações são largamente constituídas por perguntas” (Saunders, 2007, p. 65), Saunders não está apenas a constatar que a experiência da perda suscita a necessidade de indagar, questionar, e procurar respostas para o que parece incompreensível, mas também a aludir a um tipo de invocação que, por definição, carrega a expectativa de um retorno: a pergunta. O lamento, diz ainda Saunders, “é um chamamento; procura uma testemunha. (...) Pré-predicativo e performativo, é um *falar-a* antes de um *falar-de*” [ênfase minha] (ibid., p. 68). É nesse sentido que, por um lado, o lamento expressa a sua gênese vocal e demonstra o seu caráter invocativo, e, por outro, que a voz *enquanto relação* parece responder *tão bem* à demanda central do luto.

Com este movimento de *rendição*, não resolvemos, nem queremos propriamente resolver nada, nem tão-pouco desfazer o movimento de resistência que acima foi traçado. Mas através de uma voz *que se rende* – perante a impossibilidade de falar (leia-se *representar*, como uma relação que depende de um esquema de correspondências fixo e, a bem dizer, mudo),⁵¹ bem como à impossibilidade de

⁵¹ Reporto-me aqui à teoria do signo de Ferdinand Saussure, para quem o signo estabelece uma ligação entre um conceito e uma *imagem acústica*. Esta imagem acústica não é o som em si mesmo, mas “a marca psíquica desse som” (Kristeva, 1969, p. 25). Saltámos, assim, e inadvertidamente, do paradigma *logocêntrico* clássico para uma conceção moderna da linguagem (pela qual Saussure é um dos

permanecer em silêncio – talvez se possa desencadear um modo de *rastrear o traço do outro em cada um*. Uma voz que possa, até, talvez, *tornar-se traço* (re)animado desse luto resistente. Isto é, uma *voz que se rende* e continua a gerar relação, a *traçar* caminho rumo ao outro, a *dar-se de volta*. “I will sing my song to you”, canta Labi Siffre, “and nothing can make it die”. O que significa que “My Song” (título da canção) é sempre, e já também, “your song”, e que “as long as I live” bem poderia ser escutado como “as long as I sing” ou “as long as the song plays”...

Aqui, não posso deixar de assinalar que, embora me baseie numa perspectiva sobre o luto inspirada em Derrida e no seu conceito de *traço*, a sugestão de uma conexão entre *voz* e *traço* é, numa primeira instância, algo problemática, já que a perspectiva de Derrida sobre a voz, ou, a bem dizer, a sua versão *a-histórica* da história da voz, a qual ocupa bastante espaço no seu projeto desconstrutivo, é muito diferente daquela que Cavarero desenha no seu livro – o qual, aliás, termina com uma interpelação direta a Derrida. Para Derrida, o projeto metafísico é *fonocêntrico*, isto é, baseia-se antes na primazia concedida à voz e ao discurso falado, e não na sua subordinação ou desvalorização (Derrida, 2016, pp. 138-139). A voz é, segundo Derrida, o dispositivo que permite à metafísica clássica privilegiar a *presença* de sentido – algo contra o qual, supostamente, o *traço* opera, e o qual, segundo Derrida, está primeiramente associado ao movimento da escrita (“écriture”) enquanto jogo infinito de *traços*.⁵²

Este aparente nó axiomático, entre a voz e a escrita, enganchado numa tradição *logocêntrica* que incompatibiliza corpo e forma, e precisa de fixar a diferença numa série de relações antagónicas, constitui uma problemática que coloca Derrida e Cavarero em confronto. Tanto Derrida quanto Cavarero tentam construir a sua crítica *contra a mesma tradição*, tentando rastrear o outro ou a *outra* da metafísica – para Derrida, a escrita; para Cavarero, a voz. No entanto, tanto a voz como a escrita, na sua relação com a metafísica, podem ser instrumentalizadas a favor de uma lógica que continua a delimitar dicotomicamente as esferas nas quais costumam ser contidas. Ancorá-las numa reflexão que parte da experiência transformadora do luto, e da

principais responsáveis), para encontrar, ainda, a prevalência do sentido da visão, mesmo quando o que está em causa é uma tentativa de organizar a componente fonética da linguagem. Este pequeno desvio, embora arriscando uma imprecisão anacrónica, antecipa já um ponto importante para algo que será desenvolvido mais tarde.

⁵² O Capítulo 4 retoma este “choque” de posicionamentos entre Derrida e Cavarero.

necessidade de expressão e comunicação enquanto partes constituintes desse mesmo processo, as quais emergem da sua crise-e-demanda aporética, é a minha proposta para tentar *rastrear* outro tipo de relação entre elas, inclusive onde ela pareça estar *ausente*.

Algo acontece quando o luto se impõe e nos obriga a procurar o *traço* do outro, ao mesmo tempo que nos leva a encontrá-lo *ali* onde ele já deixou de estar. Esse acontecimento convida-nos a experienciar uma crise e a exigência de uma reformulação que não tem fim mas precisa de se (continuar a) dar. A voz tem sido um canal relacional que viabiliza essa operação, ao longo dos tempos e atravessando os mais variados contextos culturais e geográficos, assumindo diferentes *formas* e atravessando um espectro de expressões verbais, não verbais ou semi-verbais que, não se desprendendo do conteúdo do que *canalizam*, também não dependem dele para *ressoar*. Como afirma o autor Paul Zumthor, a voz “não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura o seu lugar” (Zumthor, 1993, p. 21).

Porém, como aponta Saunders, ainda que seja um “modo primeiramente oral e performativo”, o lamento é “lugar de uma relação longa e mutuamente enriquecedora com o texto escrito” (Saunders, 2007, p. 49). Porque este trabalho também é sobre pensar e escrever, e, além disso, sobre canções – cantá-las tanto quanto escrevê-las – *dar voz ao luto* implica procurar uma *outra voz*, que não se constitui numa esfera oposta à da escrita, ainda que, não obstante, continue a causar-lhe problemas (e vice-versa), mas também: procurar uma *outra escrita*. Uma voz e uma escrita que nos obrigam a repensar e a reescrever os termos dessa relação, da sua relação com a linguagem e as palavras, e que nos *chamam* em direção a essa sua *outra forma*. No sentido em que um texto chama sempre pela(s) voz(es) que o “cantem”.⁵³ Será nesse trilho que os próximos capítulos se desdobram e interligam, numa deambulação que faz da *relação da escuta* um compromisso de movimento e abertura ao outro – e que, impreterivelmente, nos chama.

⁵³ Retiro esta ideia de uma passagem do livro *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, em que o seu autor, Brandon LaBelle, pergunta: “não estarão todas as palavras à espera de ser cantadas?” (LaBelle, 2014, p. 49). Outra leitura interessante para a compreensão do que está em causa é *The Ancient Phonograph*, em que Shane Butler sugere que a escrita foi o primeiro fonógrafo ([S.] Butler, 2015).

IV. “Isto tudo é para quem?” (a canção é uma dedicatória)

Num outro verso da canção que abre este capítulo, Labi Siffre canta “you don’t have to be near me / to know that I’m singing”, o que, neste contexto, pode ser uma forma de dizer que podemos escutar uma voz de muitas maneiras, e não apenas quando o corpo (vocalizante) está fisicamente próximo ou presente. Isto é, escutar no sentido de *saber* e sentir que a voz ressoa e se dá *em relação* num presente contíguo, sem depender de uma presença imediatamente presente, ou sem que essa voz seja sequer ouvida no sentido mais imediatamente *físico* do termo. Esta sugestão deverá ser lida cautelosamente, não como uma incoerência relativamente ao entendimento da voz enquanto evento sonoro e matéria corpórea, que esta tese procura defender, mas como um apelo à consideração de que este não exclui o seguinte: (1) é possível ouvir uma voz sem que o corpo que a emite esteja fisicamente presente e (2) a escuta pode ser entendida não só na sua dimensão de processo auditivo, materialmente ressonante, mas também na sua dimensão ética mais alargada, enquanto relação de abertura e responsabilidade para com o outro, independentemente de se constituir ou não através de um evento especificamente sonoro, como defendeu Jean-Luc Nancy (Nancy, 2007).⁵⁴

Assim, o que também podemos extrair do verso citado é que a canção, ou, mais precisamente, o ato de cantar, é uma espécie de veículo de aproximação, que nos aproxima do outro, mesmo quando esse outro está longe, inclusive noutra tempo ou noutra plano de existência. Faz sentido, então, que a canção seja um dos formatos mais comuns do lamento, o que pode ter a ver com o facto de cantar ser um modo de vocalizar que é performativo no seu “core” (LaBelle, 2014, p. 50), e em que a voz estabelece uma relação especialmente profícua com a palavra, a *letra* – uma relação que se forma nas margens da linguagem mundana, ainda que articulada com ela. Assim também me ocorre sugerir que, ainda que uma canção não seja identificada como um lamento, na sua especificidade ritual, e independentemente do tema que trate, ela carrega sempre uma missiva simultaneamente transmissora e transgressora que a mantém ligada aos imperativos do lamento num sentido lato.

⁵⁴ Estas duas dimensões da escuta continuarão a ser entrecruzadas ao longo da tese, em particular no Capítulo 3.

Para dialogar com a canção de Labi Siffre que abre este capítulo, escolhi uma canção do Lourenço Crespo chamada “O Teu Nome”, na qual também cantei, e que é, assim, uma espécie de dueto. Se, em “My Song”, o *tu* da canção está contido já no *eu* que a canta (a canção parece ser sobre isso mesmo), na canção do Lourenço há um *tu* que irrompe numa outra voz, numa harmonia em oitava, justamente quando o refrão entra e a canção *abre* – “começa no *teu* nome” – e que se transforma numa terceira pessoa, “ela”, quando o refrão chega ao fim. Eis o jogo intersubjetivo da canção, desestabilizando a fixação do(s) seu(s) *sujeito(s)*, escancarando o cantor e o ouvinte à constatação da pluralidade de qualquer *nome*, qualquer *eu*, qualquer *tu*, qualquer *ela* ou *ele*. Pois não podemos esquecer que aquela que escuta faz sempre parte do mapa de relações que uma canção produz. Enquanto ouvinte, eu sou sempre também o *tu* da canção, sua destinatária, obrigatoriamente interpelada quando esse *tu* é cantado, mesmo quando ela não é sobre *mim* no sentido biográfico. Isto é verdade inclusive para alguém que escuta a sua própria canção, e que assim é confrontada com as suas próprias divisões internas, exteriorizadas na e pela canção.⁵⁵

Em “O Teu Nome”, o primeiro refrão cantado a duas vozes em uníssono é seguido por um segundo verso em que as vozes não se encontram, ou seja, cantando linhas desse verso à vez, o qual termina com a letra “reforça a distância / entre nós os dois / entre nós os dois”. Estas vozes desencontradas voltam a unir-se no segundo refrão, com uma ligeira diferença na harmonização, e terminando de novo a uma só voz (do Lourenço), que pergunta “isto tudo é para quem” a que se segue uma vocalização asemântica (uma espécie de “aaah” suspirado) pela segunda voz (a minha). As duas canções dialogam de muitas maneiras (como poderiam dialogar com muitas outras, e sempre comigo, quando as oiço), pois ambas parecem formular a mesma pergunta de formas diferentes. Uma pergunta que ressoa na dimensão “meta” da canção e questiona justamente aquilo a que a própria canção já responde, algo que constitui o próprio dilema que a move: “I wonder if you really, really know / That as

⁵⁵ “O Teu Nome” faz parte do segundo álbum homónimo do Lourenço – *Lourenço Crespo* (2020) – e é apenas uma das canções desse disco às quais emprestei a minha voz. Com um cancionário vasto, primeiro em bandas como Kimo Ameba ou 100 Leão, depois a solo ou com Iguanas (projeto em duo com Leonardo Bindilatti), o Lourenço tem uma forma de escrever e compor que se foi aprimorando num intensivo trabalho de ficcionalização do *eu*, que joga constantemente com dinâmicas de intersubjetividade e endereçamento. Nesse sentido, as suas canções são frequentes lugares de encontro e extrapolação, com uma forte componente narrativa e dialógica, que pensam o arco da sua escrita através das personagens a quem dão voz e palavra, privilegiando a noção da canção no seu todo, como pequeno universo contido e inteiro.

long as I live / I will sing my song to you” e “É suposto escrever para quem / Se não for ela”.

Estas perguntas respondem talvez a uma outra, desdobrada: porque é que cantamos, porque é que escrevemos, porque é que fazemos canções?, em que o “porquê” só faz sentido como um “para quem”. “Começa no teu nome” / “acaba na guitarra” ou, para Labi, no piano, mas, acima de tudo, na voz que sempre procura o ouvido do outro. Isto reformula os termos de um “acabar” numa finalidade e não tanto num fim, finalidade essa que abre em vez de fechar, que mantém em aberto a deambulação criativa da canção, no seu *dar de volta*, no seu caráter lúdico e reiterativo, ao mesmo tempo que resiste ao encerramento ou delimitação de um “quem”, ou de um circuito *eu-tu-outro*, “as long as *someone* sings it” e/ou “keeps listening”. Os próximos capítulos aprofundam estas reflexões através de uma série de outras reflexões: em torno do corpo, do performativo e do processo criativo e afetivo de escrever, compor e cantar (performar) uma canção, sempre em relação com a voz e o luto, e permitindo abrir *novas direções* para que possamos continuar a pensá-la, mesmo quando parece impensável.

CAPÍTULO 2

A dor, o diagnóstico e o desejo: atravessar para o outro lado

Why do the birds go on singing?
Why do the stars glow above?
Don't they know it's the end of the world?
It ended when I lost your love

I wake-up in the morning, and I wonder
Why everything's the same as it was
I can't understand, no, I can't understand
How life goes on the way it does

Why does my heart go on beating?
Why do these eyes of mine cry?
Don't they know it's the end of the world?
It ended when you said, "Good-bye"

(“The End of the World”, Skeeter Davis, 1957)

Não posso passar a noite a chorar
Amanhã tenho que fazer
Tenho que ir trabalhar

Ai sol, que nasces mesmo assim
Dá-me uma folga
Tem piedade de mim
Dói-me hoje mas deixo p'ra depois

A purga deste dissabor
Não há tempo para acolher a dor
Nem espaço para sofrer de amor

(“Desgosto Universal”, Orca, 2023)

I. “Conhecer o luto gera uma perspetiva sobre as coisas”

Inicialmente, pensei que deveria recolher-me de ser frontal sobre os contornos e os acontecimentos exatos que constituem o rastilho deste meu luto crónico que, ao longo dos anos, se tornou tão teórico quanto palpável, como uma

substância insistente e permeável, companheira assombrada nas ligações que faço, para fora e por dentro, lugar criativo onde me reconheço. E se me recolho, é também porque rastrear esse luto hoje se tornou, forçosamente, um caminho de retorno impossível, ladeado das mais diversas sombras que, desde então, se foram revelando. Heranças estruturais de perda e falta que antecedem, por muitas gerações e tempos, o momento da perda concreta e biograficamente localizável: a morte repentina do meu pai, quando eu tinha cinco anos. Ao mesmo tempo, a esta perda se acumularam e acumulam todas as perdas vividas desde então, sejam elas mortes físicas ou outras, reconfigurando a minha relação com esse luto primeiro e o sentimento de luto no geral, tornando-a cada vez menos específica e mais tentacular. Dessas ramificações nasceram hipóteses que alastraram até me trazerem a esta pesquisa.

Num dos momentos dessa pesquisa, deparei-me (virtualmente) com *Sorgearbete (Work of Mourning)*, uma exposição de instalação da artista sueca Nadine Byrne, de 2020. Uma das peças desta exposição, disponível para visualização no site da artista, consiste num vídeo em que uma mulher jovem, como que a responder a uma entrevista, declara que o luto poderia ser visto como uma “característica pessoal” (“a personal trait”), e que “conhecer o luto (...) gera uma perspectiva sobre as coisas, uma existência”. Numa voz aguda, granulada e como que enrolada no princípio da garganta, característica da enunciação nórdica, afirma ainda:

Há várias formas de canalizar o luto. Acho que o luto, para mim, em comparação com outras crises, não é algo que possamos controlar. É como um filtro. Se estamos em luto, temos um filtro. Permeia tudo. É um conceito difícil. É difícil pôr-lhe um nome, é como água...⁵⁶

Identifiquei neste depoimento uma impressão familiar sobre aquilo que o luto é e se foi tornando para mim, simultaneamente difuso e absolutamente impositivo, como uma forma crítica de ver, sentir e criar sentido(s). Porém, faço um esforço por *atravessar* esta nebulosa, ao identificar e localizar esse meu primeiro

⁵⁶ O vídeo tem o mesmo título da exposição e pode ser visualizado, em conjunto com as outras peças da artista, através do seguinte link: [Sorgearbete \(Work of Mourning\)](#).

encontro com a vivência do luto, já que é, ou parece-me assim ser, uma espécie de origem problemática incontornável, que enquadra as minhas motivações no seio desta investigação e na minha prática artística enquanto cantautora – a qual é também, aqui, fonte de pesquisa. Localizar a perda datada e concreta do meu pai serve, acima de tudo, para situar um lugar de confronto com questões que, passados muitos anos, continuam a desembocar aí, incluindo as que dizem respeito à minha relação com a voz, o canto, a canção (e também a escrita...).

Uma das memórias mais antigas que tenho, pouco tempo depois de o meu pai morrer, é das primeiras férias de verão sem ele. Lembro-me de estar na praia, debaixo do guarda-sol, e de o meu tio e padrinho, seu irmão mais velho, estar a tentar adormecer-me e ter começado a cantar uma canção que o meu pai costumava cantar para me embalar. Mas a voz dele era tão áspera e diferente da do meu pai, por sua vez aveludada e perfeitamente afinada, que o contraste provocou em mim uma reação de profunda angústia e desconforto. Esse momento marcou-me estruturalmente, talvez por ter sido aí que, pela primeira vez, realizei que nunca mais iria ouvir a voz dele junto ao meu ouvido, e que nenhuma outra voz a poderia alguma vez *substituir*. A força desta memória leva-me a crer que foi a partir desse instante que a sua ausência se tornou verdadeiramente real – uma *ausência presente* –, e que a senti reverberar em mim, através de uma voz cuja principal característica era não ser a dele mas na qual o seu *traço* persistia em insinuar-se.

O meu pai foi a primeira pessoa que cantou para mim, quando eu ainda nem era bem eu, dentro da barriga da minha mãe.⁵⁷ Embora não fizesse disso a sua profissão, cantar era uma das suas grandes paixões e a sua voz era um dos seus traços mais apreciados pelas pessoas que o conheceram. O aconchego de adormecer no seu embalo é a memória mais antiga que lhe guardo em vida. Além de cantar canções de

⁵⁷ Sabe-se hoje que um feto humano começa a ouvir sons dentro do útero a partir do início da segunda metade da gravidez, desenvolvendo, progressivamente, a capacidade de reconhecer diferentes sons muito antes de nascer. Embora a conexão com a frequência da voz maternal, diretamente transmitida através do corpo, seja maior do que com qualquer outra, publicações recentes demonstram que, a partir das 33-34 semanas, bebês em gestação já conseguem reconhecer outros sons e outras vozes emitidas do exterior do corpo materno, sendo capazes de detetar elementos prosódicos da fala (ritmo, tom, entoação), especialmente se houver uma exposição contínua a esses sons. Induzindo representações neurais que duram vários meses, a exposição pré-natal prolongada a uma melodia ou a um discurso humano específico pode, inclusivamente, influenciar o processo de aquisição de linguagem após o nascimento (Henriques, Jauniaux, de Maisieres e Gélât apud. Drever e Hugill [eds.], 2023, pp. 27-41).

outras pessoas de quem ele gostava, o meu pai também escrevia canções. E um dia, quando eu já era adolescente, pela mesma altura em que eu própria comecei a compor, usando a guitarra que era dele, descobri uma cassete de áudio com algumas dessas canções gravadas. Este foi outro momento marcante no meu percurso, que me trouxe várias interrogações, e reafirmou a minha descrença na morte como “fim da linha”. A estranheza de ouvir a voz dele gravada, e de esta ser *tal e qual* como eu me lembrava e sempre ouvira *dentro de mim*, complicou ainda mais a minha relação com essa *ausência* latente. À distância de um botão, o corpo do meu pai *aparecia* onde *parecia* não ter deixado de estar, alargando o espaço onde a sua ausência vibrava, aproximando-me dele sem que eu lhe pudesse tocar.

Há uns anos, numa performance da Flávia Gusmão apresentada na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, a que assisti, ela dizia que a primeira coisa que esquecemos quando alguém morre é a sua voz (Gusmão, 2022). Não tendo sido capaz de me reconhecer nessa constatação, procurei encontrar mais informações sobre este dado aparentemente factual, ou pelo menos apresentado como tal. Embora seja algo que se diz com frequência, não fui capaz de descobrir nenhum estudo que o provasse ou explicasse em maior detalhe. O que encontrei foram muitos debates em fóruns online e artigos em blogs vários sobre o tema, onde li que esse esquecimento pode variar de pessoa para pessoa... Mas não é a própria noção comum de memória algo variável e instável, consoante a perspetiva que se tem sobre esse misterioso *lugar* onde as memórias se alojam, bem como sobre os seus modos de acesso?

Ocorre-me que o movimento de *(re)lembrar* é, primeiramente, e quase sempre, considerado no seu estatuto de operação psíquica e imagética, em que frequentemente se exclui a dimensão mais sensorial do corpo, refletindo uma antiga e persistente cisão, culturalmente circunscrita, entre o corpo e a mente, o físico e o psíquico.⁵⁸ Mas ainda que persista, essa cisão tem sido fortemente contestada, não só

⁵⁸ Como talvez já tenha sido possível antever, a noção de subjetividade assumida e veiculada nesta tese contesta, desde logo, aquela que é uma das mais paradigmáticas cisões dicotómicas do pensamento metafísico *ocidental*, consolidada através do *sujeito* de René Descartes e da sua teoria de que o corpo é animado por uma mente imaterial, de substância diversa. A crítica ao dualismo cartesiano manifesta-se hoje como consenso teórico interdisciplinar, deslocando a figura do *sujeito racional* a favor de modelos *incorporados*, relacionais e não essencialistas da subjetividade, e substituindo a dicotomia corporeamente por abordagens processuais e holísticas da experiência subjetiva. Entre os importantes precursores dessa crítica, contam-se o monismo e teoria dos afetos de Spinoza (contemporâneo racionalista de Descartes) – que, através da sua releitura por Gilles Deleuze, inspirou a viragem afetiva

a nível teórico, como no contexto de práticas psicossomáticas que, através de uma consideração holística do humano, procuram aceder ao reprocessamento de memórias através do corpo e das sensações corporais.⁵⁹ Como defende o psiquiatra e investigador holandês Bessel van der Kolk, no seu livro sobre o processamento de experiências traumáticas, “the body keeps the score” (Kolk, 2014). Quanto a mim, não fiquei surpreendida quando descobri que o sítio do meu corpo onde o luto se manifestava era justamente na garganta – um nó apertado e doloroso nas cordas vocais, que alastra pelo resto dos membros como uma tensão petrificadora.⁶⁰ Nessa descoberta, tornou-se nítida, no meu corpo, uma relação entre a voz e o luto que, desde então, tenho perseguido e procurado entender e problematizar. No centro desta relação, a memória da voz do meu pai ecoa, e *a sua ausência tem, de facto, um corpo*.

Com este capítulo, pretendo produzir uma reflexão que atravessa a *dor* da perda, o *diagnóstico* que a identifica e ressignifica, ao longo de uma vida, e o *desejo* que, simultaneamente, lhe resiste e se afirma, em potência e entrega. Uma travessia que, porém, não é linear nem tão-pouco se divide de forma ordenada e sequencial, como se estivesse a enumerar as etapas de um processo que há-de se completar. Considero-as antes partes de uma mesma ponte, bem como de todas as pontes que se

nas ciências humanas entre final da década de 1990 e início do presente milénio (Navaro-Yashin, 2009; Lammin, 2018) – bem como a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Pointy, influente não apenas na área dos estudos artísticos, da voz e da performance (Belo, 2019), mas também nas ciências cognitivas e neurociência (Damásio, 1994). Não obstante, a cisão entre o corpo e a mente persiste no nosso imaginário popular e senso comum, reproduzindo-se, tanto no nosso vocabulário quotidiano, quanto em modelos biomédicos e educacionais ainda influenciados por uma visão fragmentada do humano. Porém, importa ainda notar que a superação do dualismo corpo-mente encontra paralelismos em tradições filosóficas *orientais*, como o budismo ou o taoísmo, que há séculos desenvolvem modelos de subjetividade não-duais, onde consciência e mundo, interioridade e exterioridade, são compreendidos como dimensões interdependentes.

⁵⁹ O termo *somática* deriva da palavra *sôma*, que, em grego, significa “corpo vivo”, bem como “vida do corpo”, e refere-se à experiência e ao estudo do corpo de uma perspectiva interna e subjetiva, isto é, “o corpo percecionado a partir de dentro”, parafraseando Thomas Hanna (Hanna, 1993). “[A]s práticas somáticas incluem técnicas avançadas de desestruturação, desconstrução e reconfiguração do corpo e da sua imagem e incidem sobre a resistência dos corpos à sua mudança (a nível celular, neuromuscular e de representação de si)” (Mira, 2014). No cerne destas práticas, “o corpo é a pessoa inteira” (Chiochiu, 2020).

⁶⁰ Um exercício frequente no contexto das terapias somáticas (e que tive a oportunidade de fazer pessoalmente) consiste em localizar as emoções no corpo e identificar/descrever as sensações físicas que espoletam. Este mapeamento permite, entre outras coisas, associar as nossas experiências corporais do presente a situações vividas no passado, nomeadamente situações traumáticas, nas quais, muitas vezes, ocorre dissociação, originando padrões de bloqueio que perduram. Ao proporcionar essa associação, e enquanto ferramenta de autoconhecimento ancorada no corpo, este exercício é um ponto de partida para aprender a lidar, de forma mais informada e sustentada, com esses bloqueios.

podem (re)fazer a partir dela, em que “atravessar para o outro lado” implica sempre uma não coincidência com o lado para onde se vai, mesmo quando se trata de um *retorno*. Além disso, nunca é demais lembrar que esta travessia não é abstrata nem exclusivamente teórica e, uma vez mais, fragiliza a noção de um *corpo-sujeito* dono de si mesmo, a pensar (e a lembrar) num vazio. Ela emerge de um corpo concreto, da particularidade das suas vivências e das condições materiais em que se move, experienciadas, (re)interpretadas e construídas ao longo do tempo, num contexto partilhado com todos os outros corpos com que interage e se encontra.

Se insisto nesta constatação, é porque ela se relaciona diretamente com a definição multifacetada de *performativo* a partir da qual o capítulo se elabora e que, seguidamente, se expõe, bem como as reflexões que a sucedem. Tal como no capítulo anterior, os elementos autobiográficos dão o mote à reflexão e teorização subsequentes, situando o corpo na pesquisa e na prática, e contextualizando a partilha da minha experiência pessoal e artística no que diz respeito ao processo de escrever, compor, cantar e performar a partir desse lugar. As próximas páginas constituem, então, mais um conjunto de peças relacionais na constelação desta tese, em que um certo modo de entender a voz e um certo modo de experienciar e expressar o luto se continuam a cruzar, *aqui e agora*, e através da canção. Quanto ao título do capítulo: *ador, o diagnóstico e o desejo* é também o nome que dei ao meu último álbum, lançado a 31 de dezembro de 2023. Composto por seis canções e um texto-poema, este revolve em torno de uma experiência de luto amoroso após o término de uma relação de oito anos. Tal como a morte do meu pai, esta experiência inspirou muitas das reflexões que culminam neste trabalho.

II. O luto, o corpo e o performativo

A revelação da situação na praia com o meu tio voltou-me à memória a partir de um episódio narrado pela autora Peggy Phelan na introdução de *Mourning Sex. Performing Public Memories* (Phelan, 1997). O episódio em questão desenrola-se sobre um livro de capa vermelha acerca dos “mistérios e maravilhas da ciência”, que Phelan recebera em criança, e cuja ilustração anatómica *pop-up*, na última página, decidiu então destruir, perfurando-a. Retrospectivamente, Phelan interpretou esse gesto como um momento chave para a perceção de que a perfuração do modelo *pop-up*

dizia mais sobre o corpo do que o próprio desenho do corpo representado no modelo, encarando-o como o seu primeiro gesto performativo (ibid., p. 2). Uma vez mais, a etimologia ajuda-nos a rastrear, nas profundezas da palavra, o intuito do gesto de Phelan; a noção de performativo como *o que se forma através de algo ou por meio de uma travessia*.⁶¹

Sendo totalmente distintos, nas intenções e circunstâncias, ambos os episódios – ou, aliás, tanto a interpretação que Phelan faz do seu gesto, como a que eu fiz da minha memória sensorial – me remeteram para a identificação e ressignificação de uma descoberta semelhante. Uma descoberta irreversível sobre a perda e a ausência, a partir da recordação de um instante marcado pela incapacidade de articular e inscrever o seu significado senão num outro instante, mais adiante. A descoberta de um *limite*, tão inquietante quanto apelativo, e em cuja borda se foi formando um insistente desejo. A relação desse desejo com o luto de onde parecia transbordar criou, não apenas os contornos de um modo de me relacionar que se reitera vez após vez, mas também um fundo sem fundo, incomensurável. Surgia-me, para tentar explicar *isto*, a figura de uma garganta infinita que, não obstante, desembocaria algures, *a meio* do caminho, sem que fosse possível determinar onde começaria nem se alguma vez chegaria a distinguir-se por completo do que essa (desem)boca(dura) instaurava como limite.

Na formulação de Phelan, a imagem de um furo no corpo – ou, mais precisamente, no lugar do corpo, articula uma demanda – a possibilidade de algo substancial poder ser feito a partir do contorno deixado pelo corpo quando este desaparece – e uma suspeita – a de que o vazio que esse contorno revela possa ajudar-nos a compreender mais profundamente a razão pela qual desejamos *agarrar corpos* que já desapareceram (Phelan, 1997, p. 3). Ao traçar uma ligação entre tal articulação e o performativo, na sua dimensão criativa, Phelan coloca o tema da perda e do luto

⁶¹ “Performativo”, palavra adaptada do inglês (“performative”), a partir do verbo “(to) perform”, e antes de ser usada, especificamente, no sentido musical/teatral (c. 1600), estava já associada a significados como “levar a cabo”, “pôr em prática”, “cumprir” ou “realizar”, “desempenhar” ou “executar o que é exigido”. A sua raiz latina é *performo*, cuja forma verbal infinitiva *performare* junta o verbo *formare* (“dar forma”; “moldar”) ao prefixo *per-*, associado à ideia de “completude” mas também de “atravessamento”. Esta última aceção do prefixo explica o facto de o encontrarmos em palavras como “perfurar”, “permeável” ou “percurso”. Em inglês, este prefixo é habitualmente traduzido pela palavra “through”, que expressa especialmente bem a relação entre completude e atravessamento que a sua raiz carrega ([Online Etymology Dictionary](#)).

no centro das preocupações que alimentam as artes performativas e a sua relação tanto com o corpo como com o incorpóreo. Mas vai ainda mais além, quando propõe que estas possam responder “(...) a uma necessidade psíquica de ensaiar para a perda e, especialmente, para a morte” (ibid., p. 3).

Exigindo cumprir-se nos movimentos do corpo vivo de alguém – que é como dizer o corpo *morrente* de alguém, isto é, o corpo de alguém que, por estar vivo, morrerá⁶² –, as artes performativas têm, de facto, uma tendência particular para evidenciar a morte, a impermanência, a perda e o luto. Ou talvez, alargando esta ideia, poderíamos afirmar que o *apelo* (do) performativo é aquele que move qualquer gesto (criativo) na busca de *inscrever*, através do corpo, algo que o excede tanto quanto o delimita. Algo que diz respeito à negociação dos nossos contornos, “lugares que vacilam entre o psíquico e o material” (Butler, 2023, p. 98), mas também entre dentro e fora, entre si e o outro. Inevitavelmente, forma-se uma outra analogia de fundo, entre a formulação de Phelan e o enraizamento da minha experiência de luto na voz – entre o furo do modelo *pop-up* e os orifícios que o corpo, à partida, (já) tem, incluindo aquele por onde a voz *sai*.

Enquanto orifício e como qualquer orifício, a boca é, simultaneamente, uma “marca física da separação” (Phelan, 1997, p. 32), assim como um potencial ponto de entrada e permuta.⁶³ Como formula Nadia Seremetakis, no contexto da sua pesquisa

⁶² Faço esta observação a partir da leitura da obra *Aporias: morrer – esperar-se nos “limites da verdade”* (Derrida, 2018), na qual Derrida faz a correspondência entre o *vivente* e o *morrente* (ibid., p. 59) – “(...) du mourant, donc, du vivant (...)” no original em francês. É a partir da mortalidade – da possibilidade de a imaginar – que a vida se pressupõe e se circunscreve, e que um luto constitutivo da experiência de ser (poderíamos dizer viver?) por sua vez se constitui. Mas também, paradoxalmente, e como diz ainda Derrida, noutro lugar: “(...) a vida não vai nunca sem a morte, e (...) a morte não está para além, fora da vida, excepto a nela inscrever o para além dentro, na essência do vivente” (Derrida, 2021, p. 231).

⁶³ Composta por língua, dentes, gengivas, palato, bochechas e lábios, lugar de múltiplas operações corporais, cavidade ressonante e mucosa, a boca é muito mais do que um mero orifício ou uma abertura por onde se vocaliza. Segmento fulcral do canal através do qual uma série de substâncias passam, são processadas e se transformam (ar, alimentos, fluidos), órgão do discurso e do beijo, da sucção e da vomitação, do grito e do assobio, e tanto mais. Por acumular propriedades tão díspares – atravessando o vital e o suplementar, o erótico e o abjeto, a vocalidade e a verbalidade – a boca tem um historial extremamente rico no que respeita a inscrições simbólicas, apropriações metafóricas, conotações espirituais e premissas filosóficas baseadas na sua figura.

Numa versão anterior deste projeto, tinha incluído um conjunto de reflexões que interagiam com alguns desses simbolismos e elaborações, a partir de pesquisas específicas em torno da figura da boca. Não tendo sido possível desenvolver e incluir (todas) essas reflexões aqui, deixo algumas referências que, não obstante, influenciaram significativamente o rumo das que se seguiram, nomeadamente: as

etnográfica sobre os rituais mortuários e as práticas de lamentação em Inner Mani, na Grécia, “os orifícios são pontos do limiar do corpo (...), fronteiras entre o interior e o exterior, locais onde se passa de um para o outro” (Seremetakis, 1991, p. 67). Assim, os orifícios do corpo, e, particularmente, a boca, têm uma grande importância simbólica numa série de procedimentos realizados no âmbito de rituais funerários, transversal a várias culturas e contextos, não apenas como parte fulcral do sistema que permite aos vivos a vocalização dos seus lamentos, mas também no que diz respeito ao tratamento do corpo dos defuntos, manifestando uma preocupação frequente com a facilitação da sua travessia para o *além* e a manutenção de uma boa relação entre vivos e mortos.⁶⁴

Se a morte é frequentemente ilustrada pela alegoria da travessia, do trespasse, da passagem, ou da viagem (Derrida, 2018, p. 36), o mesmo acontece com o processo de luto. Encarado como “rito de passagem”, seja ele espoletado por uma morte ou por qualquer outra perda, o luto exige que o consideremos também nesses termos. Ou seja, ainda que aceitemos o luto como um processo relacional e contínuo

investigações de Andrea Gyenge (Gyenge, 2022) que, por sua vez, me levaram ao *Ego Sum* de Jean-Luc Nancy (Nancy, 2016) e, conseqüentemente, me devolveram a Derrida (Derrida, 2005); os escritos de Luce Irigaray sobre (a figura d)a *abertura* (Irigaray, 1999); e o *Lexicon of the Mouth* (LaBelle, 2014).

⁶⁴ (1) “Entre os maia-quiché (Popol-Vuh) quer a tradição que o morto seja estendido de costas para que sua alma possa sair livremente pela boca, a fim de que Deus a leve em direção ao outro mundo”; “[E]ntre os Naskapi, índios caçadores do Canadá, a alma é uma sombra, uma centelha ou pequena chama que sai pela boca”; “[P]ara os yacutes, tchuvaches etc., a alma sai pela boca de quem dorme, para viajar” (apud. Chevalier e Gheerbrant, 2001, pp. 32-33).

(2) De acordo com a tradição funerária da Grécia Antiga, era colocada uma moeda na boca dos defuntos, a que se dava o nome de Óbulo de Caronte, pois servia para pagar a Caronte, o barqueiro que conduzia as almas através do rio que dividia o mundo dos vivos do mundo dos mortos. O mesmo costume foi praticado pelos romanos, em regiões habitadas por celtas, na cultura galo-romana, hispano-romana e romano-britânica e entre os germânicos da Antiguidade Tardia e o começo da era cristã, com exemplos esporádicos no começo do século XX. Para além de moedas, colocava-se também outro tipo de objetos na boca dos defuntos, como tabuletas de metal ou cruces de folha de ouro. (C.f.: [Óbulo de Caronte](#), Wikipédia, 23/11/2021).

(3) Na cultura Maniat (Península de Mani, Grécia), o corpo do defunto é devidamente preparado numa mesa ou no chão. Devem fechar-se os seus olhos e atar-se as mãos, os pés e as mandíbulas, com um nó. Sem esta ação, o trabalho fica incompleto, e a preocupação com o fecho da boca é especialmente importante, pois previne que o morto possa arrastar algum familiar vivo consigo. Apenas no momento que antecede a colocação do morto na sepultura é que se podem (e devem) desatar os nós (Seremetakis, 1991, pp. 66-69).

(4) No antigo Egito, praticava-se a cerimónia de abertura da boca, um ritual religioso que se acreditava poder devolver ao defunto os seus sentidos fundamentais para a realização de tarefas no além. Para tal eram utilizados instrumentos específicos para tocar em partes do corpo como a boca e os olhos do cadáver, da múmia ou da estátua do morto.

perante a inevitabilidade da mudança, que nos mantém numa tensão aporética entre a resistência ao desaparecimento e assimilação do outro, e a necessidade de nos rendermos ao apelo da sua resignificação, isso mesmo convive com o facto de que o luto *interrompe* o funcionamento dito “normal” das nossas vidas. Como já foi dito no capítulo anterior, esta crise do luto (ou o *filtro* do luto, como diz a jovem mulher no vídeo-instalação de Nadine Byrne) impõe-se como um obstáculo aos códigos convencionalmente usados para expressar, atuar, comunicar. O luto pode desencadear uma quebra tão abrupta na corrente de significação, que a única forma de a “representar” é justamente perguntando, como faz Skeeter Davis na canção citada no início do capítulo, *porque é que tudo o resto continua na mesma* perante tamanha crise.⁶⁵

Mas o que é “tudo o resto”, e *que parte se parte* desse todo quando o luto se impõe? Não é o mesmo corpo de Davis que continua a cantar, enquanto pergunta porque é que os seus olhos choram? Que corpo é este que se desfaz e desarticula na *dor* da perda, e *diagnostica* o “normal” como um “erro”? Eis mais uma dimensão aporética do luto: o luto é um processo constante e interminável, a reação *normal* à perda, mas o luto também é um acontecimento disruptivo, uma crise que nos abre, tanto quanto circunscreve, a uma instância liminar, que altera o sentido das coisas, e que não pode ser integrada numa noção de tempo absolutamente linear. É perante esta ruptura-abertura que se exige um movimento de atravessamento – sendo que atravessar o luto é também, como já sugeri, ser-se atravessada por ele, de cada vez que a experiência da perda nos convoca a pôr em causa o que era, ou parecia ser, estável.

Parece paradoxal sugerir que a estabilidade é algo *normal* depois de defender que a impermanência é uma constante. Para me ajudar a lidar com este paradoxo, o conceito de *performatividade* de Butler permite propor uma articulação pertinente. Antes de expandir aquilo que está em causa nessa articulação, importa assinalar que o conceito de performatividade proposto por Butler, tão central na sua obra, e que se

⁶⁵ Um facto curioso: segundo artigos online encontrados sobre a canção “The End of The World”, um autêntico *pop hit* da década de 1960, que figurou em vários *tops* musicais dos Estados Unidos da América (e não só), e mundialmente reconhecido como uma canção-tipo de “desgosto amoroso”, a autora da letra, Sylvia Dee, ter-se-á inspirado na sua experiência pessoal de luto após a morte do seu pai (C.f.: [The Story and Meaning Behind “The End of the World,” an All-Time Weeper from Country Legend Skeeter Davis](#), American Songwriter, 2024).

tornou tão incontornável sempre que o termo é invocado, coloca a problemática do performativo, tal como Phelan, no centro de uma reflexão acerca do corpo e daquilo que constitui a matéria ou materialidade de um corpo.⁶⁶ Para Butler, a performatividade é a lente através da qual precisamos de encarar a materialidade do(s) corpo(s) “não como lugar ou superfície, mas como processo de materialização que se estabiliza com o tempo e produz o efeito de demarcação, fixidez e superfície a que chamamos matéria” (Butler, 2023, p. 23). Isto parece reforçar a formulação de Phelan quando afirma que o gesto de furar o modelo do corpo (1) é, em si, performativo, e (2) vai ao encontro daquilo que constitui um corpo, muito mais do que uma mera ilustração anatómica poderia ir.

Na aceção butleriana de performativo, o processo de materialização do corpo está entrelaçado com o conjunto de práticas discursivas, histórica e culturalmente (in)formadas, que medeiam, significam, reiteram, questionam, estabilizam e desestabilizam esse mesmo processo.⁶⁷ O performativo remete-nos assim, não apenas à materialidade do corpo enquanto processo, mas, mais concretamente, à relação entre essa materialidade e o duplo poder do discurso. Por um lado, o poder para reiterar e produzir os fenómenos que regula e impõe (Butler, 2023, p. 13) e, por outro, o poder para impedir a absoluta estabilização do que postula *enquanto* o faz (ibid., p. 264). Butler afirma que esse duplo poder opera na performatividade através da *iterabilidade*. Este conceito derridiano – de que Butler é explicitamente devedora (ibid., pp. 27-28) – consiste na propriedade de qualquer elemento discursivo (signo, gesto) ser *citável*. É a repetição citacional do signo que, simultaneamente, reforça e altera, produz e faz *deslizar*, o sentido do que se cita, a cada vez que se cita (Derrida,

⁶⁶ Butler introduziu e desenvolveu o seu conceito de *performatividade*, pela primeira vez, em *Gender Trouble*, editado em 1990. Posteriormente, Butler reviu e expandiu o conceito em *Bodies That Matter*, publicado em 1993. É este segundo livro que aqui se toma como referência, na sua tradução portuguesa, intitulada *Corpos que Contam* (Butler, 2023). Esta tradução revela a impossibilidade de manter o duplo sentido (político) de “matter” (palavra que significa “matéria” mas que é também um verbo para se referir a algo que *importa*, que *é tido em conta*, que *conta*).

⁶⁷ Desta forma, Butler renega a hipótese de uma materialidade pré-discursiva, recusando-se também, porém, a reduzir essa negação ao seu reverso, ou seja, à hipótese (puramente construtivista) de que o corpo se materializa *com* ou *a partir* do discurso (Butler, 2023, pp. 21-23; pp. 48-49). Com este movimento, Butler tenta inviabilizar um pensamento que só se constrói se privilegiar a necessidade de instituir uma origem ou ato originário para aquilo que se vai postular ou negar; propondo ancorar a sua noção de *performativo* segundo uma lógica em que a construção “não é nem ato único nem processo causal que (...) culmina num conjunto de efeitos fixos” mas antes “ocorre *no tempo*” e é “em si mesma um processo temporal” (ibid., p. 23).

1991a).⁶⁸ Ou seja, ao mesmo tempo que é através da repetição ao longo do tempo que se vai instituindo a *norma*, é também através de cada repetição/citação que o sentido de qualquer signo já está sujeito a mudar ou a inscrever algo diferente:

Todo o signo, linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito (...), em pequena ou grande escala, pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo o contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe, não que a marca valha fora do contexto mas, pelo contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. Essa citacionalidade, essa duplicação ou duplicidade, essa iterabilidade de marca não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo sem o que uma marca já não poderia sequer ter funcionamento dito “normal”. Que seria de uma marca que não se pudesse citar? E cuja origem não pudesse ser perdida no *meio do caminho*? [ênfase minha].

(*ibid.*, pp. 25-26)

Este *meio do caminho* é aquele onde devemos deter-nos agora. Um lugar que é sempre, afinal de contas, aquele em que nos encontramos, e que a noção de performatividade de Butler visibiliza, quando implica que “todo o discurso tem uma história” (Butler, 2023, p. 316). A impossibilidade de despir qualquer marca (discursiva) do caminho que rastreia até ser usada e a possibilidade de, a cada uso, se desviar o sentido do seu curso, escancara todo o discurso à evidência da sua carga

⁶⁸ Este conceito é introduzido no âmbito da crítica que Derrida desenvolve a partir da teoria dos atos de fala de J.L. Austin, a quem se atribui a primeira definição paradigmática de “performativo”. Em *How To Do Things With Words* (Austin, 1962), Austin definiu o (ato) performativo pela possibilidade de este *fazer acontecer* através do discurso, ou seja, de o discurso produzir o acontecimento que nomeia. Porém, segundo Austin, esta possibilidade depende de alguns fatores para que seja efetiva, tal como a presença consciente e total da intenção de quem profere o ato ilocutório, bem como a pré-determinabilidade do contexto em que é proferido (*ibid.*, pp. 13-15). Ao exaltar a iterabilidade como propriedade de qualquer *signo*, ou seja, a possibilidade de este ser sempre (ainda que ligeiramente) diferente, a cada vez que é citado, Derrida demonstra que esse sentido nunca pode ser estável ou estabilizável a partir da suposta intenção “presente” que lhe seja imposta, nem tão pouco pela (pré) determinabilidade de um contexto, como é reivindicado por Austin. A crítica de Derrida foi apresentada numa comunicação intitulada “Signature Event Context” (“Assinatura Acontecimento Contexto”), proferida no âmbito de uma conferência internacional em Montréal, em 1971. O texto foi posteriormente editado em diversas publicações, incluindo na tradução portuguesa de *Limited Inc.* (Derrida, 1991a) que aqui se toma como referência bibliográfica.

espectral. É a partir dessa spectralidade que a iterabilidade nos permite regressar ao *traço*, na sua relação com a noção de performativo que dela emerge. Esta constatação implica, além disso, que a materialidade de um corpo, ao se “constituir na iterabilidade e através dela” (ibid., p. 103), é sempre *assombrada*. Não apenas porque qualquer gesto ou signo carrega uma história, mas também por tudo o que não cabe nela. O corpo é sempre *mais de um*, constituído no processo relacional e negociável entre o seu contorno e aquilo que abarca e/ou exclui.

Nesse sentido, Butler chama a atenção para o facto de que, a par do imperativo *reiterativo* e *inscritivo* do performativo, em cujo domínio o poder atua como discurso (ibid., p. 316), opera também, necessariamente, uma dinâmica de restrições e exclusões (ibid., p. 264). Uma dinâmica na qual a negociação dos contornos de um corpo implica sempre deixar alguma coisa de fora. Nos corpos, diz Butler, “estas exclusões assombram a significação como suas fronteiras abjetas ou o que é estritamente excluído: o invivível, o inenarrável, o traumático” (ibid., p. 264). Voltamos, assim, à economia da perda, do luto, do outro inassimilável, e da crise de representação e comunicabilidade que interrompe a aceitação do que se estabiliza(va) como forma supostamente *normal* ou coerente de estar-em-relação. A experiência fraturante do que não é possível integrar no *resto*. Eis o núcleo melancólico da performatividade, o inesperado acidente ou trauma contido como possibilidade na própria cadeia que quebra, que nos expropria tanto quanto nos molda.⁶⁹

É por tudo o que acima foi escrito – e por tantas outras razões que ficam ainda por assinalar e desvendar – que o luto, o corpo e o performativo formam uma tríade indissociável. Ao mesmo tempo uma forma carnal consolidada e uma “forma-sem-forma” (“formlessness”) em incessante (de)composição, o corpo chama-nos e resiste às nossas tentativas de o refazer (Phelan, 1997, p. 4) – ou, como poderíamos talvez insinuar, de o *manter em forma*. Se seguirmos o fio de Butler, esta dinâmica relacional (de tensão e negociação) nunca se desprende dos limites que o discurso materializa através do corpo e que o corpo materializa através do discurso. *Aquele* corpo que não existe como superfície mas apenas enquanto processo relacional. E *aquele* discurso que *já falha* por “default” no seu duplo poder aporético – suspeita

⁶⁹ C.f.: Butler, 2023, pp. 104-105; pp. 329-332.

identificada no capítulo anterior, que o conceito derridiano de iterabilidade nos ajuda a conspirar.

Esta leitura considera aquilo para que Saunders alertou como uma certa “morte” (“deathliness”) do signo em Derrida, em particular o signo escrito, em ruptura com as noções de presença e consciência *logocêtricas*. No entanto, Saunders propõe uma pertinente revisão do modo como Derrida opõe esta “deathliness” do signo escrito à força de presença viva da voz (que, como já foi mencionado no capítulo anterior, atravessa toda a sua gramatologia e projeto desconstrutivo). Sugerindo que a prática vocal, ritual e performativa do lamento coloca esta oposição em crise, ao fazer irromper a voz, justamente, a partir de uma (perigosa) quebra na corrente de significação (Saunders, pp. 38-43), Saunders ajuda-nos a entender a voz como o que pode constituir a matéria instável e (im)própria da iterabilidade.

Se a experiência do luto nos confronta com uma crise de significação como um dos seus sintomas mais impositivos, talvez seja, então, porque, no âmago de toda a significação, existe uma perda a lamentar, um luto a experimentar. O luto poderia assim ser encarado como uma crise de lucidez, em que o que é interrompido não é tanto uma *normalidade* ou o funcionamento *normal* da significação quanto a *normalização* de uma estabilidade temporária de que precisamos para que, ainda assim, o nosso corpo *se agente* – e as palavras nos sirvam nas conversas que temos umas com as outras – até que outra forma de *dizer* se inscreva. Simultaneamente, como já vimos, é justamente perante a vivência do luto enquanto crise que a resignificação se torna necessária, e que o apelo (do) performativo é convocado, das suas profundezas, a constituir relação de *assombro* na travessia. O gesto criativo que conjura e faz aparecer algo diferente, ainda que preservando o seu rastilho, apropriando-se dele enquanto o expropria à circunscrição absoluta de um significado.

III. Melancolia, criatividade e a fantasia da *chora*

Pode ser nesse sentido que, ao longo da história, a melancolia surja associada a uma predisposição criativa excecional (Aristóteles), a uma superioridade espiritual

(Ficino) e a uma sensibilidade especial para *ver a verdade* (Freud).⁷⁰ No entanto, como assinala Juliana Schiesari em *The Gendering of Melancholia* (Schiesari, 1992), estas figuras da melancolia estão profundamente implicadas num paradigma que atribui diferentes valências à expressão do luto e do sofrimento, com base numa diferenciação (binária) de género – *performativamente reiterada e reinventada na materialidade dos corpos*, defenderia Butler. Esta diferenciação constata-se, desde logo, na sistemática exclusão de corpos, nomes e vozes de mulheres da categoria de “génio” melancólico, a par da sua identificação imediata com a figura do *sujeito masculino* (ibid., p. 3). Ou quando se materializa na distinção histórica entre o luto e a melancolia, não apenas no que diz respeito à comum divisão social de responsabilidades a partir do género (em que, como já vimos, a responsabilidade da expressão ritualizada do luto é quase exclusivamente atribuída às mulheres, nos mais diversos cenários culturais), como na distinta atribuição de autoridade e autoria criativas que a circunscreve (ibid., pp. 12-13).

Mais do que uma distinção entre diferentes estados psíquicos ou condições clínicas – para utilizar a terminologia freudiana que a inaugurou (Freud, 1917) –, a diferença entre o luto e a melancolia opera assim, performativamente, através de práticas discursivas que atribuem diferentes diagnósticos e tipos de legitimidade à experiência da perda e à expressão e resignificação do sofrimento, consoante a categorização circunscritiva dos corpos que as atravessam e reencenam. O género não é o único marcador “identitário” que sobressai nessa diferenciação,⁷¹ mas é certamente um dos mais notórios, que se revela quando, não raras vezes, a expressão de uma mulher melancólica é reformulada nos termos de uma histeria, loucura, ou outro tipo de inaptidão patológica (Schiesari, 1992, pp. 54-63; Dunn, 1994, pp. 50-64; Carson, 1995), ou quando a *masculinidade* de um homem é ameaçada se ele chorar –

⁷⁰ C.f.: “Problema XXX” (Aristóteles apud. Mayhew [ed.], 2011, pp. 272-31); “Ficino’s Philosophical Celebration of Loss” (Schiesari, 1992, pp. 112-140); e “Mourning and Melancholia” (Freud, 1917).

⁷¹ Ver, por exemplo: *Racial Melancholia, Racial Dissociation* ([S.] Han e L. Eng, 2019); *Cultural Melancholy: Readings of Race, Impossible Mourning, and African American Ritual* (Singleton, 2015); *Memórias da Plantação* (Kilomba, 2020); *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS* (Woubshet, 2015); “Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective” (Radomska, Mehrabi e Lykke, 2020); “In a Minor Key: Queer Kinship in Times of Grief” (Prasad, 2020); *Left-Wing Melancholia: Marxism, History and Memory* (Traverso, 2016); *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Fisher, 2014).

“boys don’t cry”, confessa Robert Smith na famosa canção dos The Cure, com uma certa tristeza sarcástica.⁷²

Sem me alongar muito nos exemplos, que o livro de Schiesari mapeia de forma bastante clara e detalhada, e ao qual remeto a necessária contextualização, interessa-me aprofundar um pouco a relação que esta diferenciação estabelece com o uso da voz. *Que vozes (e que corpos) podem lamentar e como?*⁷³ Se, à expressão do luto, associamos a prática vocal dos lamentos e toda a espécie de manifestações vocais anteriormente enumeradas, por sua vez remetendo-nos ao contexto dos rituais funerários e à sua dimensão social e coletiva, em que grupos de mulheres anónimas dão voz a repetidas ladainhas e choros inarticulados, o mesmo não se pode dizer da melancolia enquanto prática discursiva e respetivo imaginário. A figura do melancólico (criativo) é, quase sempre, uma figura solitária e silenciosa, com “uma voz voltada para si mesma” (Butler, 1997, p. 196) que encontra no poeta, no filósofo ou no escritor o seu mais adequado reflexo.

Historicamente, o sistema patriarcal cis-heteronormativo que conta com a responsabilização da expressão vocal (e maioritariamente *assemântica*) do sofrimento às mulheres, enquanto grupo homogeneizado, ao mesmo tempo que tenta controlar e silenciar as suas vozes,⁷⁴ parece reservar a legitimidade e a autoridade para o

⁷² A canção é justamente a “Boys Don’t Cry” (The Cure, 1979). Outra referência neste sentido é o vídeo-ensaio de Jonathan McIntosh, intitulado [Boys Don’t Cry \(Except When They Do\)](#), publicado no seu canal de Youtube em 2021 (Pop Culture Detective), onde se analisam diferentes representações de expressão do sofrimento *masculino* no cinema e cultura visual de massas, denunciando e desconstruindo padrões de género cis-heteronormativos implicados na construção de uma imagem de *masculinidade* hegemónica que, tipicamente, é incompatível com a manifestação visível do sofrimento enquanto marca de uma fraqueza ou vulnerabilidade indesejáveis, tolerada apenas, na maior parte dos casos, enquanto elemento cómico, e acompanhada por comparações pejorativas com o que é conotado como uma reação *feminina* à dor e ao sofrimento. Enquanto os homens reprimem as suas emoções, “as mulheres deitam fora o que deve permanecer dentro” (Carson, 1995, p. 29).

⁷³ A colocação desta pergunta é igualmente motivada pelas reflexões de Butler em *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Butler, 2004). Escrito no rescaldo do 11 de setembro e consequente campanha militar global iniciada pelos Estados Unidos da América contra o terrorismo, comunmente conhecida como “guerra ao terror” (“war on terror”), este livro denuncia e analisa o regime de desigualdades no acesso ao direito ao luto no centro geopolítico do poder imperial (“the right to be mourned”).

⁷⁴ Existem registos sobre práticas de policiamento e proibição de rituais de lamento realizados por mulheres desde a Antiguidade. Tal como sinalizam diversas autoras que se dedicaram a estudá-las, na base destas práticas estava em causa uma profunda preocupação com o que era catalogado como um perigoso e excessivo uso da voz por parte das mulheres, que conduziam e realizavam estes rituais, descritos como manifestações de loucura, histeria, irracionalidade ou mesmo de bruxaria, que poderiam

ressignificar, criativa e artisticamente, ao homem, enquanto indivíduo excepcional (Schiesari, 1992, p. 15).⁷⁵ Por sua vez, essa ressignificação é realizada, sobretudo, através de práticas que valorizam a palavra no seu estatuto *mudo*, como a escrita.⁷⁶ Pois se o melancólico é descrito como um ser que dispõe de acentuada clarividência, isso deve-se também à distância que tenta manter de tudo o que o remete ao corpo físico e carnal, implicando-se na operação que Cavarero identificou como a *desvocalização* do *logos*.⁷⁷ Esta operação é suportada pela firme crença de que quanto mais o discurso conseguir libertar-se da sua componente fonética (corporal, particular), mais este consistirá no encadeamento “puro” de significados e mais próximo estará da verdade (Cavarero, 2005, pp. 42-43), refletindo o que já tinha sido assinalado no capítulo anterior: a conotação (metafísica) da voz (e, principalmente, dos seus excessos) com o corpo *feminino*.

Se, como sugere Butler, não existe nenhuma materialidade pré-discursiva em si mesma (Butler, 2023, pp. 49-50), ela existe, ainda assim, como um persistente discurso no cerne das teorias filosóficas e psicanalíticas em torno da figura da melancolia. Esta materialidade é, nem mais nem menos, um corpo *antes* da linguagem, que nos remete (quase) sempre ao corpo *feminino* – e, mais especificamente, ao corpo maternal (ibid., pp. 50-51).⁷⁸ Como irei, de seguida, demonstrar, este corpo devolve-nos novamente à voz. Porém, esta voz, ao coincidir, de variadas formas, com a figura de um corpo pré-verbal e de uma materialidade que

contagiar os outros e ameaçar a ordem cívica da *polis*. (C.f.: Saunders, 2007, pp. 52-54; Loraux, 1998, pp. 9-28; e Carson, 1995, pp. 119-137).

⁷⁵ Schiesari leva este argumento ainda mais longe, ao afirmar que a “ideologia” da melancolia [se] apropria das subjetividades das mulheres e das suas perdas “reais” para as *recuperar* enquanto forma privilegiada da expressão *masculina*, senão mesmo enquanto expressão desse privilégio (Schiesari, 1992, p. 13). Se cruzarmos este argumento com o marcador de raça/etnia, encontramos ainda muitas mais instâncias onde é possível constatar uma apropriação/exploração do sofrimento de *sujeitos* racializados (especialmente mulheres negras) nestes termos (Saunders, 2007, pp. 83-108).

⁷⁶ Saunders assinala que esta divisão é constatável no âmbito das práticas de lamentação e oração funerária: enquanto o lamento oral é tradicionalmente realizado por mulheres, as versões “literárias” e silenciosas do lamento, como as elegias, são classicamente atribuídas aos homens (Saunders, 2007, p. 51).

⁷⁷ Em Ficino esta operação é explicitada através de uma consideração platónica do corpo como “prisão da alma”, que bloqueia o acesso ao *verdadeiro* conhecimento: segundo Ficino, o conhecimento nunca pode ser a aquisição de novos “insights”, mas apenas um *relembramento* daquilo que a alma conhecia/sabia antes da *encorporação* (Schiesari, 1992, p. 116).

⁷⁸ Como assinala Butler: “[P]ode identificar-se a origem da associação clássica entre feminilidade à materialidade num conjunto de etimologias que associam a matéria a *mater* e a *mátrix* (ou útero), assim sendo, à problemática da reprodução” (Butler, 2023, p. 50).

existiria *antes* do discurso ou que, pela mesma operação, o *excede*, exige um mapeamento que atravessa uma conjunção de premissas problemáticas. Nesse mapeamento, a voz surge como expressão assombrada de/por um movimento ambivalente que opera no âmago de diversas teorias críticas feministas, *traço* de uma alteridade inassimilável e de uma relação conflituosa entre o *diagnóstico* de uma dolorosa perda e o *desejo* de ressignificação, reafirmação e resistência que sempre a acompanha.

A relação entre a divisão de gênero que opera nos discursos acerca da (disposição criativa da) melancolia, e a voz, parece ser motivada por uma preocupação geral com as *origens*. Uma preocupação que, atravessando todo o imaginário melancólico e todo o discurso psicanalítico que o nutre, já está implicada pela economia do luto e da perda, na medida em que se constitui através de um *retraçamento*, em busca do momento e do lugar originários dessa perda. Alguma coisa se perdeu antes de qualquer outra coisa, uma perda primordial – eis o motor desse retraçamento. Colocada nestes termos, a fascinante questão da origem da perda, ou da *perda original*, mergulha-nos numa demanda logicamente impraticável mas infinitamente conjecturável, propiciando a fabulação de uma série de hipóteses que talvez compensem o seu estatuto improvável (impossíveis de provar) com tudo aquilo que nos permitem imaginar, e cujos efeitos práticos de reconfiguração não deixam de ser efetivamente reais.

Se há alguém para quem tudo isto constitui uma preocupação de relevo, essa pessoa é Kristeva. O problema filosófico do “princípio” ou da “base perdida” (“lost foundation”) – como formula a autora Maria Margaroni – atravessa a obra e a escrita de Kristeva como uma das suas grandes inquietações (Margaroni, 2005, pp. 80-81). Indissociável do seu desejo de reconfigurar o enviesamento *logocêntrico* (e falocêntrico) da tradição de pensamento *ocidental*, particularmente no âmbito da psicanálise e ciências da linguagem – que posicionam a “Palavra” (*logos*) no “princípio”, articulado como passagem da natureza à cultura (ibid.) – a inquietação de Kristeva conduzi-la-á a procurar a “base perdida” nos lugares esquecidos, reprimidos, desvalorizados e abnegados no contexto dessa tradição. Kristeva leva-nos, assim, por caminhos tumultuosos, em busca de formas de resgatar e ressignificar esses lugares, aos quais é normalmente atribuído o estatuto de *nada* (ibid., p. 81), até ao “princípio” de uma pré-verbalidade arcaica, corporal e maternal.

Perante tal repto, não é surpreendente que Kristeva localize a origem do sentimento melancólico justamente no momento em que se dá o corte com a figura materna, coincidente com a entrada na esfera simbólica da linguagem (Kristeva, 1989). A melancolia é assim descrita como manifestação do irreparável sentimento de perda do *objeto* maternal e da incansável procura da sua recuperação que o acompanha (ibid., p. 6). Um “luto impossível”, em que a linguagem, enquanto causa-e-efeito da separação, nunca deixa de carregar o vestígio dessa perda (ibid., pp. 9-10). A definição de Kristeva para a (origem da) melancolia funciona igualmente como sustentação da origem melancólica de toda a significação/linguagem, já que, em Kristeva, “qualquer tentativa de significar codifica e repete essa perda” (Butler, 2023, p. 104). Este diagnóstico acompanha a identificação da *assimbolia* como um dos principais sintomas da disposição melancólica: uma paradoxal crise de significação que parece ligar a incapacidade de significar ao momento em que significar se torna “possível” (Kristeva, 1989, p. 9; pp. 5-6; p. 42; p. 53).

Embora não seja explícito em *Black Sun. Depression and Melancholia* (de onde provêm as referências citadas), as desconcertantes formulações que Kristeva aí tece sobre a melancolia (e a que voltarei) cruzam-se e colidem com um dos seus conceitos mais idiomáticos: a *chora* semiótica. Introduzida em *Revolution in Poetic Language* (Kristeva, 1984), a *chora* semiótica de Kristeva remete-nos a uma modalidade de “significância” (“signifiance”) na qual o signo linguístico ainda não é articulado enquanto ausência do objeto ou distinção entre o real e o simbólico (ibid., p. 26).⁷⁹ Conotada com as pulsões corporais, rítmicas e vocálicas, a *chora* está explicitamente associada ao corpo maternal e à totalidade indistinguível entre a mãe e a criança (ibid., pp. 26-27), reportando-nos ao momento que antecede(ria) o processo de diferenciação subjetiva, em que se dá a (tal) ruptura com a figura materna, coincidentemente com a aquisição de linguagem – “momento” a que Kristeva se refere como *tético* (ibid., pp 43-45).

Significativamente, no prefácio de *Revolution in Poetic Language*, Kristeva posiciona-se, desde logo, contra a “compreensão moderna da ciência” como o produto de “arquivistas, arqueólogos e necrófilos”, que separam o sujeito pensante da sua presença corpórea, e purificam o *logos* dos seus traços biológicos e materiais (ibid., p.

⁷⁹ *Révolution du langage poétique* foi originalmente publicado em 1974. Usa-se como referência a tradução inglesa editada uma década depois (Kristeva, 1984).

13). Kristeva propõe assim a possibilidade de uma teoria da significação que tenha em conta a interseção de forças “corporais, linguísticas e sociais” na formação da subjetividade (ibid., p. 15). A *chora*, termo que retira do *Timeu* de Platão, é a figura que lhe permite conceptualizar essa interseção, retraçando o “início” da subjetividade, não apenas a uma instância *antes* do *logos*, mas também, devolvendo-o ao corpo materno, a uma zona *para além* do *falo* (“phallus”) como princípio estruturante da ordem simbólica. Este deslocamento é indissociável de uma crise de significação que encontra na *chora* o seu *locus*, espaço generativo onde uma *outra* modalidade do processo de significação é produzida. Modalidade essa a que Kristeva chama “o semiótico”, “baseada em *traços* e *marcas* em vez de *signos*, as marcas das pulsões no corpo falante” [ênfase minha] (Margaroni, 2005, pp. 78-79).

Como assinala Margaroni, Kristeva foi alvo de inúmeras críticas, especialmente no campo da teoria feminista, nas quais o seu conceito de *chora* semiótica foi repetidamente rejeitado como um dos aspetos mais problemáticos do seu trabalho (ibid., p. 80). Lida como mais uma regressão a percepções a-históricas e essencialistas do *feminino* e da *feminilidade*, a *chora* foi desaparecendo progressivamente da escrita de Kristeva – que, inclusive, talvez se tenha tornado numa das suas maiores detractoras (Silverman, 1988, p. 119). Ainda assim, inclusive nas suas implicações mais controversas, na sua dimensão utópica mas, sobretudo, na proposta de reconfiguração que a motiva, a *chora* semiótica de Kristeva impõe-se como um lugar que este trabalho não poderia deixar de atravessar. Um lugar onde a dor e o desejo latejam em conjunto, e onde a relação entre a voz, o luto e a escrita se permite pensar e sentir enquanto processo de ancoragem, articulação e geração de uma (inter)subjetividade *encorporada*.

Para realizar essa travessia, invoco diversas leituras de Kristeva (através das quais me encontrei com ela), propostas por várias autoras que dialogaram com diferentes aspetos da sua obra. Em particular, com o conceito da *chora* – na sua problemática evolução, as suas violentas rasuras, e a sua potencialidade originalmente transgressora –, e que, em conjunto, revelam bem o seu “legado ambíguo”, para usar outra expressão de Margaroni (Margaroni, 2005). Mais do que redimir univocamente a *chora* ou exaltar as ideias de Kristeva *em si*, interessa-me salientar o processo de me

confrontar com o modo como ela foi lida e apropriada por outras mulheres escritoras que, assim como eu, encontraram, na sua escrita, algo que as incitou a *entrar*.⁸⁰

Uma dessas autoras foi Kaja Silverman, que, em *Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Silverman, 1988), mapeia o arco da *chora* ao longo de várias obras de Kristeva, integrando-a no contexto daquilo que identificou como uma “fantasia da voz maternal” (ibid., p. 72). Silverman localiza essa fantasia no movimento retroativo que faz a ponte entre dois momentos: o primeiro correspondendo à experiência imaginada de união plena entre a mãe e a criança, anterior à suposta cisão que inaugura o processo de construção da subjetividade; e o segundo consistindo no instante de viragem em busca de uma estrutura pré-existente, que dê sentido a essa mesma experiência imaginada, mas que se postula sempre, retrospectivamente, como irrecuperável (ibid., p. 73). Isto parece ir ao encontro do que Silverman descreve como a dupla temporalidade da *chora*, já que ela evoca, ao mesmo tempo, (1) a figura de um invólucro simbiótico que contém a unidade indiferenciada da criança e do corpo maternal, associada ao útero e à fase inicial da vida da criança, anterior à aquisição de linguagem, e (2) a “disposição semiótica” que pode *romper* com a ordem simbólica, já depois de a criança adquirir linguagem, e ao longo de toda a sua vida adulta (ibid., p. 104).

Assim, a *chora* alude, nessa segunda temporalidade, a uma espécie de recetáculo móvel, cuja força interna (ou internalizada), continuando associada às pulsões rítmicas e vocálicas do corpo maternal (perdido), constitui a possibilidade de *assaltar*⁸¹ a própria linguagem (ibid., pp. 103-104; c.f. Kristeva, 1984, p. 57-61). Silverman repara que, “enquanto recetáculo e habitante desse recetáculo”, contorno (fechado) e seu conteúdo, a figura maternal, com a qual a *chora* está

⁸⁰ Publicações mais recentes do que aquelas que invoco aqui revelam uma atual pertinência em voltar a dialogar com a obra de Kristeva e, em particular, em visitar partes da sua obra que foram (e têm sido) mais desconsideradas, como, por exemplo, a edição “*Revolution in Poetic Language*” *Fifty Years Later: New Directions in Kristeva Studies* (Angelova [ed.], 2024).

⁸¹ Utilizo o termo “assaltar” para traduzir “assail”, que Silverman utiliza. Mas também, em cima, “romper” ou, abaixo, “furar”, sendo que, na tradução inglesa de *Revolution in Poetic Language* que é indicada como referência (Kristeva, 1984), a tradutora opta por “breaching”, assinalando que, no original em francês, Kristeva usa a palavra “effraction”, termo jurídico para “invasão de propriedade” (“breaking and entering”). A tradutora reforça assim o facto de Kristeva implicar que esta *rutura* deve ser entendida como uma perfuração (“breaking into”) e um atravessamento (“breaking through”), para além de estar conotada com algo que se constitui enquanto “infração” da lei (Kristeva, 1984, pp. 247-248).

indissociavelmente conotada, é remetida a uma interioridade que só pode *conter* ou *ser contida* (Silverman, 1988., p. 107). Silverman dá também a ver que, segundo Kristeva, só a filha pode habitar a *chora* para além da mãe, no momento em que também ela se torna mãe: uma operação de regressão que, por um lado, apenas pode ter lugar enquanto relação entre mãe e filha, excluindo o *sujeito masculino*, e que, por outro lado, contribui para consolidar uma insistente e problemática equivalência entre o corpo *feminino* e o corpo maternal (ibid., pp. 108-113).

Silverman constata que a dupla temporalidade da *chora* é, assim, sustentada por uma distinção de género altamente (e biologicamente) determinista, a qual produz uma série de ambiguidades inerentes ao posicionamento de Kristeva. Por um lado, ao conotar a (interioridade da) *chora* com a dinâmica entre mãe-e-filha, em que a figura maternal é a protagonista, Kristeva constrói um espaço (pré) simbólico que privilegia o *feminino* e exclui o *masculino*, subvertendo assim a narrativa edípica tradicional (ibid., p. 108-109). No entanto, ao manter a habitual oposição psicanalítica entre a esfera pré-verbal (maternal) e o sistema simbólico (paternal), que a própria fantasia da *chora* supõe e assume, Silverman acusa Kristeva de conceptualizar e conjurar a voz maternal (e, por extensão, a voz *feminina*, sistematicamente coincidentes) como uma voz sem capacidades linguísticas. Silverman assinala ainda que esta voz não é apenas desprovida de *logos* mas também, em última instância, uma voz muda, enclausurada dentro da própria *chora* (ibid., p. 112).⁸²

Porém, se esta voz, com toda a sua energia desestabilizadora, continua a (poder) *assaltar* a linguagem, a questão, para Silverman, parece colocar-se no sentido de averiguar quem (que *sujeito*, que corpo, que posicionamento, que lugar de fala?) tem realmente acesso a usar a força semiótica da *chora* para *falar* – e, sobretudo, qual é a operação que o autoriza. Silverman conclui que, ao *excluir* o *sujeito masculino* da *interioridade* da *chora*, mas mantendo-o como guardião do sistema simbólico, à imagem da figura *paternal*, ele é, em Kristeva, o elemento mediador de qualquer relação (diferenciada) que com ela possa ser mantida, insinuando que só *fora* dela – isto é, assumindo a posição *masculina* e rejeitando a identificação-fusão com a figura da mãe – é possível canalizar e exteriorizar essa voz maternal, tornando-a finalmente

⁸² Outras autoras, porém, como Ewa Ziarek, apontaram que, em Kristeva, *o silêncio fala*, interpretando o “semiótico” como uma força que, embora resista a ser integrada no sistema simbólico, não deixa de ser linguística (Ziarek, 1992).

significante e audível (ibid., p. 113).⁸³ Esta figura é identificada por Kristeva, em diversas instâncias da sua obra, com “o” artista (ibid., p. 112). Explicitamente introduzido como figura *masculina*, o artista:

(...) fala a partir de um lugar onde [a mãe] não está, onde ela não sabe. Ele delinea o que, nela, é um corpo que se regozija (...) através de uma simbiose de significado e não-significado, de representação e jogo de diferenças, o artista instala-se na linguagem e, através da sua identificação com a mãe (...) [atravessa] tanto o signo como o objeto”.

(Kristeva apud. Silverman, 1988, p. 113)⁸⁴

Numa segunda leitura, proporcionada por Cavarero, a energia semiótica, que a *chora* de Kristeva preserva e regula, é lida justamente como o *traço* da voz na linguagem, seu “material sonoro”, mas também, acima de tudo, “o ritmo vocalizado e as pulsões corporais que enraizam quem fala à corporalidade da sua existência” (Cavarero, 2005, p. 134). Cavarero observa ainda que a *chora* é um lugar de movimento contínuo, uma “motilidade constante que não conhece a quietude” e cujos ritmos não podem ser totalmente catalogados pelo sistema simbólico (ibid., p. 135). Cavarero desloca o foco na figura da mãe para se focar, ao invés, na criança, no *prazer vocal* e desmedido da criança, e na infância como lugar de um “prazer *acústico* originário”, tão gerador quanto desestabilizador, “pré-condição da função semântica e dos seus incontroláveis excessos” (ibid., p. 138). Esta deslocação é pertinente no contexto da tese de Cavarero, na medida em que autoriza uma leitura da *chora* como

⁸³ Nesta dinâmica, a figura *masculina* é, inclusive, o elemento mediador da fusão entre a *mãe* e a *filha*, já que é aquele que *fecunda* a *mulher* para que esta se torne *mãe* (Silverman, 1988, p. 110). Elizabeth Grosz faz uma crítica semelhante, caracterizando a *chora* como “consequência de uma fantasia *masculina* da maternidade”, ao invés de se basear em “experiências da maternidade vividas pelas mulheres” e que é, no fundo, uma fantasia fálica (Grosz, 1990, p. 151), figura emblemática de uma tendência nos discursos filosóficos ocidentais para projetar, numa *feminilidade* essencial, tudo o que “os homens não conseguem explicar, articular ou saber” (Grosz, 1995, p. 124).

Estas questões são aprofundadas por Michelle Boulos Walker em *Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence* (Walker, 1998, pp. 116-120).

⁸⁴ Este excerto é retirado de um texto intitulado “Motherhood According to Giovanni Bellini” (Kristeva, 1990).

figura de uma voz rebelde que, contra todas as manobras de negação de Kristeva, não se deixa silenciar tão facilmente, ao contrário do que Silverman preconiza.

Além disso, Cavarero realça também a importância da *chora* no modo como Kristeva define a linguagem poética, que não é tanto um *tipo* de linguagem quanto uma dinâmica que opera como *traço* da materialidade corpórea e vocálica em qualquer tipo de enunciado ou texto, enraizando o aspecto semântico da linguagem nas pulsões corporais (ibid., p. 136). É assim, diz Cavarero, que “o *prazer vocálico* passa da oralidade para a prática da escrita” [ênfase minha], em “textos permeados por um ritmo musical nos quais a vocalidade explode através do significante linguístico, vem à superfície e comanda o significado” (ibid., p. 137). A poesia (em verso) é, talvez, o exemplo mais óbvio, mas Cavarero evidencia, através de Kristeva, que o ritmo semiótico, ancorado na voz *enquanto* corpo, faz parte do mecanismo geral de toda a linguagem e do seu passado imemorial (ibid.) e que, assim, o texto poético é *qualquer texto* (seja em prosa ou em verso) no qual o ritmo semiótico irrompe no sistema simbólico, provocando a ruptura dos seus limites e inundando-o de “prazeres fônicos” (ibid., p. 138).

Em última instância, Cavarero pede-nos que entremos na obra de Kristeva (e especificamente, em *Revolution in Poetic Language*, onde o conceito de *chora* é primeiramente introduzido) *enquanto* deslocamos o centro do debate na primazia e onipotência do sistema simbólico, em relação ao qual tudo seria sempre *o que fica aquém* ou *de fora*, para nos oferecer uma leitura *positiva* da *chora*. Em vez de nos remeter à *condição-de-ser-em-falta*, ou de se focar na insuficiência do que “não é discurso”, Cavarero coloca a *chora* como *locus* daquilo que desestabiliza a própria noção de conceito e, simultaneamente, orienta o movimento de retraçamento e imersão naqueles sítios da linguagem onde os seus ecos libidinais sonoros não podem ser contidos nem integrados, nem tão pouco eliminados. Este prazer da voz, enraizado na sua dimensão carnal, tem, na leitura de Cavarero, uma função subversiva, cuja origem, ao ser localizada na fase pré-verbal da criança e na sua relação de fusão com a mãe, também serve para frustrar a categoria do indivíduo e do individual (ibid., p. 132).

Numa terceira leitura da *chora*, Margaroni parece concordar com esta última sugestão de Cavarero quando identifica, no intuito da formulação de Kristeva, um

desejo de movimento para além do paradigma *logocêntrico* herdado da tradição metafísica – que, por meio de uma violenta cisão, “separa o *logos* do(s) seu(s) *outro(s)* e o *sujeito* falante das suas experiências materiais” – em direção à possibilidade de teorizar “a abertura do *um* para receber o *outro*” (Margaroni, 2005, pp. 81-82). É nesse sentido que, segundo Margaroni, “a *chora* constitui um esforço para explorar um espaço intermedial que preserva a alteridade das entidades envolvidas no processo de mediação” (ibid., p. 82), um “espaço de ambígua relacionalidade em cujo contexto a possibilidade da transcendência jaz menos no *para além* de nós do que no nosso *entre-meio*” (ibid., pp. 93-94). Porém, Margaroni chama a atenção para dois aspetos fulcrais na sua leitura, que parecem não ser suficientemente escrutinados nas leituras de Silverman e Cavarero, e que dizem respeito à sua própria interpretação da dupla temporalidade da *chora*.

Em primeiro lugar, no que diz respeito ao movimento retroativo que caracteriza a fantasia da *chora*, Margaroni é perspicaz a realçar que o que está em causa não é um mero retorno nostálgico a uma origem maternal arcaica em prol de uma fuga utópica ao *logos* e à história, como algo que *escaparia* (ao) ou ficaria do outro lado do sistema simbólico. Ao contrário de Silverman e Cavarero, que não se envolvem tanto com as implicações desta hipótese (embora estejam cientes disso e lidem diretamente com as suas consequências, com perspetivas radicalmente opostas), Margaroni contextualiza o movimento de *anamnesis* de Kristeva em termos da sua função narrativa. Este “exercício de relembração” e retraçamento, que inventa um “princípio” por trás da “infância eterna” da Grécia Antiga, serve a possibilidade de imaginar um outro “berço” para o nascimento da significação enquanto “princípio”.⁸⁵ Como tal, “o que está em causa não é a verdade da ficção que nos é narrada mas a diferença que faz no modo como percecionamos e intervimos no real” (Margaroni, 2005, p. 84).⁸⁶

⁸⁵ Esta leitura contextualiza também a atração particular de Kristeva pela figura da *chora* e a sua função suplementar no texto de Platão, no qual a *chora* “prepara o solo para a emergência da *polis*, o espaço terreno onde a imagem ideal da cidade pode ser materializada” (Margaroni, 2005, pp. 83-84).

⁸⁶ Em *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*, Kristeva descreve a *anamnesis* como o ato de colocar memórias em palavras, a repetição do passado traumático através da “enunciação narrativa” que “permite a renovação do *sujeito* no seu todo” (Kristeva, 2000, pp. 28-29). Esta descrição (que poderia servir para ilustrar uma das mais importantes demandas do luto) vai ao encontro da leitura que Margaroni faz da *chora*, para além de nos reportar novamente ao conceito derridiano de iterabilidade.

Margaroni exalta o óbvio para reafirmar que, no fundo, a *chora* não deve ser lida como um “espaço pré-verbal” ou um “tempo-sem-tempo” *antes* da história (ibid.), mas sim como algo que está a ser conjurado e materializado num determinado presente, em relação àquilo que é, também, uma fantasia datada. Nas palavras de Kristeva, a *chora* “não é ainda uma posição que represente alguma coisa para alguém” (Kristeva, 1984, p. 26). Ela abre, na realidade, uma arena de incessante disputa, sendo, ela própria, geradora prolífica de múltiplos debates, os quais, até hoje, não permitiram fixar a sua posição, inclusive dentro da obra de Kristeva. Assim, a ideia de que o semiótico *precede* o simbólico não pode ser interpretada literalmente, nem de acordo com uma consideração puramente linear do tempo, funcionando, acima de tudo, como hipótese de deslocar, pluralizar e (re)produzir tempos narrativos heterogêneos.⁸⁷

Formada por “pulsões e suas estases”, a *chora* de Kristeva é o “princípio” – não enquanto “início”, mas enquanto modo de regular certos comportamentos – de uma “auto-organização” *relacionalmente* “ditada por condicionamentos naturais e sócio-históricos” (ibid., p. 27), cujo efeito é, como sugere Margaroni, *transverbal* e *trans-histórico* (Margaroni, 2005, pp. 84-85). Enquanto fantasia das origens que nasce de uma vontade de frustrar a possibilidade de impor uma origem absoluta e/ou transcendental, a *chora* é uma suposição teórica que revela uma preocupação maior com o modo como essa origem é imaginada, narrada e originadora de *outras* narrativas (produzida e produzível) do que com a questão da origem *em si* (ibid., p. 86). Nessa fantasia, a disposição semiótica é o dispositivo de (inter)mediação discursivo que, *através do discurso*, desmascara o que é (foi e será) preciso *esquecer* (excluir, reprimir) para que a significação *funcione* e, ao mesmo tempo, o *traço* insolúvel desse(s) corpo(s) enterrado(s) e dos seus silêncios ensurdecedores pela/na linguagem.

Kristeva afirma que “todo o discurso se move com e contra a *chora*, no sentido em que simultaneamente depende dela e a recusa” (Kristeva, 1984, p. 26). Como defende Margaroni, o grande potencial da *chora* semiótica está na sua

⁸⁷ Nas palavras de Kristeva: “[E]mbora seja originalmente uma pré-condição do simbólico, o semiótico funciona dentro das práticas significantes como resultado de uma transgressão do simbólico. Portanto, o semiótico que ‘precede’ a simbolização é apenas uma suposição teórica justificada pela necessidade de descrição” (Kristeva, 1984, p. 68).

mobilização (re)inscritiva do “princípio” ou do “início” *enquanto processo*, conduzindo-nos ao segundo aspeto fulcral da sua leitura. Ela diz:

Seja referindo-se ao semiótico como aquilo que “excede o *sujeito* e as suas estruturas comunicativas” ou à significância (“signifiance”) como modo alternativo da significação produzida através da intervenção do semiótico, o “processo” é entendido enquanto “permutação lúdica” (em vez de “transação”) entre [o que Kristeva chama] o “arcaico” e o social. É por isso que [o processo] se desenvolve por/em “universos plurais e heterogêneos” e abrange dois movimentos independentes – o movimento de *anamnesis* e o da prática (no seu sentido marxista: enquanto atividade supra-subjetiva em direção à externalidade, à objetividade e ao real).

(Margaroni, 2005, p. 87)⁸⁸

Na leitura de Margaroni, a “dupla temporalidade” da *chora* é reequacionada nos termos de uma dupla mobilidade ou de um duplo atravessamento que implica uma *tripla* articulação.⁸⁹ É também a partir daqui que Margaroni se posiciona

⁸⁸ Embora Butler seja uma das mais proeminentes críticas de Kristeva (C.f. Butler apud. Oliver [ed.], 1993, pp. 164-178; Butler, 2023, pp. 100-106), a leitura de Margaroni fez-me lembrar uma nota que Butler elabora acerca do entendimento marxista de matéria enquanto *práxis*: “(...) se o materialismo considerasse a *práxis* como a matéria dos objetos e se entendêssemos a *práxis* como atividade socialmente transformadora, entenderíamos então esta atividade como constituinte desta materialidade. A atividade própria da *práxis* exige, contudo, a transformação de um objeto de um estado anterior a um estado posterior (...) à luz deste novo materialismo proposto por Marx, o objeto é a atividade transformadora em si (...) [O]u seja, o objeto materializa na medida em que é lugar de transformação temporal. Assim, a materialidade dos objetos não é de todo estática, espacial ou adquirida, mas constituída na e como atividade transformadora (Butler, 2023, p. 347).

⁸⁹ Margaroni chama a nossa atenção para o facto de que, em *Timeu*, de onde é retirada a figura da *chora*, Platão está ansioso por provar que “um não pode existir dentro do outro e, assim, ser um e também dois ao mesmo tempo” (Margaroni, 2005, p. 90). É por isso que ele recorre à *chora* como “terceiro tipo/elemento”, que, porém, ao invés de servir para problematizar o sistema binário, o fortalece, ao obscurecer a sua função suplementar (ibid., p. 91). Embora Kristeva não chame a atenção para a natureza da *chora* como “um terceiro tipo”, a sua apropriação do conceito destaca justamente as facetas da *chora* que são inseparáveis da sua força terciária, rejeitando diretamente aquelas que poderiam encorajar a sua leitura como um espaço “externo” ou um meio passivo. Assim, em contraste com Platão, que enfatiza a recetividade e a falta de forma (“formlessness”) da *chora* (as duas qualidades que a reduzem a um recetáculo acolhedor e neutro para a gestação do mundo material), Kristeva insiste na sua motilidade e potencial disruptivo (ibid.).

relativamente à tentativa (arriscada) de Kristeva de criar uma analogia entre a disposição semiótica, o espaço intermedial da *chora* e a criação artística (ibid., p. 94). Como já tem vindo a ser sugerido ao longo das diferentes leituras invocadas, Kristeva descreve a linguagem poética como uma modalidade do discurso através da qual o semiótico irrompe no simbólico. Mas é muito interessante o modo como Kristeva configura essa operação, quando nos diz que, para além da metonímia e da metáfora (deslocação e condensação, nos termos de Freud), ela implica um terceiro processo: *transposição* – “uma passagem de um sistema de signos para outro” (Kristeva, 1984, p. 59). Esta passagem implica a transgressão de um posicionamento relativamente ao tético (a “fase” ou a “posição” em que o *sujeito* se articula em cisão com o *objeto*) que, obrigatoriamente, exige uma *outra* articulação com o sistema de verdade que o fixa. A *chora* é, para Kristeva, o mecanismo dessa articulação, a história que ela (re)conta para lhe dar moção, na qual se exige que saibamos *contar até três*, sendo a própria relação o terceiro elemento fundamental.

É enquanto lugar de produção dessa transgressão e transposição acima enunciadas, que usa o tético como fronteira mas não como *origem* absoluta, que a linguagem poética revela o seu potencial (socialmente) revolucionário (ibid., p. 61). O seu *processo* articula o movimento da *anamnesis* – exercício (imaginativo) de *anamnesis* em direção ao mais arcaico estágio do posicionamento subjetivo – com o movimento da *transformação* do real enquanto prática generativa de desestruturação e reestruturação, por meio de um movimento de *passagem* (ibid., p. 71).⁹⁰ No meio de tudo isto, é importante não esquecer que este processo é informado por uma descrição do semiótico como modalidade “psicossomática” nas próprias palavras de Kristeva, que se articula num “*continuum*”, nas “conexões entre esfíncteres” (estruturas corporais que controlam a passagem de substâncias entre diferentes partes do corpo), em “modulações vocais e rítmicas”, e na relação com a dimensão social da subjetividade (ibid., pp. 28-29).

No entanto, temos de admitir que a conotação da *chora* semiótica com o corpo maternal e, por extensão, com o corpo *feminino*, persiste como um dos mais

⁹⁰ Significativamente, e propondo uma distinção que poderíamos questionar e desenvolver, Kristeva opõe a linguagem poética ao discurso científico, como exemplo idiomático de uma linguagem dominada pelo simbólico, ou seja, pela repressão racional das pulsões, que tenta reduzir, tanto quanto possível, qualquer *traço* do semiótico, encorajada e privilegiada pela sociedade capitalista (Kristeva, 1984, p. 13).

problemáticos fatores na tese de Kristeva, sobretudo quando ela privilegia, de facto, o *sujeito masculino* como mediador privilegiado das operações transgressoras e criativas da modalidade semiótica. Se, em *Revolution in Poetic Language*, os exemplos citados são todos homens – tal como nos alerta, desde logo, o prefácio da tradutora na edição inglesa (Waller apud. Kristeva, 1984, p. ix), em *Black Sun. Depression and Melancholia*, constatamos essa preferência de forma ainda mais gritante. Nesse livro, a confluência do artista com a posição *masculina* é operacionada através da sua associação a um certo tipo de melancólico. Mais exatamente, o artista é introduzido, em Kristeva, como um melancólico excepcional e incansável (Kristeva, 1989, p. 9), em contraste com o típico melancólico taciturno que primeiramente descreve: uma pessoa que “não é capaz de articular frases” (ibid., p. 33), que é “estrangeira na sua própria língua” (ibid., p. 53), que ora interrompe o seu próprio discurso com “ritmos repetitivos e melodias monótonas”, transformando-o numa “obsessiva litania” (ibid., p. 33), ora é condenada ao silêncio e, conseqüentemente, à morte (ibid., p. 42).

Na interpretação de Schiesari, esta diferenciação entre o *sujeito* melancólico criativo e a pessoa depressiva comum revela, pelo menos, duas operações no raciocínio de Kristeva. Antes de mais, uma diferenciação entre a forma clínica e a forma artística da melancolia, da qual emergem dois tipos diferentes de pessoas melancólicas – uma doente e outra radicalmente criativa – e, em segundo lugar, entrelaçada com esta, uma diferenciação a nível da atribuição de género implícita (quando não é explícita) a cada uma dessas formas ou figuras (Schiesari, 1992, pp. 84-85). Pois se o artista, ou o melancólico criativo, é, para Kristeva, à partida, um *sujeito masculino* (ou alguém que assume essa posição), o mesmo não se aplica à figura exemplar da melancolia ou depressão patológicas, que, pelo contrário, é uma categoria que parece ser maioritariamente habitada por mulheres (ibid., p. 86).⁹¹

⁹¹ Esta diferenciação é altamente visível na secção dos “case studies” do livro em questão. Um único capítulo intitulado “Illustrations of feminine depression” é composto por três casos clínicos de mulheres deprimidas, explicitamente caracterizadas como “histéricas” (Kristeva, 1984, pp. 71-94), enquanto os últimos quatro capítulos, que ocupam mais de metade do livro (ibid., pp.105-259) são dedicados a quatro grandes artistas melancólicos, dos quais três são homens (Hans Holbein, Gérard de Nerval e Dostoevsky) e uma é mulher (Margueritte Duras). Segundo a leitura de Schiesari, a inclusão de Duras é justificada por uma *semelhança* no tratamento (violento) da figura maternal na sua escrita, presumindo que, contra o que seria esperado de uma mulher, o matricídio simbólico foi alcançado,

Para Schiesari, a misoginia internalizada de Kristeva contamina o seu discurso teórico, desde logo, sob a forma de uma perturbadora violência prescritiva contra a figura materna como condição desse posicionamento (ibid., p. 77). E embora, inicialmente, Kristeva defenda que o matricídio é uma “necessidade biológica e psíquica” para mulheres e homens, como única alternativa viável às tendências autodestrutivas que os consomem (Kristeva, 1989, p. 27), esta parece ser uma tarefa quase impossível para as mulheres, cuja “identificação com a mãe, bem como a introjeção do corpo maternal, são mais imediatas” (ibid., p. p. 28). Assim, o que está em causa, como menciona Schiesari, não é apenas a impossibilidade de uma melancolia criativa *feminina* (sugerida também pela leitura de Silverman sobre a economia libidinal da *chora*), mas a tentativa de conotar a “versão” patológica da melancolia com o *feminino* e diagnosticar a mulher como *essencialmente* deprimida ou melancólica, no seu sentido clínico (Schiesari, 1992, pp. 80-81).

Em contraste com as leituras positivas de Cavarero e Margaroni, tanto Silverman quanto Schiesari nos pedem para lermos Kristeva à luz de uma ansiedade e de uma frustração que nos dizem bastante sobre os conflitos internos de uma mulher que se encontra numa tortuosa encruzilhada. Uma mulher que, como tantas outras mulheres teóricas do seu tempo, se viu encurralada entre a hiperconsciência da sua exclusão histórica, cultural e social do sistema simbólico patriarcal, representada sempre como o que nele *não cabe*, *não pertence* ou *está em falta*, e a tentativa de, ainda assim, reconfigurar os termos dessa exclusão através dos mesmos instrumentos que sempre serviram para a produzir e legitimar. Nesse sentido, não é estranho que, nesta encruzilhada, encontremos, recorrentemente, uma figura *feminina* atormentada, para quem os sintomas de uma profunda melancolia constituem uma familiar realidade, mas a quem o acesso à sua ressignificação é constantemente negado. Esta dupla melancolia parece percorrer o movimento de grande parte da teoria crítica e escrita feminista como sua teia e trama, ao longo de muitas gerações. Algo que se vai tecendo tanto quanto vai revelando as suas próprias fissuras.

Outras autoras, como Luce Irigaray, chegaram a sugerir que, simbolicamente, as próprias mulheres funcionam como uma *fenda*, um *buraco* (“hole”), algo que, inevitavelmente, lhes proporciona poucas figurações através das

aproximando-a de um posicionamento conotado como *masculino* nos termos de Kristeva (Schiesari, 1992, pp. 89-90).

quais se podem representar a si mesmas (apud. Schiesari, 1992, p. 64).⁹² Ao contrário de Kristeva, segundo Irigaray, as mulheres não têm sequer acesso a tornar-se *realmente* melancólicas, na medida em que “a melancolia (...) pressupõe uma certa quantidade de libido narcisista como pré-requisito para representar a subjetividade, isto é, representar-se a si mesmas enquanto *sujeitos* que são *sujeitos* das suas perdas” (ibid., p. 65). Schiesari interpreta a provocadora afirmação de Irigaray menos como uma negação de que as mulheres podem *sentir-se* (e se sentem!) melancólicas do que como a constatação de uma repressão que, desde cedo, é colocada como entrave à possibilidade de aceder aos instrumentos culturais e discursivos que permitiriam a inscrição das suas vozes (e de si mesmas) na produção/representação criativa da melancolia (ibid., pp. 68-69) – reforçando assim a indissociabilidade entre um entendimento da melancolia *enquanto prática discursiva* e a *produção de discursos melancólicos*, que se sobrepõe a uma mera verificação de certos sintomas clínicos. Esta formulação ajuda-nos também a reler Kristeva com outros olhos.

Mesmo assim, é espantoso que autoras como Kristeva e Irigaray, ainda que de formas tão distintas, tenham dado voltas e voltas para chegar a lugares em que, nos seus termos, se apropriaram de uma suposta posição *masculina* (formulada como tal), negando e justificando a possibilidade de uma melancolia criativa *feminina*, ao mesmo tempo que, na sua escrita e com a sua escrita, se inscreviam, enquanto mulheres, numa história criativa da melancolia que, dificilmente, seria (bem) contada

⁹² Embora, no contexto desta investigação, não se tenha proporcionado a hipótese de um diálogo mais aprofundado com a obra de Irigaray, haveria vários pontos de entrada possíveis, alguns dos quais não queria deixar de assinalar. Irigaray teorizou em torno das figuras da *fenda*, da *abertura* e dos *lábios* como metonímias do *feminino*, remetendo-nos a interessantes correlações entre a boca, a vulva/vagina e a ideia de uma escrita *feminina* enfaticamente ancorada na experiência do corpo, propondo uma leitura crítica ao falocentrismo patriarcal que se revela pertinente no contexto de uma discussão em torno da relação entre voz, luto e género. Fê-lo em obras como *Speculum of the Other Woman* (Irigaray, 1985), *This Sex Which Is Not One* (Irigaray, 1985), *An Ethics of Sexual Difference* (Irigaray, 1993) ou *The Forgetting of Air in Martin Heidegger* (Irigaray, 1999). De uma maneira geral, os seus escritos sobre melancolia e histeria, bem como a sua tese sobre como o ar é o elemento *esquecido* pela filosofia, seriam interessantes pontos de contacto com os temas deste projeto. Tanto Kristeva como Irigaray são pensadoras e escritoras francesas a escrever no mesmo período, nomes incontornáveis na filosofia e teoria crítica feministas, partindo de preocupações comuns, ainda que com abordagens bastante distintas e mesmo antitéticas. Silverman e Schiesari dialogam criticamente com ambas as autoras nas suas respetivas obras (Silverman, 1988; Schiesari, 1992). Fanny Söderbäck propõe uma leitura dialética do corpo de trabalho das duas filósofas em *Revolutionary Time: On Time and Difference in Kristeva and Irigaray* (Söderbäck, 2019).

sem elas.⁹³ Ler Kristeva é ser confrontada com um lugar repleto de contradições e mágoas, mas no qual, de negação em negação, não podemos deixar de identificar um latente *desejo* desesperado por uma espécie de *saída*, um movimento sem descanso. De uma forma extremamente única e turbulenta, este desejo move a escrita de Kristeva como uma força que decalca caminhos *por dentro*, que procura o *fundo* como *início* ao mesmo tempo que tenta defender-se de ser sugada por ele e escapar a qualquer tipo de totalização.⁹⁴ A ideia de um luto infinito pela mãe assombra a sua escrita sob a forma de uma voz irremediavelmente perdida. Mas esta é uma voz que, apesar de tudo, e inegavelmente, *quer ser ouvida*.

IV. Um luto *pela voz*

Na conjunção destas várias leituras de Kristeva, a figura da *chora* alimenta e nutre algo a que talvez pudéssemos chamar um *luto pela voz*. A partir das leituras de Silverman e Schiesari, este luto *pela voz* fala-nos, acima de tudo, de um trabalho de luto pela possibilidade de *ter uma voz*, no sentido em que *ter uma voz* nos remete à capacidade de auto representação mas também, significativamente, à legitimação dessa auto representação enquanto tal.⁹⁵ Este luto *pela voz* é, na verdade, uma

⁹³ Em Kristeva, esta “denúncia” está claramente sustentada; no que diz respeito à sua aplicação a Irigaray, baseio-me na escrupulosa crítica que Butler faz à leitura desconstrutiva que Irigaray (também) propõe a partir da *chora* de/em Platão (Butler, 2023, pp. 58-76).

⁹⁴ Walker propõe que, embora frustrante para quem a lê, a ambiguidade, por vezes contraditória, de Kristeva, funciona também como um posicionamento de resistência a uma lógica racional governada por exigências de estabilidade e coerência que, em certa medida, acabariam por diluir a força e a motilidade que estão em causa nos seus argumentos e propostas teóricas. A ambivalência que caracteriza o seu posicionamento funciona, assim, como manifestação da permutação entre o semiótico e o simbólico que é *encorporada* na sua própria escrita, impedindo a fixação unívoca dos seus postulados (Walker, 1998, p. 122; p. 124).

⁹⁵ É um facto inegável, especialmente no contexto das práticas feministas e, no geral, de qualquer prática que se envolva diretamente com a questão das opressões estruturais, que falar sobre (a) voz é sempre, também, falar sobre *lugar(es) de fala* e acesso à representação da subjetividade. Há uma dimensão metafórica nesta conexão, mas é importante realçar que ela está efetivamente ligada à experiência concreta do corpo e à experiência (literal) do seu silenciamento. Em *Calibã e a Bruxa*, Federici traça a história da domesticação do corpo da mulher e da apropriação do seu trabalho reprodutivo durante a transição do feudalismo para o capitalismo na Europa (entre os séculos XVI e XVIII), fornecendo alguns exemplos de como fechar a boca da mulher foi uma das principais preocupações e um dos mais comuns meios de controlo dos sujeitos *femininos* e subalternos nesse período. Diz Federici que “[A]s mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras” e que “[A] língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação” (Federici, 2018, p. 203). Estas acusações justificavam atos de desumanização extrema,

possível denominação alternativa para a dupla melancolia a que aludi anteriormente, relativamente ao movimento (criativo, político, filosófico) que atravessa, de um modo geral, as práticas e as escritas feministas. No princípio regulador desse movimento, o luto funciona como mecanismo de reconhecimento de si (e da *sua voz*) como *outro* na economia do sistema simbólico, lúcida constatação de uma perda que funda e sinaliza essa mesma posição/condição. Simultaneamente, o luto funciona também enquanto força motora das várias hipóteses de ressignificação que esse posicionamento convoca.

Na verdade, poderíamos aplicar o que está escrito em cima a qualquer tipo de prática que se inscreva como antissistémica, disruptiva e coletivamente implicada com a transformação das relações de poder e discursos hegemónicos. Pois qualquer prática com esse intuito precisa de se confrontar com os múltiplos lutos que, ao longo das gerações, atravessam as histórias de violência, exclusão e discriminação que esses mesmos discursos produziram, e dos quais são também resultantes (devolvendo-nos aqui à teoria da performatividade de Butler). Assim se impõe, necessariamente, enfatizar outros marcadores significativos que se intersectam com o género na exclusão sistémica de determinados corpos e subjetividades de uma esfera de acesso à sua auto representação e à ressignificação criativa das suas perdas, legitimadas enquanto tal. Marcadores étnico-raciais, de classe, relativos à orientação sexual, à relação de identificação com o género atribuído à nascença, à idade, ao nível de autonomia corporal e condições de saúde, entre muitos outros –, cada qual com a sua carga e implicações particulares e profundas no que diz respeito a traumáticas perdas não reconhecidas, atravessam os corpos historicamente excluídos e subalternizados (“othered”) pelo sistema simbólico *logocêntrico*, em todas as suas ramificações discriminatórias, as quais, no contexto socioeconómico do capitalismo, são continuamente exploradas e reforçadas.⁹⁶

como a colocação de focinheiras nas mulheres mais “desbocadas”, acusadas de insolência, bruxaria ou prostituição, e na sua exibição pública como método de tortura, humilhação e intimidação. As mesmas práticas eram utilizadas nas colónias, em mulheres e homens escravizadas/os (ibid.).

⁹⁶ Isto é algo que Weller também endereça no seu trabalho de/sobre luto, através dos seus “cinco portais do luto”, onde entrelaça as experiências de perda pessoais e domésticas com as suas dimensões sociais, económicas, ancestrais (e mesmo ecológicas), reportando-nos a uma consideração política e ética do luto e à necessidade de implicar nos nossos discursos quando falamos sobre a conexão entre (os processos de) luto, a realidade das opressões, a construção (e desconstrução) da subjetividade e a reconfiguração das relações de poder hegemónicas a uma escala coletiva (Weller, 2015). Esta

Nesse sentido, o trabalho psicanalítico de autoras como Kristeva é fundamental e continua pertinente no âmbito da crítica feminista, ao iluminar e tentando responder a uma necessidade premente no sentido de desconstruir e reformular as narrativas que nos trouxeram *até aqui* a partir de um mergulho da imaginação em direção à “sede” do trauma e à ressignificação dos lugares reprimidos, que coloca as ferramentas do discurso (de poder) ao serviço da sua desconstrução. Uma operação que, tal como demonstrou Margaroni, se desencadeia a nível da *construção de significado*, ao mesmo tempo que não se deixa captar completamente por ela, produzindo a incessante transformação do real. No momento de múltiplas crises e colapsos que atravessamos, este tipo de propostas de reconfiguração teórica e criativa, que se elaboram *a partir* do luto como lugar de articulação entre o reconhecimento da perda, a resistência ao corte do laço com o que se perdeu e a capacidade de transformar a perda em algo partilhável, sem diluir a *alteridade* que pulsa no cerne da relação com o que se perdeu, é um trabalho político e ético. Contra a violência sistémica, a extrema patologização do sofrimento e a exigência capitalista de, simultaneamente, normalizar a violência e o sofrimento, e privatizar/individualizar os diagnósticos e as prescrições perante experiências de luto que nos implicam coletivamente.

Neste cenário, e de um ponto de vista anticapitalista e antissistémico, é importante ter em mente o tipo de instrumentalização que fazemos de um discurso que apela à constante ressignificação e ao movimento de continuar a criar e a *fazer*, para que não se confunda com a demanda de “produtividade” ininterrupta que caracteriza o *modus operandi* do próprio capitalismo. Até porque, se a presente crítica se elabora contra a calcificação de certas ideias e sistemas de pensamento baseadas, elas mesmas, na determinação de posições e hierarquias fixas, ela precisa de evitar, na mesma medida, a mera exaltação do lema “não-é-possível-parar”. Aqui, urge lembrar a consideração do luto enquanto crise, bloqueio, aporia no seu duplo sentido (como o que simultaneamente trava e impulsiona o pensamento e a ação). O luto obriga-nos a uma *interrupção*, contra todas as imposições de um sistema que não suporta que as coisas e as pessoas porem (de trabalhar, de produzir, de consumir) – o

consciência sinaliza algo que, como Weller assinala e reforça, várias vezes, ao longo do livro em questão, as sociedades indígenas sempre souberam reconhecer e integrar: “estamos todas ligadas umas às outras” – incluindo as vidas não humanas e o ecossistema como um todo.

que explica também a ultra medicalização do sofrimento nas sociedades capitalistas, na procura de formas rápidas de aliviar esse sofrimento (Weller, 2015, p. 18). Sob esta perspectiva, reunir as condições – o tempo, o espaço, a disponibilidade individual e da comunidade – para experienciar certos tipos de luto, com a profundidade e o apoio que nos exigem, é muitas vezes um privilégio ao qual nem toda a gente tem acesso.

Quem pode realmente parar para sentir o luto? Para sofrer e chorar? Para pôr em causa o que se desmoronou, recuperar o fôlego, cuidar do corpo enlutado, dar atenção a outra pessoa próxima que esteja em luto, conversar sobre o que nos dói? Para além de dizer respeito, obviamente, a fatores de classe, responder a estas perguntas envolve também, novamente, a questão de género, confrontando-nos com mais uma razão pela qual o luto sempre foi uma responsabilidade das mulheres, na medida em que está profundamente ligada à dimensão do cuidado. Quando parar significa abdicar de sustento e responsabilidades de autogestão e cuidados de outrem, apercebemo-nos que falar sobre o luto, a perda, o desgosto, o sofrimento e a depressão (que, inclusive, é potenciada e agravada pela repressão emocional do luto como consequência de um ritmo de vida incompatível com a sua expressão) não poderia deixar de implicar falar sobre as suas dimensões sociais, económicas e políticas. A letra da canção da Orca, “Desgosto Universal”, que abre o presente capítulo, fala justamente sobre isso: a experiência de, perante a lógica e a rotina capitalistas, não poder viver a crise do luto enquanto tal, ao mesmo tempo que, sem que o possamos controlar, não temos como evitar ser atravessadas por ela.

Desta forma, um luto *pela* voz fala-nos da voz que é reprimida e silenciada, não apenas enquanto representação (legitimada) de si (e de quem a usa), mas enquanto veículo de expressão da perda (tal como mapeada no capítulo anterior) que não tem oportunidade de se dar. A voz que cala o sofrimento para que a vida de labuta pela sobrevivência não se interrompa. Este luto solicita uma pausa, um limiar de suspensão, um abrigo. Um movimento de passagem que é também de paragem, já que parar é um movimento entre movimentos, a instável quietude que precede e sucede o gesto, o meio da encruzilhada que permite o retraçamento e aponta o (possível) futuro caminho. Nesse lugar de charneira, nesse tempo intervalar que o luto nos obriga a sentir, a introspeção e a conexão permitem-se, e *nada se produz*. E assim, talvez não surpreendentemente, este luto solicita também um silêncio. Não aquele que nos

sufoca à falta de palavras, ou que nos é violentamente imposto, mas aquele *que se impõe*, que é necessário como antecâmara da voz ou de qualquer evento sonoro que o *interrompe*, o espaço intermedial entre a pergunta e a resposta, o início e o fim da canção. O silêncio que homenageia a impossibilidade de simplesmente traduzir a perda num ganho e que resiste radicalmente à supressão da ausência como *traço* do outro.

Dialogar com propostas como a de Kristeva é fundamental, não apenas no sentido de lhes dar continuidade mas também, e sobretudo, no sentido de ir mais além na crítica, desvelando os lugares e as vozes que continuam por reclamar. Pois se existe uma história a contar *a partir* da repressão do acesso à representação das perdas não reconhecidas, talvez ela se faça, não (só) através da tentativa de *incluir* o que foi marginalizado nos contornos do que se constituiu às custas dessa marginalização, mas, acima de tudo, procurando os lugares (e os mecanismos) a partir dos quais poderemos realmente *escutar* essas vozes marginalizadas. É isso que sugere Schiesari (no enalço de Irigaray), quando nos incita a repensar a expressão da perda e da dor da perda das mulheres (mas, lá está, não apenas) através das categorias que foram historicamente identificadas como formas desvalorizadas de expressão da perda – tais como o luto e a depressão –, sugerindo que é justamente aí que poderemos encontrar a “história reprimida da melancolia” (Schiesari, 1992, p. 95).⁹⁷

Um luto *pela voz* sinaliza, então, um reconhecimento tanto quanto um apelo. Esse apelo terá de levar-nos para lá das fronteiras da academia, das instituições e dos lugares onde a crítica, por muito radical que seja, por muito que conteste as narrativas dominantes, continua refém de um conjunto de normas e barreiras, com um historial inegável de apagamento de narrativas, perspectivas e linguagens que não são autorizadas a entrar e a ser legitimadas nesses espaços. A própria Kristeva estava ciente disso quando, posicionando-se criticamente face ao “discurso científico”, direcionou o foco do seu trabalho para a poesia – ainda que confinando a sua

⁹⁷ Esta é também uma forma de insinuar algo que Audre Lorde sabiamente problematizou, quando disse que *as ferramentas do senhor nunca vão dismantelar a casa grande* (“the master’s tools will never dismantle the master’s house”) (Lorde, 2017). E é também nessa medida que a apropriação que Kristeva faz da psicanálise (essencialmente a partir de Freud e Lacan) talvez fique aquém de uma desconstrução que satisfaça o projeto feminista em todos os aspetos (será que isto é sequer possível?) devido a limitações que dizem respeito ao modo como o discurso psicanalítico foi estruturado e à perspectiva a partir da qual o seu léxico se formou, como sugere Walker (Walker, 1998, p. 125).

abordagem a um círculo restrito de poetas e, como já foi assinalado, a vozes maioritariamente *masculinas*... Esta exclusão funciona, inclusive, a nível das diferentes condições de acesso que diferentes corpos têm a lugares institucionais como a academia, e que continuam a ser determinadas por fatores culturais e socioeconómicos, revelando e reproduzindo desigualdades, e fazendo com que a academia não deixe de ser um lugar de concentração de poder e elitismo. Nesse sentido, não basta trazer esses corpos e essas vozes para o trabalho académico, mas deslocar a nossa atenção, ação e práticas para os espaços e os contextos que não se deixam apropriar por nenhum tipo de discurso institucional.

Através da leitura que Cavarero faz da *chora*, a ideia de um luto *pela voz* poderia apontar-nos ainda para outros lugares. Igualmente constituído através de um movimento de retraçamento, que concretiza a demanda de qualquer experiência de perda, este luto *resiste* à assimilação e à aniquilação da voz sonora pelo sistema simbólico *logocêntrico*, e que, assim, *através* desse luto, nunca se perde *realmente*. Marca de uma dinâmica relacional e amorosa, a sua dimensão porventura utópica, característica de qualquer fantasia das origens que busca o arcaico por trás do tempo, não deixa de se *fazer sentir* como memória somática que perdura e se manifesta no corpo, *em-corpo*. Assim, um luto *pela voz* é também um luto que se atualiza *através* da voz, que a voz conjura sempre que nos remete a esse tempo-lugar instalado no corpo, força libidinal que perfura o contorno do signo, insuflando-o de ar e de afeto, e se constitui matéria de iterabilidade, repetidamente, a cada vez que *se devolve* em-relação.

Desta forma, apesar de todos os mecanismos de defesa de Kristeva, e do fatalismo biologicista que, não obstante, mancha o seu discurso de género (simultaneamente *por* ele e *contra* ele), este luto *pela voz* ancorado na *chora*, pode bem ser, ainda, a figura de uma resistência às teorias de subjetividade que se focam na primazia da diferenciação enquanto separação. A impossibilidade de negar que *escutar uma voz* depende tanto de *estar do outro lado* quanto de *preservar o outro* dentro de si.

V. “Toda a separação é (um) vínculo” (a canção é uma ponte)

Ao contrário de Kristeva, que situa a origem do sentimento melancólico no momento de aquisição de linguagem, mas, não obstante, interligando-se inegavelmente com o que se segue, Phelan diz que talvez o ser humano já nasça pronto para o luto, num movimento violento de expulsão e separação, muito antes de poder reconhecer o conteúdo específico de um luto afetivo e de adquirir um vocabulário para a dor, dando sinal de vida precisamente quando solta o primeiro grito (Phelan, 1997, p. 5). Ainda que o início do processo psíquico (e linguístico) de construção da subjetividade seja situado mais tarde, e que a primeira fase da nossa vida seja vivida num estado de total codependência, a nossa entrada neste mundo não deixa de se constituir através de uma literal cisão, um corte físico que nos separa do corpo que nos gerou e carregou no seu interior. Esse primeiro grito, que sinaliza a primeira golfada de ar que inspiramos, encorajamento e alívio para quem o testemunha, inaugura a nossa existência vocal, frequentemente interpretada como primeira expressão corporal da nossa (pré) subjetividade *encorporada*, *traço* da nossa singularidade, antes (e para além) de qualquer acesso à linguagem.

Utilizado em defesa da voz perante uma tradição metafísica que, repetidamente, a submete a uma função primeiramente semântica (ao mesmo tempo que desvaloriza e/ou fetichiza e/ou teme as suas expressões *assemânticas* e paralinguísticas), este entendimento – de que Cavarero é uma das mais reconhecidas defensoras⁹⁸ – convida-nos a reconhecer a quebra que a voz assinala enquanto expressão dessa separação primordial, inaugurada pelo parto e marcada pelo primeiro pranto. Uma separação que nos forma, de facto, em corpos diferenciados, antes de qualquer acesso ao plano unificador da linguagem verbal. Perante tal premissa, talvez a hipótese de Phelan nos possa ajudar a rastrear a raiz da dimensão *incomunicável* do luto. Isto é, talvez o luto seja sempre uma espécie de *botão somático* que nos devolve à experiência traumática de não ter ainda palavras para elaborar uma narrativa que dê *sentido* a essa mesma experiência de separação, corte, perda?

⁹⁸ Ainda que não seja totalmente descartável, este entendimento da voz como expressão de singularidade, a qual constitui um dos principais vetores da tese ontológica e humanista de Cavarero, tem sido desafiada e criticada por abordagens mais recentes no campo dos estudos da voz. Os próximos capítulos problematizam a questão mais a fundo, apresentando algumas dessas referências e posicionamentos.

Porém, existe outra perspectiva para encarar tudo isto, ou a partir da qual podemos simultaneamente complementar e desestabilizar esta aceção, continuando a desafiar a noção de *sentido* como algo que depende exclusivamente do acesso à esfera simbólica. Parafraseando Simone Weil, quando nos diz que “toda a separação é um vínculo” (“every separation is a link”) (Weil, 2003, p. 145),⁹⁹ esta perspectiva propõe o enquadramento da separação como prova e possibilidade do vínculo, do *ser-em-relação* desde que *entramos* neste mundo. Pois, ao nascer, não somos apenas expelidas, mas inseridas numa realidade a que damos sentido em conjunto e em conexão com os outros corpos que o habitam. Assim o luto nos mostra, quando nos revela (o) que em nós se perde (alguma coisa) quando esse algo ou alguém que perdemos faz parte de quem somos e nos constitui (Butler, 2004, p. 22), quando nos mostra como a vida/morte do outro nos transforma. Assim a voz nos ensina, ao ser simultaneamente projetada e recebida, tal como o corpo que sai do corpo e entra no mundo que o recebe, no(s) corpo(s) que a escuta(m). Assim a linguagem verbal nos serve, apesar de todas as cisões que reitera, permitindo-nos aceder a um modo de partilhar histórias e impor limites, ainda que efémeros e continuamente mutáveis. E assim, também, a performatividade (de Butler) nos revela, exigindo a atualização constante das fronteiras que nos circunscrevem e desfazem.

Cantar, para mim, sempre foi um modo de aceder a um passado no qual eu não tinha as ferramentas discursivas que entretanto adquiri, algo que me conecta a uma existência corporal antiga, ligada a um período de sintonização com os corpos que me cuidaram e cujo cuidado dependia de uma linguagem sem palavras. A voz e o canto do meu pai foram formativos nesse sentido, uma presença prazerosa que, desde cedo, me despertou para a música, os seus ritmos e melodias. Ao mesmo tempo, a minha mãe (escritora) contava-me histórias, inscrevendo, no meu imaginário, as mais espantosas fantasias, ensinando-me o poder da narrativa, o seu impacto na construção do mundo e a sua importância na auto-construção e desconstrução relacional de nós mesmas, um fio que nos dá direção. Numa inversão de papéis tradicionais, o meu pai sempre foi “a voz”, a minha mãe sempre foi “as palavras e a escrita” – ambos corpo e colo. Quando o meu pai morreu, a minha mãe assumiu um papel duplo de

⁹⁹ Weil utiliza esta frase para descrever a parede de uma cela de prisão, através da qual dois prisioneiros comunicam, batendo nela. A parede é efetivamente aquilo que os separa, mas é também o meio pelo qual comunicam (Weil, 2003, p. 145).

parentalidade, e se houve alguém que me mostrou, desde cedo, que o luto é sobre manter o outro vivo em nós, foi ela, simultaneamente resistindo a aceitar o que nos aconteceu como uma tragédia determinista do nosso futuro e encorajando-me a transformar a dor dessa perda num lugar de expressão criativa.

Quando comecei a escrever e a compor canções, e enquanto o faço hoje, elas torna(ra)m-se elos de ligação afetiva e criativa a esse legado e, ao mesmo tempo, ao presente em que existo e ao futuro que imagino sempre que lhe projeto uma direção através do modo como conto e reconto a minha história, *desde o início*. Existir enquanto mulher artista numa sociedade patriarcal e sexista confrontou-me com a necessidade de me afirmar contando essa minha história, a história do(s) meu(s) luto(s), confrontando a condição de *ser-em-falta* que a histórica desigualdade de género me impõe diariamente. Ao mesmo tempo, o meu processo de consciencialização política iluminou o reconhecimento da minha posição de privilégio na sociedade, enquanto mulher branca, economicamente favorecida, e incentivada, desde muito cedo, pelo afeto e validação de quem me rodeava, a expressar-me criativamente. Isto permitiu-me constatar que os motivos pelos quais tenho a possibilidade de me dedicar ao trabalho criativo, num país onde esse setor é especialmente precário, estão longe de se basear unicamente no mérito ou no talento. Houve todo um contexto que facilitou o meu percurso até aqui e que continua a ter influência no que faço e no facto de poder fazê-lo.

Antes de me aperceber de tudo isso nos termos em que, entretanto, se tornou tão claro, e antes de ter a bagagem teórica e a experiência de vida que me permitem construir e entender cada vez melhor o sentido desse apelo, a necessidade de cantar, escrever e fazer canções partia diretamente da vivência de uma perda traumática. Um vazio que *preenchia* todos os vazios, e que o ato autobiográfico da escrita (e de qualquer expressão criativa que de mim brotava) contribuía para revelar, reelaborar, reencenar. Criar (cantar, escrever, tecer) tornou-se *cuidar* da relação com o *traço* dessa perda, o doloroso vazio que ela me deu, o nó na garganta que se instalava a cada vez que doía.¹⁰⁰ Numa entrevista, Björk diz que “a dor é erótica”, no sentido em que

¹⁰⁰ Algumas das primeiras canções que compus, tais como “fiz-lhe uma letra” ou “ela não vai ouvir” (*dois*, 2014) assinalam esta demanda, a qual tem sido reformulada ao longo de todo o meu cancioneiro, de que são também exemplo as canções “deserto”, “canção para dizer”, “grão a grão” (*Isula*, 2016),

nos leva ao âmago de nós mesmas.¹⁰¹ E por isso, também, ela está tão conectada com o desejo, num plano visceral que nos traz ao corpo e nos move enquanto corpos. No processo de criar, postulamos diagnósticos tanto quanto praticamos a transformação da dor que lhe serve de analgésico, num movimento de atravessamento movido *pelo* desejo, a que nos entregamos.

Assim, tal como o luto, a canção constitui uma travessia, um canal através do qual damos forma a um conjunto de matérias diversas, um processo e uma prática que materializam, em narrativa músico-poética, aquilo que, de outra forma, não se deixaria processar. Ela não deixa de ser uma forma de *dizer* o que de outra maneira *não se diz*, *fazer* o que de outra maneira *não se faz*, abraçando o indizível e o impraticável como condições aporéticas da sua materialização. Um mecanismo através do qual nos é permitido *continuar* perante todas as nossas crises e desgostos. Skeeter Davis pergunta porque é que os pássaros continuam a cantar e as estrelas a brilhar, se o mundo acabou quando o seu amor foi embora. Orca pede ao sol que lhe dê uma folga, mas “o mundo gira sem reparar” e a dor é deixada para depois...¹⁰² E

“Quarto Sem Coisas”, “O Dia Todo” (*A ver o que acontece*, 2019) ou “dezembro” (*a dor, o diagnóstico e o desejo*, 2023).

¹⁰¹ Em outubro de 2022, Björk lançou um podcast intitulado [Sonic Symbolism](#), composto por nove episódios em formato de entrevista, conduzida pelo escritor Oddný Eir e a curadora musical Ásmundur Jónsson, em que cada um deles é dedicado a um dos seus álbuns. A entrevista em questão, que contém esta passagem, corresponde ao episódio 8, sobre o *Vulnicura*, o seu oitavo disco de estúdio, editado em 2015, na sequência de uma experiência de luto amoroso, sobre a qual as canções foram escritas e compostas.

¹⁰² De todas as canções (em português) citadas no início de cada capítulo, a da Orca é a única que não faz parte do repertório discográfico da Cafetra. “Desgosto Universal” é uma das faixas do álbum *Paisagem Trânsito*, editado em 2023 pela Facada Records. No entanto, ela não deixa de fazer parte de um certo “circuito” que nos inclui a todas, pessoas fazedoras de canções *aqui* e *agora*, a nível local (Lisboa) e nacional, e à margem daquilo que se considera ser a indústria musical *mainstream*. No caso da Orca, existe uma ligação especial com as suas canções, uma conexão sensível com os temas que nos movem a escrever e a cantar e o modo como o fazemos, que parece ir ao âmago de um lugar semelhante. Tanto o *Paisagem Trânsito* como o seu sucessor, o EP *Não Há Tempo* (2024), estão repletos de uma autorreflexividade melancólica, em que o *sujeito* poético se desdobra em múltiplas camadas de harmonias. Ao mesmo tempo, cria-se um universo contingente, específico e relacionável, na clareza da sua simplicidade semântica, sem excessos (próxima de um certo modo de falar), e no tratamento de temáticas transversais à experiência humana e quotidiana de viver neste sítio e neste tempo, sob determinadas condições, num determinado contexto, ancoradas em experiências íntimas. O cruzamento de lutos e lutas pessoais e sociais (como em “Desgosto Universal”; “O Fim Já Começou”; “Côncava Solidão”; ou “Quem Está Vivo Reza”), a anatomia de conflitos interiores e relacionais (como em “Não Naufragues em Mim”; “Dona da Razão”; ou “Princípio de Realidade”), o desejo e a necessidade de continuar, simultaneamente, a resistir e a entregarmo-nos às demandas de todas essas travessias (como em “Se o Tempo”; ou “Rio”, em cujos versos se canta “Perante nós, um rio/Que se impõe neste caminho/E há que o atravessar”).

no entanto, é a própria canção que refuta o fim do mundo que proclama e abre o espaço que teria sido rejeitado, para podermos, com ela e através dela, “sofrer de amor”, a cada vez que é cantada, tocada, reproduzida.

Enquanto processo criativo e performativo, ao qual imprimimos uma intencionalidade, mas que, não obstante, constantemente nos desapropria na sua iterabilidade, a canção cumpre um papel terapêutico e catártico de reconfiguração, transformação e síntese, condensando uma passagem que nos conduz ao outro (lado). E assim como o luto, uma canção pode também atravessar-nos, quando a cantamos e/ou simplesmente quando a escutamos. As canções têm o poder de criar vínculos das mais variadas formas, desfazendo barreiras entre nós e os outros. Uma canção que alguém escreveu e cantou sobre a sua experiência particular torna-se veículo de uma identificação coletiva. Uma canção que alguém nos dá a ouvir torna-se elo de ligação com esse alguém, escapando ao encerramento de uma finalidade previamente circunscrita pela sua suposta autora. Simultaneamente, as canções mantêm-se algo inabaláveis na sua solidez condensada, especificamente reconhecíveis e reproduzíveis (cantáveis) na sua singularidade melódica e estrutural, eternamente crípticas na multiplicidade das suas interpretações. *Aquela* canção que nos faz chorar, *aquela* que nos faz lembrar, *aquela* que nos faz sentir falta, *aquela* que nos faz desejar.

Inicialmente, comecei a fazer canções apenas para mim, entre as paredes do meu quarto. Quando encontrei a minha comunidade artística, e me juntei a outras pessoas que também escrevem e cantam as suas histórias, na nossa língua materna, as canções tornaram-se parte de um cancionário maior, coletivo, comprometido com uma certa forma de fazer, agir e criar. Não tem só a ver com o que as canções dizem, mas também com o modo da sua produção e difusão, incluindo no que diz respeito a decisões estéticas mas também a escolhas sobre como a nossa música circula e é apresentada. As canções tornam-se espelho e projeção de uma prática que as informa, as contextualiza e as excede, sem nunca perder de vista que elas são a ponte que nos liga a nós mesmas, entre nós e a quem nos escuta. Um lugar poético de transformação e transmissão (nos termos de Kristeva), a canção é, também, um poema que se canta, em que a forma de o cantar (melodia, ritmo, enunciação, gestualidade) é tão importante como aquilo que se canta, mecanismo de transposição que frustra a divisão entre o semântico, o vocálico e o gestual, e que, de boca em boca, a cada vez que se

performa, seja em palco, da plateia ou nas mais mundanas situações do dia-a-dia, materializa, performativamente, processualmente, o seu estatuto iterável.

Assim, também, a canção nunca é (apenas) de quem a cria, mas a *terceira coisa* entre nós, tão minha quanto tua, indo ao encontro de Butler quando nos diz que:

“[Q]uem enuncia ou escreve não é capaz de controlar o alcance da capacidade de significação dos efeitos, pois estas produções não são propriedade de quem as enuncia. Continuam a significar apesar de quem as enunciou, às vezes contra as mais importantes intenções de quem as enunciou”.

(Butler, 2023, p. 340)

Se “nunca ninguém foi proprietária das suas palavras, falar” (ou, neste caso, cantar) “é sempre o dizer de uma pessoa estranha por si e como si própria, o reiterar melancólico de uma linguagem que nunca escolheu, mas pela qual é, digamos, usada, expropriada, como condição instável e constante de “alguém” e de “nós”, condição ambivalente do poder que vincula” (ibid.). Nesse sentido, uma das ambivalentes implicações no descentramento do *sujeito* é tornarmos a nossa escrita – as nossas falas, as nossas canções – lugares de inevitável e necessária expropriação.

CAPÍTULO 3

A materialidade coletiva do evento vocal: escutar (n)o (limi)ar entre nós

I live by the ocean
And during the night
I dive into it
Down to the bottom
Underneath all currents
And drop my anchor
As this is where I'm staying
This is my home

(“Anchor Song”, Björk, 1993)

Aquela vontade
Da família que se agarra
É verdade, a irmandade lá se aguenta
Numa expressão, quer-se ali a liberdade
O milagre do legado
Do melhor que há em nós
Quem é capaz?
Tenho raiva de quem saiba
No cantar levo a medalha da mudança

(“Olívia”, Maria Reis, 2021)

I. A minha voz não sou (só) eu

Serei eu a voz que te (en)canta? Para uma quantidade considerável de pessoas, eu sou a minha voz, aquilo pelo qual me (re)conhecem. Quando me ouvem falar, dizem: “tens voz de quem canta bem”. Quando falam ou escrevem sobre as minhas canções, apressam-se a comentar e a caracterizar, antes de qualquer outra coisa, a minha voz – “doce”, “límpida”, “transparente”, “vigorosa” –, manifestando prazer quando me ouvem. Através dessa escuta, projetam em mim todo o tipo de fantasias, emocionam-se, deixam-se *afetar*. Mas poucas pessoas sabem que a voz que ouvem vem de um sítio que nunca foi só meu. Que o que me leva a cantar como canto é constantemente afetado pelos efeitos que as *suas* expectativas imprimem na *minha*

voz. Que participam na minha construção de mim mesma, alimentando a minha identificação com *aquela que canta* e ouvem cantar. Mas eu sei, especialmente quando canto, que a minha voz não é só minha, muito menos que a minha voz sou (só) eu. No centro dessa “certeza”, uma prova irrefutável do que me impele a cantar: ouvir, ser ouvida. E como não ser moldada por essa escuta..?

Há qualquer coisa estranha na possibilidade de a minha voz continuar “sem mim”. Nem sempre isto foi possível, não nos termos em que o é hoje, com as tecnologias de gravação e reprodução que existem. Quando eu morrer, será possível reproduzir a minha voz gravada, e lembrar-me (tornar-me presente?) através dela. O que dirá então quem me ouve? Será diferente? Na ausência do meu corpo, um *outro corpo* virá substituí-lo, um corpo que se forma através da voz, a partir da voz. Mas não é assim que a voz funciona, mesmo quando estou viva, *aqui*? Seja quando falamos ao telefone, quando ouves as minhas canções na rádio, ou quando estou no palco à tua frente. Steven Connor propõe o conceito de “corpo vocálico” (“vocalic body”) para, justamente, designar um corpo que é produzido pela voz quando esta é ouvida (Connor, 2000, p. 35).¹⁰³ Isto é algo que manifesta uma quebra ou uma continuidade entre *o meu corpo* e *a minha voz*? Talvez ambos? Talvez isto nos diga algo mais sobre os limites de nós mesmas (e dos outros), sobre a negociação constante em que existimos, a parcialidade do controlo que temos na delimitação do que é meu ou teu, dela, deles.

O capítulo anterior termina com a sugestão de que é preciso tornarmos as nossas falas “lugares de necessária e inevitável expropriação”, na medida em que, como propõe Butler, e já dizia Derrida, *nunca somos donas* daquilo que enunciamos (Butler, 2023, p. 340; Derrida, 1991a, pp. 33-34). Porém, talvez seja um pouco mais controverso aplicar este mote àquilo a que nos reportamos quando dizemos “a minha voz”. Ao contrário do que acontece com as palavras que proferimos (e “citamos”), tomamos muitas vezes por garantido que a voz é algo que *pertence* (apenas) a quem a

¹⁰³ Por sua vez, o conceito de “corpo vocálico” ou “corpo-voz” (“voice-body”) proposto por Connor é largamente inspirado pelo trabalho teórico de autores como Slavoj Žižek e Mladen Dolar a respeito da voz e da sua relação com o corpo. Informados pela psicanálise lacaniana, ambos chamam a atenção para um enigmático *hiato* (“gap”) entre a voz e o corpo, que opera através de um certo ventriloquismo em ação, em que a voz adquire uma “autonomia espectral” que esvazia o *sujeito*-falante e fala por ele, através dele (Žižek, 1996, p. 92), ou “como se o ventriloquismo fosse o uso normal da voz” (Dolar, 2008, p. 203) (apud. Novak, 2015, pp. 6-7). Este conceito remete-nos também para a noção de *voz acusmática*, que será introduzida mais adiante.

emite, algo através do qual podemos (re)conhecer esse alguém. É certo que a consideração da voz *enquanto corpo* através da performatividade e da experiência do luto (como, até então, tem sido enquadrada) já sugere que dificilmente poderemos entendê-la como expressão não mediada de alguém, ou estritamente *sua*. Aliás, se não existe realmente nenhum *sujeito* estático e unificado que possa ser desvinculado de um corpo, ou melhor, de uma corporalidade que é, sempre, coletiva e discursivamente constituída e transformada, ao longo do tempo, torna-se complicado, senão mesmo impossível, considerar que a voz e a vocalidade não o são também.

Ainda assim, parece persistir, em percepções dominantes em relação à voz, *qualquer coisa* que, na correspondência traçada entre o som de uma voz e o corpo que a emite, assinala algo essencialmente próprio, como uma marca “identitária”, inclusive autoral, única, que se destaca, tanto dos códigos unificadores da linguagem e de certas convenções culturalmente determinantes, quanto daquilo que, num corpo, é apenas variável dentro de um determinado *modelo* de corpo. Nesse sentido, a voz é frequentemente conotada como sendo uma manifestação inata ou intrínseca da nossa identidade, algo que confere identidade às palavras que proferimos (Eidsheim, 2019, p. 10). Ao mesmo tempo, porém, e como aponta Connor, a voz não é como *qualquer* atributo, na medida em que ela produz corpo tanto quanto *é produzida* pelo corpo, de uma maneira que a difere de outros atributos que nos “identificam” (Connor, 2000, p. 3). Nesse sentido, talvez a voz seja mais corretamente equiparada ao gesto, já que “a minha voz não é algo que eu tenha, ou mesmo algo que eu, ainda que apenas em parte, seja. Pelo contrário, [a voz] é algo que eu faço” (...) “não é uma condição, nem um atributo, mas um *evento*. É menos algo que existe do que *algo que acontece*” [ênfase minha] (ibid., p. 4).¹⁰⁴

No capítulo anterior, tentei explorar, por um lado, a relação melancólica entre a voz e a construção/afirmação de subjetividade (nas suas dimensões individual e coletiva) e, por outro, a relação indissociável entre a corporalidade e a materialidade da voz *enquanto corpo*, bem como as práticas discursivas e narrativas que reciprocamente as implicam e se implicam no seu processo de materialização,

¹⁰⁴ Com pertinência para estas considerações e a comparação entre a voz e o gesto, José Gil diz que o que caracteriza o “gesto dançado” é “o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquia-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio” (Gil, 2001, p. 108).

recorrendo à teoria da performatividade de Butler e à dinâmica inter-relacional entre o simbólico e o semiótico a partir da reconfiguração da fantasia da *chora* por Kristeva. O presente capítulo complica e complementa as reflexões tecidas até aqui, focando-se concretamente no fenómeno físico (e sempre coletivamente implicado) do *evento* (ou performance) *vocal*, problematizando mais a fundo a compreensão relacional e material da voz.

Assim, as próximas páginas percorrem um caminho ao longo do qual se continuam a desconstruir certas assunções a respeito da ancoragem corporal da (relacionalidade da) voz, reconhecendo e reconfigurando a perspectiva dos paradigmas e parâmetros que sustentam e permeiam essas mesmas assunções. A crença de que a voz é uma expressão inata e não mediada da nossa identidade e singularidade é uma dessas assunções, principal foco e ponto de partida das reflexões que se seguem. A sua desconstrução passa por três operações de deslocação na consideração do fenómeno físico da vocalização: (1) da voz *enquanto corpo* para a voz *enquanto relação entre-corpos*; (2) da voz-em-si para o *evento* (ou performance) *vocal*; (3) da primazia dada à emissão e ao *sujeito* emissor para a experiência relacional da escuta e a noção de *comunidades de escuta*.¹⁰⁵

Além disso, o presente capítulo debruça-se especialmente sobre a voz cantada, no processo de cantar e escutar vozes que cantam, enquanto evento vocal com características particulares. A exposição das referências teóricas entrelaça-se com a narração de três acontecimentos pessoalmente experienciados – dois concertos e uma vigília pública – através dos quais são testemunhadas e exploradas diferentes dimensões da voz cantada e do cantar, articuladas com noções de performance, evento, canção e comunidade(s). Todas estas interligações conduzem à possibilidade de propor a consideração de um *imaginário vocal* a partir de um entendimento da voz, do evento vocal, do cantar e da canção enquanto práticas e processos inegavelmente coletivos, sociais e multissensoriais. Por sua vez, e sobretudo na secção correspondente ao episódio da vigília, estas considerações serão interligadas com a noção política de *luto coletivo* e a sua relação com a memória e a prática de rituais de

¹⁰⁵ Tal como será identificado mais adiante, esta expressão é utilizada a partir da autora Nina Sun Eidsheim (Eidsheim, 2019). Já o conceito de *communitas*, que aparece no título do capítulo, reporta-se a um conceito do antropólogo Victor Turner (Turner, 1974; Turner, 1977), o qual será também devidamente introduzido e enquadrado na secção IV.

luto. O capítulo culmina com uma reflexão sobre a canção à luz destas várias ideias, desencadeando mais uma possível (re)configuração desta constelação de voz(es), luto e canções.

II. *Quantas vozes numa voz!*, e os fantasmas que prometem

Num concerto recente da Meredith Monk na Culturgest, em Lisboa, um dos meus momentos preferidos foi o seu "duet for a solo voice", uma canção intitulada "Click Song #1".¹⁰⁶ Nessa canção, cuja versão gravada faz parte do álbum *Volcano Songs*, editado em 1997, uma suave melodia vocal contínua é trauteada ao mesmo tempo que diferentes estalinhos bucais, de lábios, dentes e língua, são introduzidos na linha melódica da voz, criando um ritmo orgânico que a interrompe, ao mesmo tempo que se vai entrelaçando com ela, marcando o tempo. Duas texturas, duas vozes (?), uma só boca, a conversar "consigo mesma". Além de ter suscitado imediatamente, no meu corpo, a vontade impulsiva de experimentar reproduzir a mesma ação e testá-la pessoalmente (com a *minha* própria voz e a *minha* própria boca), achei curioso o facto de esta composição, assim como todas as outras que foram performadas, serem previamente introduzidas, por Meredith, como canções ("songs"). O que me espantou não foi propriamente o facto de elas não corresponderem a canções (estereo)típicas (com letra e refrão), mas, acima de tudo, porque, no terreno da música experimental a que associo a Meredith Monk, não é assim tão comum encontrar essa nomenclatura.

A par das vocalizações, o corpo octogenário e esguio de Meredith ia desenhando uma série de gestos, maioritariamente com os braços e as mãos. Gestos simples e nitidamente ensaiados, que pareciam habitar cada canção como parte indissociável da sua performance.¹⁰⁷ Ao mesmo tempo que me punha a comparar

¹⁰⁶ O concerto teve lugar no dia 5 de fevereiro de 2025 no Auditório Emílio Rui Vilar da Culturgest. Meredith Monk apresentou-se em duo com o músico e percussionista John Hollenbeck, num espetáculo intitulado *Duet Behavior*, que depois levou à Fundação Serralves, no Porto, no dia 8 do mesmo mês.

¹⁰⁷ A este respeito, cito Connor novamente: "(...) a voz também induz e é incorporada nos movimentos do corpo. O rosto faz parte do aparato da voz, tal como as mãos. A moldagem do ar efetuada pela boca, mãos e ombros delinea os contornos do corpo-voz (que deve ser distinguido da voz no corpo). Quando alguém estala os dedos para dar ênfase, bate palmas ou dá uma palmada na coxa, o trabalho do gesto é transferido para o som, e a voz migrou para os dedos" (Connor, 2000, p. 163). Como exemplo, ver também a performance de Meredith Monk da canção "Happy Woman" registada e publicada no canal

aquelas canções com a forma de canção que supostamente me seria mais familiar, ocorreu-me lembrar que, quando cantada, com ou sem uma coreografia gestual intencional, uma canção é *sempre* uma performance. Por outro lado, haverá alguma canção que o seja antes de ser cantada, performada? Nesse movimento reflexivo, pus-me enfim a pensar sobre *coerência*, esse apelo (por vezes infernal) para coincidirmos connosco mesmas quando, nos nossos diálogos (ou polílogos, para ser mais precisa), internos e externos, são sempre tantas e tão díspares as vozes que ressoam, muitas das quais nem sabemos bem de onde vêm. Ali, naquele palco, e com uma amplificação quase imperceptível, em que parecia que estávamos mesmo ao lado dela, “Click Song #1”, a canção-performance de Meredith, cantava-me uma história sobre esse frenesim subtil, tão íntimo quanto social, como uma espécie de *ode à incoerência*, à dissonância/des-sincronia e à pluralidade abarcadas por “um só” e mesmo corpo – tanto quanto (mais) um lembrete de que a voz (o corpo) contém já, sempre, o outro dentro.

Como uma espécie de corpo-em-extensão, que a alguns parece mesmo exceder o corpo que a projeta (Dolar, 2004, p. 12), mas que, tal como ele, se estende, se expande, e pode atravessar o espaço, a voz é o dispositivo performativo do chamamento (e da conjuração) por excelência. E se há coisa que (tal como o corpo) tem resistido consistentemente à clausura de uma definição satisfatória e sólida, tão paradoxalmente repudiada e desejada ao mesmo tempo, essa *coisa* é a voz. Como afirma Dominic Pettman, ecoando uma série de outras vozes que se têm dedicado ao seu estudo, “a voz é ambígua, ambivalente e enigmática” (Pettman, 2017, p. 5). Freya Jarman-Ivens é outra das autoras a reparar que “há um problema fundamental com a voz, um conjunto de ilógicas centrais à sua definição e o seu modo de funcionamento”, que “toma a forma de uma série de paradoxos e oposições” (Jarman-Ivens, 2011, p. 2). Ou novamente Connor, que, sobre a *sua* voz, diz algo como: “para ti, vem de mim; para mim, sai de mim” (Connor, 2000, p. 3).

O enigma da voz reside tanto no seu potencial conjurativo – a sua capacidade para produzir corpo, ser corpo – quanto no seu poder fantasmático – a sua capacidade para, enquanto *produção* desse corpo que a emite, soar *além* dele, algo que é

de Youtube da New Sounds, em outubro de 2018 (canção que também fez parte do repertório apresentado pela artista na Culturgest): [Live In Studio: Meredith Monk](#); min. 16:24.

frequentemente teorizado através da noção de *voz acusmática*.¹⁰⁸ É nessa dupla potencialidade, no difuso limiar entre elas, que residem os inúmeros mistérios e maravilhas da voz, o seu enigma “sempre potencial e profundamente multiplicador” (Duncan, 2004, p. 296). Uma espécie de *ventriloquismo* insiste em frustrar as nossas expectativas de identificação plena entre os contornos de um corpo (já, de si, permanentemente móveis) e a voz que, presumidamente, lhe pertence. A autora Nina Sun Eidsheim diz que a voz constitui, assim, o exemplo perfeito de uma “entidade liminar”, nos termos em que Trevor Pinch e Frank Trocco utilizam a expressão para invocar, não só o trespasse de fronteiras, mas a transformação que ocorre através dele (Eidsheim, 2015, pp. 164-165).

Introduzido pelo etnólogo e folclorista Arnold van Gennep no início do século XX, no âmbito das suas investigações sobre os “ritos de passagem”, como indicado em nota do primeiro capítulo (van Gennep, 1960), o termo “liminar” (ou “liminal”) aponta para algo que (ainda) não é fixo nem definitivamente categorizável, uma instância intervalar, intersticial, transitória e ambígua, entre-lugares (“in-between”). Esta aceção deve-se, em grande parte, ao trabalho desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner, que, em meados dos anos 1960, a partir do conceito de van Gennep, revestiu a noção de liminaridade com um caráter inerentemente criativo

¹⁰⁸ O termo “acusmático” foi introduzido pelo autor Peter Schaeffer a partir de uma lenda grega que descreve um episódio em que os discípulos de Pitágoras o ouvem falar por trás de uma cortina. Schaeffer definiu o termo enquanto adjetivo que se refere ao som que se ouve sem que as suas causas ou origem sejam visíveis/identificáveis (Eidsheim, 2019, pp. 1-2). Pode dizer-se que este capítulo inclui justamente uma tentativa de endereçar a complexa questão da voz acusmática – ou da voz *desencorporada*, como também costuma ser identificada, a qual tem ocupado uma posição de relevo nos estudos da voz, especialmente em contributos de cunho psicanalítico, ou no âmbito de abordagens que teorizam sobre a relação entre voz e tecnologias de gravação e reprodução do som, ou sobre a voz digital (Pettman, 2017; [S.] Butler, 2015) – mas não só. Ao invés de se adotar a perspetiva laciana assumida no encaixe de Dolar, e na sua formulação da voz enquanto objeto (Dolar, 2004), privilegiam-se abordagens que reconfiguram a questão da voz acusmática e a tensão liminar da relação voz-corpo de uma perspetiva materialista (relacional), que ancoram a voz no(s) corpo(s), ainda que problematizem a impossibilidade de uma unidade ou coincidência total entre a voz e o corpo que a emite. Como aponta Connor, os sons são sempre *encorporados*, ainda que nem sempre em corpos visíveis (“made known to vision”) (Connor, 2000, p. 54). Autores como Connor, LaBelle ou Eidsheim, nos trabalhos que têm vindo a ser citados no corpo deste texto, oferecem contributos relevantes para a reavaliação da voz acusmática nestes termos. Outras referências importantes incluem James Q. Davies (Davies, 2019), Karmen Mackendrick (Mackendrick, 2016) e Michelle Duncan (Duncan, 2004). Uma referência igualmente importante é a coletânea *The Voice as Something More. More Essays Toward Materiality* (Feldman e Zeitlin [eds.], 2019), que dialoga diretamente com as ideias de Dolar, parafraseando o título do seu livro *A Voice and Nothing More* (Dolar, 2004), incluindo até um posfácio do autor, onde o mesmo revê algumas das suas ideias à luz das diferentes propostas da coletânea.

– zona lúdica de liberdade e ambivalência, experimentalismo, quebra de normas, tradições e rotinas (Turner, 1991). As ideias de Turner encontraram um lugar de particular ressonância em diversas áreas dos estudos artísticos, do teatro à literatura, contribuindo para a fundação dos estudos da performance como campo de investigação prático-teórica e multidisciplinar.¹⁰⁹

O próprio conceito de liminaridade tornou-se, desde então, um limiar de questionamento (“threshold concept”), proporcionando a produção de reflexões, discursos e práticas artísticas em torno da multidisciplinaridade, da intermedialidade e da performatividade, e abrindo um espaço de transformação, imaginação e potencialidades criativas a partir do qual se questiona, desloca ou dilui a noção de limites, sejam eles epistemológicos, ontológicos, espaço-temporais, ou outros (Downey, Kinane e Parker, 2016). No âmbito dos estudos da voz, mas também nos estudos do som, a liminaridade é um conceito recorrente, cujo uso procura dar conta do caráter instável, transitório e permanentemente móvel da relação recíproca entre fonte emissora e recetor de escuta. Assim, poderíamos pensar na liminaridade da voz como aquilo que nos incita a considerar o espaço que se abre a cada vez que o fluxo vocal se desencadeia, (res)soa e vibra nos corpos que a emitem e/ou escutam, abrindo possibilidades múltiplas de afetação e transformação.

Apesar de todos os seus mistérios e paradoxos, até aqui parecem não restar dúvidas sobre o seguinte: a voz invoca e conjura (o) outro, a voz não é *apenas* som mas algo que, *enquanto som*, acontece entre-corpos; a voz é relação. Cavarero rastreia este entendimento da voz, na sua ancoragem corporal, relacional e íntima, até à origem etimológica da palavra:

Na etimologia do latim *vox*, o primeiro significado de *vocare* é "chamar" ou "invocar". Antes de se fazer discurso, a voz é uma invocação que se dirige ao outro e que se confia a um ouvido que a recebe.

(Cavarero, 2005, p. 169)

¹⁰⁹ *From Ritual to Theatre* (1982) ou *The Anthropology of Performance* (1986) são algumas das obras de Turner que tiveram especial impacto neste sentido, influenciando figuras estruturais no desenvolvimento deste campo disciplinar, tais como Richard Schechner, fundador do primeiro departamento de estudos da performance na NYU (Universidade de Nova Iorque).

Embora também não haja dúvidas de que o processo relacional em que a voz consiste se realiza em estreita relação com a sua finalidade discursiva/comunicativa, reportando-nos ao entendimento da voz enquanto expressão de lugar de fala, dispositivo de afirmação (inter)subjéctiva e matéria fundamental da linguagem no cerne dos seus processos poéticos e narrativos, tal como mapeados no capítulo anterior, o que esta sua origem etimológica sugere é que a sua relacionalidade reside, desde logo, na ressonância entre corpos que se chamam e na reciprocidade implicada por esse chamamento. Nesse sentido, apesar de ser prontamente associada à comunicação verbal e à sua relação com a linguagem, a relacionalidade da voz jaz na força fisicamente ressonante que simultaneamente medeia e transpõe o carácter relacional do discurso. Fá-lo, nomeadamente, entoando uma miríade de informações não verbais através dos elementos prosódicos do discurso e emissões paralinguísticas (vocalizações sem palavras) de que são exemplo o choro, o gemido, o suspiro, o riso, o bocejo. Mas até mesmo quando a voz serve, de facto, uma função discursiva, Cavarero insiste em dizer que “aquilo que, no discurso, convoca a relação entre falantes é precisamente a voz” (ibid., p. 208), independentemente do conteúdo verbal da emissão.¹¹⁰

A ressonância acústica, sensorial e afetiva da voz enquanto entidade liminar entre-corpos implica ainda a consideração de alguns fatores que contextualizam o evento vocal. Afetada por um conjunto de características anatómicas, hábitos e (con)vivências pessoais e familiares, contingências da língua, por sua vez influenciados por aspetos sociais e culturais, circunstâncias contextuais e estados emocionais, a voz implica tanto o nosso corpo particular como o “corpo político” construído pelos contextos em que nos movimentamos e com os quais nos relacionamos (Duncan, 2007). Expectativas culturais e coletivamente geradas por papéis de género, marcadores étnico-raciais, relacionadas com a idade ou a nacionalidade/regionalidade, influenciam sobremaneira a forma como escutamos uma voz e lhe atribuímos significado e características.¹¹¹ Por sua vez, essas expectativas

¹¹⁰ Connor parece partir da mesma premissa quando afirma: “[O] que uma voz, qualquer voz, diz sempre, independentemente do teor particular das palavras que emite, é isto: isto, aqui, esta voz, não é apenas *uma* voz, uma agregação particular de tons e timbres; é voz, ou vocaliza-se ([is] “voicing itself”). Escuta, diz uma voz: (alg)um ser está a dar voz (“giving voice”)” (Connor, 2000, pp. 3-4).

¹¹¹ Aspetos anatómicos relativamente fixos, como a força e o tamanho dos pulmões ou a largura da laringe, mas também aspetos mais variáveis, como a ação das hormonas, são alguns dos fatores

afetam materialmente a qualidade – o timbre – da voz, como também aponta Eidsheim, no seu livro *The Race of Sound* (Eidsheim, 2019).¹¹² Estas constatações desafiam a assunção disseminada da voz como expressão autêntica de (uma) identidade singular não mediada.

No entanto, até mesmo Cavarero, que desenvolve a sua tese a partir e em torno de uma compreensão relacional da voz, insiste na defesa de uma “ontologia vocal da singularidade” (“a vocal ontology of uniqueness”) (Cavarero, 2005), em termos que reproduzem uma perspectiva algo totalizante, como tem sido criticamente apontado e problematizado por trabalhos mais recentes sobre a voz, como os de Brandon LaBelle, Pettman ou Eidsheim (LaBelle, 2014, p. 62; Pettman, 2017, pp. 35-50; Eidsheim, 2019, p. 3). Pelo contrário, estes autores defendem que a voz é relacional porque é sempre *mediação*.¹¹³ Embora não deixe de contribuir para

fisiológicos que afetam, inegavelmente, as características de determinada voz. Porém, fatores sociais e culturais têm uma influência tão grande ou maior do que fatores anatómicos. Por exemplo, a correspondência a uma determinada identidade de gênero tem um papel determinante no desenvolvimento de padrões vocais que, por sua vez, correspondam ao respetivo padrão de gênero (Hemmetor apud. Belo, 2019, p. 124).

¹¹² Em *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music* (Eidsheim, 2019), Eidsheim aprofunda as ideias desenvolvidas em *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice* (Eidsheim, 2015) (o qual será referenciado mais adiante), explorando a noção de timbre vocal com especial foco na questão racial para, a partir de exemplos da música afro-americana, demonstrar como conceitos étnico-raciais são construídos e reforçados através de processos culturais que moldam a escuta, a receção/perceção e a produção de juízos da/sobre a voz.

¹¹³ No caso de Pettman, está em causa uma discussão particularmente interessante acerca das tecnologias de gravação, reprodução e manipulação vocal. Pettman debruça-se sobre a voz digitalmente modificada por efeitos como, por exemplo, o “autotune” ou a proliferação de *vocaloides*, softwares de vocalização sintética que, cada vez mais, frustram a possibilidade de distinguir vozes humanas de vozes maquínicas, propondo uma série de reflexões que se tornam cada vez mais pertinentes nos tempos que atravessamos (Pettman, 2017, pp. 9-50). Embora não seja possível aprofundar estas questões no âmbito da presente investigação, pensar *hoje* sobre a voz, o corpo e a subjetividade, e, especialmente, sobre a sua relação com as noções de identidade, autenticidade, presença, performance, criatividade e criação artística, implica ter cada vez mais em conta o modo como o desenvolvimento tecnológico (e das tecnologias de Inteligência Artificial, em particular) tem transformado e desafiado as fronteiras e as definições destes conceitos. Estas questões cruzam-se também com os temas do luto, da perda e do afeto de várias maneiras, nem que seja pela possibilidade, cada vez menos remota, de um sistema de IA criado e comercializado para replicar e “substituir” alguém que já morreu, capaz de reproduzir a sua voz e interagir em “conformidade” com os comportamentos dessa pessoa.

A este propósito, ver também o artigo “Conversing with Machines: Affective Affinities with Vocal Bodies” (Lammin, 2018). Por sua vez, o artigo cita outras referências interessantes, entre as quais *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* (Hayles, 1999). Outras publicações mais recentes que abordam estes temas incluem *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance* (Choinière, Pitozzi e Davidson, 2019) ou o artigo “O corpo expandido e os efeitos de presença em performances

produzir/manifestar (uma determinada) identidade, ela revela, não a nossa singularidade, mas o facto de a nossa identidade ser sempre coletivamente (e constantemente) construída, mediada por múltiplos fatores. Constatamos isto quotidianamente, através da forma como a nossa voz muda consoante os contextos em que nos encontramos, as pessoas e entidades com quem interagimos, os diversos tipos de vocalização que performamos, o modo como dela cuidamos e como os nossos hábitos e estados de saúde a afetam, e até a acústica dos espaços onde o fazemos. Constatamos isto quando ouvimos a nossa voz gravada, digitalmente modificada, ou quando uma determinada emoção a transforma inesperadamente, por vezes contribuindo para a sensação de não nos reconhecermos nela.

Da mesma forma, quando fazemos juízos sobre a personalidade, ou mesmo o estado de espírito de alguém, com base nas características da sua voz, tida como expressão inata e não mediada da pessoa que vocaliza, devemos estar atentas. Um conjunto de expectativas sociais e culturais influenciam esse julgamento, as quais não apenas medeiam essa escuta, como, por sua vez, têm efeito nos juízos que cada emissora vocal produz sobre a sua própria voz, o modo como se automonitoriza e se escuta a si mesma e, em última instância, a forma como isso vai impactar concretamente o seu timbre vocal (Eidsheim, 2019, p. 11). Ao sugerir uma noção de timbre vocal enquanto processo – e não como uma qualidade inata ou fixa de uma voz, como normalmente é entendido –, influenciado e mediado por uma série de expectativas culturalmente geradas e sistematicamente aplicadas por comunidades de escuta (“listening communities”), consoante a correlação que estabelecem entre essa voz e determinada comunidade vocal (ibid., pp. 19-23) –, Eidsheim desenvolve uma compreensão da voz enquanto manifestação de uma prática partilhada, coletiva, relacionalmente constituída, que nos poderia fazer exclamar: *quantas vozes numa voz!*

Talvez seja mais prudente dizer, então, que vozes produzem corpos, tanto quanto corpos produzem vozes, implicando, pelo uso do plural, a consideração do evento vocal nos termos em que aqui se convoca – coletivo, relacional, *encorporado* – sem deixar de insinuar que, apesar de tudo, *alguém* estará a vocalizar para que essa relação se materialize. *Um corpo a tentar ser sujeito (...) que promete um sujeito, alguém* (LaBelle, 2014, pp. 5-6), mas que pode apenas “entregar” uma subjetividade

intermediais” (Monteiro, 2018). Além destes, a leitura do “Manifesto Ciborgue” de Donna Haraway, já citado em nota anterior, é absolutamente fundamental (Haraway, 1991, pp. 149-182).

que continua a *produzir-se* relacionalmente, continuamente. Nesse sentido, não é que a minha voz (res)soe *além* do meu corpo, que a emite, como se se separasse dele, mas antes que ela carrega o meu corpo para a frente, “estica-me, arrasta-me” (ibid., p. 5) e impede-me de *ser sujeito* fixo, através de uma tensão constante entre as forças da objetificação e a reivindicação de subjetividade. Tal como o *corpo-em-si*, a *voz-em-si* não existe, os corpos (e as vozes) nunca estão *só aí* (Davies, 2019, p. 151), movem-se vinculados uns aos outros, envolvem-se e desenvolvem-se numa cadeia material de interdependência(s).

A voz articula questões de autenticidade e presença, não por revelar algo que exista *a priori* do evento vocal e que, através dele, seja revelado, mas porque nos arrasta, pelo presente fora, com os nossos corpos, para a possibilidade de afetar e sermos afetadas, constituir matéria e criar relação, autenticando-se nela à medida que ela se cria. A promessa *falhada* de um corpo que vocaliza, se a assumirmos como a promessa de um corpo-*sujeito* a quem possamos plenamente atribuir ou devolver essa voz que (se) produz, numa operação de correspondência e finalidade unívocas, ainda que relacionais, aponta-nos para a *falha* inerente a qualquer promessa, sobre a qual a autora Shoshana Felman nos fala em *The Scandal of The Speaking Body* (Felman, 2003). Na sua leitura da teoria dos atos de fala de J.L. Austin (Austin, 1962) – que Derrida e Butler também criticaram, e cuja crítica foi exposta no capítulo anterior –, Felman afirma que “qualquer promessa promete a conclusão da incompletude (“the completion of incompleteness”) (...) na medida em que postula uma não-interrupção, uma continuidade entre intenção e ato” (ibid., p. 34).

Nesse sentido, “[O] ato de falhar abre o espaço da referencialidade – ou da realidade impossível – não porque algo está a faltar, mas porque outra coisa é feita, ou porque outra coisa é dita” (ibid., p. 57). Ou seja, qualquer promessa já carrega consigo a possibilidade de não se cumprir ou de ser quebrada a partir do momento em que uma *falha* não aponta para uma ausência, mas sim para a demarcação de uma diferença. Segundo Michelle Duncan, o “escândalo do corpo falante” de Felman remete-nos concretamente para a força corporal da enunciação (“utterance”) performativa, em que a voz não é apenas constituída na/pela materialidade, nem diz respeito a uma eficácia meramente linguística, mas “engendra efeito material”, energia (Duncan, 2004, p. 290). Isto é algo que talvez nos permita acrescentar, ao conceito de iterabilidade, primeiramente ancorado no signo e na textualidade, a

diferença que atua no espaço e no tempo de um conhecimento que se produz e desmancha, energeticamente, na relação entre-corpos que não podem senão quebrar a promessa de que, *por trás* de uma voz, ou *dentro* de um corpo, existe (ou está presente) um *sujeito* singular e (re)conhecível.

Desta forma, a voz pode ser entendida, não propriamente como um excesso (“surplus”) da linguagem, ou como algo que a transcende, como muitas vezes é definida, mas enquanto força material que, não obstante, desloca a primazia do sentido na operação de permuta energética e ressonante que efetiva. Como aponta Duncan, esta operação prolonga o ato de fala para além dos seus contornos efémeros, em que a voz não se reduz apenas ao som que sai de uma boca e entra num ouvido (ibid., p. 303). A voz coloca matéria em circulação, matéria essa que permanece no tecido do corpo/”corpo político” como um inconsciente corporal, que continua a atuar no corpo muito depois de desaparecer (ibid., p. 304). São esses resíduos materiais da voz que constituem aquilo a que Duncan se reporta como o *espetáculo aural* (“aural spectacle”). Ao invés de se circunscrever a uma noção linear de tempo (passado/presente), a ressonância vocal do espetáculo aural ecoa no tempo e persiste, perturbando uma lógica de sucessão; infiltra-se através de corpos porosos, permanecendo sob a forma de memórias e melodias assombrosas (ibid.) – fantasmas (ou espectros) que prometem *contaminar* e *parasitar* toda e qualquer pretensão de qualquer voz ser plenamente ou apenas de quem a emite.

Na sua etimologia, “espetáculo” (do latim *spectaculum*, “ato de ver ou observar”) e “espectro” (do latim *spectrum*, “aparição”) partilham a sua raiz no verbo *specere* (“olhar”), articulando uma paradoxal economia do visível. Se o espetáculo pressupõe uma encenação presente ao olhar, o espectro, tal como proposto por Derrida em *Espectros de Marx* (Derrida, 2021), perturba justamente essa lógica de presença. Para Derrida, o espectro – ou *os espectros*, sendo que Derrida insiste no plural – materializam a *disjunção* do tempo-presente, operando (n)uma temporalidade heterogénea, que nos fala, não apenas dos resquícios de um passado, ou herança, mas de algo que *vai chegar*, que assombra o agora como uma promessa que já está a produzir os seus efeitos (ibid., p. 26). Além disso, o espectro fala-nos também da heterogeneidade que estrutura toda a identidade, o *mais-de-um* – “o fantasma é um ‘quem’, (...) tem uma espécie de corpo, mas sem propriedade, sem direito de propriedade ‘real’ ou ‘pessoal’” (ibid., p. 79).

Assim a figura do espectro nos aproxima possivelmente do espetáculo *aural* ou *aurático*, tal como descrito por Duncan, deslocando-nos do sistema visual para o sistema auditivo, em toda a sua dimensão sensorial, que ressoa e se *insiste* além do visível.¹¹⁴ A artista e autora Sophie E. Eikli propõe mesmo uma definição de fantasma como ponto de partida para uma pertinente reflexão em torno da voz:

O que é um fantasma? É uma figura, uma aparição presa pelo luto e pelo trauma, incapaz de seguir em frente de um campo de batalha ou de uma casa? Ou é um sentimento dentro de nós, uma emoção não linear que surge ao interagirmos com um ambiente? A minha sugestão de definição é esta: um fantasma é a substância concentrada de uma pessoa que já não está mais presente. Um fantasma é a continuação de alguém ou algo que deixou de existir no plano físico.

(Eikli, 2023)

A partir daqui, Eikli sugere que *a voz é como um fantasma*, que continua a criar corpo mesmo quando o corpo (já) não está aqui-agora, a emancipar uma presença deslocada do presente – “just as long as I press play” (ibid.). O núcleo fantasmagórico do espetáculo aural não é, assim, nenhum postulado esotérico que nos afasta da materialidade, mas aquilo que faz dela evento ou processo dinâmico que nunca se totaliza. Algo que nos aponta para a impossibilidade de fixar corpos, vozes ou significados numa economia estável de presença e desperta a nossa sensibilidade para os aspetos invisíveis da matéria.

¹¹⁴ É justamente a partir da figura do espectro derridiano, e do seu conceito de *fantologia* (“hauntologie”), que o autor britânico Mark Fisher incorre numa série de reflexões acerca de diversas expressões musicais e sonoras (embora não só) em *Ghosts of My Life* (Fisher, 2014). Ancoradas numa assumida crítica ao sistema capitalista e acirramento das políticas neoliberais a partir da década de 1980, as reflexões de Fisher propõem a *fantologia* como uma chave de leitura (e de escuta) dos objetos da cultura contemporânea que analisa. Diagnosticando uma espécie de melancolia pós-moderna, assombrada por “futuros perdidos” e pela repetição espectral do passado, em que a cultura de massas se manifesta incapaz de gerar o novo, Fisher debruça-se sobre instâncias em que essa espectralidade é assumida e *materializada* na música. Nomeadamente, através do murmúrio audível e assumido de suportes analógicos, *ruidos* de fita, sons de objetos que simulam vozes, vozes que vêm de lugar incerto (ibid.).

III. “Eu canto e a montanha dança”: tudo o que (res)soa também vibra

Na *transição* da voz falada para a voz cantada, todas estas questões se complicam ainda mais. Sobre o ato e a experiência de cantar, LaBelle estabelece uma correlação com a “agitação de fronteiras”, dizendo que cantar nos leva a externalizar uma parte de nós que é distinta do nosso *sujeito*-falante e que, nesse sentido, nos conduz ao palco (“stage”), isto é, à possibilidade de encenar (“staging”), e a todas as potencialidades de exploração performativa e imaginativa da subjetividade que esse espaço e esse gesto prometem, com efeitos transformadores a nível individual e coletivo (LaBelle, 2014, p. 50). Entramos, assim, na dimensão da performance propriamente dita que, segundo Butler, enquanto “ato” circunscrito, se distingue da performatividade “por esta consistir numa reiteração das normas que precedem, restringem e ultrapassam quem performa e, nesse sentido, não se podem assumir como invenção da vontade ou opção de quem performa” (Butler, 2023, p. 329). Porém, é possível encarar e entender a performance através da performatividade, examinando “o que uma performance *faz*, isto é, como uma performance gera e perturba níveis de significado *fazendo*” [ênfase minha] (Duncan, 2007, p. 288).

Embora possamos argumentar que, em certa medida, se trata de um “ato” circunscrito, a performance pode ser igualmente compreendida como um processo de materialização que se realiza no tempo, e na relação assombrada do corpo-consigo e do corpo com tudo aquilo – as normas, as expectativas, os outros corpos, o contexto espaço-temporal, etc. – que o rodeia e circunscreve.¹¹⁵ Nesse sentido, um corpo em performance, o corpo de quem performa, é sempre um corpo performativo no sentido butleriano, de que a intencionalidade de quem performa não pode ser separada, isolada. Esta percepção impõe ainda considerar a performance enquanto evento “denso”, aplicado no sentido em que o antropólogo Clifford Geertz cunhou o termo para se reportar a um tipo de descrição etnográfica (“thick description”) que consiste no “relato pormenorizado de experiências de campo em que o investigador torna explícitos os padrões de relações culturais e sociais e os contextualiza” (Geertz, 1973, p. 6).

¹¹⁵ Com pertinência para este estudo e um entendimento performativo de performance, ver “A dança melancólica do spectral colonial (...)”, de André Lepecki, que lança e aprofunda uma série de questões acerca do corpo em performance e as suas relações com a voz, o luto/a melancolia, a spectralidade e a colonialidade, que se entrelaçam com as indagações da presente investigação e a inspiram (Lepecki, 2023, pp. 231-264).

Qualquer evento é “denso”, na medida em que se desenrola, tem lugar e é experienciado na articulação contextual de uma miríade de relações (culturais, sociais, mas também físicas, intercorporais e sensíveis) que o materializam e se materializam através do próprio evento, de que os comportamentos (intencionais ou não) dos corpos que nele participam não podem ser desassociados. Em *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice* (Eidsheim, 2015), a partir de Geertz, Eidsheim observa que, “tal como uma interpretação etnográfica pode não ter em conta a cultura local e o contexto em que o evento se desenrola, a interpretação de uma experiência sensorial focada em apenas um dos sentidos físicos não permite uma consideração plena das complexidades do evento” (ibid., pp. 1-2). Eidsheim utiliza esta observação como ponto de partida para uma reflexão sobre como, enquanto eventos “densos”, a voz, o processo de cantar, bem como o de escutar, assim como qualquer performance musical/vocal ou evento sonoro, e a música no geral, são frequentemente reduzidos apenas à sua dimensão sónica nos discursos musicológicos dominantes, que operam de acordo com o que Eidsheim designa por “figura do som” (“figure of sound”) (ibid., pp 10-11).

Reproduzir um discurso que se foca apenas ou primeiramente na “figura do som”, e se restringe a medir o impacto de determinado evento sonoro na esfera auditiva, não é inconsequente. Como sugere Eidsheim, as consequências deste modo de entender o som manifestam-se, não apenas em tudo o que é excluído dessas medições, como na escolha dos parâmetros que utilizamos para descrever e/ou definir eventos sonoros. Uma vez mais, esses parâmetros ditam as expectativas que formulamos e os juízos que produzimos, nomeadamente, sobre a *fidelidade* do som ao seu suposto referente, a afinação, harmonização e sincronia entre os vários elementos da música (melódicos, rítmicos, duracionais, formais), entre outras (ibid., p. 2).

Sob o paradigma da “figura do som”, diz Eidsheim, “confiamos que os fenómenos que conceptualizamos amplamente como som são estáveis” (ibid.). Nesse paradigma, naturaliza-se a noção de “som” enquanto “objeto” que, como tal, pode ser decodificado, interpretado, delimitado. Esta naturalização opera, por exemplo, através das distinções que fazemos entre som e ruído, som e música, ou ruído e música, mas também entre som e silêncio (ibid.). Aplicado especificamente à voz, o mesmo paradigma enquadra as assunções que temos sobre como uma voz deve soar

relativamente ao corpo que a produz, ou ao gênero/estilo de música a que está, à partida, associada.

Embora estes parâmetros tenham a sua utilidade e eficácia na organização e catalogação de todo um campo de conhecimento, que, não obstante, continua a autorreconfigurar-se constantemente dentro desse mesmo paradigma, Eidsheim propõe que o evento “denso” do som, a música no geral, e o evento vocal em particular, sejam mais plenamente considerados enquanto fenômenos e práticas *vibracionais*, que envolvem todos os corpos, todas as partes do corpo e todas as superfícies, em operações sensoriais e afetivas numa continuidade ressonante e relacional (ibid., p. 3).¹¹⁶ Com isto, Eidsheim não está apenas a sugerir um outro modo de catalogar e descrever eventos sonoros, mas a chamar a atenção para o facto de que o modo como o fazemos condiciona sempre a forma como os experienciamos e, por extensão, o impacto que isso tem, de uma forma abrangente, no modo como nos implicamos nas nossas relações com os outros e os espaços em que nos movemos (ibid., p. 6).

Ao considerar o evento vocal e o (processo de) cantar como práticas vibracionais, estamos a efetuar um deslocamento sobre aquilo a que damos prioridade quando procuramos definir “o que a voz é”, dirigindo novamente o nosso foco para a relação entre a emissão e a escuta, ao invés de nos basearmos primeira ou exclusivamente no fenómeno da emissão. Se antes foram realçados os aspetos sociais e culturais dessa relação, importa agora entrelaçar, com estes, as dimensões propriamente físicas e sensoriais do “denso” evento sonoro, lembrando tudo aquilo que o “escandaloso” corpo falante de Felman – neste caso, cantante – promete. Aceitando que um corpo é construído social e discursivamente, e que o modo como codificamos e *interpretamos* a experiência do corpo, através da linguagem, está intrinsecamente ligada às estruturas conceptuais e culturais que a moldam, não se trata nunca de chegar a um sítio que não esteja “contaminado” por elas ou que exista *para além* delas. No entanto, seria redutor (e enquanto corpos, sabemos isto) sintetizar a experiência do corpo em processos meramente discursivos/interpretativos.

¹¹⁶ Este entendimento também permite incluir todas as pessoas que não têm ou perderam o sentido auditivo, pois, como assinala Pettman, “[A]s vibrações são a interface entre a experiência de um ouvido que funciona tal como foi concebido para funcionar e um que não funciona, já que ninguém – nem mesmo quem é profundamente surdo – consegue escapar à ‘sensação’ das ondas sonoras” (Pettman, 2017, p. 2).

Ainda que os esquemas semânticos pelos quais nos regemos e as categorias sociais que nos organizam influenciem, por sua vez, muitas das ações e reações fisiológicas e emocionais do nosso corpo, isso mesmo convive com o facto de que, enquanto corpos, experienciamos coisas que nem sempre precisamos de decodificar/explicar para que elas tenham um reconhecível impacto no nosso corpo e nos afetem. Uma vez mais, não se trata de reforçar a dicotomia tradicional entre sentir e pensar (hierárquica e oposicional num sentido linear do tempo e a nível da sua “substância”), mas sim de considerar (1) a materialidade como condição de ambas as operações – “aquilo sem o qual nada poderíamos fazer” (Butler, 2023, p. 48) – e (2) os seus modos distintos de relação processual com a matéria, permanentemente entrelaçados.¹¹⁷ Isto é algo que se relaciona, a meu ver, com aquilo a que Duncan se refere quando afirma que “a verdade revelada na performance de um poema” – que aqui poderíamos substituir por *canção* – “não vem simplesmente da sua performatividade, mas do seu cantar performativo” (“performative singing”) (Duncan, 2004, p. 297), isto é, da sua transmissão enquanto performance *encorporada*.

Antes de me debruçar sobre a relação entre emissão e escuta, que constitui e é constituída pelo evento vocal, faço aqui a ressalva de que a operação que permite a emissão de voz já é, *em si*, um processo relacional e vibracional, que se permite realizar, antes de mais, graças à respiração. Para que a voz seja emitida, já está em curso toda uma rede de interações e processos fisiológicos que envolvem, não apenas o aparelho fonador, mas também os sistemas respiratório, muscular e nervoso. A respiração está na base de toda a vocalização, e *o ar é a matéria prima da voz*, que, no movimento de articulação entre a inspiração e a expiração, depois de encher os

¹¹⁷ Cruzando referências das práticas psicossomáticas, da psicologia e neurociência cognitivas, é possível constatar que a separação entre emoção/cognição já foi desconstruída e refutada há muito tempo, numa batalha infinita contra o dualismo cartesiano e os esquemas da metafísica tradicional. Um possível artigo de referência a este respeito pode ser “The Relationship of Emotion to Cognition: A Functional Approach to a Semantic Controversy” (Leventhal e Sherer, 1987). Não sendo este um trabalho especialmente informado pelas metodologias destas áreas de conhecimento, reforço aqui, porém, a extrema importância de continuar a cruzar disciplinas e metodologias no aprofundamento das questões perante as quais nos colocamos, o tipo de perguntas que formulamos, o tipo de posicionamento (relação) que assumimos nesse *perguntar*, e a multiplicidade dos caminhos que se abrem consoante as particularidades dos sistemas de linguagem e abordagens metodológicas que diversas áreas do conhecimento utilizam para os mapear e percorrer. Nestes diversos caminhos que se vão desenhando, constatamos que não se trata tanto de desvendar os mistérios ou de resolver os enigmas com que essas perguntas nos confrontam, mas “tornar o mistério claramente mais misterioso e menos categórico”, como me diz a minha grande amiga Júlia Reis, par na música, na vida e na aventura académica.

pulmões, passa pela laringe, fazendo vibrar as cordas vocais. Aí são geradas as ondas sonoras, amplificadas pelas cavidades mucosas e ressonantes (faringe, boca e cavidades nasais), moldando o timbre e afetando a qualidade e o volume do som, que, com a ação da língua, dos lábios, dos dentes e do palato, produzem fonemas específicos.

Esta complexa cadeia de eventos resulta de uma sinergia entre múltiplos órgãos, bem como de uma série de movimentos que, por um lado, abrangem o corpo no seu todo, e, por outro, dependem sempre da sua relação com o “exterior”, isto é, o contacto com a atmosfera partilhada por todos os corpos e seres, na qual o ar circula, e de cuja existência precisamos, não apenas para emitir voz, mas como condição necessária para estarmos vivos. Citando Hölderlin, Franco “Bifo” Berardi enfatiza a relação entre a respiração, “textura íntima do *ser*”, com a noção de *ritmo*, cuja etimologia nos reporta, não apenas às emissões vocais e ao som da matéria acústica, mas “à vibração do cosmos” (Berardi, 2018, pp. 16-17). Diz ele que o ritmo da respiração (já) é poesia, música, “processo osmótico de transformar o caos em harmonia” (ibid., p. 27). E assim como precisamos de ar, carne e osso para que a voz seja emitida e vibre, desde logo, no nosso corpo, é apenas na relação com a matéria dos outros corpos que ela pode (res)soar, sejam eles humanos, animais, de outros seres vivos, mas também objetos e todas as superfícies circundantes.

A nível molecular, todos os corpos e objetos, mesmo que pareçam totalmente inanimados, estão constantemente em movimento. Da mesma forma, cada objeto vibra naturalmente a/em determinadas frequências (Eidsheim, 2015, p. 171). Uma vez que “qualquer corpo com massa e elasticidade tem o potencial de movimento oscilatório, podemos apreciar o campo contínuo através do qual a música é realizada” (ibid., p. 177). Nesse sentido, não é realmente possível separar as ondas sonoras do campo material e multissensorial de todas as coisas que ativamente participam em qualquer evento sonoro, e em cujo contexto a escuta nunca é meramente a receção passiva do som, ou um processo meramente auditivo. O meu corpo vibra, sente, deixa-se afetar física-e-emocionalmente, quando a voz do outro se faz ouvir, num fluxo inquebrável que nem o silêncio interrompe, quando a voz se cala. Pois até mesmo na (rara) ausência de som (que, muito dificilmente, é “total”), e como condição de qualquer evento sonoro que tem lugar, continua a ressoar algo a que se responde ou reage, por sua vez gerado em resposta a/em consequência de um *outro*

evento, e assim sucessivamente. Assim o som pode ser descrito como uma “força de partida e propagação contínuas, que desestabiliza qualquer forma estável de origem” (LaBelle, 2014, p. viii).

Há uma complexa porosidade dinâmica na relação entre todos os corpos (e coisas) que participam no evento vocal, que é assoberbada no caso de se tratar de um evento vocal expressamente musical, como quando se canta ou se ouve cantar. Na maior diluição dos contornos entre o simbólico e o semiótico que marca o registo cantado da voz, eis que o corpo é convocado a “baixar as suas defesas” (a diluir os seus próprios contornos) muito mais involuntariamente. Não é que esse seja o único caso em que isso acontece, mas não há dúvida de que existe uma diferença entre o modo como um corpo e um espaço se deixam afetar pela música, e o tipo de permuta sonora que ocorre a nível do registo falado conversacional. A “agitação das fronteiras” que cantar e ouvir cantar permitem, de que fala LaBelle, acontece, também, na abertura e predisposição dos corpos à dimensão mais sensorial dos processos de vocalização e de escuta enquanto práticas vibracionais. Cantar e ouvir cantar são instâncias em que, simultaneamente, nos aproximamos de nós mesmas, do outro e do meio circundante, de uma determinada forma, que tanto nos pode agitar e exaltar quanto acalmar, fundir e ancorar, possivelmente transpondo barreiras de outro modo intransponíveis.

Cantar e ouvir cantar conectam-nos de um modo particular, no limiar entre-corpos do evento vocal, à “vibração do cosmos” a que Berardi se refere, envolvendo-nos no que nos circunda através de processos respiratórios, rítmicos, multissensoriais e de modulação musical do ar sonoro, sintonizando os corpos com as suas ressonâncias internas e as possibilidades de ressonância no espaço exterior, num fluxo reciprocamente cíclico. Essa dupla relação (com e entre o “dentro” e o “fora” dos corpos), que a ressonância vocal sempre exige, opera, no registo cantado, de uma maneira que potencia especialmente a nossa capacidade de escuta e de interação com o outro através de uma co-harmonização, criando pontes entre o íntimo e o coletivo, o humano e o não-humano, e ativando movimentos profundos em todo o nosso corpo. A oscilação do seu eixo gravitacional, o coração a bater dentro do peito, a vibração da carne, o sangue a fluir. E se o que é *especial* nessa experiência reside no modo como nos conecta, isso é algo que está também, justamente, no modo como nos evade de

um plano existencial onde os nossos contornos são, normalmente, muito mais rígidos, num processo que se torna libertador e até catártico.¹¹⁸

Nesse sentido, a fruição prazerosa do canto e da sua escuta faz-se através de uma relativa diferenciação entre esse e outros modos de emitir voz e de escutá-la. No entanto, e por outro lado, ainda que preservando essa diferenciação, a prática de cantar e ouvir cantar desperta-nos para aspetos do evento vocal que podem contaminar as nossas relações com os outros e o meio para além desse registo. Assim, como propõe ainda Eidsheim, “em vez de limitarmos a nossa conceção de canto à tarefa de replicar um som ideal, podemos sentir-nos confortáveis com a noção de que a nossa existência e a atividade que flui de um ser constituem, necessariamente, uma canção” (Eidsheim, 2015, pp. 19-20). Cantar e ouvir cantar para além da “sombra” da “figura do som” afasta-se, então, de nos obrigar a moldar os nossos corpos para criar um som exato, para aceitar as vibrações que pulsam dos nossos seres materiais e sonoros (ibid., p. 20). Dentro desse possível *outro* paradigma, que considera o evento vocal na sua “densidade”, poderemos talvez *falar como quem canta* ou *cantar como quem acende uma brasa*, em que até a montanha dançará, como diz o maravilhoso poema de Irene Solà:

Eu canto à lua cheia
dente canino redondo da noite amável,
gata prenhe.
Canto ao rio gelado,
companheiro da alma,
como uma veia, como uma lágrima.
Canto à floresta atenta,
saciada de peixes, lebres, míscaros.

¹¹⁸ Estas considerações apontam para a possibilidade de encarar a escuta (como processo intrínseco de qualquer evento sonoro) enquanto lugar de uma *empatia radical*, como sugere LaBelle, inclusive como um possível ponto de partida para a formulação e aplicação de paradigmas metodológicos na produção de conhecimento (LaBelle, 2014, p. viii). A esse respeito, vale a pena referenciar ainda a compositora Pauline Oliveros e o seu conceito de *escuta profunda* (“deep listening”). Figura de relevo na música eletrónica e experimental a partir da década de 1960, Oliveros propôs e desenvolveu uma prática criativa ancorada na escuta atenta e expandida, que transcende a mera perceção auditiva, e na qual nos comprometemos com as reverberações sensoriais e afetivas do som. Aliando meditação, improvisação coletiva e exercícios de consciencialização corporal, a sua abordagem convida a uma desautomatização da escuta, transformando-a num gesto político e epistemológico de atenção ao que nos circunda – um modo de habitar o mundo (C.f. [Pauline Oliveros on The Power of Listening](#), entrevista conduzida pela Red Bull Academy).

Canto aos dias magnânimos,
à brisa de Verão, à brisa de Inverno,
às manhãs, aos entardeceres,
à chuva miudinha, à chuva zangada.
Canto à ladeira, ao cume, ao prado,
às urtigas, à roseira-brava, ao silvo.
Canto como se semeasse,
como se esculpisse uma mesa,
como se erguesse uma casa,
como se subisse a uma colina,
como se comesse uma noz,
como se acendesse uma brasa.
Como Deus a criar os animais e as plantas.
Eu canto e a montanha dança.

(Solà, 2024, p. 69)

III. Imaginário vocal e *communitas*: o que podem as vozes?

No apelo da voz cantada, já está implícito o cantar-com (“sing along”), diz LaBelle (LaBelle, 2014, p. 50). Mas a demanda coletiva da música, o seu potencial profundamente comunitário, funciona tanto como uma força agregadora quanto como uma demarcação, envolvendo processos de identificação e, simultaneamente, de *desidentificação*. Na sua pluralidade e heterogeneidade, as comunidades de escuta que se formam em diferentes contextos sociais e musicais, operam, como qualquer corpo político, ou *corpus* socialmente constituído, através da inclusão e da exclusão, de forma dinâmica, e sempre em constante mutação. Assim, uma vez mais, se impõe a necessidade de considerar a articulação entre forças de vinculação e de separação ou corte, que a noção de liminaridade comporta, abrindo-nos à ambiguidade que qualquer discurso sobre limites e limiars precisa de abarcar e que, como tal, nos permite continuar a pôr em causa as cisões dicotómicas herdadas da tradição metafísica.

Em *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (Muñoz, 1999), José Esteban Muñoz define a desidentificação como “uma hermenêutica, um processo de produção e um modo de performance” (ibid., p. 25). Numa passagem especialmente inspiradora deste livro, inserida numa secção intitulada “Listening to Disidentification”, Muñoz diz o seguinte: “[O] cantor é o

sujeito que se situa dentro – e, de muitas maneiras, as mais importantes, fora – da ficção, da ideologia, do ‘real’. Ele não é o seu autor e nunca foi. Ele escuta um chamamento (...) mas algo também o *escuta*, a esse cantor, que não é o autor da canção. Ele é ouvido por algo que é um impulso partilhado, uma pulsão em direção à justiça, à retribuição, à emancipação – que lhe permite desidentificar-se com a canção. Ele trabalha a canção com uma intensidade feroz e uma *precisão extrema*. Essa precisão extrema é necessária para reelaborar essa canção, essa história, essa ficção, esse enredo dominador (“mastering plot”). Ela é necessária para construir um eu – para se desidentificar (...). Cultiva-se outra vibração (“vibe”). Assim, ouvimos e cantamos a desidentificação. As relações entre os dois estão tão entrelaçadas e cruzadas – receção e performance, interpretação e práxis – que parece insensato desfazer esse nó” (ibid., p. 21).

Através de um entendimento da voz enquanto entidade liminar e relação entre-corpos, é possível começar a questionar e a desconcertar uma série de delimitações categóricas: dentro e fora, corpo e lugar, um corpo e outro corpo, dar e receber, eu e tu, natureza e tecnologia, palavra e som, som e silêncio, chamar e (cor)responder, individual e coletivo, sujeito e objeto, diferente e comum, etc. Não é que a voz (já vimos que não há “voz-em-si-mesma”) seja a força poderosa que permitiria a *des-cisão*¹¹⁹ de todas essas cisões que organizam os aspetos sistémicos da “nossa” filosofia e da “nossa” cultura, nos seus discursos dominantes, levando-nos a correr o risco de uma indesejada totalização. Mas articulando este entendimento da voz com uma prática que o toma e o aplica, que se empenha em operá-lo como parte da sua operação, desenha-se um caminho de reconfiguração possível, que talvez possamos alargar e reproduzir para além dos limites de um determinado campo temático ou disciplinar. Um caminho feito de reciprocidade e potência criativa, no qual ação e conceção se transformam mutuamente. Coloquemos a hipótese de um imaginário vocal que opera, não a partir da pergunta “o que é a voz?” mas sim “o que

¹¹⁹ “Roubo” este neologismo a um texto da artista e antropóloga Fernanda Eugénio, intitulado “O encontro é uma ferida” (Eugénio e Fiadeiro, 2012). O meu encontro com este texto, bem como com o trabalho da Fernanda e o seu Modo Operativo AND – uma “metodologia para a investigação ético-estética, somático-política e experiencial da relação e da reciprocidade, assente no compromisso radical em ‘reparar (n)o Irreparável’” ([Sobre o AND-Lab e o Modo Operativo AND](#)) – contribuiu muito para muitas das minhas reflexões aqui, apontando-me caminhos profundamente inspiradores para a possibilidade de uma prática de investigação-criação transdisciplinar, colaborativa e ancorada na transmissão, na partilha, no cuidado e no *jogo* infinito da linguagem, dos corpos, e das suas perguntas.

pode a voz?” – ou, insistindo novamente na importância do plural, *o que podem as vozes?*

Com isto em mente, volto a Turner, mais concretamente, ao seu conceito de *communitas*, termo que utilizou para cunhar um modelo de sociabilidade potenciado pela experiência liminar enquanto experiência de desidentificação, que, justamente aí, possibilita a criação de laços sociais que, simultaneamente, *deixaram de ser e ainda vão ser* (Turner, 1977, pp. 96-97).¹²⁰ Para Turner, a experiência liminar da *communitas* está diretamente relacionada com a fruição da arte e do lazer no âmbito das sociedades de consumo modernas, atividades que caracterizou como liminoides (“liminoid”). No seu ensaio intitulado “Liminal to liminoid, in play, flow and ritual: an essay in comparative symbology” (Turner, 1974), Turner sugeriu que estas atividades preservam as características libertadoras e ambíguas da experiência liminar “tradicional” mas distinguem-se desta, desde logo, por serem opcionais (ibid., pp. 66-69). Ou seja, ao invés da necessidade biológica e/ou calendarial, coletivamente instituída, que despoleta a experiência liminar, o fenómeno liminoide nasce de uma escolha que se predispõe como abertura ao *jogo*, à experimentação e à interpretação (“play”), numa dimensão fora-do-mundano que gera o potencial da *communitas*.¹²¹

Potenciada pela qualidade híbrida e emancipatória do fenómeno liminoide, exemplificado por vários tipos de lazer (da arte ao desporto, dos passatempos aos jogos propriamente ditos), a *communitas* surge interrelacionada, justaposta e alternada, por contraste, com o que Turner definiu como *estrutura*, para se referir ao “sistema diferenciado e hierarquizado das normas e categorias sociais, políticas e económicas”, que separam, organizam e avaliam os indivíduos sociais (Turner, 1977,

¹²⁰ Em *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (Turner, 1977), Turner desenvolveu a noção de liminaridade em estreita relação com a noção de marginalidade, e do limiar como experiência da condição marginal – sem *status*, propriedade ou papel atribuído (ibid., p. 95). Podemos cruzar esta ideia com a noção de desidentificação proposta por Muñoz (Muñoz, 1999).

¹²¹ Importa aqui sinalizar, ainda que sucintamente, que esta noção da *communitas* surge também através de uma distinção que Turner propõe entre “trabalho” e “lazer”, a qual deve ser confrontada pela análise marxista relativamente ao paradoxo do lazer no âmbito do sistema capitalista, no qual o tempo livre não deixa de continuar subjugado à reprodução da força de trabalho, e à sua instrumentalização na alienação da classe trabalhadora face à sua suposta “liberdade de escolha”. Ainda assim, e como pretendo defender neste capítulo, as ideias de Turner não deixam de contribuir para pensar sobre formas de abrir brechas nesse sistema, que não só dêem visibilidade a essa “ilusão de liberdade” (colocando em risco as bases de “verdade” em que se apoia), como viabilizem modos de socialização que fragilizam as suas lógicas, ao mesmo tempo que fortalecem a possibilidade da sua destruição.

p. 96). É nos interstícios dessas normas e dessa estrutura, ou, mais precisamente, nas palavras de Turner, “onde a estrutura social não está”, que emerge a *communitas*, carregada de potencial criativo, coletivo e romanticamente revolucionário (ibid., p. 126).¹²² Desta forma, a *communitas* está fortemente ligada à imaginação e à construção de imaginário – à possibilidade de criar relações a partir da abertura lúdica (“playful”), a que nos entregamos de cada vez que nos submetemos à experiência de deixar de ser e ainda não ser, em direção ao que *pode* surgir. Uma abertura à experimentação de limites-outros, condições-outras, opções-outras.

A voz enquanto evento relacional e entidade liminar, bem como a consideração do “denso” evento vocal como instância de um processo ou prática vibracional, coletivamente implicada, convidam-nos a gerar *communitas* no entre-meu lúdico que simultaneamente potencia a rutura (des-cisão) das normas e a criação de um *outro* espaço comum. Na dimensão fora-do-mundano gerada pela *communitas*, coloca-se a possibilidade de experienciar uma quebra de/com as estruturas e os discursos que, performativamente, nos organizam em determinadas categorias sociais. Esta quebra deve ser entendida, não como um golpe definitivo em busca da sua transcendência, fazendo da *communitas* a mera utopia de um encontro purificado, mas como possibilidade de uma brecha que se vai espaçando a partir da desnaturalização das estruturas sociais.¹²³ Como tal, ela continua a ser processual e materialmente

¹²² Autores como Bjørn Thomassen chamam a atenção para o facto de Turner caracterizar a experiência liminar mais como uma “suspensão” e menos enquanto “transição”, desvirtuando o sentido original do termo, tal como desenvolvido por van Gennep (Thomassen, 2014, pp. 84-85). Nesta operação, segundo Thomassen, a liminaridade perde o seu carácter móvel, para significar, pelo contrário, uma ausência de movimento, ou uma pausa voluntária no intervalo da estrutura, que pode ser interpretada como uma espécie de libertação escapista. Deste modo, estaríamos perante um evento que “não implica a resolução de uma crise pessoal nem uma mudança de *status*, nem envolve a sociedade em geral de uma forma abrangente”, dissociando a experiência liminar de um processo realmente transformador (ibid., p. 84). Ainda que apresentando vários pontos pertinentes, penso que a crítica de Thomassen (1) desvaloriza a importância de considerar que a experiência liminar não aponta apenas para a mobilidade de qualquer transição transformadora, mas também para uma dimensão de rutura, como algo que justamente interrompe o curso fluido da vida; e (2) descarta a possibilidade de considerar que o potencial do evento liminoide a uma escala mais íntima e local não deixa de poder ser política e socialmente catártico.

¹²³ Uma vez mais, faz sentido referenciar Muñoz e a sua leitura de *drag* performances com referências explicitamente raciais, através da lente da desidentificação enquanto “estratégia que atua *sobre e contra* as ideologias dominantes” [ênfase minha] (Muñoz, 1999, p. 11), realçando o facto de que os discursos e as práticas queer e transfeministas, bem como as comunidades em cujo seio elas se engendram (especialmente quando se intersectam com fatores étnico-raciais e de classe) têm um longo historial de vanguarda na formulação e *incorporação* de estratégias radicais contra-hegemónicas, desconstruindo e reconfigurando teorias de subjetividade ancoradas na ilusão de uma “identidade estável”.

constituída, numa relação com essas estruturas que, embora não deixem de continuar a produzir os seus efeitos, encontram na experiência liminar da *communitas* um espaço onde, porventura, poderão ser ludicamente reconfiguradas. Um espaço onde essa relação-outra pode ser *ensaiada*, contaminando todo o real.

É justamente por vivermos no contexto de um sistema estruturado por determinadas condições materiais que, não obstante, criamos (e nos criamos em) potência a cada vez que imaginamos *o que podemos*. Formular a pergunta, uma pergunta que, ainda para mais, se coloca sobre “o que pode (ser)”, já faz parte de uma prática que se compromete com a procura de uma resposta que se vai dando. Quando somos constantemente expropriadas de agência sobre o rumo das nossas vidas e das nossas sociedades, incrédulas perante as desgraças ao longe e de perto, mergulhadas em angústia existencial e impotência, esmagadas pelo ritmo incessante dos dias e dos problemas, na perspectiva de que as coisas ainda podem (ou só parecem) piorar, esta pergunta serve-nos como uma espécie de bússola no dia-a-dia. A sua simples colocação já nos impele a tomar uma série de decisões, intromete-se nos nossos gestos quotidianos, nas nossas relações com os outros, conosco, com o que nos rodeia, leva-nos a sítios, mesmo que a curtas distâncias. É esta a função espectral de qualquer imaginário que se gera e potencia através das perguntas que colocamos sobre a possibilidade de algo se fazer de *outra forma*, que fica a vibrar nos nossos corpos como hipótese desejante. Como tal, não estamos apenas a formular abstrações, mas a transformar materialmente a realidade a partir do modo como a imaginamos.

No trabalho da artista Mariana Dionísio, encontrei uma oportunidade fértil para pensar sobre estas questões, mais especificamente em LEIDA, o seu “instrumento a oito vozes”, conjurado em 2023, que tive o prazer de experienciar ser tocado ao vivo em duas ocasiões.¹²⁴ Composto por um conjunto de oito corpos vocalizantes,¹²⁵ ao qual se juntam o corpo e a voz da própria Mariana, LEIDA opera

¹²⁴ As duas ocasiões a que me reporto correspondem aos espetáculos apresentados a 28 de julho de 2023 no Jardim da Galeria Quadrum (Lisboa) no âmbito das Noites de Verão da Filha Única, e a 18 de maio de 2024 no Teatro do Bairro Alto (TBA, também em Lisboa).

¹²⁵ Beatriz Nunes, Filipa Franco, Leonor Arnaut, Nazaré da Silva, Diogo Ferreira, Hugo Henriques e João Neves são os corpos/vozes de LEIDA, para além de Mariana Dionísio. Todas estas pessoas são cantoras e/ou desenvolvem trabalho de voz, possuindo um amplo conhecimento a nível técnico e prático que se manifesta na versatilidade e domínio vocal da sua entrega em LEIDA e constitui um importante fator do seu impacto.

(n)esse imaginário vocal que gera encontro na sua “playfulness”.¹²⁶ Na permuta que se ativa na relação entre vozes e na relação dessas vozes com o espaço, meticulosamente consideradas, LEIDA desconcerta-nos na tentativa de delimitar onde começa e acaba o “corpo vocálico” que faz surgir e ressoar. Nas palavras da própria artista, partilhadas numa *story* no seu perfil de Instagram:

LEIDA foi concebida para funcionar como um instrumento. Um instrumento musical é o conjunto limitado de opções sonoras que o torna reconhecível. Quanto mais opções, mais difícil de o identificar. Neste sentido, construir um instrumento musical é saber limitar recursos de forma a torná-los reconhecíveis e manipuláveis. A voz é o instrumento mais versátil que conheço. (...) Como instrumento de várias cabeças, LEIDA é uma espécie de Hidra que me desobedece constantemente e com o qual tenho de colaborar. Daí parametrizado, plástico e emancipado.

LEIDA poderia ser igualmente descrita como uma *coreografia vocal*, remetendo-nos à relação entre a voz e o gesto a que aludi anteriormente, na medida em que é modulada por sequências gestuais codificadas que despertam diferentes tipos de ritmos, texturas e frequências vocais. Por sua vez, estas vozes distintas, porque emitidas por diferentes corpos, na sua relação com os gestos que as ativam e modulam reciprocamente, jogam com a nossa vontade de os decodificar, e desestabilizam a identificação de uma origem: são realmente os gestos que ativam as vozes ou as vozes que entoam aquilo a que os gestos (cor)respondem? Além disso, LEIDA surpreende-nos, ao brincar com as nossas expectativas sobre a organização e o comportamento dos corpos neste tipo de concertos, ou sobre o tipo de relação que esperaríamos presenciar – entre instrumento e instrumentista, sujeito e objeto, coro e condutor. À primeira vista, LEIDA é o instrumento e Mariana é o *sujeito* que o toca e manipula, em pose de maestra. Mas rapidamente constatamos que não há posições fixas neste jogo, que o instrumento *desobedece* justamente porque cria relação à

¹²⁶ Em inglês, tocar um instrumento é “to play an instrument”. A riqueza e a multidimensionalidade do termo “play” em inglês é, por vezes, difícil de traduzir. Neste contexto, ocorre-me que, tal como a voz, também o toque é relação. Tocar (um instrumento) é sempre também ser tocado (por ele), o que, por essa via, nos pode remeter à dinâmica recíproca, ambígua e múltipla que o termo “play” põe em jogo.

medida que é tocado, se deixa tocar e nos toca. Essa relação produz corpo e composição de corpos que ressoam e vibram, em conjunto, no limiar entre o improvisado e a codificação prévia, liminoide na sua proposta e operações.

O facto de LEIDA ser feita de/por corpos-vozes, concentrando a nossa atenção *nisso mesmo*, e na ausência de um conteúdo verbal, faz dela experiência prazerosamente sensorial, uma experiência ressonante em torno da potência da voz (do que “as vozes podem”) e do que pode acontecer sempre que lhe abrimos um campo de possibilidades e a transformamos através de uma série de condições (limites) que nos permitem *jogar* em contexto. Instrumento torna-se evento, acontecimento simultaneamente modulado e modulador, tanto dos corpos que vocalizam como dos corpos que escutam. Performance, concerto, instalação duracional, LEIDA cria-se em corpo vocal *musical*, que opera sobretudo no espectro rítmico e melódico da voz, convidando-nos a fruir de algo que ganha forma à medida que é performado, concertado nesse espaço de tensão entre o esperado e o imprevisível, experienciado como algo a ser experimentado em tempo real. Nesse tempo, somos entrelaçadas no processo criativo das artistas-*performers*, partilhando um espaço entre o que já foi feito e o que ainda não existe, potencial da *communitas*, e contaminadas pelo imaginário vocal em que nos mergulha, ao mesmo tempo que o co-criamos.¹²⁷

No processo que constitui qualquer prática criativa, o não-dado pode dar-se, através do *ir-fazendo* que se transforma e nos transforma à medida que se faz. Não há qualquer cisão entre o plano das ideias e o plano da prática, nem precedência possível de uma suposta base teórica para aplicar àquilo que fazemos. Entrelaçadas no *fazer* que se cumpre na relacionalidade material dos corpos investidos no seu meio físico e social, teoria e prática são um só movimento articulado que se testa, experimenta e

¹²⁷ Um outro exemplo em que encontro inúmeras potencialidades para explorar todas estas questões é o trabalho de Marta Ângela, tanto a solo como nas suas diversas colaborações (com João Alves em Von Calhau, ou com Diana Policarpo, em Poly Vuduvum), e que sobressai, a meu ver, como uma das mais interessantes práticas vocais no panorama nacional. Nas diversas instâncias em que a vi atuar, a artista/performer usa e manipula a voz (com microfones, pedais e outros filtros vocais manufacturados pela própria) de um modo extremamente lúdico e transgressor, no limiar entre a vocalização *assemântica*, os jogos de linguagem (anagramas, mantras) e a respiração rítmica, criando texturas e melodias simultaneamente simples e “estrambólicas”. O seu trabalho estende-se também às artes plásticas e visuais, em objetos nitidamente contagiados pelo imaginário vocal das suas performances e jogos de voz, como no caso das ilustrações do livro *Rato Retórico* (Von Calhau, 2015).

possivelmente se *empresta*. Práticas criativas que operam a partir de um imaginário vocal, isto é, a partir do que *as vozes podem*, estão, por sua vez, a alimentar esse imaginário e, possivelmente, a desnaturalizar pressupostos sobre modos de relação entre-corpos que nos permitem desconstruir e reconfigurar estruturas, hierarquias e discursos. Nesse sentido, o imaginário vocal (como qualquer imaginário) constrói-se sempre coletivamente (em *communitas*), e no cruzamento com a prática que o aplica, replicando a sua materialidade ressonante num modo de pensar que talvez possa resistir à fatalidade de um sistema baseado em relações de transação e domínio.

Tendo como matéria prima o ar, que liga todos os seres vivos à “textura do ser”, e apropriando-se dos excedentes do discurso verbal, bem como de lugares onde o discurso verbal não chega, ou não é tido como protagonista, o evento vocal precisa de *pouco mais* do que corpos e ar para se dar criativamente. Qualquer corpo pode produzir voz, ou cantar, em qualquer lugar e em qualquer instante, a partir do momento em que as condições para isso se dão, sem precisar de outros utensílios. O “resultado”, a matéria vocal que se propaga e vibra nos corpos que a emitem e/ou escutam, bem como no espaço e superfícies que os circundam, dificilmente pode ser contida numa relação de propriedade individual entre o que se produz e é produzido. Talvez este conjunto de razões nos ajude a entender também o “perigo” que a voz representa no contexto de um sistema socioeconómico que sobrevive às custas da hierarquização dos corpos e da sacralização da propriedade privada, no qual se percorrem grandes distâncias para reprimir qualquer tentativa de dissidência através de práticas de silenciamento e policiamento de vozes e expressões vocais consideradas inoportunas.

Estas práticas são impostas desde o nível da instituição das normas de etiqueta mais elementares ao nível da repressão mais violenta. Lembro-me de ser pequena e de o meu avô me dizer que “não se canta à mesa”. Das situações mais mundanas às mais caricatas, constatamos que há certos modos de vocalizar que não são socialmente permitidos em determinados contextos, os quais se impõem cada vez mais ao longo do nosso crescimento e entrada na vida adulta. No outro extremo do espectro, temos exemplos como o das mulheres afegãs,¹²⁸ proibidas de falar em público pelos Taliban e, mais recentemente, de ouvirem as vozes umas das outras

¹²⁸ C.f.: [Taliban proíbem mulheres de ouvirem a voz umas das outras no Afeganistão](#), artigo de Ana Torres publicado no site do jornal *Público* (29/10/2024).

enquanto rezam, ou o policiamento estatal milenar de práticas de lamentação “excessiva”, mencionado em nota no capítulo anterior (p. 70). Ao mesmo tempo, é importante fazer a distinção entre silenciamento (instituído) e silêncio (voluntário), considerando que o silêncio não é realmente o contrário da voz mas uma das texturas da vocalidade, e que também ele pode ser usado de formas dissidentes e transgressoras, desde logo como condição de dar-lugar à voz do outro ou de, justamente, sinalizar algo que não pode ser dito ou não é devidamente reconhecido, marcando assim a sua inassimilável alteridade.¹²⁹

Reivindicar a importância de um imaginário vocal nos termos em que aqui é proposto, e de práticas que o operem e alimentem, tem, assim, uma dimensão política, que ultrapassa largamente a questão identitária e dos lugares de fala. Ela prende-se, desde logo, com a possibilidade de colocar a voz (as vozes) e o evento vocal no cerne de uma discussão que tem em vista o desmantelamento de estruturas e expectativas sociais instrumentalizadas para naturalizar e fixar a forma como nos movemos e interagimos, fazendo-nos acreditar que não é possível fazê-lo de outra maneira. Mas as vozes podem e fazem coisas profundamente transformadoras. Elas criam e propagam a matéria sonora que torna as nossas fronteiras indistintas, ao mesmo tempo que permitem a ruptura das separações que nos organizam. Este poder duplo da voz, que se dá e atua no desdobramento plural da relação entre-corpos, corrói as nossas lógicas de coerência, revelando as contradições que constituem e produzem as nossas subjetividades, atravessando os nossos corpos com o apelo vibratório e multiplicador do(s) afeto(s).

Na secção seguinte, as considerações tecidas ao longo do presente capítulo informam o retorno teórico-prático à experiência e expressão (vocal) do/no luto,

¹²⁹ Um desses casos pode ser encontrado nas práticas de *ŽuC* – Women in Black, grupo feminista, transnacional, antimilitarista e antinacionalista baseado em Belgrado (Sérvia), que se reúne publicamente para lamentar em silêncio. Este silêncio é deliberadamente performado como modo subversivo de lamentar, ecoando e refletindo, por sua vez, os silêncios das “histórias perdidas”, os silenciamentos impostos e as vozes inaudíveis dos corpos marginalizados e violentados (pelo poder hegemónico, o sistema legal, a guerra). O silêncio de *ŽuC* é um silêncio performativo que “inquieta” (“disquiet”) e se torna “visível”, como signo dos aspetos não-ditos e indizíveis da discursividade, bem como da impossibilidade da voz perante a exposição à violência soberana (Athanasidou, 2017, pp. 223-245). Ao invés de colidir com a consideração da voz e da vocalização como instrumentos de poder e resistência, esta leitura sobre um possível *silêncio dissidente* enriquece a reflexão proposta e contribui para o desmantelamento de categorizações dicotómicas, que normalmente opõem o silêncio à emissão vocal.

tendo, como ponto de partida, o relato de uma situação vivida num passado próximo e que dá conta de um acontecimento maior, o qual tem marcado, profunda e tragicamente, o presente histórico em que nos encontramos.

IV. Vocalizar o(s) nós do luto, desde o rio até ao mar

Quarta-feira, dia de vigília na Praça do Município em Lisboa. No chão, uma longa faixa com nomes. No centro, um tripé com um microfone amplificado. Em torno, um conjunto de pessoas, sentadas ou em pé, juntam-se em luto e em luta. Partilham e escutam histórias, poemas, manifestos, canções e palavras de ordem, repletas de angústia, medo, tristeza, raiva, perplexidade, compaixão, comoção e afeto. Inscrevem, entretecem e projetam o seu luto partilhado em expressões de lamento, intervenções reivindicativas contra a injustiça, apelos à insurgência, discursos inflamados ou interrompidos pela voz que treme de desgosto, gritos de contestação em uníssono, cantigas de alento e de resistência, declarações de amor e de perda, confissões, denúncias, silêncios. Todas as semanas, mês após mês, diferentes espaços públicos da cidade são ocupados com os seus/nossos corpos e as suas/nossas vozes, materializando e vocalizando esse luto que nos atravessa e nos transforma, irremediavelmente. Um luto que nos impele a que nos juntemos.

Organizadas por um conjunto de coletivos e pessoas sediadas em Lisboa e arredores, estas vigílias começaram a ter lugar em outubro de 2023, na sequência da intensificação do processo genocida de limpeza étnica em curso na Palestina pelo estado sionista de Israel, com o financiamento e a conivência dos Estados Unidos da América e de grande parte dos países da União Europeia, incluindo Portugal. Embora decorram muito longe daqui, não só temos sido testemunhas das atrocidades mais inimagináveis através das imagens e relatos de horror que inundam os nossos pequenos e grandes ecrãs, como estamos cada vez mais cientes de que essa distância é quase tão-só geográfica. Cada vez mais cientes de que não se trata apenas de constatar que o sofrimento do outro nos afeta, mas de perceber que a tragédia diária que se desenrola atualmente nos territórios ocupados da Palestina é parte de uma história que nos diz respeito de formas muito concretas, alimentada por um sistema capitalista e

imperialista no qual participamos inevitavelmente, e escancarando a porta à renormalização do fascismo a uma escala iminentemente global.¹³⁰

Sendo apenas uma ínfima parte daquilo que tem sido uma mobilização em massa contra o genocídio em curso, especialmente desde a escalada que teve lugar em outubro de 2023 (embora a ocupação colonial israelita tenha começado há quase oito décadas),¹³¹ as vigílias públicas organizadas em solidariedade com a Palestina, em Lisboa, mas também noutras cidades do país, e muitos outros locais do mundo, por iniciativa popular, à margem das instituições governativas, e, em muitos casos, à sua revelia, cumprem um conjunto de propósitos cujas implicações se fazem sentir, desde logo, na geração espontânea de uma comunidade. Ao contrário de outro tipo de mobilizações, tão ou mais significativas a nível do seu impacto direto, como manifestações, ocupações de faculdades, ações de boicote e endereçamento de reivindicações a órgãos e instituições direta ou indiretamente cúmplices com o projeto colonial de Israel, as vigílias tornaram-se uma prática de encontros semanais que assumiram a forma de um ritual.

¹³⁰ Sabendo que será impossível abordar “a questão da Palestina” em toda a sua complexidade no âmbito limitado deste trabalho, também não seria possível, tendo em conta a sua temática, evitar mencionar aquela que tem sido e está a ser uma das maiores catástrofes e experiências de luto coletivo do nosso tempo. Qualquer coisa que eu possa ter a dizer sobre o luto, neste momento histórico, é incontornavelmente moldado por este genocídio e pelo impacto que os acontecimentos na Palestina têm tido, a nível individual mas sobretudo coletivo, no modo como entendemos o papel político e transformador do luto, e a importância de lhe dar voz.

¹³¹ Colonialismo continua a ser o termo que designa o conjunto de violentos processos de dominação, segregação, expropriação e aniquilação (de corpos, terras, culturas) que enquadra justamente aquilo que se passa *hoje* nos territórios ocupados da Palestina, desde o início da ocupação israelita, em 1948, em que mais de 700.000 árabes palestinianos foram expulsos das suas casas, naquilo que ficou conhecido como a *Nakba* (palavra árabe que significa “catástrofe”). Como referência historiográfica sobre a fundação do estado sionista de Israel e o seu projeto colonial de limpeza étnica, ver *The Ethnic Cleansing of Palestine* (Pappé, 2006). Outros materiais elucidativos para o posicionamento assumido incluem a série documental [Palestina, histórias de um país ocupado](#), publicada pelo podcast jornalístico Fumaça entre maio e agosto de 2018, e o livro *Greater Than the Sum of Our Parts*, da autora palestiniana Nada Elia, especialmente focado na interseção entre as lutas de resistência na Palestina e diáspora palestiniana, e os movimentos negros, feministas, *queer* e outras lutas indígenas contra o colonialismo (Elia, 2023). Este entendimento interseccional é também aquele defendido por Angela Davis. Em *A Liberdade é Uma Luta Constante* (Davis, 2020) – compilação de ensaios, entrevistas e discursos, cujo título original é *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement* – Davis elabora a necessidade de conectar aquilo que se passa na Palestina com o sistema capitalista e imperialista no seu todo, o complexo prisional-industrial e a violência racista e misógina nos EUA e outras partes do mundo, não apenas fornecendo um enquadramento que nos ajuda a interligar as causas e os instrumentos de opressão e as desigualdades estruturais vigentes, a uma escala global, como exaltando a necessidade de integrar essa interseccionalidade nos nossos movimentos de solidariedade e resistência.

Como já tem vindo a ser sugerido noutras passagens, um dos aspetos fundamentais da experiência do luto prende-se com o facto de nos exigir um movimento de travessia ou atravessamento. Esta poderia ser também uma possível definição daquilo em que consiste um ritual e a sua respetiva função. Como aponta Weller, os rituais disponibilizam um lugar onde podemos enfrentar as dificuldades em que nos sentimos presas, de uma forma potencialmente transformadora (Weller, 2015, p. 92). No caso de rituais de luto, lidamos concretamente com processos de mudança, perda e desgosto, cuja finalidade não é tanto *superar* a perda quanto a sua *transmutação*, seguindo o rastro do que tem vindo a ser proposto ao longo das páginas desta tese. Nas nossas sociedades urbanas contemporâneas, temos poucas instâncias e oportunidades para praticar rituais de luto em comunidade, para além de velórios e funerais, quando alguém (normalmente uma pessoa próxima ou que conhecíamos pessoalmente) morre. Fora isso, a preferência por prescrições e tratamentos individualistas para lidar com o luto e o sofrimento (da medicação à terapia), sejam quais forem as suas causas, impera, mas não colmata a carência de rituais de luto coletivo, cuja linhagem ancestral ainda lateja (ibid., p. 119).

A prática de rituais de luto contém também uma dimensão ligada à preservação de memória e à sua importância no processo de ressignificação da perda. Tendo em conta as reflexões tecidas no capítulo anterior, sobre a função da narrativa nesse processo, tanto enquanto “exercício de relembração” quanto fabricação criativa de realidade(s), compreendemos facilmente porque é que, em rituais de luto, a partilha de histórias e canções é tão frequente. Citando um outro autor, Weller diz o seguinte:

No seu livro *Totem Salmon*, Freeman House diz: “[N]uma língua antiga, a palavra ‘memória’ deriva de uma palavra que significa ‘atento’ (‘mindful’), noutra, de uma palavra para descrever uma ‘testemunha’, noutra ainda significa, na sua raiz, ‘luto’. Testemunhar com atenção é fazer o luto pelo que se perdeu” (...) O luto reconhece o que foi perdido e garante que não nos esquecemos do que deve ser lembrado.

(ibid., p. 37)

A relação com o passado, a memória e a construção de memória ocupa um lugar de relevo na experiência do luto, assim como o luto desempenha um papel central na preservação e na transmissão da memória, inclusive da memória histórica, como explica o autor Paul Connerton (Connerton, 2011).¹³² Por sua vez, a relação do luto com o passado, a(s) história(s), as memórias (e os esquecimentos), permeia uma série de diferenças relativamente ao modo como o luto se entende e se expressa em determinados contextos culturais, bem como desigualdades políticas que advêm dessas diferenças e as informam. Muito concretamente, estas relações produzem e afetam possíveis desigualdades no acesso ao direito ao luto, não apenas a experienciar e a expressar o luto, como a ser passível de enlutamento (“the right to be mourned”), de que nos fala Butler (Butler, 2004). Além disso, essas desigualdades manifestam-se também no que diz respeito à inscrição de determinados corpos, histórias e vozes nas narrativas que constroem os nossos patrimónios culturais (a nível local e nacional), ditando a legitimidade que lhes é reconhecida (ou não) para integrar a narrativa histórica dominante de determinada comunidade, região ou nação (Connerton, 2011, pp. 27-30).

Estas narrativas estão repletas de lacunas, silêncios e perdas não reconhecidas, que se tornam lugares de sombra e luto suprimido, contribuindo para produzir uma consideração desigual sobre o que constitui uma perda legítima de enlutamento coletivo, com impacto nas dinâmicas de desigualdade contemporâneas em inúmeros aspetos. Um exemplo concreto destas dinâmicas passa pela tentativa de silenciar as implicações traumáticas de dor e de perda produzidas pelos processos de colonização sobre os povos colonizados, institucionalizando uma versão dominante do passado que não as considera nessa extensão. Esse silenciamento manifesta-se nitidamente nos processos de desumanização do outro racializado e no racismo estrutural que permeia as nossas sociedades no presente e continua a ser gatilho das

¹³² No primeiro capítulo de *The Spirit of Mourning: History, Memory, and the Body*, intitulado “the birth of histories from the spirit of mourning”, Connerton explora o modo como o luto influencia a formação das histórias coletivas e das identidades culturais. O seu argumento é o de que os processos de luto, especialmente em sociedades marcadas por grandes tragédias e perdas, têm uma função de preservar memórias dolorosas e criar narrativas históricas que resistem ao esquecimento. Através do luto, as comunidades desenvolvem práticas e símbolos que enraízam o sofrimento nas suas tradições, estabelecendo uma “memória coletiva” que molda a forma como eventos traumáticos são lembrados e transmitidos (Connerton, 2011, pp. 1-32).

mais variadas experiências de luto e de negação do direito ao luto a nível institucional.¹³³

Algumas perdas, tais como culturas que foram silenciadas para sempre, espécies extintas, e acontecimentos traumáticos que afetam comunidades e culturas inteiras, devem ser mantidas presentes na nossa memória comunitária. As psicólogas Mary Watkins e Helen Shulman propõem o conceito de *luto não-redentor* (“non-redemptive mourning”) para lidar com essas perdas. Nestas situações, a experiência do luto “não tem como objetivo encerrar o passado e regressar à ‘vida normal’, mas sim impedir que o passado se desvaneça num presente que continua a negá-lo” (Watkins e Shulman, 2008, pp. 122-123).¹³⁴

De certa forma, este trabalho propõe um entendimento sobre o luto que, à partida, já vai ao encontro da noção de um luto não-redentor, na medida em que exige (sempre) um movimento de resistência contra a assimilação e aniquilação do outro (perdido), mapeado pelo conceito de *traço*. No entanto, parece-me necessário assinalar aqui uma diferenciação relativamente ao impacto de experiências de perda catastróficas, a uma grande escala, que nos permite explorar a consideração de um luto que está coletivamente implicado na construção de imaginário e memória

¹³³ Em Portugal, esta correlação é extremamente visível. Enquanto os discursos institucionais continuam a glorificar os “feitos grandiosos” da colonização e a reproduzir a falácia do *lusotropicalismo* (conceito criado pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre nos anos 1930, durante a ditadura do Estado Novo, para defender que os portugueses teriam uma “vocaçãõ tropical” única, baseada na miscigenação harmoniosa e na adaptação cultural nas colónias, usado para justificar o colonialismo português como supostamente “brando” e “inclusivo” e branquear a sua violência), nega-se, com frequência sintomática, a existência de um racismo estrutural que se reproduz, também, através da negação dos aspetos traumáticos e mais violentos da expansão colonial portuguesa. Sobre isto, ver *Racismo em Português, O Lado Esquecido do Colonialismo* (Henriques, 2016) ou *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano* (Kilomba, 2020).

¹³⁴ É com o intuito de praticar um luto não redentor que a dupla de artistas palestinos Ruanne Abou-Rahme e Basel Abbas construíram o arquivo [may amnesia never kiss us on the mouth](#) (iniciado em 2020) – uma coleção de registos *online* de figuras anónimas (na sua maioria da Palestina, Iraque, Síria e Iémen) a interpretar canções, lamentos ou danças, seja na intimidade das suas casas, na rua ou outros espaços públicos, bem como em refúgios encontrados. O projeto reposiciona estes momentos como testemunhas materiais inscritas através do corpo, do movimento, do ritmo e da voz, face à destruição do quotidiano que está a ocorrer ou já ocorreu. Nesse sentido, este arquivo compila um conjunto de gestos críticos através das quais estas comunidades fraturadas resistem ao seu próprio apagamento e reivindicam, mais uma vez, o espaço, o *eu* e a comunidade. Encarnando e performando, literalmente, através dos seus corpos e vozes, dentro e contra estas violências, por meio de rituais renovados de movimento e canto, os vários regimes de poder que os tornaram invisíveis, inaudíveis. Corpos *que não contam* confrontam o seu próprio apagamento, reclamando o seu direito aos espaços e à visibilidade, de um modo que entrelaça a presença corporal material e as pós-vidas virtuais.

histórica. Num movimento entrelaçado com as demandas de *dar voz ao luto* e de um *luto pela voz*, que sinalizam diferentes aspetos da relação com o outro que o luto sempre convoca, revelando que a experiência (pessoal) do luto comporta sempre, inevitavelmente, uma dimensão coletiva, o que está a ser sugerido é que experiências de luto coletivo desencadeadas a partir de grandes tragédias coletivamente experienciadas têm, por sua vez, um efeito determinante no modo como nos implicamos numa determinada comunidade.

Uma referência igualmente importante neste sentido é o conceito de *luto agonístico* (“agonistic mourning”), tal como desenvolvido pela autora Athena Athanasiou em *Agonistic Mourning. Political dissidence and the Women in Black* (Athanasiou, 2017). Em diálogo com o trabalho teórico de Butler e a noção de (trabalho de) luto derridiana, Athanasiou desenvolve este conceito a partir do termo *agon*, palavra grega que designa luta, competição, disputa, conflito, discussão, combate ou jogo, e que, na Grécia Antiga, era personificado como um *daemon* que representava o espírito de concursos, desafios e disputas solenes, como nos Jogos Olímpicos, peças teatrais e debates filosóficos.¹³⁵ Trata-se, assim, de uma forma de luto coletivo e performativo que se assume enquanto prática política de resistência, de que é exemplo a ação do coletivo *ŽuC – Women in Black*, mencionado anteriormente em nota (p. 125). Ao tornar pública a dor da perda por vidas consideradas indignas de luto pelo poder hegemónico, o luto agonístico transforma o ato de lamentar num gesto de dissidência, expondo, não apenas a violência estrutural que regula o acesso legítimo à *lamentabilidade* (“grievability”), mas reivindicando ativamente o luto como espaço de confronto político, insurgência e construção de solidariedade radical e transnacional.

Estas considerações informam a iniciativa e a prática ritual das vigílias em solidariedade com a Palestina. Todas as quartas feiras, ao final do dia, na Praça do Município, no Largo do Intendente, nos Restauradores, ou mesmo à beira da Embaixada dos EUA, a rua é ocupada. O mesmo sistema de som é montado, e o mesmo microfone espera a intervenção de qualquer pessoa que tenha algo a dizer ou para partilhar. De todas as vigílias em que estive presente, nunca se juntaram grandes multidões, e houve noites em que éramos tão poucas. Mas ali ninguém estava só. E

¹³⁵ Ver também “The politics of agonism (...)” (Honig, 1993).

em todas as vigílias, independentemente do número de pessoas que lá estivesse, ali ficávamos. A conversar, a ler textos, a cantar – a *dar forma* ao nosso luto, e a testemunhar, em conjunto, os efeitos esmagadores de um extermínio que não está apenas a *acontecer* mas a ser intencionalmente perpetrado, sem sabermos se ou quando irá parar, ou sem que consigamos sequer conceber as suas consequências traumáticas em toda a sua dimensão. Para além de contribuir para dar espaço e visibilidade à denúncia daquilo que se passa na Palestina, a prática comunitária deste ritual semanal procura responder a uma necessidade de partilhar e coletivizar os efeitos deste trauma em *nós*, enquanto suas testemunhas.

Embora a Palestina ocupe o tema central dos discursos e seja o principal motivo que nos junta nesses encontros, não é *só* isso que está em causa. Não que isso seja pouco, muito pelo contrário – a Palestina não é apenas um sítio longínquo onde mais de 50.000 pessoas foram mortas desde 7 de outubro de 2023 e onde, dia após dia, esse número continua a aumentar. Independentemente da particularidade daquilo que se passa *lá* e da realidade concreta que ali se vive, a Palestina é um espelho da experiência de despossessão e opressão em todo o lado, a partir do qual observamos a sua expressão mais extrema (Elia, 2023, p. 145). Por isso mesmo, as intervenções que têm lugar nessas vigílias incluem, muitas vezes, relatos de outras situações de opressão e flagelo, no passado e no presente, apelando à compreensão interseccional das opressões e das lutas, e a tomadas de consciência sobre a violência sistémica do capitalismo colonial, nas formas que ela assume *aqui*, no sítio onde estamos.

Numa dessas vigílias, a 20 de dezembro de 2023, Lala Berekai, artista e ativista luso-timorense, aproximou-se do microfone para cantar “Kole Lele Mai”, uma canção de lamento escrita durante a luta pela independência de Timor-Leste. Situado na parte oriental da ilha de Timor, no Sudeste Asiático, o país esteve sob o domínio colonial de Portugal durante quatro séculos. Escrita na língua tétum pelo poeta, compositor e militante revolucionário Borja da Costa, a canção indaga sobre as causas da pobreza e da miséria do povo timorense, com referência à fome e à escassez da produção agrícola (“Sá sá ha’ a nalo ó hare la burit, kôlele mai / Se se ha’ a nalo ó kabun la bosu, kôlele mai), bem como à exploração dos corpos subalternizados dos timorenses, cujo suor nunca seca (“Se se ha’ a nalo ó kosar la maran, kôlele mai”). Ao colocar o foco na pergunta “quem/o que faz?” (com que assim seja), a canção lamenta

ao mesmo tempo que acusa, procurando responsabilizar culpados.¹³⁶ Não sendo diretamente nomeados, a sua *identidade* está implícita. São os colonizadores ou, melhor dizendo, o colonialismo – em nome do qual exploram, destroem e matam.

Ao cantar “Kole Lele Mai”, Lala Berekai performa o gesto que tem sido exigido como parte do movimento global de solidariedade com o povo palestino e pela sua libertação: o de reconhecer que o colonialismo não é *coisa do passado*, e que as lutas dos povos colonizados, na heterogeneidade das suas conjunturas particulares, e no cruzamento de múltiplas opressões, continuam a ser, hoje, uma mesma luta. A luta que um dia se travou em Timor-Leste (bem como em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Argélia ou África do Sul) é justamente aquela que continua a travar-se na Palestina. Essa mesma luta é aquela que se faz através da resistência contra qualquer projeto de ocupação colonial, quando e onde quer que ele se imponha, independentemente do estado-nação em nome do qual se impõe, ou da possível reinvenção das suas táticas. Esta consciencialização produz um *sujeito* coletivo que esbate fronteiras nacionais e temporais, gerando uma noção de pertença potencialmente transformadora das relações que estabelecemos umas com as outras e das razões que nos movem a agir politicamente perante a violência e a injustiça, mesmo quando não somos os seus alvos mais imediatos.

À semelhança do que tem ocorrido noutro tipo de mobilizações coletivas em solidariedade com a Palestina, as intervenções que têm lugar nas vigílias são normalmente intercaladas com certos cânticos que têm sido mundialmente entoados, tais como “desde o rio até ao mar, Palestina vencerá”. Ou, em inglês, “from the river to the sea, Palestine will be free” e “from the sea to the river, Palestine will live forever”. A vocalização pública destas palavras reitera uma linha de ação que não se presta a cedências e exige o total desmantelamento do sistema colonial sionista, ecoando as demandas de libertação nos termos em que ela é exigida pelas vozes palestinianas *in situ* e na diáspora, bem como a centralidade da questão territorial e ecológica na luta de resistência anticolonial pela libertação e emancipação de qualquer povo indígena sob ocupação.

Assim, este cântico inscreve, como demanda fundamental do movimento, a preservação do vínculo de ancoragem dos corpos despossuídos (corpos físicos e

¹³⁶ C.f.: [Solidarity Choir](#), 2016.

“corpo político”) ao solo que constitui *a sua casa*, independentemente do “desfecho” da sua luta. Ou seja, a Palestina vencerá e viverá inevitavelmente, na medida em que a sua luta sobrevive nos escombros da destruição e da morte que ocupa um tempo e um lugar, e no rastro indestrutível de um luto não-redentor e agonístico que os prolonga. A função destes cânticos, na sua contínua repetição a muitas vozes, é também, nesse sentido, o de impedir o esquecimento desse vínculo, participando ativamente na sua preservação.

Um outro cântico que se escuta nas vigílias e mobilizações é aquele que diz que “in our hundreds, in our millions, we are all Palestinians”. Compreender as implicações desta proclamação, e da sua contagiante vibração entre-corpos, acrescenta uma camada de identificação que, não desfazendo a vinculação da luta de resistência palestina ao território onde ela se trava diretamente, convoca a possibilidade de uma solidariedade radical que transpõe fronteiras nacionais. Este *nós* explicita o apelo que Lala Berekai encena e performa quando decide cantar o lamento timorense “Kole Lele Mai” numa vigília pela Palestina em Lisboa. O que está em causa é a possibilidade de *vocalizar o(s) nós do luto*, apontando simultaneamente para um *sujeito* coletivo que se forma e produz através do “denso” evento vocal, tal como considerado até aqui, e para o jogo permitido pela ambivalência contida no duplo sentido da palavra “nós” (pelo menos, em português). Sinalizando, não apenas o pronome da primeira pessoa no plural, que nos implica e responsabiliza como parte de um todo (*communitas*), a palavra “nós” consiste igualmente na formulação plural de “nó”. Por sua vez, o nó pode ser entendido como “laço” ou “vínculo” que (nos) prende, bem como enquanto “obstrução” ou “obstáculo” que, quanto mais apertado, mais dificilmente se *desata*.

Considerado(s) à luz de um luto não-redentor ou agonístico, o(s) nós do luto fala(m)-nos, por um lado, de uma comunidade gerada a partir e em torno do luto e, por outro, da necessidade de sustentar essa comunidade e esse luto através de uma não-superação das perdas, preservadas como nós *indesatáveis* na nossa consciência coletiva, embaraços constitutivos do nosso ser-em-relação a nível físico e político. Vocalizar este(s) nós assume um papel de relevo na construção de um imaginário vocal que procura modos de formular e concretizar *o que as vozes podem* quando se juntam para resistir coletivamente, posicionando-se perante e através de uma possível reorganização de exclusões, na articulação entre a negação e a afirmação,

identificação e desidentificação, separação e vínculo. Contra violências sistêmicas, hierarquias opressoras, estruturas de desigualdade, genocídios; *pela libertação das oprimidas*.

Nesse sentido, quando aqui falo de libertação, faço-o a partir de uma noção de liberdade como aquela de que nos fala Athanasiou, quando diz que “a liberdade é precisamente aquilo que joga o *sujeito* no espaço de partilha do ser (“the sharing of being”) (...) a lógica específica do acesso a si-mesma fora de si” (Athanasiou, 2017, p. 19). Assim canta também Maria Reis em “Olívia”, quando associa a liberdade à “irmandade” que “lá se aguenta”, “legado do melhor que há em *nós*”.¹³⁷

V. A canção é uma âncora (a canção é uma corrente)

Na gíria técnica, chama-se gancho (“hook”) da canção a uma frase musical e/ou lírica que prende a atenção das ouvintes e torna a canção memorável (“catchy”) (Byron e O’Regan, 2022, p. 1). A memorabilidade cativante de uma canção sobressai, sem dúvida, como um dos seus atributos mais característicos, fazendo do gancho um importante efeito a dominar por parte de quem compõe. Este efeito pode ser conseguido de várias maneiras e no cruzamento de diversos elementos da canção, nomeadamente, através de um *riff* instrumental, uma linha vocal, uma progressão de acordes, ou uma parte específica da letra (verbal ou não verbal). Habitualmente, trata-se de uma frase curta e simples, repetida ao longo da canção, e que, através dessa repetição, serve como uma espécie de ponto de ancoragem da canção (Puiu, 2023).

¹³⁷ Desde as Pega Monstro (banda formada com a sua irmã Júlia Reis, que, em nota anterior, citei com afeto), com quem editou três discos – *Pega Monstro* (2012); *Alfarroba* (2015); e *Casa de Cima* (2017) – até ao presente, e ao longo de quatro álbuns a solo – *Chove na Sala, Água nos Olhos* (2019); *A Flor da Urtiga* (2021); *Benefício da Dívida* (2023); e *Suspiro...* (2024) – (para além de muitos outros projetos, parcerias e músicas), o cancionário da Maria poderia ser escutado e estudado como uma constelação de “fragmentos inteiros” sobre o tempo, os lugares e as pessoas que ela canta. Um trabalho de escrita e composição que, profundamente enraizados no contexto de onde emergem, ressoam muito para lá da sua especificidade, talvez justamente por isso. Nas canções da Maria, encontro o *traço* de um presente que (re)conheço enquanto se dá a conhecer, com todas as suas cores e dores, amores e desamores, contradições e prazeres. Atravessadas pelo gesto reivindicativo e anárquico de uma escrita que busca a todo o custo a sua *verdade* própria, estas canções confrontam-nos, inevitavelmente, com o outro, seja sob a forma de uma irmandade (como em “Olívia”), de um coletivo maior na sua dimensão mais sistémica (como em “Balúrdio”), de um amor que nos corresponde e com quem nos fundimos (como em “Amor Serpente”), na figura expropriadora de um parte-corações (como em “Odeio-te”), ou na sombra de um fantasma autocrítico e, por vezes, auto sabotador, que todas nós carregamos (como em “Fórceps”).

Muitas vezes, o gancho da canção coincide com o seu refrão, ou acontece durante o refrão, mas nem sempre é o caso, e é até possível que uma canção tenha mais do que uma parte especialmente memorável, mais do que um gancho.

Embora aquilo que é auditivamente memorável para alguém possa não o ser, na mesma medida, para outra pessoa, envolvendo processos altamente subjetivos, parece existir um consenso generalizado sobre a correlação entre a eficácia de um gancho e o número de pessoas que consegue cativar, por sua vez apontando para um consenso igualmente generalizado sobre aquilo que faz com que uma canção seja memorável (Pawley e Müllensiefen, 2012). As tentativas de estabelecer o que determina a eficácia de um gancho *bem conseguido* são abundantes, seja no campo da psicologia ou da neurologia (em que se tenta destriçar os fatores cognitivos e fisiológicos que contribuem para tal), nas áreas de sociologia ou história da música (que avaliam a questão à luz de fatores sociais e culturais contextuais) ou no seio de abordagens musicológicas (que analisam os aspetos formais, técnicos e estéticos, da equação). Apesar de todos os tutoriais que se debruçam concretamente sobre os meandros do ofício e da arte de escrever e compor canções, prometendo desvendar todas as fórmulas e métodos rumo à canção perfeita, o que urge constatar é que não há apenas uma razão ou fórmula totalmente transparente para que uma canção nos *prenda*.¹³⁸

Ainda assim, no conjunto de inúmeros fatores relacionalmente determinantes e inextricáveis a ter em conta relativamente ao possível efeito de memorabilidade e

¹³⁸ O aprofundamento desta insinuação não será possível no âmbito desta investigação, e envolveria, antes de mais, situar e definir um contexto (temporal, geográfico, sócio-económico, político, artístico, etc.) a partir do qual este se faria, bem como os parâmetros a ter em conta em tal análise, pelo que sinalizo a necessidade de me remeter a este tema de uma perspetiva mais pessoal/contexto próximo. Porém, mais uma vez reforço que nenhum objeto cultural pode ser investigado num vácuo, e que não podemos abordar esta dimensão da canção na presunção de uma universalidade, ainda que reclamemos a canção como uma expressão popular, cultural e artística que atravessa, possivelmente, todas as sociedades e épocas. Mesmo perante os atuais fenómenos de viralização global de certas canções *pop* – cuja produção manifesta uma preocupação central com o seu efeito de memorabilidade e o sucesso dos seus ganchos – estes devem de ser lidos na interseção dos vários fatores enumerados (psicológicos, neurológicos, sociológicos, musicológicos, e outros), perante determinada amostra e em determinado contexto.

Alguma da literatura sobre o tema, integralmente produzida no contexto cultural *ocidental*, inclui: *Musicophilia. Tales of Music and the Brain* (Sacks, 2008); *The Song Machine. Inside the Hit Factory* (Seabrook, 2015); o artigo “The science of singing along (...)” (Pawley e Müllensiefen, 2012); ou os mais recentes *Hooks in Popular Music* (Byron e O’Regan, 2022); e *The Special Liveliness of Hooks in Popular Music and Beyond* (Smith, 2023).

sedução de uma canção, sobressaem alguns elementos transversais. Para além da curta durabilidade, simplicidade e repetição, que caracterizam a própria definição básica de gancho, interessa-me, porém, realçar precisamente os aspetos menos formulaicos dos seus efeitos. Neste caso, aquilo que, enquanto compositora e ouvinte de canções, me parece estar associado a uma correlação (fluída ou tensa) entre uma sensação de familiaridade e algo que as faz soar distintas umas das outras. Por um lado, uma sensação de antecipação, e, por outro, um efeito de surpresa que nos desarma, independentemente de ser a primeira ou a milésima vez que as escutamos. Algo que fortalece a nossa relação com elas tanto quanto a renova, a cada escuta e/ou performance. Quando uma canção nos *engancha* prazerosamente, o *reconhecimento* entrelaça-se com a *surpresa* de nos deixarmos afetar, de forma estranhamente paradoxal, difícil de verbalizar e praticamente impossível de controlar.

No entanto, a possibilidade de uma canção nos afetar ou prender não é sempre indicadora ou causadora de prazer, atuando em toda a largura do nosso espectro emocional. Curiosamente, canções ou excertos melódicos que memorizamos facilmente e que “não nos saem da cabeça” muito depois de os termos ouvido, como se costuma dizer, são apelidados, em inglês, de “earworms”, que poderíamos traduzir, literalmente, por “vermes-de-ouvido”.¹³⁹ Como aponta o neurologista Oliver Sacks, este fenómeno tem algo de coercivo, e pode acontecer com música da qual nem sequer gostamos ou que, inclusive, odiamos (Sacks, 2008, p. 44). Sacks fala mesmo de um estado de possessão, servindo-se de adjetivos como “perigosas” e “infecciosas” para descrever este tipo de canções, que nos fazem suas reféns (ibid., p. 45).¹⁴⁰ Isto é

¹³⁹ Embora o termo tenha começado a ser usado em inglês em finais da década de 1970, como tradução literal da expressão alemã *Ohrwurm*, registos sobre tentativas de criar, deliberadamente, formas ou frases musicais que podiam “prender a mente e forçá-la ao mimetismo e à repetição”, já existiam em 1920 (Sacks, 2008, p. 45); e, em 1876, um conto de Mark Twain conta a história de um homem que fica possuído por “rimas tilintantes” (“jingling rhymes”) (ibid.). Na gíria luso-brasileira, a expressão “música chiclete” nomeia o mesmo fenómeno: uma canção ou melodia que se “gruda” ao nosso cérebro, e que insinua, além disso, uma correlação entre o aspeto descartável de uma pastilha elástica que se “mastiga e deita fora”, e a “sociedade de consumo imediato”, como diz a (meta) canção dos Táxi, “Chiclete” (1981).

¹⁴⁰ Podemos associar este fenómeno ao próprio funcionamento da indústria musical de massas, em que as mesmas canções (feitas e reproduzidas com este mesmo intuito) nos são impingidas, em *loop*, em todas as estações de rádio comerciais, podendo ser amadas por milhões e, ao mesmo tempo, tornar-se um incómodo inescapável (Seabrook, 2015). No ecossistema atual das redes sociais, como o Tik Tok, o fenómeno é ainda mais flagrante. O que viraliza é *apenas* o gancho/parte supostamente mais “catchy” da canção, normalmente um excerto de poucos segundos, que as próprias pessoas que utilizam a plataforma se encarregam de difundir e viralizar.

algo que nos convoca, não apenas a constatar o poder que uma canção, e a música, no geral, podem ter (despertando e afetando múltiplas partes do nosso cérebro),¹⁴¹ como a admitir o facto de que, perante eventos sonoros, somos particularmente indefesas. Por um lado, é muito mais difícil *escapar* a um som do que a outros estímulos sensoriais, e, por outro, memórias especificamente musicais agregam atributos particulares que não encontram equivalência noutras esferas da nossa cognição corporal e emocional (ibid., p. 48).

Ainda que seja possível distinguir ou destacar o gancho de uma canção como elemento ou frase, ele “funciona” como gancho apenas na medida em que se articula como parte de um todo, em que o que é separável dificilmente vale “por si só”.¹⁴² Por vezes, uma simples nota, um acorde, um trejeito vocal ou uma marcação percussiva, algures na canção, pode ter um efeito sedutor específico, mas isso acontece sempre na relação que cria com tudo o que lhe antecede e lhe sucede na cadeia melódica e rítmica em que se insere, bem como com tudo o que acontece *durante* o trecho em causa. Falo, não apenas de elementos internos da canção, mas também de fatores ditos externos, ancorados no tipo de contexto ou grau de vulnerabilidade emocional em que nos encontramos, bem como no número de vezes a que somos expostas à escuta de uma mesma canção, e que contribuem para a variabilidade de efeitos que ela pode ter em nós, o modo como nos afeta, no momento e ao longo do tempo.

Nessa consciência, não há como negar que não é possível separar nitidamente esses diversos elementos/fatores durante a escuta e/ou performance de uma canção. Perante todas as formas e artimanhas com que uma canção nos pode seduzir, e os motivos variados que porventura nos ajudariam a explicá-lo, essa sedução parece residir no assombro de constatar que há *qualquer coisa*, em determinadas canções, que nos afeta profundamente, sem que o que consigamos

¹⁴¹ C.f.: [Your Brain on Music](#), esquema virtual interativo publicado no site da revista *Pegasus*, University of Central Florida.

¹⁴² Reconhecidos profissionais do ofício de “song making” assinalam que a eficácia de um gancho depende da relação que estabelece com as outras partes da canção, nomeadamente através da articulação de diferentes texturas de ritmo melódico. Dr. Luke, polémico produtor/compositor estaduniense, creditado em alguns dos maiores *hits* da música pop americana, explica-o da seguinte forma: “digamos que há um verso, feito de oitavas, com tudo a começar no primeiro tempo (...) quando vai para o pré-refrão, provavelmente não vamos querer começar no primeiro tempo, nem usar oitavas de novo. Podemos antes entrar no segundo tempo, ou nos contratempos (“upbeats”), ou alongar as notas – “and so the music stays fresh” (Dr. Luke apud. Seabrook, 2015, p. 243).

exatamente discernir, e na qual esse assombro ou prazer reside. Algo que a canção *faz* ou *pode fazer conosco*, tendo em conta uma noção de afeto como algo que é engendrado na sua transmissão; que diz respeito ao que eu “sinto-com” e não apenas ao que eu sinto (Brennan apud. Lammin, 2018, p. 49). Isto faz com que haja *qualquer coisa* no som, nos eventos sonoros, e na música em particular, que produz um certo tipo de conhecimento e modo de conhecer, perante o qual redefinimos as fronteiras entre *sujeito-objeto*:

(...) as operações do acústico, ao imergir-nos num fluxo contínuo de força animada, proporcionam oportunidades dramáticas para o contacto relacional, e uma forma subsequente de pensamento acústico, impregnada de imaginação. Se o som pode ser apreciado como aquilo que agita as fronteiras das coisas, como uma força de constante partida e propagação, capaz de desestabilizar uma forma estável de “origem”, ele pode fornecer-nos um meio para uma prática expandida de pensamento criativo e crítico — de ocupar aquele entre-lugares (“in-between”) que o som vem a revelar.

(LaBelle, 2014, p. viii)

Seria possível utilizar este *paradigma do acústico* (“the acoustical as a specific paradigm”) (ibid.) para propor uma espécie de *atlas de canções*, em que o saber é construído, carregado e desmanchado por refrões e *riffs*? Uma vida de canções, vivida de canção em canção, gancho em gancho. A canção como algo em que podemos confiar para nos ensinar a viver (e a viver-com). Perante isto, lembro-me imediatamente de uma canção dos The Smiths, intitulada “Rubber Ring”, cuja letra ressoa com isto (e comigo):

The passing of time and all of its crimes
Is making me sad again
The passing of time and all of its sickening crimes
Is making me sad again
But don't forget the songs that made you cry
And the songs that saved your life

Yes, you're older now and you're a clever swine
But they were the only ones who ever stood by you

(“Rubber Ring”, The Smiths, 1987)

Há uma certa *gravidade* na canção. No modo como nos enraíza – no *nosso* próprio corpo, na materialidade relacional entre-corpos onde (res)soa e vibra, no tipo de entoação ritmada que as palavras assumem quando cantadas, e no espaço melódico e multissensorial em que nos emerge, ancorando-nos na duração da sua performance. Simultaneamente, a canção pode ancorar-nos num plano de identificação (ou desidentificação) a nível social/cultural, um solo onde podemos atracar e a que podemos, talvez, chamar *casa*, “underneath all currents”, como canta Björk (“Anchor Song”), nos muitos e diversos laços que essa noção de pertencimento convoca. Esta gravidade convive, porém, com uma *correntividade*, que nos remete para a incessante mobilidade que caracteriza o fluxo sonoro e, ao mesmo tempo, uma sensação de encadeamento e envolvimento. Nesse sentido, a canção é tanto algo que nos agarra e a que nos podemos agarrar, amparando-nos numa dimensão de comunhão, pertencimento e ancoragem – que nos dá chão, mesmo quando tudo parece desmoronar-se – quanto uma viagem que nos envolve, transporta e expande, sem que tenhamos de sair (fisicamente) do mesmo lugar.

A cantora e pedagoga Gey Pin Ang fala sobre *deixar que a canção nos cante*: “a canção começa a conduzir-se como se eu estivesse a seguir o fluxo de um rio-vida em mim” (Ang, 2019, p. 81). É como se a canção tivesse, ela-mesma, uma vida e um corpo *próprios*, abrindo-nos um palco de possibilidades, capaz de encapsular e, ao mesmo tempo, criar e expandir realidades, carregando e transmitindo o seu *saber iterável*. Neste cenário, a sua (relativamente curta) duração é um fator que me parece especialmente relevante e fascinante. Este fascínio deve-se a uma estranha economia de fazer caber tanto em tão pouco tempo, que a canção põe em prática e, por outro lado, ao facto de a sua existência duracional se poder prolongar muito para além da experiência circunscrita da sua fruição e/ou performance.

Esta relação entre a sua condensação, em poucos minutos, no *aqui-agora* da performance que a materializa, e o seu movimento de expansão, transgressão e desdobramento, enquanto evento sonoro e vibracional, confere à canção um poder

particular, que atua sobre quem a escuta e, duplamente, sobre quem a canta, é convidada a cantá-la ou a *deixar-se cantar*. Um poder de ancoragem e saída de si, sem que se excluam, no (limi)ar entre nós onde se propaga, “while is played and sung”. Mas também: na expectativa que antecede a sua escuta, e nos efeitos que perduram muito para lá dela.

CAPÍTULO 4

Das cinzas, o que ainda arde: queimar, transformar, regenerar

But I will rise
And I will return
The Phoenix from the flame
I have learned
I will rise
And you'll see me return
Being what I am
There is no other Troy
For me to burn

(“Troy”, Sinéad O’Connor, 1987)

Chama, chama, chama
Chama intermitente
Chama acende a vela, moedinha dentro
Apagou-se, foi do vento

(...)

Chama, chama, chama
Finalmente atende
Chama é quem me ama e quem me compreende
Chama acende novamente

(“Chama chama”, Éme e Moxila, 2024)

I. Chama chama chama

Existe uma conexão curiosa entre a chama que arde e a voz que chama, e, ainda, o chamar-se (ter um nome). Em português, estes homónimos perfeitos preservam a transparência para um tempo em que o fogo servia de chamada, pelas mais variadas razões. Um apelo feito de luz, calor e trepidação que tanto podia servir a sinalização de perigo ou pedido de socorro, como um convite à comunhão, à purga ou à aniquilação. Uma fogueira em torno da qual se canta, para espantar ou atrair. Esta tripla injunção da chama, bem como o seu desdobramento simbólico em

criação/destruição, pode, talvez, comunicar-nos algo sobre a aporia do luto enquanto experiência de perda, transformação, reconfiguração, separação e vinculação ao(s) outro(s). A cremação de um corpo, acender uma vela pelo defunto, queimar os objetos de quem nos abandonou, dizer que uma ferida *arde* – são exemplos vivos de uma linguagem que associa o fogo à dor e ao luto como “rito de passagem”.

Chamar alguém ou alguma coisa, no duplo sentido de invocar e dar um nome, pressupõe igualmente uma relação com tudo isso, na medida em que assinala um mecanismo de conjuração e consumação, como a voz que forma o corpo chama(n)do, ou como símbolo da forja, dando contorno ao amuleto de metal, a brasa que marca a pele do animal, tal como o nome que o identifica, o nome pelo qual podemos chamar e ser repreendidas, acusadas ou interpeladas a chegar mais perto, nesse lugar sempre liminar e misterioso entre ser e chamar-se. Mas igualmente, a chama que destrói e reduz a cinzas, em que chamar e chamar-se podem ser entendidos como processos de combustão: transformação de quem chama, é chamada, se chama. O que subjaz é a constatação da impossibilidade de uma presença fixa e apreensível – assim como é impossível paralisar a chama oscilante – e, ao mesmo tempo, a necessidade de *dar uma forma* a essa instável presença, em que nomeá-la será sempre, também, convertê-la – transformá-la.

Há certos sítios no mundo onde o nome é uma melodia única, diferente de todas as outras, para chamar cada ser humano. O caso mais conhecido é o da aldeia de Kongthong, situada na Índia, onde essa prática, intitulada *Jingrwai Iawbei*, ainda subsiste. Também conhecida como *Singing Village* ou *Whistling Village*, Kongthong está localizada no sopé de uma colina, no distrito montanhoso de East Kasi Hills, pertencente ao estado de Meghalaya.¹⁴³ A população, de cerca de 700 habitantes, subsiste essencialmente da agricultura e pertence à tribo Khasi, uma sociedade matrilinear com uma cultura majoritariamente oral (Dutta e Kikhi, 2016).¹⁴⁴ Em Kongthong, cada pessoa tem uma melodia sua, para além do nome “convencional”,

¹⁴³ C.f.: [Meghalaya's melodic villages: where everyone gets a tune as a name](#) (2020).

¹⁴⁴ Atualmente, 87% da tribo Khasi (dividida em diferentes clãs e geograficamente espalhada em diversas regiões do nordeste da Índia) foi convertida ao cristianismo, sendo que, em Kongthong, continuam a existir famílias que praticam a religião tradicional (Niam Khasi). De acordo com as fontes consultadas, embora tenha uma dimensão espiritual vinculada a crenças ancestrais, a tradição *Jingrwai Iawbei* é praticada de forma transversal por todos os habitantes de Kongthong, independentemente da religião praticada (Dutta e Kikhi, 2016, p. 242).

que se divide em duas versões (uma curta e uma mais longa), e que facilita o chamamento a longas distâncias. Além disso, serve, tal como qualquer nome, como mecanismo de auto identificação, pois a pessoa canta a sua melodia como forma de se apresentar e comunicar o seu paradeiro.

Essa melodia, a que os Khasis de Kongthong chamam *Jingrwai Iawbei*, é inventada e atribuída a cada criança pela sua mãe quando ela nasce, em honra da raiz ancestral materna (“iawbei” significa “root ancestress”) (ibid.). Segundo a tradição, não há duas melodias iguais, e apenas a pessoa a quem essa melodia se remete pode responder por ela, cantando-a de volta (ibid., p. 242). Transmitida de geração em geração, esta prática está exclusivamente dependente da sua transmissão oral e mnemónica, sendo que não existe qualquer registo escrito destas melodias, integralmente não-líricas. Além disso, a melodia subsiste apenas enquanto a pessoa está viva, deixando de ser cantada quando ela morre (ibid.). No entanto, embora a melodia “morra” quando a pessoa “morre”, podemos talvez deduzir que algo seja *ressuscitado* a cada vez que uma melodia é criada/inventada, gerada a partir do vínculo intergeracional a uma ancestralidade que se mantém viva e acesa *através* da prática e melodias *Jingrwai Iawbei*.

Esta leitura interpretativa da fascinante e rara tradição da tribo Khasi impõe, porém, uma perspetiva inevitavelmente enviesada por um consenso implícito acerca da experiência da morte – e, por extensão, sobre aquilo que se quer dizer quando falamos em ressurreição. Questionando a presumida universalidade destes conceitos, Vinciane Despret diz o seguinte:

(...) quando os mortos estão mortos, tornam-se inexistentes. Este pressuposto é certamente óbvio mas teremos de o relembrar. E se temos de relembrá-lo é porque ele não é compartilhado por todos (...). [o] que nos ensina o encontro com outras culturas remete-nos à nossa singularidade, a esta espantosa exceção cultural que constitui a nossa tradição dos mortos. Somos praticamente os únicos a pensar que, quando os mortos estão mortos, eles estão mortos.

(Despret, 2011, p. 74)

No breve ensaio de onde a passagem foi retirada, a autora coloca em causa a suposta universalidade da ideia de desaparecimento associada à morte, alertando-nos para a existência de realidades outras, *onde os mortos efetivamente não morrem*. O reconhecimento destas diferenças é fundamental, visto abrir caminho para a possibilidade de identificar outras relações e relacionalidades produzidas pelo e no processo de luto que não implicam necessariamente uma experiência da morte tal como a conhecemos, na especificidade dos contextos culturais onde nascemos e crescemos. Nesse sentido, David Abram fornece também uma possível explicação por trás dessas diferentes relações com a morte, que podemos encontrar no seio de diversas culturas indígenas animistas, para as quais não existe propriamente uma separação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, tal como não há um entendimento comparável àquele que predomina no *ocidente*, no que diz respeito à comunhão entre o corpo e a alma – ou o “espírito” (Abram, 1997, p. 19).

Como afirma Abram, aquilo a que os etnólogos habitualmente se referem como “culto dos antepassados”, uma prática transversal a inúmeras sociedades e tribos indígenas de cultura oral, não encontra paralelo nas sociedades *ocidentais*, maioritariamente cristãs, na qual o “espírito” dos mortos se mantém associado à sua figura humana e habita numa esfera imaterial, fora (ou para além) do mundo físico e inteligível (ibid.). Para a maioria das culturas orais, diz Abram, “o corpo é uma entidade mágica, o próprio aspeto sensório (“sensuous”) da mente, e, na morte, a sua decomposição só pode significar a gradual reintegração desses antepassados na paisagem viva (“into soil, worms and dust”), da qual todos nascem também” (ibid.). Neste sentido, a morte é vivida menos como um desaparecimento ou extinção e mais como uma metamorfose, na qual os mortos se mantêm vivos, como uma força animada, fundida com a natureza.

Antes de Abram e Despret, já Derrida teria dito que, “passando uma fronteira, muda-se a morte. Muda-se de morte, não se fala mais da mesma morte lá onde não se fala mais a mesma língua” (Derrida, 2018, p. 36). Esta percepção de que, “de uma cultura à outra, na passagem das fronteiras, a morte muda de figura, de sentido, de língua e mesmo de corpo” (ibid., p. 53), reconhece, desde logo, que não existe nenhuma “cultura da morte por si mesma” (ibid., p. 50), e que cada cultura/comunidade se relaciona com a morte a partir dos seus respetivos sistemas de significação e estruturas ontológicas. Essa diferença remete-nos ao princípio que rege,

nem mais nem menos, os próprios termos da definição e da experiência de *ser*, com tudo o que elas acarretam. Em jargão filosófico, as duas principais posições onto(teo)lógicas habitualmente invocadas a esse respeito correspondem à *imanência* e à *transcendência*. Isto é, a uma disputa entre uma perspectiva que encontra o princípio e limites do *ser* no próprio mundo material, e outra que pressupõe uma condição ou origem além dele.

Continuando a percorrer os trilhos de uma abordagem desconstrutiva, o presente capítulo compromete-se a endereçar e a problematizar esta dicotomia auto-excludente. Através de um retraçamento e aprofundamento das reflexões iniciadas no primeiro capítulo, as próximas páginas propõem uma possível (re)configuração da relação entre a voz e o luto à luz de uma revisão da figura do *traço*. Partindo de um confronto entre Derrida e Cavarero – que talvez tenha sido uma das principais origens problemáticas desta investigação – essa revisão do *traço* derridiano é proposta através de uma terceira autora, Catherine Malabou e, mais concretamente, do seu conceito de *plasticidade*. Por sua vez, a tese de Malabou ilumina, retrospectivamente, uma releitura da obra *Feu la cendre*, de Derrida, a qual estabelece uma relação entre o *traço*, as cinzas, a escrita e a voz – essa “outra voz” que exige ser proferida e escutada a partir da experiência do luto que aqui se rastreia.

O capítulo desemboca num exercício de escuta e análise da canção de Sinéad O’Connor que abre o capítulo (“Troy”), onde procuro relacionar todas as reflexões anteriores numa consideração da prática de *fazer canções* e *cantá-las* como uma operação plástica que dá forma à possibilidade de uma (insur)ressurreição, um novo início.

II. Voz – escrita – *différance*

Desde que me deparei com a escrita de Derrida, um dos aspetos que mais me cativou foi a sua generosidade dialógica e dialética, o modo como faz da sua desconstrução de outros autores um movimento de profunda *escuta* do outro, e da sua própria escrita um diálogo no qual o outro é realmente interpelado. E pensava que se, por vezes, a sua escrita, complicada e hermética, parece dificultar o acesso a esse diálogo, é porque talvez não haja tarefa mais complexa do que a de lidar com a

complexidade da subjetividade alheia, com a *alteridade do outro*, de forma justa. Em Derrida, nunca se trata apenas de citar ou referenciar este ou aquele autor, mas de criar um espaço de encontro e permuta, que envolve não apenas a tentativa de compreender profundamente as ideias do outro, mas a disponibilidade para as deixar ressoar. Tal tarefa torna-se um exercício de rara e profunda responsabilidade. Derrida entra pela obra de outros autores adentro com atenção a cada fantasma que espreita; um cuidado que não deixa de manifestar uma conexão direta com a sua compreensão do trabalho de luto justamente enquanto responsabilidade de nos *mantermos em diálogo com os espectros* (Derrida, 2021, pp. 16-17).

Esta minha forma apaixonada de ler Derrida foi uma das razões pelas quais fiquei surpreendida quando descobri o seu posicionamento em relação ao “problema da voz”. Na sua famosa trilogia crítica à “metafísica da presença”,¹⁴⁵ bem como em muitos dos seus outros textos, Derrida debruça-se sobre a tendência da tradição filosófica para privilegiar a presença do sentido em correspondência com o signo, que “representa o presente na sua ausência” (Derrida, 1973, p. 138). Esta tendência, que sustenta todo o modelo ocidental da linguagem, transmite, segundo Derrida, uma desejada e aparente correspondência organizada entre som e sentido – signo e significante –, na qual é “o fonema [que] conserva a presença do sujeito falante” (Derrida, 2016, p. 15). Assim, o aspeto mais curioso (e improvável) da sua tese consiste na sua proposta de que esta tendência se manifestaria pela autoridade concedida à voz e pela discriminação e subordinação da palavra escrita à palavra falada, o que o leva a concluir que o *logocentrismo* é, na realidade, um sistema *fonocêntrico*. É na tentativa de subverter esse sistema, e a par da sua conceção de *traço*, que Derrida elabora a sua *différance*.¹⁴⁶

Segundo a célebre *différance* derridiana, que a introdução do conceito de iterabilidade já permitiu antever, apenas existem signos, adiamentos e desvios; não há origem, nem ponto fixo, nem presença estável que dure ou que origine e conclua o movimento da significação. Obcecada pelo jogo infinito dos signos, a metafísica

¹⁴⁵ *Of Grammatology* (Derrida, 2016); *Writing and Difference* (Derrida, 2001) e *A Voz e o Fenómeno* (Derrida, 1994).

¹⁴⁶ O ⟨a⟩ de *différance* é um erro ortográfico deliberado de *différence* (“diferença”), sendo que, na língua francesa, ambos são pronunciados de forma idêntica. *Différance* joga ainda com o facto de o verbo francês *différer* significar, tal como em português, “diferir” no sentido de ser diferente e “diferir” no sentido de “adiar” (C.f.: Derrida apud. Wood e Bernasconi, 1988, pp. 83-96).

reage a esta obsessão através de um “desejo exigente, potente, sistemático e irreprimível” de presença como origem e fim (ibid., p. 184). Precisamente porque se caracteriza pela instabilidade deste contínuo adiamento, o movimento dos signos gera a necessidade de fixação; ou melhor, gera o desejo daquilo que está *imediatamente presente*. O significado e a teoria tradicional do signo respondem a este desejo de uma entidade presente, capaz de suportar o movimento da *différance*, produzindo a necessidade de construir a categoria da presença. Para Derrida, essa presença é justamente um efeito do privilégio metafísico da voz, devido à ilusão de esta estar supostamente ancorada no presente da consciência e de, por isso, ser valorizada como a expressão mais imediata e autêntica do pensamento (Derrida, ibid., p. 139).

Perante tal hipótese, Cavarero questiona, porém, se esta voz que Derrida denuncia como a figura constitutiva da “metafísica da presença”, e que o “ouvido metafísico privilegia”, é, de facto, uma “voz sonora” (Cavarero, 2005, p. 215). A resposta é facilmente antecipável. Segundo Cavarero, Derrida baseia as suas reflexões sobre a voz numa vertente filosófica fenomenológica que mantém, como objeto da sua desconstrução, “a ideia do conhecimento como transparência da consciência para si mesma, de um conhecimento controlável e dominável por parte de um sujeito conhecedor, consciente de si, que fala e age sabendo sempre o que faz e diz, senhor da sua fala e do seu discurso” (ibid., p. 218). Ou seja, Cavarero deduz que Derrida trabalha com um conceito solipsista de subjetividade e consciência, “uma subjetividade que se dobra completamente sobre si mesma, fechada e autorreferencial, e que não precisa de nenhum mundo exterior para fundar o reino da verdade” (ibid., p. 219).

Assim se torna evidente que o exercício da fala é entendido, nas palavras do próprio Derrida, como um ouvir-se falar (“s'entendre-parler”), ou seja, concebido como um solilóquio, como se o ser humano abrisse a boca para falar consigo próprio, ou se, quando fala com os outros, concentrasse a sua atenção no que ele próprio diz e não no que os outros dizem, relegando a voz para um plano interiorizado e, em última instância, insonoro (ibid.). Como Cavarero procura demonstrar, aquilo que motiva e orienta a teoria do *fono-logocentrismo* de Derrida consiste na primazia da correspondência que este estabelece entre a *différance* e o movimento da escrita. Ao traçar esta correspondência, Derrida concebe a escrita como o único sistema que permite subverter a categoria metafísica da presença, “como uma textura de traços

diferenciais (...) que não permitem o acesso a qualquer presença” (ibid., p. 220). Concebido como elemento que quebra o desejado imediatismo da significação, o signo escrito é, por definição, *externo*, constituído por um movimento de espaçamento (“*espacement*”) e, por isso, remetido à esfera espacial.

Teorizada em contraste com o signo escrito, diz Cavarero, a voz de Derrida remete para um fenómeno de autoafetação que não parece implicar qualquer espaço – a sua substância é definida como “puramente temporal” (ibid., p. 221). Nesse horizonte especulativo, a conexão estabelecida entre “palavra falada – tempo – interioridade – presença”, é elaborada e sustentada pela necessidade de uma oposição à conexão entre “palavra escrita – espaço – exterioridade – *différance*”. Nesse movimento, ainda que tente implicar que é pelo seu carácter sonoro/audível que o signo fónico deve ser entendido, já que a sua crítica se baseia no efeito de *presença viva* da fala, Derrida mantém supostamente inquestionada a subordinação da voz à esfera da linguagem como sistema. É, pois, nesse sentido, que a voz que Derrida denuncia coincide, acima de tudo, com a *voz da consciência*, uma voz imaterial, integralmente semântica e ilustrada pelo circuito interno entre o dito e o ouvido de um *sujeito que se ouve falar* (ibid.). Esta é, aliás, a mesma voz que Cavarero também denuncia, a voz muda do *logocentrismo* metafísico mas que, segundo Cavarero, é a figura resultante de uma submissão da esfera acústica (material e sensorial) à esfera visual (e transcendental) dos conceitos, em toda a sua linhagem platónica – o que realmente parece uma hipótese mais plausível.

O que parece “falhar” nesta aceção de Derrida é, como sugere Cavarero, a falta de consideração do horizonte relacional e plural que a fala, através da vocalização e da sua ressonância, inaugura. Ao mesmo tempo que, ao invés de uma identificação com a figura (interna) do monólogo, o aspeto vocálico da fala convocaria a relacionalidade polifónica, é através da voz enquanto expressão de um corpo singular (“*as singular flesh*”) que, segundo Cavarero, a universalidade totalizante do sistema metafísico pode ser perturbada (ibid., p. 234). A cada vez única, singular, corporal, a voz é, para Cavarero, a força ressonante que, simultaneamente, convoca a pluralidade (de todas as vozes singulares) e desestabiliza a esfera ideal do sistema verbal que pretende contê-la.

A partir daqui, pus-me a perguntar: poderia a voz ser o “verdadeiro” *traço* da *différance*? Inaugurando o espaço de abertura ao outro, mantendo a sua alteridade inassimilável e permitindo a quebra de uma identificação – ou de uma coincidência fixa – com o desejo de presença que o signo estilhaça? Haveria alguma operação através da qual essa transformação do *traço* fosse possível? No entanto, não foi em Cavarero que encontrei uma resposta possivelmente satisfatória, ou adequadamente problematizável, a esta pergunta. Apesar do peso e relevância do seu contributo, seja no âmbito da crítica feminista ou para o corpo de estudos da voz, onde o seu nome é incontornável, Cavarero insiste precisamente no motivo pelo qual o outro nunca poderá caber dentro do *um*, mas apenas fora dele, e em relação ao qual se distingue – o outro é somente *aquela que se chama* (no sentido em que *é chamado* mas também no sentido em que pressupõe a correspondência a uma identidade inextricável de si). A sua ontologia vocal da singularidade, ainda que remetendo à pluralidade relacional das vozes e à sua inegável materialidade *encorporada*, estabelece-se através da premissa de que a voz significa isto: “há uma pessoa viva, garganta, peito, sentimentos, que [a] pressiona no ar (...) diferente de todas as outras” – parafraseando Italo Calvino, cujo conto *Ihe* serve como ponto de partida (ibid., p. 4).

Na insistência de uma singularidade ancorada quase estritamente na carnalidade do corpo (“as living flesh”), Cavarero não só negligencia a materialidade contínua e processual na qual os corpos são relacional e socialmente produzidos e constituídos, como parece ignorar por completo a questão da *voz acusmática*, com as suas tensões desestabilizadoras de uma origem inteiramente (re)conhecível. O seu foco está, antes de mais, na avaliação da voz sob a perspetiva (antropocêntrica) da sua emissão, bem como numa operação em defesa da voz que parece cair na mesma armadilha que Derrida é acusado de montar relativamente à escrita. Nesse sentido, dificilmente poderemos considerar esta parte da tese de Cavarero, no momento em que se dirige explicitamente a Derrida e tenta justificar a (válida) crítica que *Ihe* faz, como outra coisa que não uma inversão do seu *fono-logocentrismo*. Situando a sua crítica deste modo, Cavarero articula ambas as compreensões da voz (a sua e a de Derrida) numa dinâmica dicotómica – tudo aquilo que o movimento da desconstrução e da *différance* de Derrida se compromete a desconjuntar. Desta forma, ainda que em defesa da voz que Derrida supostamente renega, num livro que inclusive *Ihe* dedica,

Cavarero faz algo que Derrida, à partida, nunca faria: dialogar com o outro sem o justo cuidado de uma escuta verdadeiramente atenta.

III. Converter o *traço*, uma forma *plástica* de (convi)dar a voz

Confrontada com estas duas versões da relação entre a tradição filosófica e a voz, o “problema da voz” persiste associado à sua problemática relação com o “problema do *logos*”. E ainda que seja necessário continuar a pensar criticamente sobre a voz para além de um modelo antagonístico sintetizável no binómio *phone vs. logos*, propagado num sem número de binómios que assombram a nossa perceção e uso da linguagem, é, sem dúvida, no reconhecimento desta problemática relação que a voz insiste em continuar a ser um pertinente ponto de entrada para a sua desestabilização. Ora enquadrada como expressão que *antecede* a fala, ora como expressão que a *excede*, ora como veículo que se afirma *enquanto presença* ou que a desconcerta, seja com argumentos que a queiram “derrubar” ou “defender”, parece que a voz não deixa de causar transtornos ao exercício da definição e às exigências da linguagem e do movimento de pensar, consistentemente ansioso pela chegada a um (in)certo lugar.

Imaginar uma *voz que se rende*, como sugeri no primeiro capítulo, isto é, procurá-la no que diz respeito ao modo como o luto está a ser, aqui, entendido, será talvez, desde logo, desistir de tentar *chegar*, no que isso tem de resistir à ânsia de *conseguir*, à ânsia de *totalizar*. Isto é, mantendo em aberto o enigma aporético do luto, e, simultaneamente, entregando-nos ao outro no que isso tem de inevitável – o evento, ou acidente, que nos coloca e nos *ancora* em/na relação. Insistindo naquele *outro em cada um*, cujo *traço* o luto nos incita a perseguir, enquanto se antecipa a perseguir-nos, simultaneamente inescapável e irrecuperável, irreduzível e necessário. Neste contexto, *imprimir uma nova direção ao pensamento*, para recuperar o apelo de Arendt, teria de passar por rejeitar que isso acontece *para além* da transformação que nos obriga a encontrar esse outro, essa *outra coisa* ou direção, ou seja, “fora” do processo onde ela acontece. Aceitando, por outro lado, que não chegaremos a esse lugar tanto quanto esse lugar-outro nos vai chegando, e continua a chegar, *por dentro*, com todas as suas surpresas, seduções, instabilidades e exigências.

Dar voz ao luto, através de uma voz que se rende: uma voz que se devolve ao outro, que convida o outro, já implícito nela mas, em todo o caso, imprevisivelmente latente. Ora, uma voz que se rende não vai (ou) materializar (receber a forma de) algo que estaria-aí à espera de ser exprimido, nem (ou) antecipar-se (dar forma) ao que exprime, mas sim conjurar o (in)esperado – uma descoberta que *coincide com a transformação*, que participa nela, sempre em fluxo. Nessa descoberta, embora convoque sempre, inevitavelmente, a materialidade e a presença material de corpos específicos que se endereçam, a voz vem sempre *cheia de outras* (até mesmo quando se trata de uma voz *interna*), tal como qualquer palavra que ela insufla e musicar, metamorfoseando reciprocamente, a cada uso/escuta, o encerramento de um destino. Assim, a voz que, ao longo destas páginas, se vai escutando, não permitiria nem *fixar* (uma) presença, reforçando o sistema *fono-logocêntrico* de Derrida, nem tão-pouco “fazer-lhe frente” sob o pretexto de uma ontologia da singularidade, como propõe Cavarero. Tal como mapeado pelo capítulo anterior, a voz nunca é singular ou separável do que expressa, nem dos corpos em que vibra, nem do espaço/contexto onde (res)soa.

Assim, sugiro que é preciso convocar aqui uma certa *materialidade plástica* ou uma *plasticidade*, como a que é proposta por Catherine Malabou em *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction* (Malabou, 2010). Uma plasticidade “que chega (“comes to the fore”)), em conjunto com a possibilidade de *formar significado*, [que] não pode mais ser reduzida a uma lógica de incorporação nem à escultura significativa da presença no espaço, pois é precisamente aquilo que abre espaço à sua alteridade, fazendo-o deslizar em direção ao seu outro: a brecha (“the gap”).” (ibid., pp. 12-13). Malabou não fala da voz em nenhum momento, é certo, mas o modo como entrelaça a sua rica e plástica leitura do movimento da filosofia com o(s) movimento(s) da sua transformação, a partir (de dentro) da filosofia, e em torno, justamente, da transformação, da mudança, da metamorfose e da plasticidade como seu “esquema motor”, abriu uma brecha no meu caminho em direção à voz.

E se a invoco precisamente aqui, também é porque ela me “chegou” num momento crítico, de impasse, com a notícia de um alívio: através dessa plasticidade, talvez seja possível pensar em *forma de outra forma* e, assim, em *dar corpo* ou *dar voz* no sentido de *dar(-se) forma*, na *forma* que ela lhe dá:

[A] plasticidade descreve a natureza daquilo que é plástico, sendo, ao mesmo tempo, capaz de receber e de dar forma. (...) Por um lado, a plasticidade pode ser usada para descrever a cristalização da forma e a concretização do contorno (...). Por outro lado, a plasticidade aparece diametralmente oposta à forma, descrevendo a destruição e a própria aniquilação de toda a forma.

(*ibid.*, p. 67)

Ao mesmo tempo *abertura e resistência, maleabilidade e destruição*, a plasticidade de que Malabou se apropria, testando a própria plasticidade do conceito que alarga – convoca, explicitamente, uma atualização do *traço* de Derrida, uma necessária *convertibilidade do traço em forma*, numa articulação que (já) não funciona por meio de uma lógica de oposição entre ambos (*ibid.*, p. 77). Nos termos de Malabou, a plasticidade é, nem mais nem menos, a *possibilidade real da alteridade*, “a forma de uma alteridade sem exterioridade nem transcendência”, mas que “torna possível a aparição e a formação da alteridade onde o outro está/é ausente”, “a formação de uma saída onde não há saída” (*ibid.*, p. 66). Será que a forma(ção) desta “saída onde não há saída” – em que “fugir sem ir a lado nenhum é, em todo o caso, a questão da possibilidade da transformação e da metamorfose” (*ibid.*, p. 67) – permitiria justamente uma releitura plástica da aporia do luto e da frase “precisamos de *dar voz ao luto*”? Afinal, foi mesmo à procura de uma saída *impossível* que ela (me) apareceu.

Com a sua proposta de convertibilidade plástica do *traço* (num livro, também ele, dedicado a Derrida, e dialogando diretamente com a sua obra), foi Malabou quem me ajudou a encontrar os termos e as ferramentas para a consolidação de uma possível resposta à pergunta que coloquei, sobre a voz poder ser (a forma do) *traço, différence*. Mais do que confrontar Derrida, a abordagem de Malabou é herdeira assumida do seu projeto desconstrutivo, sem o qual a *plasticidade* não seria sequer imaginável. Ao invés de propor um avesso da escrita, traindo assim todo o legado da desconstrução, Malabou inaugura um paradigma que se alarga e molda a partir dela, e que se implica *nela*. A plasticidade é aquilo que emerge das cinzas da escrita, proclamando, não a sua morte, mas justamente a sua sobrevida, num rasgo de lucidez

que relê e reclama a tradição filosófica na linhagem da sua autotransformação.¹⁴⁷ Nesse sentido, ela é herdeira da desconstrução (bem como da dialética e da destruição), igualmente no sentido em que revela algo que já está contido como possibilidade naquilo que *plasticiza*.

Astutamente, Malabou faz um reparo revelador sobre a ausência, em Derrida, de uma conexão fulcral, ainda que banal, entre *différance* e transformação. Embora “diferente” também possa significar “mudado”, “modificado”, “irreconhecível”, “transformado”, Derrida nunca caracteriza a *différance* como uma *mudança de forma*, o que é explicado pela sua convicção de que a *forma* está eternamente prisioneira do pensamento metafísico (ibid., 47-48). No entanto, Malabou está interessada em refutar isso mesmo, afirmando que “a mudança que leva à superação da metafísica (...) ocorre necessariamente por meio de uma negociação entre forma e forma, através de uma *negociação metamórfica*” (ibid., p. 50). E embora não fale da voz, Malabou fala, sim, do luto. Logo no início do livro, ela escreve sobre a relação entre o luto e o crepúsculo (“dusk”) que lhe dá título, situando a sua análise no contexto de um “movimento abrangente em que o problema global do fim da escrita e um momento pessoal de luto coincidem” (ibid., p. 1). Mais adiante, define o crepúsculo como “o que marcaria o tempo da vigília fúnebre, o tempo do [que foi] perdido (“the lost one”) que continua retornando”, em que “a plasticidade abriria, infinitamente, a ferida de um luto interminável, uma provação insuperável” (ibid., p. 15). Diz ainda:

[O] crepúsculo é um momento de alívio. O crepúsculo é um momento de luto. O crepúsculo é um momento de melancolia. O crepúsculo é um momento de separação. O crepúsculo é um momento de metamorfose. Eu traduzo: a plasticidade é o alívio da escrita; a plasticidade é o luto da

¹⁴⁷ Tendo apenas sido possível dialogar aqui com *Plasticity at the Dusk of Writing* (Malabou, 2010), uma pesquisa sobre a bibliografia de Malabou revela o seu contributo promissor para a filosofia e o estudo da filosofia na atualidade, criando pontes transgressoras com disciplinas que a filosofia tem por hábito renegar, como a neurociência e a psicologia. *The Ontology of the Accident* (Malabou, 2012a), *The New Wounded* (Malabou, 2012b) ou *What Should We Do with Our Brain* (Malabou, 2008) são alguns exemplos de referência. Ver também “A Conversation with Catherine Malabou” (Vahanian, 2008) e o trabalho de [Natalie Helberg](#), nomeadamente *Catherine Malabou’s Dangerous Supplement* (Hellberg, 2022), que aborda justamente a revisão de Malabou ao *traço* derridiano, em cruzamentos com Butler e Michel Foucault, e no contexto de um corpo de investigação ligado ao(s) discurso(s) sobre luto e depressão, à psicanálise feminista, à filosofia da literatura e também à poesia.

escrita; a plasticidade é a melancolia da escrita; a plasticidade é a separação da escrita; a plasticidade é a metamorfose da escrita.

(Malabou, 2010, p. 61)

Através desta plasticidade, abre-se um canal plástico, capaz de dar e receber forma, tão frágil e maleável quanto resistente, em que o *traço* se (trans)forma para trazer o alívio da metamorfose, a ruptura (im)possível, como a *ladainha que forma e é formada pela inflexão do que canaliza*. A conexão etimológica entre “luto” e “lamento”, que anteriormente evoquei, está, por sua vez, extremamente ligada ao alívio, ao “nó que sai da garganta” quando choramos ou cantamos. “Através da vocalização, que é principalmente um processo de reencorporação, (...) a perda é transformada, ou seja, adquire uma ‘forma’ sobre a qual se pode agir”. (Cools, 2011). Mas é necessário reformular, à luz de Malabou: a perda *transforma*, a perda é *transformação*, e a voz é tanto a *forma* sobre a qual se pode agir quanto a *forma* que age, a *outra forma* que sempre traz/traça o outro: o(s) outro(s) em cada um(a).

Através da plasticidade, *dar voz ao luto* seria algo como (convi)dar a voz rendida à *outra forma* convertível do *traço*, a cada vez intercambiável na sua tensão entre resistência, ruptura e regeneração, e na sua operação sempre relacional, contingente, ressonante e transformadora – *plástica*. Esta necessária reformulação, esta plasticidade emergente, abre a reflexão sobre a voz e a sua relação com o luto (a qual esbarrava contra os limites do pensamento, da linguagem e até da escrita, tal como entendida por Derrida) à possibilidade de uma operação que não se articula mais em torno da lógica oposicional que parecia circunscrevê-la. Uma operação que, por sua vez, *abre caminhos ao pensamento e à escrita*, materializando presença à *medida que acontece e transforma o presente*, e, assim, todos os tempos heterogêneos que (já) o habitam.

A negociação metamórfica reivindicada por Malabou também me permitiu entender que é justamente sobre *isso* e *nesse* movimento que este trabalho se constrói e metamorfoseia, à medida que avanço, também ele motivado pela sua interseção com uma experiência de luto pessoal e concreta. Quando ela diz que “[U]ma transformação, no sentido literal, deve ocorrer, abrindo a profundidade de uma nova

referencialidade ou de outro corpo” (ibid, p. 50), não consigo *não pensar*, literalmente, na voz. No outro corpo que ela sempre traz/traça consigo, na (re)nova(da) referencialidade que promete quando se deixa formar e (se) dá (em) forma de matéria energética, no/pelo ar que circula em fluxo ininterrupto, e ciclicamente filtrado. Uma voz que traz alívio, não porque supera ou transcende a delimitação (dos corpos, do discurso, do *ser*), mas porque atua/acontece enquanto processo de transformação no/pelo corpo-entre-corpos, revelando a plasticidade desses limites e apelando (chamando) o(s) outro(s) à sua relacionalidade constitutiva.¹⁴⁸

Ao mesmo tempo que “encontrei” Malabou, uma outra curiosa descoberta, praticamente simultânea, veio escancarar a minha reflexão filosófica sobre a voz, e a sua relação com o luto, à transformação plástica do *traço*. Embora o termo tenha surgido, na obra de Derrida, em finais da década de 1960, especialmente em dois dos seus principais livros que introduzem o seu projeto desconstrutivo, já citados em nota, foi através de *Feu la cendre* (ou *Cinders*, na sua versão bilingue) (Derrida, 1991b), originalmente publicado em 1987, que estabeleci contacto mais profundo com o seu conceito de *traço*. Ou, mais precisamente, com uma das suas possíveis articulações mais paradigmáticas. É, aliás, o próprio Derrida que dirá preferir a(s) *cinza(s)* a figuras como as do *rastro*, do *desfiar* ou do *sulco* (ibid., p. 43) como o melhor paradigma para aquilo a que chama *traço*, “algo que se apaga totalmente, radicalmente, enquanto se *faz presente*” [ênfase minha] (Derrida, 1987, p. 177).

A deambulação “quasipoética” de Derrida em *Feu la cendre*, cuja escrita assume, por vezes, um carácter sonâmbulo – próprio de quem se encontra no limiar, neste caso, da linguagem – oferece-nos assim, e ainda, um outro nome possível para o que resta do que (se) foi. Um nome que, tal como qualquer outro que pudesse servir para designar esse resto (ou rasto), nunca será totalmente próprio nem totalmente metafórico, deixando aberto esse espaço, tão derridiano, *tão-sempre outro*, desse vir-a-ser de todos os nomes (Lukacher apud. Derrida, 1991b, p. 1). A publicação deste livro foi acompanhada pela edição de uma cassette de áudio, em que o próprio Derrida lê o livro em voz alta, em conjunto com a atriz francesa Carole Bouquet, e à qual,

¹⁴⁸ Este é um possível ponto de entrada para o cruzamento entre a *plasticidade* de Malabou e a *performatividade* de Butler, que Natalie Hellberg mapeia no seu artigo “Insubordinate Plasticity: Judith Butler and Catherine Malabou” (Helberg, 2020).

entretanto, consegui ter acesso.¹⁴⁹ Seria este maravilhoso achado que me convidaria a *escutar* esse outro corpo – essa *outra voz* – ali onde ele/ela parecia não se poder (convi)dar, nos escombros da teoria do *fono-logocentrismo* de Derrida, que tanto tem assombrado as leituras de estudiosas da voz como Cavarero.

Este outro objeto, esta outra *forma escutável* do livro, que, não obstante, se me apresentava como um desdobramento do livro escrito que eu já tinha lido, permitiu-me entender, retrospectivamente, a intuitiva necessidade que então se me tinha imposto, de *escutar as palavras* de *Feu la cendre* (algo que até me impeliu, na altura, a gravar a minha própria voz a proferir algumas passagens do texto). De facto, o próprio texto convida-nos a isso, pela própria forma como está grafado: dividido em secções introduzidas por travessões. É Derrida quem descreve a proposta de *Feu la cendre* como um *polílogo*, “uma conversa aparentemente impronunciável, (...) um aparato de escrita que, podemos dizer, *chamava a voz, às vozes*” [ênfase minha] (Derrida, 1991b, p. 22). E se na sua versão escrita, tanto a sua grafia em forma de polílogo, quanto a recorrência de chamadas ao “problema da voz”, já nos fazem suspeitar que nem um “obstinado leitor de textos” como Derrida consegue escapar ao “gesto em direção a vestígios ou restos vocais, *traços* de ressonância vocal” (Duncan, 2004, p. 297), esta constatação torna-se ainda mais flagrante na versão áudio.

Isto acontece, não apenas pelo facto de esta consistir num objeto auditivo/audível (cuja produção, em si, já se constitui enquanto gesto significativo em direção à *voz sonora*), mas por tudo aquilo que, nessa *transposição* (assinalando aqui um resgate do conceito de Kristeva, tal como exposto no segundo capítulo), escapa à possibilidade de a reduzirmos a uma mera operação de substituição. Muito concretamente, a versão áudio surpreende-nos com certas vocalizações que não encontram paralelo na versão escrita. Entre as partes lidas do texto, eis que escutamos, aqui e ali, curtos momentos de vocalizações corais. Estas intromissões vocais e musicais não-verbais (que, inclusive, nos remetem bastante ao trabalho de voz de Meredith Monk) ocorrem sem aviso prévio, harmonizando vários registos da voz, em timbre e extensão, numa linguagem melódica tensa e atonal, cuja textura é, por vezes, semelhante à de um zumbido polifónico.

¹⁴⁹ O “audio book” de *Feu la cendre* pode ser adquirido no site da editora [des femmes – Antoinette Fouque](#), onde se disponibiliza um pequeno trecho de amostra.

Além disso, a leitura é igualmente intercalada – e interpelada – pela introdução suplementar da expressão “uma outra voz” (“une autre voix”), proferida pela voz de Derrida, e assombrando recorrentemente o texto como uma espécie de anúncio. Um dos aspetos mais curiosos é que este “uma outra voz” não surge apenas quando a voz interlocutora muda, de Derrida para Bouquet, mas também entre excertos lidos pela mesma voz, realçando que não se trata, de todo, de um truque primeiramente baseado na sinalização de uma distinção entre os corpos-*sujeitos* que falam. De facto, o próprio Derrida alerta-nos para isso logo no início do livro:

(...) se a versão gravada faz ouvir duas vozes – uma que parece masculina, outra feminina – isso não reduz o polílogo a um dueto, muito menos a um duelo. E o efeito de mencionar “outra voz”, que às vezes se escuta sem que se leia, frequentemente servirá para nos colocar em alerta. Isto sinaliza que cada uma das duas vozes cede espaço a outras ainda. Repito, elas são indeterminadas em número: a voz do signatário dos textos é a figura de apenas uma entre outras, e não é certo se essa figura é masculina; nem se a outra é uma mulher.

Mas as palavras “outra voz” não remetem apenas à complexa multiplicidade das pessoas, elas “chamam”, “pedem” outra voz: “outra voz, mais uma, ainda outra voz”. É um desejo, uma ordem, uma prece ou uma promessa, como queiram: “outra voz, que venha logo, outra vez, outra voz...”

(Derrida, 1991b, p. 27)

No contexto da *assemblagem* constelacional desta investigação, é impossível não ler (e escutar) estas palavras com a estranha sensação de um prenúncio revelatório, como algo que *já lá estava* à espera de ser usado como concretização exemplar de um conjunto de ideias que, desde o início, esperavam a peça final do seu puzzle. E de facto, a coincidência desta descoberta num dos momentos mais decisivos para as reflexões que me propus a fazer – que não só me permitiu configurar a possibilidade do seu encadeamento na versão que aqui se apresenta, como me *fez chegar* à voz (no sentido mais “literal” possível) daquele que foi um dos seus mais importantes propulsores – aproxima-me de uma intuição tentadora sobre aquelas

coisas que *já sabemos antes de saber*, mas que apenas no processo de nos envolvermos a fundo com elas poderemos realmente (re)produzir e transmitir.

Estas constatações servem também como uma dupla confissão. Por um lado, eu já tinha lido o *Feu la cendre* há bastante tempo quando enfim encontrei a sua versão áudio, e já então intuía algo sobre a sua relevância, até mesmo sem lhe dar logo uma atenção escrutinadora. Mas foi apenas no encontro e escuta desse outro-objeto e, ao mesmo tempo, na releitura do *traço* através de Malabou (mais concretamente, na relação que entre ambos se gerou) que este movimento retrospectivo e reconfigurativo se tornou possível. Por outro lado, não poderia deixar de assinalar que este processo, para mim, é intensamente análogo ao processo de luto nos termos em que aqui tento propô-lo. Isto é algo que só se tornou evidente a par da *vivência* desse processo, em tempo real, enquanto fui escrevendo esta tese. O luto é um processo plástico, que nos ensina a encontrar o outro, uma e outra vez, sempre outro, na travessia metamórfica em que nos mergulha, muito mais do que a desvendá-lo quando vimos à tona. Isto é precisamente o que faz do luto um lugar fundamental para a produção de conhecimento, tanto quanto um lugar inescapável para a reconfiguração política e afetiva das nossas relações.

Antes de passar para a secção seguinte, que conclui o capítulo, queria ainda fazer uma breve nota sobre a questão da tradução. Na infelicidade de não poder ler Derrida em condições na língua original em que escreveu (e bastante ciente da *falha* que isso pode, eventualmente, assinalar, sendo essa uma questão tão premente nos estudos da obra derridiana), vi-me obrigada a lê-lo através de traduções (em inglês e em português). Na edição bilingue (em francês e em inglês) que consultei, *Feu la cendre* transforma-se em *Cinders*. Se “*cendre*”, em francês, pode ser traduzido como “cinza(s)”, “*cinder*”, em inglês, nomeia algo mais parecido com “brasa(s)”, aquela cinza incandescente que ainda queima.¹⁵⁰ Esta tradução tenta dar conta do trocadilho contido na palavra “*feu*” que, em francês, tanto significa “fogo” como “o que foi” (no sentido arcaico de “falecido” ou “anterior”), uma polissemia muito difícil de traduzir literalmente, como muitas outras de que Derrida é especial artífice. Assim, “*cinders*” é uma tentativa de aproximação a esta proximidade da(s) *cinza(s)* de Derrida ao lume

¹⁵⁰ Ambas as palavras partilham a mesma raiz etimológica, já que ambas remontam ao latim clássico *cinis*, cujo genitivo é *cineris*, significando “cinza” ou “resíduo de combustão”, ao contrário do que acontece com “ashes” que, em inglês, é o termo mais usado para “cinza(s)”.

vivo do qual preserva(m) *traço*, de algo que teve de arder para (se) queimar e ainda conserva esse calor.

Por enquanto, não existe nenhuma tradução em português de *Feu la cendre*. A palavra “cinza(s)”, proveniente do mesmo latim, nomeia, porém, o resíduo frio e final de uma queima completa, o pó. É certo que a palavra conserva sempre, ainda assim, uma relação, tanto com o fogo, como com *o que foi*, mas a intraduzibilidade de *Feu la cendre* conduz-nos a mais uma daquelas encruzilhadas aporéticas, que nos movem e nos imobilizam simultaneamente, como o sonâmbulo que vagueia sem sair do lugar. Se ocupo algum espaço com esta questão é porque ela é realmente importante *aqui*. Aliás, como quase sempre acontece em Derrida, tudo se complica e desdobra em problemas que se prendem com a tradução *enquanto problema*, e que vêm sempre enriquecer, criativamente, a questão em causa.

Talvez numa hipotética tradução para português, se pudesse fazer algo com a palavra “chama”. *Pour qu'il y ait des cendres, il faut que quelque chose ait brûlé, soit feu*, assim como a chama precisa de algo que a acenda: uma *outra voz* que se (dá) forma no *traço* dessa queima, no chamamento das cinzas, na morte impossível? O próprio Derrida dizia que a tradução é sempre, e já, um trabalho de luto, e que o nome sobrevive sempre àquilo que nomeia (Derrida, 1989, p. 49). Isto é talvez porque o nome conserva sempre aquilo para que nos serve (chamar e ser chamado) mesmo quando o nomeado está ausente ou morto. Mas sobretudo porque nomear é sempre criar o *molde* de algo que, imprevisivelmente, mudará de forma no calor de cada encontro, em todos os usos que lhe damos e o alargam, porventura até que esgotem o campo de possibilidades que abrem *dentro* de determinado contexto, abrindo brechas para outros rumos impensáveis. Talvez seja essa a lente da “única” singularidade possível, concebida como a invenção de algo que coincide apenas uma vez com a necessidade do seu endereçamento, e logo se aparta dela, num só gesto *arrastado, proferido*. E no entanto, nele cabem todos os seus rastos e marcas da sua passagem, um pavio feito de todas as vozes que o acendem, acomodam e fazem explodir.

V. A voz da fénix (a canção é um novo início)

A canção de Sinéad O'Connor citada na abertura do presente capítulo, coincidentemente lançada no mesmo ano da publicação de *Feu la Cendre*, é uma das faixas do seu primeiro álbum de estúdio, *The Lion and the Cobra* (1987). “Troy” foi a primeira canção explicitamente autobiográfica de Sinéad, escrita na *sua* voz, tal como a própria nos conta no documentário *Nothing Compares* (2022). Foi também a primeira canção que Sinéad escreveu sobre a morte da mãe e a experiência de abuso e abandono que sofreu ao seu cuidado. “É um testamento. ‘Troy’ não é segura. É como terapia de trauma”, diz. A partir do referido documentário, bem como da sua autobiografia, *Rememberings* (O'Connor, 2021), rapidamente constatamos que tudo na infância e vida conturbadas de Sinéad grita *trauma*. Vítima de violência em casa e no orfanato religioso onde foi internada durante a pré-adolescência, Sinéad foi amplamente vocal sobre a sua experiência pessoal traumática, bem como sobre o papel da igreja católica naquilo que reconheceu como um trauma intergeracional na raiz do abuso infantil e opressão das mulheres, na Irlanda, onde nasceu, e em todo o mundo, muito antes de os crimes de violação de menores por parte da igreja católica se tornarem públicos.

Sinéad era ainda bastante nova quando se tornou internacionalmente famosa, e tendo sido convidada para atuar no *Saturday Night Live* em 1992, apropriou-se sem pudor dos holofotes para rasgar uma imagem do Papa João Paulo II durante a transmissão ao vivo do programa – momento absolutamente marcante na história da cultura pop.¹⁵¹ Não obstante ter sido figurativamente queimada após tamanha “afrota”, desencadeando milhares de críticas e vaias ruinosas, este gesto performativo de Sinéad revelou-se estrutural na carreira da artista, que nunca se auto-identificou como “estrela pop”, mas sempre como “cantora de protesto” (ibid., p. 155). A força rebelde e contestatária de Sinéad – ou Shuhada' Sadaqat, nome que adotou após e durante a sua conversão ao islamismo, em 2018 – foi um motor consistente da sua música até à sua morte precoce, com 56 anos, a 26 de julho de 2023, deixando-nos um legado de canções confessionais imbuídas de luto agonístico, denúncias rasgadas e reivindicações de justiça.

¹⁵¹ [Sinéad O'Connor | War \(SNL 1992\)](#), vídeo disponível no Youtube.

“Troy” é uma pedra preciosa no cancionário de Sinéad, e, para mim, diria mesmo no atlas mundial de canções. Uma daquelas canções que me arrepiam sempre que a ouço e a descubro vibrar no meu corpo, inclusive agora, enquanto escrevo. “Troy” vem das profundezas, dos escombros, das cinzas ainda quentes. De um doloroso luto que luta *pela* dor e *contra* a dor, e canta o saber sofrido nesse lugar sempre aporético do trauma e da perda abissal, irreparável e infinitamente transformativo. Esforço-me para encontrar palavras que façam justiça àquilo que sinto quando escuto “Troy”, à textura e amplitude da assombrosa performance vocal de Sinéad, envolvida pela orquestração tensa dos violinos, no prenúncio de uma viagem retrospectiva – “I remember it”, assim começa. Na sua versão de estúdio, a primeira metade da canção é feita só de voz e arranjo de cordas, num crescendo de tensão emocional e musical que ameaça a explosão que vai adiando, uma e outra vez, negociando sonicamente os termos do momento de confronto.

“Troy” é uma canção de luto tanto quanto uma ode confrontacional à fonte do trauma, uma dedicatória amorosa e vingativa de Sinéad à sua mãe já defunta, mas cuja presença palpita no *agora* da canção, em cada verso e respiração entre versos, desmascarada a cada quebra de voz e contida nos uivos que sustentam as notas, revelando uma ferida sempre (re)aberta. Composta originalmente à guitarra, com apenas dois acordes, “Troy” trai a estrutura convencional da canção, montada como uma sucessão de partes sem uma distinção completamente clara entre e que está sempre a mudar ao longo do seu curso.¹⁵² Guiada primeiramente pela voz, a partir das suas inflexões e do denso conteúdo lírico a que dá forma e que reciprocamente a molda, a mestria desta negociação é um dos elementos mais asseveradores da canção e performance de Sinéad. Ancorada na fricção mútua entre a voz e a letra, profundamente enganchadas e enganchadoras, e em que cada palavra tem o *peso* da sua dicção cantada, “Troy” parece ter sido gravada num *take* sem cortes, fervilhante.

Em “Troy”, o mais próximo de um refrão – e que, a meu ver, corresponde a um dos seus principais momentos de ancoragem especialmente cativantes – consiste na única frase melódica (vocal) que se repete com a mesma inflexão, ritmo e duração, ainda que com uma leve, mas fulcral, diferença lírica. Trata-se da frase “being what you are / there is no other Troy / for you to burn” e, da segunda vez, “being what I am

¹⁵² C.f.: [Sinéad O'Connor | Troy \(Live at the Dominion Theatre, 1988\)](#), registo de uma assombrosa performance ao vivo de “Troy”, tocada apenas à guitarra.

/ there is no other Troy / for me to burn”. Sendo que toda a canção é atravessada por um constante jogo de intersubjetividade entre os seus “eus” e os seus “tus”, intercambiáveis na identificação dúplice do *sujeito* poético, estas duas frases desarmam-nos com o prolongamento das conjugações verbais (are/am) numa lo(oooooooo)nga nota até ao fim do fôlego, conduzindo à subsequente consolação distendida do arranjo quando Sinéad canta “there is no other Troy”, ambas as vezes no tom comovente de algo que se desenha no arco lúcido de uma desilusão. Os lugares desoladores da relação, o reconhecimento fatal da perda, a inocência devassada na constatação de uma promessa quebrada. Esta ideia é recorrente ao longo da canção, não apenas em excertos líricos como “I swear I didn't mean those things I said” ou “I know you're always telling me that you love me / but just sometimes I wonder if I should believe”, como através dos próprios avanços e recuos das tensões vocais/instrumentais.

A dois terços da canção, anunciados por um súbito e vertiginoso glissando decrescente das cordas, entram os instrumentos de percussão, provocando um efeito misto de sobressalto e satisfação: a abertura da canção, clímax, vórtex. A partir daqui, “Troy” puxa-nos para o fundo do seu turbilhão e empurra-nos rumo ao embate, num rodopio de “push-and-pull”, raiva e carência – aquele lugar liminar do trauma em que, por motivos de sobrevivência, nos mantemos agarradas ao agressor enquanto procuramos a saída.¹⁵³ A boca do lobo que tentamos amansar, contra todos os alertas, a única hipótese, e todos os “ses” que nos assombrarão como fagulhas de culpa e dor: “No, I wouldn't have pulled you to me / No, I wouldn't have kissed your face / You wouldn't have begged me to hold you / If we hadn't been there in the first place”. Mas o verdadeiro espectro da canção vem sob a forma da fénix que, renascida das cinzas, se confunde na subjetividade dupla da canção. Tal como no mencionado gancho, repetido nas suas duas formulações (you/I), também a fénix é anunciada nesta ambígua duplicidade (“you will rise / you will return” e “I will rise / “I will return” – “the phoenix from the flame”).

¹⁵³ Alusão aos quatro “F's” da resposta ao trauma – “fight” (luta), “flight” (fuga), “freeze” (congelamento) e “fawn” (submissão) – sistematizados por Pete Walker em *Complex PTSD: From Surviving to Thriving* (1999) como possíveis reações automáticas a ameaças e situações de perigo/abuso/violência, a partir da teoria polivagal de Stephen Porges (1990s).

No seu duplo sentido, a fênix de “Troy” é, por um lado, a reparação sempre renovada do trauma, a figura da mãe reencarnada em todas as sucessivas perdas/desilusões de Sinéad, e, por outro, a versão transfigurada da sobrevivente, depois de cada travessia regenerativa do luto, e a cada ato de relembração que reinscreve o trauma através da narrativa *incorporada* da performance/canção. Sinéad fala à mãe, tanto quanto *pela* mãe. Frente a frente e uma dentro da outra, as duas *máscaras plásticas da metamorfose* (Malabou, 2010, p. 2). Na sua leitura mais otimista, haverá talvez uma saída que se delinea após a repetitiva (embora sempre ligeiramente diferente) reencenação da catarse, um descanso para o corpo, algures. No documentário supramencionado, Sinéad expressa essa esperança na função terapêutica da canção quando afirma: “não haveria razão para escrever e gritar ‘Troy’ à frente de microfones pelo mundo fora se não chegasse o dia em que não precisasse de fazê-lo mais”. Mas a canção *guarda* o segredo da traição, a “lição” do luto, o lamento reivindicativo de Antígona.¹⁵⁴

Percorrendo os temas do engano, da traição e da desilusão (na sua dupla aceção de decepção e de um desfazer da ilusão), na alusão do título à cidade de Tróia, e à lenda que lhe está associada através das epopeias de Homero, “Troy” pode bem ser igualmente lida/escutada como uma canção sobre a arrogância de nos apressarmos a declarar vitória antes do tempo. Afinal, o luto é a luta da reconfiguração interminável, que nos obriga a reconhecer que não há verdade verdadeiramente *descascável*, nem novo início que não carregue o espectro da sua ruína, na mesma medida em que a ruína carrega a promessa do conhecimento novo, tal como professa Benjamin (Navaro-Yashin, 2009, pp. 6-7). Para além de uma cidade destruída, ou em chamas, a história de Tróia fala-nos de um cavalo de madeira que *não é o que parece ser*. Um presente envenenado que, à luz da *différance* derridiana, nos poderá confrontar com a ideia de que “nada escapa à possibilidade da autodiferença, ou seja, de ser sempre não só si-mesma, mas também outra que não si-mesma” (Martis, 2005, p. 1).

No avesso do cavalo que *revela* o que tem dentro, podemos falar antes de como das tripas se fazem cordas de tripa, a possibilidade de uma transcendência

¹⁵⁴ Referência à tragédia de Sófocles, *Antígona* (c. 442 AC). Esta alusão é especialmente informada pelas leituras de Butler em *Antigone's Claim* (Butler, 2000) e de Honig em *Antigone, Interrupted* (Honig, 2013).

imane da própria matéria, princípio da *plasticidade*. Na *interioridade* das coisas, que habitualmente associamos à revelação de uma verdade – no caso do cavalo de Tróia, a traição como consequência do engano –, não está senão a revelação da transmutação e transmutabilidade da forma, e que é, nem mais nem menos, a “essência” poética da ficção, seja ela inspirada, ou não, numa história *verdadeira*. O *traço* da voz (uma *outra voz, tantas*) na poesia, já à espreita nas operações reconfigurativas das suas mais proeminentes figuras (leia-se, a metáfora, a alegoria, a metonímia), escapando à encapsulação do seu autor, transbordando a cada enunciação inesperada, a cada pequena traição ou desvio do molde. E também, possivelmente, no misterioso vestígio etimológico dos vários usos que cada palavra foi tendo, ao longo do tempo, a plasticidade com que pôde ser alargada, encolhida, reciclada, espezinhada, ressuscitada das cinzas.

Sobre isto, ocorre-me uma das mais maravilhosas passagens de Derrida em *Mémoires for Paul de Man*. Nessa passagem, em mais uma das suas incursões intraduzíveis à especificidade da língua francesa, Derrida fala sobre como, em francês, a palavra “âme” (“alma”) designa também a peça de madeira, pequena e frágil, nos instrumentos de cordas, que é colocada entre o tampo e as cordas, suportando e distribuindo a sua tensão, e transmitindo as suas vibrações ao corpo do instrumento (Derrida, 1989, p. xx). Ao procurar a sua designação em português, eis que descubro que a peça se chama cavalete, com origem no latim *caballus*, que significa “cavalo”, e *letum*, que significa “suporte”! Que viagem.

É este caminho que se insinua, também, quando falamos de algo que transborda na palavra que se cita ou que se canta... Um corpo que se anuncia e promete o que não poderá cumprir – uma singularidade impossível – senão aquela de uma coincidência fugaz e acidental, entre coisa e nome, chamamento e chamado, prestes a deslizar.¹⁵⁵ Mas não será “inútil culpar a rede por ter buracos?” (Nelson,

¹⁵⁵ Esta coincidência pode ser também aquela do raro encontro entre corpos que se chamam, que é a mesma daquele encontro entre corpos que se escutam, e que nos poderia remeter aqui para o dueto de Éme e Moxila, cuja letra citei também no início deste capítulo (“Chama Chama”). Diz a canção: “chama quem me ama e quem me compreende”, mas só muito depois de se cantar também o desencontro, em que o trecho “finalmente atende” pressupõe que existiu uma espera até que o encontro se pudesse dar, enfim.

2022, p. 15).¹⁵⁶ Não é só porque, quando falamos, estamos sujeitas a que as palavras sejam transformadas noutra boca e noutro timbre, pois elas já trazem o rasto dos seus usos, de outros corpos, de outras vozes e paragens, outras línguas. É que, no intervalo entre uma palavra e outra, e em tudo o que a voz pode dizer sem elas, já está em curso toda uma expropriação, um perigo de contágio. No seu apelo enigmático, multiplicador e plástico, a voz estilhaça a mítica totalidade da presença quando transforma o citável em citado no presente irrepitível da sua enunciação *encorporada* e respetiva reverberação, frustrando até o mais fiel fonógrafo. Ainda Derrida:

Não haverá nome único, nem sequer o nome do Ser. [Este] deve ser concebido sem *nostalgia*; isto é, deve ser concebido fora do mito da linguagem puramente paternal ou maternal, pertencente à pátria (“fatherland”) do pensamento. Pelo contrário, devemos afirmá-lo – no sentido em que Nietzsche traz afirmação ao jogo (“play”) – com um certo riso e uma certa dança.

(Derrida, 1973, p. 300)

“Troy” (a canção) termina com uma pungente orquestração, introduzindo uma nova linha melódica, que repete doze vezes, protagonizada pelos violinos vibrantes, acompanhando a voz, cujas últimas linhas líricas desvendam a acusação final (“when the flames burn away” / “but you're still spitting fire” / “make no difference what you say” / “you're still a liar” / “you're still a liar” / “you're still a liar”). Assim que a voz “abandona” a canção, a melodia transforma-se novamente numa nova frase até ao final, em *fade out*. No resquício dos seus ecos, a voz da fénix é tão traiçoeira como a traidora que acusa, numa transgressora reclamação contra a

¹⁵⁶ É a propósito de uma reflexão sobre linguagem que Nelson introduz este comentário no início de *Argonautas* (Nelson, 2022), na sequência de um trecho que aqui cito na sua forma completa: “Até nos conhecermos, acreditara piamente na ideia de Wittgenstein de que o inexprimível está contido – inexprimivelmente! – no exprimido. Este ideia é menos popular que a outra, mais reverenciada, que diz que *daquilo que não se pode falar, deve-se calar*, mas, na minha opinião, é mais profunda. O paradoxo que encerra define literalmente *porque escrevo*, ou como me sinto capaz de continuar a escrever. Pois não alimenta ou exalta qualquer angústia que possamos sentir sobre a incapacidade de exprimir, por palavras, aquilo que lhes escapa. Não castiga o que pode ser dito, pelo que, por definição, é indizível. E também não exagera imitando um nó na garganta: *Ah, o que eu diria, se as palavras fossem boas o suficiente*. As palavras são suficientemente boas” (ibid., p. 15).

mera auto vitimização. O tema é sério, o trauma é pesado, mas existe, neste *retraçamento* de Sinéad, na sua rebeldia incandescente, a sobrevivência de uma travessura que lhe serve de combustível para atravessar a desgraça e conceber a vingança.

Com “Troy”, Sinéad ensina-nos que, para ir *além* do papel de vítima a que o trauma nos relega, é preciso ir ao *fundo*, com tudo o que isso tem de doloroso, e porventura injusto, e atravessando todas as instabilidades que enfrentamos na busca da (nossa) verdade, no encontro decepcionante com a mentira. Porém, este mergulho é tudo menos nostálgico, arde ainda – “you’re still spitting fire” – e o desfecho não tem como não ser sempre, também, um recomeço. Talvez: a descoberta de uma alma que nos *suporta e transporta*, a peça que nos permite vibrar quanto temos coragem de recomeçar, uma e outra vez – como a que empurra os soldados para novo campo de batalha, ou as heroínas montadas num cavalo a galope, nas histórias de fantasia e aventuras. Ao longo do percurso, ainda que possa parecer solitário, haverá sempre algo ou alguém a fazer-nos companhia, nem que seja o vislumbre de uma reviravolta, ou a imagem dos braços de quem nos receberá. Como cantam Éme e Moxila nos primeiros versos de “Chama Chama”: “Adeus, peregrino / Caminha e não crê / Sem ti, ai que perigo / Conchinha à mercê / Do vento de Vigo ao sabor da maré / Se não vens comigo / Então vim cá p’ra quê”.

Antes de fechar o capítulo, chamo ainda aqui Maria Gabriela Llansol, que em *Um beijo dado mais tarde* (Llansol, 2001), descreve a voz como uma “segunda língua” que nasce onde outra foi cortada, justamente, na herança de uma “impostura”, e invocando a figura de outros animais – desta vez, uma cabra, mas também um falcão:

_____ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.

O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. Por isso, eu tenho de encontrá-la, e trazê-la para fora da sua nostalgia infinita. E não só. Da intersecção das duas línguas – a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave.

Falo ao cordeiro-objecto, cantando estas circunstâncias nascentes que sobrevieram. Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua.

(Llansol, 2001, p. 5)

Através de um violento gesto de ruptura que convida à quebra da *Lei* e ao desbloqueio da *nostalgia*, o balido insurgente é intersectado pelo sangue que verte dessa *outra língua* cortada, para que nasça o movimento do pássaro, a voz da fénix.

CAPÍTULO 5

A força estranha da canção: deitar fora o que não pode permanecer dentro

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto, não posso parar
Por isso essa voz tamanha

(“Força Estranha”, Gal Costa, 1979)

Escava fundo, alívio do lamento
Escudo em riste contra o medo dentro
Estende o braço, o grito na garganta
Estranha força que seus males espanta
Eu canto

(“Força Estranha”, Sallim, não-editada)¹⁵⁷

I. A canção é uma cápsula (que derrama)

Nos últimos dias de 2023, uma força maior impeliu-me a partilhar com o mundo o conjunto de registos a que chamei *a dor, o diagnóstico e o desejo*, mais precisamente no último dia do ano, data simbólica de fim a virar início. Essa força maior foi induzida pela canção “novo início”, que fecha o disco, a qual compus a poucos dias de o lançar, ao contrário das outras, que já tinham sido feitas há mais tempo. Esta canção foi composta de rajada, numa daquelas ocasiões em que pareço ser quase ou apenas um canal *plástico* e vibratório de algo que se convida ao corpo, atravessada pelo raio mágico, espectral e somático da poética generativa à procura de matéria. Passados tantos anos a fazer canções, continua a espantar-me aquilo que elas me revelam *a mim*, o modo como me desarmam e me deslocam de um lugar de suposto domínio intencional ou de total agência sobre o meu corpo, a minha voz e as palavras que canto. Vibrando em mim, a canção relembra-me daquilo que me

¹⁵⁷ Escrita/composta em 2022, esta canção, ainda por editar, deverá fazer parte do meu próximo álbum, provisoriamente intitulado *Fantasma do Amor*. Como li algures num meme, “o luto é apenas amor com um casaco pesado” e julgo que esta frase ressoa bastante com este trabalho e as minhas canções.

constitui enquanto ser relacional, e permite-me ter acesso ao que *não é dado*, ao que se constrói (e desconstrói) através das relações que me compõem e sobre as quais eu não tenho controlo absoluto. A dimensão *mágica* da canção, como descreve LaBelle, consiste nesse seu poder de *conjur*ar, de abrir um canal intensamente afetivo que visa, explicitamente, “trazer-se-em-relação” (“bringing into relation”) (LaBelle, 2014, p. 51).

Cada artista tem as suas fórmulas e métodos no que respeita a processos criativos, mas nem sempre é possível explicar, com exatidão e na íntegra, o que realmente acontece entre a vontade e o gesto de fazer acontecer. Porém, esta sensação de que é a própria obra, o próprio processo, que estão a *tentar dizer* ou exprimir qualquer coisa, em vez de ser o *sujeito*-criador a tentar fazer com que a obra a diga ou expresse, é bastante comum entre artistas. A Björk, por exemplo, fala da sua experiência enquanto cantautora em termos semelhantes, relatando, sobre o processo de composição do álbum *Vulnicura*, que, só após um ano ou dois a escrever e a registar as canções, se sentou a ouvi-las todas de uma só vez, e se apercebeu, surpreendida: “ó meu deus, tenho aqui um *heartbreak album!*”¹⁵⁸ O poder comunicativo e conjurativo da canção pode ser desconcertante, como se um *eu-outro*, emergindo dela, se dirigisse a nós, fragilizando a nossa noção de inteireza, autocontrolo e mesmo de autoconhecimento; fazendo-nos descobrir coisas sobre nós mesmas, e os outros, nesse processo. Aquela tal intuição que, sentida como prova de uma premonição, emerge apenas no rescaldo da tempestade e do encontro, como se as canções soubessem já aquilo que as suas autoras não sabem ainda que sabem.

Quando escrevi e compus a “novo início”, foi, como tantas vezes me acontece, uma espécie de revelação sobre o sítio onde me encontrava, bem como a cauda de um luto que se renova numa esperança frágil que se quer dar a ouvir. Foi aí que soube que queria e *tinha* de lançar a série de faixas que compõem *a dor, o diagnóstico e o desejo*, (que aqui poderia ser igualmente rotulado como um *heartbreak album*), e que inclui, não apenas canções minhas, mas duas adaptações de canções de outrem – “podias ser tu”, versão composta a partir da canção “the 1”, da Taylor Swift, e “canção longe”, uma canção de lamento popular dos Açores, tal como cantada por Zeca Afonso, gravada *acapella* na minha cozinha. Todos estes

¹⁵⁸ C.f.: [Sonic Symbolism](#) (2022), episódio 8.

fragmentos ganharam forma a partir da “novo início”, peça que delineou o arco narrativo do álbum e lhe imprimiu a direção. Esta vontade de tornar as canções públicas nesse momento, tornando também público o meu processo de luto, fez-me pensar no facto de o significado original de “publicar” estar associado ao ato de tornar algo público através da vocalização, mais concretamente, através do choro (LaBelle, 2014, p. 46).

A dissecação que farei, de seguida, da minha própria canção, propõe um movimento de retraçamento que só poderia constituir-se num momento posterior, e nunca anterior, ao da sua conceção, durante o qual não estou propriamente a pensar em como veicular o que quero dizer antes de o fazer, muito menos enquanto o faço.¹⁵⁹ É a canção que, com a sua força estranha, a sua força e exigência próprias, me convida e me guia, enquanto corpo informado por uma série de circunstâncias, memórias e necessidades, movida pelo impulso criativo, a tomar determinadas decisões melódicas, rítmicas e mesmo semânticas, que vão ao encontro do que a canção me pede, à medida que se vai compondo.¹⁶⁰ Desta forma, a canção torna-se uma espécie de testemunha de mim própria e da *outra-eu* que conjura e materializa; uma cápsula que guarda uma determinada versão de mim no momento em que coincide comigo e com o processo da sua criação, mas que não deixa de *verter* outras versões e sentidos a partir do momento em que é performada e escutada (por mim e por outros), uma e outra vez.

Habitualmente, o meu processo de composição é feito à guitarra, embora a voz seja sempre o instrumento principal. Isto significa que, na maior parte das vezes, a linha de voz, ainda sem letra, surge em conjunto com a progressão de acordes correspondente à base instrumental ou até, em certos casos, antes de qualquer outra

¹⁵⁹ Invoco aqui o meu amigo Tomé, que, com a sua escuta generosa, me avisou e assegurou de que tanto do que esta tese diz já se vem dizendo através das minhas canções, nas linhas e entrelinhas das suas simples enunciações e esquemas melódicos. Algo que revela e reflete a insistência das perguntas que movem estas reflexões e o *traço* de todas as vozes que aqui se conjuram.

¹⁶⁰ Visto que nunca estudei música nem formação musical, e que quase toda a minha aprendizagem foi feita à base de ouvido e experimentação livre, nem sempre estou totalmente ciente, a nível mais técnico, daquilo que estou a criar. Mesmo o meu conhecimento e domínio da guitarra, instrumento que costuma servir de base às minhas canções, é desenvolvido na perspetiva primeira de me poder acompanhar a mim própria a cantar, sendo a voz o meu principal instrumento, e aquele que tenho explorado em maior profundidade. Embora imponha, por vezes, algumas limitações, esta relação sensível e pouco tecnicamente mediada com a música e a composição de canções tem um lado importante de me confrontar com o desconhecido como fonte de intuição criativa.

coisa. Quando me sinto segura relativamente à linha de voz, começam a surgir palavras e frases. A partir daí, estes três elementos – a linha de voz, a base instrumental e a letra – são trabalhados em conjunto, articulando-se relacionalmente e adaptando-se mutuamente uns aos outros, até formarem aquilo que será a canção acabada na sua versão mais crua. Quando chega o momento de a gravar e produzir, outros arranjos podem ser adicionados, o que, por vezes, implica fazer algumas mudanças a nível de métrica, estrutura ou esquema rítmico da canção, podendo conduzir a diferentes variações da melodia. No caso da “novo início”, acrescentei apenas uma linha de baixo e harmonias de voz, o que não exigiu nenhuma alteração desse tipo. A canção foi integralmente tocada, cantada e gravada por mim no meu quarto-escritório, sem as condições normalmente proporcionadas por um estúdio convencionalmente apetrechado, imprimindo no som da versão gravada um carácter caseiro que mantém uma proximidade com a canção tal como foi composta originalmente.

A sua estrutura segue aquela mais convencional de qualquer canção, em verso-ponte-refrão e novamente verso-ponte-refrão. A única parte da letra que se repete é a do refrão, que é cantado duas vezes no fim:

(1.º verso)

escusas de chamar
a voz da razão
pra derrubar a missão
na brecha desta rasura
nasceu a última lição de moral

(1.ª ponte)

obrigas-me a pagar
o preço de querer
deitas por terra a utopia
com medo da derrota

(refrão)

cuspi na cara da sorte
raspei a lama do monte
que se erguia
entre a vida e a morte

ali onde começa a doer
não queres viver
nem escolher um caminho
dou-te mais uma chance
novo início

(2.º verso)

suplício
ainda oiço a melodia
do pássaro brilhante
fazia companhia
só faltas tu nesta festa
e nos refrões de pagode
que ainda me restam

(2.ª ponte)

dei a lágrima ao bicho
sonhei com a libertação
afundei
as minhas expectativas
auto-consolo
nunca foi solução

(refrão x2)

(“novo início”, Sallim, 2023)

Embora quase simétricas a nível melódico, as duas pontes são distintas liricamente, tal como os versos. Já a linha de voz dos versos é diferente de um para o outro, embora a progressão de acordes da guitarra se mantenha sempre igual. Além disso, só o segundo verso tem arranjos vocais para além da voz principal, incluindo um assobio que surge no momento em que a letra fala da “(...) melodia / do pássaro brilhante / fazia companhia”, num efeito que enfatiza a relacionalidade da sua ressonância. Retrospectivamente, encontro um sentido implícito nesta diferenciação, na medida em que a voz do primeiro verso, mais sóbria e solitária, canta uma parte da letra que poderia ser indicativa de uma voz da consciência, como se estivesse a cantar para mim própria, em tom de conselho (“escusas de chamar / a voz da razão”); enquanto a voz do segundo verso, acompanhada de harmonias e *ad libs*, acentua o facto de me estar a dirigir, mais nitidamente, a um outro alguém (“só faltas tu nesta festa”).

A nível melódico, a progressão de acordes da canção transmite uma tensão melancólica e ambígua, que se torna especialmente forte na parte da ponte, para a qual contribui a harmonização vocal em quarta.¹⁶¹ O refrão traz uma espécie de alívio momentâneo da tensão, numa sensação de viragem na transição para uma progressão de acordes de sétima, que, à segunda volta, antecipam a parte da letra que diz “ali onde começa a doer”. Sinto que este é um dos momentos mais fortes e reveladores da canção, já que aponta para esse sítio liminar (“entre a vida e a morte”), em que algo se parte ou se abre. Se a canção fosse um corpo, este instante poderia ser como um toque que atinge o nervo, um arrepio, ou um ligeiro derrame. *Ali onde começa a doer* chama a canção ao corpo e o corpo à canção, como um aviso, esse pedido de atenção que o corpo nos faz, sobre o sítio do acontecimento que nos ancora e transforma ao mesmo tempo.

A cada refrão, algumas variações vocais contribuem para que haja sempre algo novo em relação ao refrão anterior. O primeiro refrão é cantado apenas com uma única linha de voz. No segundo, para além da melodia de voz principal, igual à do primeiro, entra uma harmonização num tom mais agudo, criando uma continuidade com a harmonia que já tinha aparecido no segundo verso. É, porém, no terceiro e último refrão, que ocorre a maior mudança, com o desaparecimento da linha melódica da voz principal, a qual é substituída por uma nova harmonização, desta vez mais grave, cantada quase em sussurro, dobrada três vezes com um efeito de *delay* desfasado entre as dobras, e uma subtil variação tonal numa das dobras justamente ao longo da frase “que se erguia entre a vida e a morte / ali onde começa a doer”. Este último refrão tem um carácter algo fantasmagórico, como se essas camadas de voz, harmonizadas a partir da voz principal, que deixa de estar presente, fossem os seus restos espectrais, os vestígios da melodia fundamental.

Quando fiz o concerto de apresentação do álbum, em janeiro de 2024, na Sala Lisa (espaço de concertos em Lisboa), convidei duas outras artistas para me acompanhar – a Leonor Arnaut e a Leonor Cabrita (Orca). A versão desta canção que

¹⁶¹ No paradigma tonal da música ocidental, este tipo de harmonização (tecnicamente identificada como “quarta justa”) tem um carácter ambíguo, na medida em que, ao contrário de todos os outros intervalos harmónicos, pode ser caracterizada como consonante ou dissonante de acordo com o contexto tonal (Aldwell, Schachter e Caldwell, 2011, p. 29). No blog [Adventures in Sound & Vision](#), o músico e engenheiro de som Peter Long exalta a qualidade “liminal, flutuante e não resolvida” deste tipo de harmonização (Long, 2014).

ensaiámos e cantámos no concerto junta as nossas três vozes no último refrão, procurando transpor, para o formato ao vivo, as sobreposições vocais da versão gravada. Visto que ambas as suas vozes possuem um timbre próximo do meu (o que também foi uma das razões pelas quais as convidei para cantar comigo), o resultado foi altamente desconcertante e belo, como se, de facto, a minha voz se desdobrasse em três corpos naquele momento, juntos mas distintos, sintonizados mas não-coincidentes, produzindo um efeito paradoxal de *incorporação* e desmaterialização – algo que foi depois corroborado por comentários de algumas das pessoas que estavam presentes.

Quanto ao título da canção, o seu nome, “novo início”, transmite a necessidade (e a inevitabilidade) de reelaboração e ressignificação que se segue a qualquer perda assim *vivida*. No entanto, este desejo de recomeço é traído pela ténue ironia do pleonasma, que traduz a aporia do luto. Isto é, este “novo início” nunca será totalmente “novo” nem um “início” absoluto, na medida em que não é possível cortar o vínculo com o que nos obriga sempre a *começar a meio*, a *recomeçar*, a partir de uma ruptura que se dá *dentro, por dentro*, fazendo com que algo precise de transbordar. A nível do seu poema, a canção comunica algo sobre o que fica (em) aberto após e perante o abismo da perda, a falência da tentativa de enterrar o amor e a incerteza perante o porvir que o desgosto gera, criando o espaço a partir do qual o inadiável se impõe, ainda que pareça impossível: continuar a viver quando “não queres viver / nem escolher um caminho”. É nessa encruzilhada que “mais uma chance” se dá e desenha, e que os ensinamentos do luto nos servem, para nos mostrar que não há realmente perdas a superar tanto quanto a preservar enquanto *outras* no processo de lhes dar novas formas.

II. “É o fim?” – e tudo o que fica(rá) por fazer, quiçá cantar

Numa outra canção do álbum, escrita de um lugar de grande angústia, coloco a única pergunta à qual eventualmente posso responder com certezas no final desta tese: *é o fim?*¹⁶² A resposta é previsível, tendo em conta o caminho percorrido. Emabalada pela voz da Gal Costa (“o tempo não pára e no entanto ele nunca

¹⁶² A canção chama-se mesmo assim – “é o fim?” – e é a segunda faixa d’*a dor, o diagnóstico e o desejo* (Sallim, 2023).

envelhece” / “aquele que conhece o jogo” / “do fogo, das coisas que são” / “é o sol, é a estrada, é o tempo, é o pé e é o chão”), no dia 24 de abril, data em que escrevo estas palavras enquanto o sol se põe, retraço sem nostalgia o arco deste trabalho de luto, na medida em que a nostalgia talvez seja mesmo uma espécie de rasteira ao luto, o travão incapacitante da sua engrenagem. Numa cultura da nostalgia, o passado fica cristalizado, e assim também aquilo que, no presente, nos permite reenquadrá-lo, abri-lo à disputa de uma reconfiguração que imagina o futuro.

É contra a nostalgia que chamamos os fantasmas e que os fantasmas nos chamam e respondem, numa dialética que rompe a linha do tempo e condensa a espuma dos dias num refrão memorável que cantamos-juntas para acordar os mortos, *aqui mesmo*. Aqui nos corpos onde essa ressurreição insurreta acontece, e onde as nossas ideias e imaginação deixam de poder ser entendidas como algo puramente imaterial, ainda que não se vejam ou toquem. “Nem visíveis nem invisíveis, tal como as nossas metamorfoses e transformações, os esquemas de pensamento são verdadeiramente imaginários e, de facto, *fantásticos*. Ao esquematizar-se, o pensamento permuta-se consigo mesmo, e este movimento repete assim, exatamente, a troca originária da presença pela imagem – *fantasma*” [ênfase minha] (Malabou, 2010, p. 32). É também por isso que desconfio sempre um pouco de quem, prontamente, se apressa a dizer que “não acredita em fantasmas”. Para mim, *acreditar em fantasmas* é tão somente acreditar que *estamos todas ligadas*, independentemente do modo como depois esses fantasmas se manifestam no mundo e nos seus movimentos. E daí a importância em dirigir-lhes a palavra, como solicita Derrida:

É preciso falar *do* fantasma, inclusive *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível e pensável e *justa*, se não reconhecer como seu princípio o respeito por estes outros que não são mais, ou por estes outros que não estão ainda *aí*, *presentemente vivos*, estejam eles já mortos ou não tenham ainda nascido. Nenhuma justiça (...) parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além de todo o *presente vivo*, naquilo que disjunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que ainda não nasceram ou dos que já morreram, vítimas ou não de guerras, de violências políticas ou outras, de exterminações nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas ou outras, das opressões do

imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo. Sem esta *não-contemporaneidade a si do presente vivo*, sem o que secretamente o desajusta, sem esta responsabilidade e este respeito pela justiça em relação àqueles que *não estão aí*, àqueles que não estão mais ou não estão ainda *presentes e vivos*, que sentido haveria em colocar a questão “onde”?, “onde amanhã”?

(Derrida, 2021, pp. 16-17)

Estou convicta de que o apelo supracitado orienta e sintetiza muito daquilo que este trabalho se propôs a fazer, *fazendo: abrir* o presente à constatação da sua permanente *desconjução*, convidando as vozes e os corpos a uma transformação que nos exige vulnerabilidade e escuta de nós mesmas e do outro, tanto quanto coragem e imaginação para resistir ao encerramento do (im)pensável e à instrumentalização do trauma como condição de nos relacionarmos. Algo que nos incita a romper com certas lógicas de transação, dominação, imediatismo, competitividade e individualismo a que a vivência quotidiana no capitalismo nos tem habituado, das formas mais subtis às mais violentas. Ao longo dos seus vários capítulos, e através de múltiplas articulações entre a voz, o luto e as canções, ganha forma a constelação relacional e polifônica que *prometi tecer*, e que nunca será possível rematar por completo. Um trabalho que se compromete a fundo com as implicações políticas das suas expectativas desconstrutivas e reconfigurativas, e com a sua materialização num certo modo de refletir, escrever e cantar, mas também de escutar.

Através das suas deambulações propositivas – tais como *dar voz ao luto, um luto pela voz, quantas vozes numa voz!*, *o que podem as vozes, vocalizar o(s) nós do luto* ou *uma forma plástica de (convi)dar a voz* – a par dos *axiomas* em torno da canção – a canção é uma dedicatória, a canção é uma ponte, a canção é uma âncora (a canção é uma corrente), a canção é um novo início, a canção é uma cápsula (que derrama)” – afirma-se o *imaginário vocal* que se torna dispositivo constelacional da(s) matéria(s) e motor concreto de uma possível prática política e afetiva. Perante as várias proposições desta tese, e procurando fazer justiça às várias vozes convocadas e conjuradas, é importante assinalar aqui também o gesto de proporcionar a contextualização dos meus encontros com os nomes, as pessoas, as ideias e as canções que ressoam nestas páginas. Ou seja, dar conta explícita do modo como me encontrei

com tudo isso, das suas cadeias e entrecruzamentos, guiada pelo afeto e nunca somente pela sua possível utilidade teórica. O que subjaz neste gesto é, acima de tudo, a valorização da *relação* e da *ressonância* como elementos mapeadores, configurativos e dinâmicos de todo o trabalho.

No cerne deste entendimento relacional, a experiência da perda, enquadrada e desdobrável nas suas muitas facetas, revela-se como instância simultaneamente aporética e transformadora, a qual tentei rastrear desde o início. Na relação entre *crise* e *travessia* a que essa experiência nos convoca, a noção de superação será sempre insuficiente no confronto de qualquer coisa que se insinua como *problema* ou *impasse*. Assim, outro modo de nos relacionarmos com a perda, o luto, a *falta* (e até a morte) se impõe – e é no sentido de contribuir com algumas ferramentas para a formulação e materialização de hipóteses a esse respeito que este trabalho de luto também se constrói. Com a sua demanda de resistência, rendição e ressignificação, o luto é a força que nos chama e faz ceder à revisão das nossas crenças e, ao mesmo tempo, o seu veículo e suporte instável, com todas as suas aporias, incertezas e turbulências. No apelo de qualquer crise, uma dor que nos *move* a mudar de posição, tanto quanto a reconhecer o vínculo inquebrável que nos impede de agir apenas contra ela e para além dela, mas *com ela*, e, sobretudo, *através dela*, *com o outro*.

Na sua travessia, talvez possamos descobrir que, para nossa surpresa, não deixámos de *ser*, quando perdemos algo que supostamente fazia parte de nós, e que não há nenhum *eu* que se (sus)tenha ou aguarde que não seja já, como condição de *ser*, sempre plural e dinâmico, sempre plástico. Assim o luto é um aspeto fundamental na consideração da subjetividade *enquanto* processo coletivamente implicado, e que nos implica no coletivo – *communitas*. Algo que nos carrega ao longo da transformação em que nos mergulha, e nos leva a encontrar saídas onde elas pareciam não se poder dar. Outros modos de relação, outras vozes e modos de fazer. São estas as pequenas revoluções que nos reconfiguram, e nos conduzem ao *outro* (lado), prometido desde logo, e preservado enquanto *outro* na reconfiguração contínua dos seus limites. E se é verdade que qualquer revolução é um processo – *incorporado*, dinâmico e vincutivo –, carregando consigo todos os fantasmas passados e futuros que a prometem e desejam, ela não se faz sem que haja algum tipo de ruptura, algum tipo de brecha, derrame, explosão.

Num curto poema de Liliana Silveira Freitas, pergunta ela “se Freud falasse português, acharia um ato falhado que o que separa luto de luta seja o feminino?” (Freitas, 2025) – e de facto, esta proximidade ortográfica e fonética, separada pela intercepção do género, é uma tentadora coincidência à conjuração do que existe em comum entre ambas. Assim como o luto, também a luta é um trabalho constante e contínuo, exigida no tratamento de qualquer *falha* enquanto marca do que poderá estar a *faltar*, que é somente a promessa e o desejo de um *fazer-diferente* que se afirma nas bordas desses tantos vazios, e dessas tantas perdas que temos de atravessar e enfrentar. Que isso se faça através de uma canção é apenas uma de inúmeras formas através das quais nos podemos dar *em corpo* e *em voz* a essa luta. E antes do “ponto final”, que poderá ser apenas a marca temporária de um trabalho que pretende reformular o que *falta fazer* num interminável *ir-fazendo*, cito Maria Lis:

Judite,
dizes-me que *o mais difícil no capitalismo*
é encontrar o sítio onde pôr as bombas

eu quero perceber antes
da sua composição
saber o que fazer com os alguns quilos de urânio 135
o cilindro de metal
as extremidades e o plutónio 137
os retrofoguetes
a capa oca de água pesada

Quero saber
se depois da ruína das penas
saberemos fazer-nos de outra maneira

se o fim não se deu já
e se a cada vez recomeçamos

(*Enclave*, Maria Lis, 2024)

Talvez, na composição dessa bomba, possamos imaginar a textura do seu timbre, a amplitude da sua projecção, a eficácia do seu gancho, a ressonância do seu estrondo – ainda que seja só no seu embate que eventualmente saberemos os efeitos da sua vibração.

*Music from an open window
Music, sudden and fleeting
Ordinary music, in an ordinary street
Why does your heart start beating?*

*What can a song do to you?
Can it waken a memory sleeping?
Can it call back a day, when your heart fled away
Into somebody else's keeping?*

*What can a song do to you?
Can it bring back a spring in December?
Can it make, with each note, such an ache in your throat
That you find you can still remember?*

*For the past is a house full of treasure
And there lies, buried deep in the storm
Every smile, every tear, every pleasure
And a song is the key to the door*

*What can a song do to you?
Can it kindle the flame that was dying
Till it burns once again, with its joy, with its pain
And your heart's of a sudden crying?*

*Oh, I know, yes, I know, now I see
What a song has done to me*

(“What Can a Song Do to You”, Molly Drake, 2017)¹⁶³

¹⁶³ Molly Drake (1915-1993) foi uma poeta e compositora britânica, mãe do célebre músico Nick Drake. A compilação *The Tide's Magnificence: Songs and Poems of Molly Drake* (2017) trouxe ao público, pela primeira vez, uma coleção organizada das suas canções e poemas, com gravações caseiras da própria. Não conseguiria pensar numa canção melhor para encapsular e fazer (res)soar aquilo que uma canção nos pode fazer – seja quando a escutamos ou cantamos, possivelmente juntas, para alguém, tornando-se *nossa*, esteja esse alguém longe ou perto, neste plano ou noutro?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abram, David (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. Vintage Books.

Adichie, Chiamamanda Ngozi (2021). *Notas Sobre o Luto* (Tânia Ganho, trad.). Publicações Dom Quixote.

Ajuwon, Bade (1979). Lament for the Dead as a Universal Folk Tradition. *VIIth Congress for Folk Narrative Research*.

Aldwell, Edward; Schachter, Carl e Caldwell, Allen (2011). *Harmony & Voice Leading*. Schirmer, Cengage Learning.

Alexiou, Margaret (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Rowman & Littlefield Publishers.

Ang, Gey Pin (2019). Em Ang, Gey Pin; Balduzzi, Massimiliano; Berkeley, Ditte; Daniel, Alexander Jones; Lamar, M.; Sinha, Samita; Tenenbaum, Tatyana; e Spatz, Ben. What Is a Song?. *Performance Research*, vol. 24, n.º 1 (pp. 80-93).

Angelova, Emilia (ed.) (2024). *"Revolution in Poetic Language" Fifty Years Later. New Directions in Kristeva Studies*. State University of New York Press.

Aristóteles. Problem XXX. Em Mayhew, Robert (ed.) (2011). *Problems, Volume I: Books 1- 19*. Loeb Classical Library, 316 (pp. 272-311). Harvard University Press.

Athanasiou, Athena (2017). *Agonistic Mourning. Political Dissidence and the Women in Black*. Edinburgh University Press.

Austin, J.L. (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford University Press.

Barthes, Roland (1977). *Image Music Text* (Stephen Heath, trad.). Fontana Press.

Belo, Sara (2019). *A Voz como Impulsionador da Criação Cénica. A pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal* (tese de doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Benjamin, Walter (1998). *The Origin of German Tragic Drama* (John Osborne, trad.). Verso.

Berardi, Franco “Bifo” (2018). *Breathing. Chaos and Poetry*. Semiotext(e).

Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *OCTOBER 110* (pp. 51-79). October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics* (Simon Pleasance e Fronza Woods, trad.). Les presses du réel.

Bozzone, Chiara (2016). Weaving Songs for the Dead in Indo-European: Women Poets, Funerary Laments, and the Ecology of **kléuos**. Em Goldstein, David M., Jamison, Stephanie W. e Vine, Brent (eds.). *Proceedings of the 27th Annual UCLA Indo-European Conference* (pp. 1-22). University of California.

Braidotti, Rosi (2014). Writing as a Nomadic Subject. *Comparative Critical Studies* II, n.º 2-3 (pp. 163-184). Edinburgh University Press.

Brandon, Hayley (2018). *Shrill, Needy, Incomplete: Listening to melancholic feminist voices in contemporary sound practices* (tese de mestrado). Monash University.

Butler, Judith (2023). *Corpos que Contam. Os Limites Discursivos do “Sexo”*. (Nuno Quintas, trad.). Orfeu Negro.

——— (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso Books.

——— (2000). *Antigone’s Claim*. Columbia University Press.

——— (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford University Press.

Butler, Judith e Athanasiou, Athena (2013). *Dispossession: the Performative in the Political*. Polity Press.

Butler, Judith e Spivak, Gayatri (2007). *Who Sings the Nation-State? Language, politics, belonging*. Seagull Books.

[S.] Butler, Shane (2015). *The Ancient Phonograph*. Zone Books.

Byron, Tim e O'Regan, Jadey (2022). *Hooks in Popular Music*. Palgrave Macmillan.

Caraveli, Anna (2019). The Bitter Wounding: [SEP]The Lament as Social Protest in Rural Greece. Em Dubisch, Jill (ed.). *Gender and Power in Rural Greece* (pp. 169-194). Princeton University Press.

——— (1980). Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event. *The Journal of American Folklore*, vol. 93, n.º 368 (pp. 129-157). American Folklore Society.

Carson, Anne (1995). The Gender of Sound. *Glass, Irony and Gold* (pp. 119-136). New Direction Books.

Castarède, Marie-France (1998). *A voz e os seus sortilégios* (Maria Jorge Vilar Figueiredo, trad.) Editorial Caminho.

Cavarero, Adriana (2005). *For More than One Voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression* (Paul A. Kottman, trad.). Stanford University Press.

——— (2000). *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (Paul A. Kottman, trad.). Routledge.

Chatziprokopiou, Marios (2015). Lamenting (with the) “Others”, “Lamenting Our Failure to Lament”? An auto-ethnographic account of the vocal expression of loss. Em Macpherson, Ben e Thomaidis, Konstantinos (eds.). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Routledge.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2001). *Dicionário de símbolos* (16.ª ed.) (Vera da Costa e Silva [et al.], trad.). José Olympio.

Chiochiu, Tatiana (2020). O que é a Psicoterapia Somática. Artigo online publicado no site da autora.

Choinière, Isabelle; Pitozzi, Enrico e Davidson, Andrea (2019). *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance*. Intellect.

Cisney, Vernon W. (2014). *Derrida's Voice and Phenomena. An Edinburgh Philosophical Guide*. Edinburgh University Press.

Connerton, Paul (2011). *The Spirit of Mourning. History, Memory and the Body*. Cambridge University Press.

Connor, Steven (2000). *Dumb-struck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.

Cools, Guy (2011). Giving a Voice to Mourning. Em Nelis, Jan (ed.). *Receptions of Antiquity*. Academia Press.

Crary, Alice (2001). A Question of Silence: Feminist theory and Women's Voices. *Philosophy*, vol. 76, n.º 297 (pp. 371-395). Cambridge University Press.^{[1][2]}

Das, Veena (1996). Language and Body: Transactions in the Construction of Pain. *Daedalus*, vol. 125, n.º 1 [Social Suffering] (pp. 67-91).

Davis, Angela (2020). *A Liberdade é Uma Luta Constante* (Tânia Ganho, trad.). Antígona.

Derrida, Jacques (2021). *Espectros de Marx*. (Fernanda Bernardo, trad.). Palimage.

——— (2018). *Aporias: morrer – esperar-se nos “limites da verdade”* (Piero Eyben, trad.). Editora Horizonte.

——— (2016). *Of Grammatology* (40th Anniversary Edition) (Gayatri Spivak, trad.). John Hopkins University Press.

——— (2001). *The Work of Mourning* (Pascale Anne-Brault e Michael Naas, eds.). The University of Chicago Press.

——— (2005). *On Touching – Jean-Luc Nancy* (Christine Irizarry, trad.). Stanford University Press.

- (2001). *Writing and Difference* (Alan Bass, trad.). Routledge.
- (1994). *A Voz e o Fenómeno. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl* (Lucy Magalhães, trad.). Jorge Zahar Editor.
- (1991a). Assinatura Acontecimento Contexto. *Limited Inc.* (Constança Marcondes Cesar, trad.) (pp. 11-37). Papirus.
- (1991b). *Cinders* (Ned Lukacher, trad.). University of Nebraska Press.
- (1989). *Memoires for Paul de Man* (Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava e Peggy Kamuf, trad.). Columbia University Press.
- (1973). “Differance”. *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl’s Theory of Signs* (David B. Allison, trad.) (pp. 129-160). Northwestern University Press.
- Despret, Vinciane (2021). *Our Grateful Dead. Stories of Those Left Behind* (Stephen Muecke, trad.). University of Minnesota Press.
- (2019). Inquiries raised by the dead (Catherine V. Howard, trad.). *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 9, n.º 2 (pp. 236-248). University of Liège.
- (2011). Acabando com o luto, pensando com os mortos (Louise Bonitz, trad.). *Fractal: Revista de Psicologia*, vol. 23, n.º 1 (pp. 73-82).
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (R. C. Botelho e R. P. Cabral, trad.). KKYM.
- (2012). *Imagens Apesar de Tudo* (Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, trad.). KKYM.
- Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. The MIT Press.
- Downey, Dara, Kinane, Ian e Parker, Elizabeth (eds.) (2016). *Landscapes of Liminality. Between Space and Place*. Rowman & Littlefield International.
- Drever, John L. e Hugill, Andrew (eds.) (2023). *Aural Diversity*. Routledge.

Duncan, Michelle (2014). The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity. *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, n.º 3 pp. 283-306. Performance Studies and Opera.

Dunham, Olivia (2014). Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy. *CrissCross*, vol. 1, article 2. ^[1]_[SEP]Illinois Wesleyan University.

Dunn, Leslie C. e Jones, Nancy A. (eds.) (1994). *Embodied Voices: Representing female vocality in western culture*. Cambridge University Press.

Dutta, Piyashi e Kikhi, Kedilezo (2016). Folk Practices of the Khasi Tribe: A Description of *Jingrwai Iawbei* in Kongthong Village. *Sociological Bulletin*, vol. 65, n.º 2 (pp. 237- 252). Indian Sociological Society.

Eidsheim, Nina Sun (2019). *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality*. Duke University Press.

——— (2015). *Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press.

Eidsheim, Nina Sun e Meizel, Katherine (eds.) (2019). *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford University Press.

Eikli, Sophie E. (2023). Ghosts Are Real: Poets And Their Voices. Artigo online publicado no Substack da autora.

Eng, David L. e Kazanjian, David (eds.) (2003). *Loss. The Politics of Mourning*. University of California Press.

Eugénio, Fernanda (2019). *Caixa-Livro AND – Articulações*. Fada inflada.

Eugénio, Fernanda e Fiadeiro, João (2012). O encontro é uma ferida. *Caixa-Livro AND – Articulações* (2019) (pp. 14-17). Fada inflada.

Fanon, Frantz (2001). *The Wretched of the Earth* (Constance Farrington, trad.). Penguin Books.

Farinati, Lucia e Firth, Claudia (2017). *The Force of Listening*. Errant Bodies Press.

Faulkner, Joanne (2007). Amnesia at the Beginning of Time: Irigaray's reading of Heidegger in *The Forgetting of Air*. *Contretemps* 2 (pp. 124-141).

Federici, Silvia (2020a). *Calibã e a Bruxa* (Pedro Morais, trad.). Orfeu Negro.

——— (2020b). *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. PM Press.

Feld, Steven e Fox, Aaron A. (1994). Music and Language. *Annual Review of Anthropology*, vol. 23 (pp. 25-53).

Feld, Steven, Fox, Aaron A., Porcello, Thomas e Samuels, David (2004). Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song. Em Duranti, Alessandro (ed.). *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 321-345). Blackwell Publishing.

Feldman, Martha e Zeitlin, Judith T. (eds.) (2019). *The Voice as Something. More Essays toward Materiality*. The University of Chicago Press.

Felman, Shoshana (2003). *The Scandal of the Speaking Body* (Catherine Porter, trad.). Stanford University Press.

Finer, Ella Jean (2012). *Her Material Voice. The Vocal Female Body in Performance Time and Space* (tese de doutoramento). University of Roehampton.

Fisher, Mark (2014). *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntologies and Lost Futures*. Zero Books.

Fishman, Andrea (2008). *Thrênoi to Moiológia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity*. *Oral Tradition*, vol. 23, n.º 2 (pp. 267-295).

Fournier, Lauren (2021). *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*. The MIT Press.

——— (2018). Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice. *a|b: Auto|Biography Studies*, vol. 33, n.º 3 (pp. 641-660).

Freud, Sigmund (1917). Mourning and Melancholia. Em Strachey, James (ed.) (1969). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (pp. 237-258). Hogarth Press.

——— (1923). The Ego and the Id. Em Rickman, J. (ed.) (1957), *A general selection from the works of Sigmund Freud* (pp. 210-246). Liveright.

Gatt, Caroline (n.d.). [DRAFT] A Living archaeology through Song. Exploring the past through breathing and voicing (online).

——— (2020). Breathing Beyond Embodiment. Exploring Emergence, Grieving and Song in Laboratory Theatre. *Body and Society*, vol. 26, n.º 2 (pp. 106-129).

Gil, José (2001). *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água.

Glissant, Édouard (1997). *Poetics of Relation* (Betsy Wing, trad.). The University of Michigan Press.

Gunn, Joshua (2008). Speech is Dead; Long Live Speech. *Quarterly Journal of Speech*,^[SEP] vol. 94, n.º 3 (pp. 343-364).

Gyenge, Andrea (2022). Buccal Philosophy: The Experience of the Mouth in Jean-Luc Nancy. Comunicação online para o Seminário *Tunings of the World*. Leeds Arts and Humanities Research Institute.

Haider, Asad. (2019). *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje* (Vinicius Liberato, trad.). Editora Veneta.

Han, Byung-Chul (2018). *Psicopolítica: Neoliberalismo e as Novas Técnicas de Poder* (Maurício Liesen, trad.). Editora Âyiné.

——— (2015). *Sociedade do Cansaço* (Enio Paulo Giachini, trad.). Editora Vozes.

[S.] Han, Shinhee e L. Eng, David (2019). *Racial Melancholia, Racial Dissociation*. Duke University Press.

Hanly, Peter (2007). "The Song of Absence: Blanchot and Kristeva on Loss, Melancholy, and Imagination". *Revista Garrafa*, vol. 5, n.º 15.

Hanna, Thomas (1993). *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*. Healing Arts Press.

Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge.

Hayles, N. Katherine (1999). *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. The University of Chicago Press.

Helberg, Natalie (2020). Insubordinate Plasticity: Judith Butler and Catherine Malabou. *Hypatia*, vol. 35, n.º 4 (pp. 587-606).

Hill, Jane H. (1990). Weeping as a Meta-Signal in a Mexicano Woman's Narrative. *Journal of Folklore Research*, vol. 27, n.º 1/2 [Native Latin American Cultures through Their Discourse] (pp. 29-49). Indiana University Press.

Henriques, Joana Gorjão (2016). *Racismo em Português, O Lado Esquecido do Colonialismo*. Edições Tinta da China.

Holst-Warhaft, Gail (1992). *Dangerous Voices. Women's laments and Greek literature*. Routledge.

Honig, Bonnie (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge University Press.

——— (1993). The Politics of Agonism: A Critical Response to "Beyond Good and Evil: Arendt, Nietzsche, and the Aestheticization of Political Action" by Dana R. Villa. *Political Theory*, vol. 21, n.º 3 (pp. 528-533).

hooks, bell (2018). *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo* (Nuno Quintas, trad.). Orfeu Negro.

Irigaray, Luce (1999). *The Forgetting of Air in Martin Heidegger* (Mary Beth Mader, trad.). The Athlone Press.

——— (1993). *An Ethics of Sexual Difference* (Carolyn Burke e Gillian C. Gill, trad.). Cornell University Press.

——— (1985). *Speculum of the Other Woman* (Gillian C. Gill, trad.). Cornell University Press.

——— (1985). *This Sex Which is Not One* (Catherine Porter, trad.). Cornell University Press.

Jaber, Yara Youssef (2018). *Performing Tragic Mourning From Antigone To Ashoura: The Woman's Wail In Comparative Perspective* (tese de mestrado). American University of Beirut.

James, Robin (2015). *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Zero Books.

Jarman-Ivens, Freya (2011). *Queer Voices. Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*. Palgrave Mcmillan.

Jussawalla, Feroza e Omran, Doaa (eds.) (2021). *Memory, Voice, and Identity. Muslim Women's Writing from across the Middle East*. Routledge.

Kaipayil, Joseph (2003). *Human as Relational. A Study in Critical Ontology*. JIP Publications, Jeevalaya Institute of Philosophy.

——— (2009). *Relationalism. A Theory of Being*. JIP Publications, Jeevalaya Institute of Philosophy.

Kilomba, Grada (2020). *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quoditiano* (Nuno Quintas, trad.). Orfeu Negro.

Kolk, Bessel van der (2014). *The Body Keeps the Score. Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*. Penguin Books.

Kreiman, Jody e Sidtis, Diana (eds.) (2011). *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. Wiley-Blackwell.

Kristeva, Julia (2000). *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis* (Jeanine Herman, trad.). Columbia University Press.

——— (1990). *Motherhood According to Giovanni Bellini*. Em Thompson, James M. 20th (ed.). *20th Century Theories of Art*. Carleton University Press.

——— (1989). *Black Sun. Depression and Melancholia* (L. S. Roudiez, trad.). Columbia University Press.

——— (1984). *Revolution in Poetic Language* (Margaret Waller, trad.). Columbia University Press.

——— (1969). *História da Linguagem* (Maria Margarida Barahona, trad.). Edições 70.

LaBelle, Brandon (2014). *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Bloomsbury.

Lammin, Hannah (2018). Conversing with Machines: Affective Affinities with Vocal Bodies. *Transformations*, n.º 3 (pp. 44-62).

Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press.

Lazzarato, Maurizio (2020). *O Governo das Desigualdades: Crítica da Insegurança Neoliberal* (Ana Bigotte Vieira, trad.). Tigre de Papel.

Lepecki, André (2023). A dança melancólica do espectral colonial: Vera Mantero conjura Josephine Baker. *Esgotar a dança: a performance e a política do movimento* (Miguel Cardoso, trad.) (pp. 231-264). Saguão.

Leventhal, Howard e Sherer, Klaus (1987). The Relationship of Emotion to Cognition: A Functional Approach to a Semantic Controversy. *Cognition & Emotion*, vol. 1, n.º 1 (pp. 3-28).

Llansol, Maria Gabriela (2001). *Um beijo dado mais tarde*. Edições Rolim.

Long, Peter (2014). Harmonics, fourths and fifths. Artigo online publicado no blogue *Adventures in Sound & Vision*.

Loraux, Nicole (2002). *The Mourning Voice. An Essay on Greek Tragedy*. Cornell University Press.

——— (1998). *Mothers in Mourning* (Corinne Pache, trad.). Cornell University Press.

Lorde, Audre (2017). *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. Penguin Books.

Lysaght, Patricia (1997). "Caoineadh os Cionn Coirp": The Lament for the Dead in Ireland. *Folklore*, vol. 108 (pp. 65-82). Folklore Enterprises, Taylor & Francis.

Malabou, Catherine (2010). *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction* (Carolyn Shread, trad.). Columbia University Press.

Margaroni, Maria (2005). "The Lost Foundation": Kristeva Semiotic *Chora* and Its Ambiguous Legacy. *Hypatia* vol. 20, n.º 1. Indiana University Press.

McCallion, Michael (1988). *The Voice Book*. Faber and Faber Limited.

McClary, Susan (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.

Mckenzie, Catriona e Stoljar, Natalie (eds.) (2000). *Relational Autonomy. Feminist Perspectives on Autonomy, Agency and the Social Self*. Oxford University Press.

Miller, Elaine P. (2014). *Head Cases. Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times*. Columbia University Press.

Mira, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança* (tese de doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Monteiro, Gabriela (2018). O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais. *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, vol. 17, n.º 2 (pp. 103-120).

Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.

Nancy, Jean-Luc (2016). *Ego Sum. Corpus, Anima, Fabula* (Marie-Eve Morin, trad.). Fordham University Press.

——— (2007). *Listening* (Charlotte Mandell, trad.). Fordham University Press.

Navarro-Yashin, Yael (2009). Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15 (pp. 1-18).

Nelson, Maggie (2022). *Argonautas* (Eugénia Antunes, trad.). Orfeu Negro.

Novak, Jelena (2015). *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate.

O'Connor, Sinéad (2021). *Rememberings*. Penguin Books.

O'Hara, Emily e O'Connor, Maria (2018). Canções de luto: Assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana/Mourning songs: Singing practice-led research in everyday life (artigo bilingue). *DATJournal*, vol. 3, n.º 2 (pp. 72-121).

Oliver, Kelly (ed.) (1993). *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*. Routledge.

Painter-Morland, Mollie (2011). Voice as "Relational Space": Agency beyond Narcissism or the Loss of Self. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 44, n.º 1 (pp. 141-161).

Pappé, Ilan (2006). *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oneworld.

Pawley, Alisun e Müllensiefen, Daniel (2012). The science of singing along: a quantitative field study on sing-along behavior in the north of England. *Music Perception*, vol. 30, n.º 2 (pp. 129–146).

Pettman, Dominic (2017). *Sonic intimacy: voice, species, technics (or, how to listen to the world)*. Stanford University Press.

Phelan, Peggy (1997). *Mourning Sex. Performing Public Memories*. Routledge.

Poletti, Anna (2016). Periperformative Life Narrative: Queer Collages. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 22, n.º 3 (pp. 359-379). Duke University Press.

Pollock, Griselda (1998). Dialogue with Julia Kristeva. *Parallax* 8, vol. 4, n.º 3 (pp. 5-16).

Prasad, Pavithra (2020). In a Minor Key: Queer Kinship in Times of Grief. *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, vol. 7, n.º 1 (pp. 113-119). Michigan State University Press.

Preciado, Paul B. (2019). *Manifesto Contra-Sexual* (Luís Leitão, trad.). Orfeu Negro.

——— (2018). *Testo Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (Maria Paula Gurgel Ribeiro, trad.). n-1 edições.

Puiu, Tibi (2023). What makes a song ‘catchy’ – science explains. Artigo online publicado no site da *ZME Science*.

Radomska, Marietta; Mehrabi, Tara e Lykke, Nina (2020). Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective. *Australian Feminist Studies*, vol. 35, n.º 104, (pp. 81-100).

Rapaport, Herman (2011). Double Mourning. *Oxford Literary Review*, vol. 23, Monstrism (pp. 153-171). Edinburgh University Press.

Rogowska-Stangret, Monika e Cielemecka, Olga (2019). Vulnerable academic performances. Dialogue on matters of voice and silence in academia. *Matter: Journal of New Materialist Research* (pp. 23-51).

Sá, Joana (2023). *a body as listening – resonant cartography of music (im)materialities*. Ed. Sistema Solar e Teatro Praga.

Sacks, Oliver (2008). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. Vintage Books, Random House Inc.

Salmon, Peter (2020). *An Event, Perhaps. A Biography of Jacques Derrida*. Verso.

Sands, Kathleen M. (2004). Tragedy, Theology, and Feminism in the Time after Time. *New Literary History*, vol. 35, n.º 1 [Rethinking Tragedy] (pp. 41-61).

Saunders, Rebecca (2007). *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture*. Palgrave Macmillan.

Schiesari, Juliana (1992). *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Cornell University Press.

Seabrook, John (2015). *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. W.W. Norton & Company.

Sen, Parjanya e Chakraborty, Anup Shekhar (eds.) (2024). *Death and Dying in Northeast India. Indigeneity and Afterlife*. Routledge.

Seremetakis, Nadia (1991). *The Last Word. Women, Death, and Divination in Inner Mani*. The University of Chicago Press.

Showalter, Elaine (1985). Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. Em Hartman, Geoffrey H. e Parker, Patricia (eds.). *Shakespeare and the Question of Theory*. Routledge.

Silverman, Kaja (1988). *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press.

Singer, Jacqueline (2009). *Female vocality: sounding, hearing, and structures of feeling re-framed (tese de mestrado)*. University of Cape Town.

Singleton, Jermaine (2015). *Cultural Melancholy: Readings of Race, Impossible Mourning, and African American Ritual*. University of Illinois Press.

Smith, Steven G. (2023). *The Special Liveliness of Hooks in Popular Music and Beyond*. Palgrave Macmillan.

Söderbäck, Fanny (1978). *Revolutionary time: on time and difference in Kristeva and Irigaray*. State University of New York Press.

Spivak, Gayatri (2021). *Pode a Subalterna Falar?* (António Sousa Ribeiro, trad.). Orfeu Negro.

Tewfik, Lamia (2016). *Celebrating Life in Death: The Phenomenon and Texts of Rural Egyptian Women's Mourning Songs (al 'adid)*. Comunicação para a

Conferência Internacional de Literatura, Linguística e Tradução *Traveling Theories: Origins and Manifestations*. Faculty of Al-Asun, Egypt.

Thomaidis, Konstantinos e Mcpherson, Ben (eds.) (2015). *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Routledge.

Thomassen, Bjørn (2014). *Liminality and the modern: Living through the in-Between*. Ashgate.

Tolbert, Elizabeth (1994). The voice of lament: female vocality and performative efficacy in the Finnish-Karelian *itkuvirsi*. Em Dunn, Leslie C. e Jones, Nancy A. (eds.). *Embodied Voices: Representing female vocality in western culture* (pp. 179-194). Cambridge University Press.

——— (1990). Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 22 (pp. 80-105).

Toscano, Alberto (2023). *Late Fascism. Race, Capitalism and the Politics of Crisis*. Verso.

Traverso, Enzo (2016). *Left-Wing Melancholia: Marxism, History and Memory*. Columbia University Press.

Turner, Victor (1977). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press.

——— (1974). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology. *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, vol. 60, n.º 3 (pp. 53-92).

Van Gennep, Arnold (1960). *The Rites of Passage* (Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee, trad.). The University of Chicago Press.

Verstraete, Pieter (2009). Radical Vocality in Performance: On Voices that Lay Bare their Bodies (comunicação). Seminário *The Voice Seminar*, University of Copenhagen, Musicology Section.

Von Calhau (2015). *Rato Retórico*. Culturgest.

Walker, Michelle Boulous (1998). *Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence*. Routledge.

Weil, Simone (2002). *Gravity and Grace* (Emma Crawford e Mario von der Ruhr, trad.). Routledge.

Weller, Francis (2015). *The Wild Edge of Sorrow. Rituals of Renewal and the Sacred Work of Grief*. North Atlantic Books.

Wood, David e Bernasconi, Robert (1988). *Derrida and Différance*. Northwestern University Press.

Woubshet, Dagmawi (2015). *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS*. Johns Hopkins University Press.

Ziarek, Ewa (1992). At the Limits of Discourse: Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought. *Hypatia*, vol. 7, n.º 2 [Philosophy and Language] (pp. 91-108).

Žižek, Slavoj (1996). I Hear You with My Eyes. Em Žižek, Slavoj e Salecl, Renata (eds.). *Gaze and Voice as Love Objects*. Duke University Press.

Zumthor, Paul (1993). *A Letra e a Voz. A "literatura" medieval* (Pinheiro, Amálio e Ferreira, Jerusa Pires, trad.). Companhia das Letras.

UM ATLAS DE CANÇÕES

(uma *playlist*)

1. fiz-lhe uma letra (Sallim, *dois*, 2014)
2. My Song (Labi Siffre, *Crying, Laughing, Loving, Lying*, 1972)
3. O Teu Nome (Lourenço Crespo, *Lourenço Crespo*, 2020)
4. The End of the World (Skeeter Davis [escrita por Sylvia Dee], *Skeeter Davis Sings the End of the World*, 1962)
5. Desgosto Universal (Orca, *Paisagem Trânsito*, 2023)
6. Boys Don't Cry (The Cure, *Three Imaginary Boys*, 1979)
7. Anchor Song (Björk, *Debut*, 1993)
8. Olívia (Maria Reis, *A Flor da Urtiga*, 2021)
9. Click Song #1 (Meredith Monk, *Volcano Songs*, 1997)
10. Kole Lele Mai II (Coro Sol Nascente [escrita por Borja da Costa], *Filhos de Timor Leste*, 2002)
11. Rubber Ring (The Smiths, *The World Won't Listen*, 1987)
12. Troy (Sinéad O'Connor, *The Lion and the Cobra*, 1987)
13. Chama Chama (Éme e Moxila, *Disco Tinto*, 2024)
14. Força Estranha (Gal Costa [escrita por Caetano Veloso], *Gal Tropical*, 1979)
15. novo início (Sallim, *a dor, o diagnóstico e o desejo*, 2023)
16. é o fim? (Sallim, *a dor, o diagnóstico e o desejo*, 2023)
17. What Can a Song Do To You (Molly Drake, *The Tide's Magnificence: Songs and Poems of Molly Drake*, 2017)