

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

***EM QUE GÊNERO EU CANTO? A OPERAÇÃO DO GÊNERO NA CONSTRUÇÃO
DE PERFORMANCE VOCALIS DE CANTORAS E CANTORES TRANSGÊNEROS***

Uberlândia, julho de 2021.

BRUNO CALDEIRA

***EM QUE GÊNERO EU CANTO? A OPERAÇÃO DO GÊNERO NA CONSTRUÇÃO
DE PERFORMANCE VOCALIS DE CANTORAS E CANTORES TRANSGÊNEROS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Práticas, processos e reflexões em pedagogias da música.

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves.

Uberlândia, julho de 2021.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C146	Caldeira, Bruno, 1996-
2021	Em que gênero eu canto? A operação do gênero na construção de performances vocais de cantoras e cantores transgêneros / Bruno Caldeira. 2021.
<p>Orientadora: Lilia Neves Gonçalves. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.410 Inclui bibliografia.</p>	
<p>1. Música. I. Gonçalves, Lilia Neves,1967-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.</p>	
CDU: 78	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	21 de julho de 2021	Hora de início:	18:00	Hora de encerramento:	[20:30]
Matrícula do Discente:	11922MUS002				
Nome do Discente:	Bruno Caldeira				
Título do Trabalho:	<i>Em que gênero eu canto: a operação do gênero nos processos performativo-vocais de cantores e cantoras transgêneros</i>				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Práticas, processos e reflexões em pedagogias da música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Educação musical e sociabilidade				

Reuniu-se via web conferência a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professoras Doutoras: Jusamara Souza (UFRGS); Jaqueline Soares Marques (UFOP); Cintia Thais Morato (PPGMU/IARTE-UFU); Lilia Neves Gonçalves, orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Lilia Neves Gonçalves, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribui o resultado final, considerando o candidato:

[Aprovado].

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Lilia Neves Gonçalves, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/07/2021, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jaqueleine Soares Marques, Usuário Externo**, em 21/07/2021, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JUSAMARA VIEIRA SOUZA, Usuário Externo**, em 21/07/2021, às 20:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Thais Morato, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/07/2021, às 20:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2921222** e o código CRC **F3F6DD65**.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos que preciso fazer.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora. Por tudo! Pelo companheirismo, por nunca ter me deixado nessa jornada, por ter aguentado os meus “dramas”... Lilia, obrigado por me mostrar que eu poderia estudar aquilo que me interessava de verdade e por acreditar que eu seria capaz. Obrigado por me fazer ver que a pesquisa é para qualquer pessoa. Obrigado por me permitir enxergar o mundo de outra maneira e por me fazer crescer tanto como pessoa e pesquisador. Obrigado por sempre ter um tempinho pra mim, mesmo com os milhares de afazeres que você teria pra fazer depois da meia-noite, que era quando encerrávamos incontáveis videochamadas. Mil milhões de obrigado, Lilia!

Agradeço aos meus amigos do grupo “Blackliszt” por sempre me apoiarem e me darem força nessa caminhada de dois anos. Em especial agradeço ao Samuel por ouvir as minhas numerosas queixas e “surtos” durante a escrita da dissertação e pelas ótimas contribuições e ideias que sempre me deu. Agradeço também ao Lucas, meu ex-companheiro de casa, por estar sempre disposto a ouvir e fazer considerações sobre meu trabalho e as situações que vivi durante o mestrado.

Agradeço às componentes da banca por aceitarem desde a qualificação a contribuírem comigo neste trabalho. Professora Jusamara Souza, é sempre um grande prazer e honra ouvi-la e ver a forma como os trabalhos, inclusive o meu, se transformam e descomplicam a partir das suas sugestões. Professora Jaqueline, muito obrigado por me acompanhar desde a minha defesa de TCC, me incentivar a fugir do “óbvio” nesta pesquisa e estar sempre torcendo por mim. Professora Cíntia, sou muito grato por tê-la não somente na banca, mas como uma pessoa que acompanhou o meu caminho desde o início da graduação e teve um papel fundamental para que eu fizesse um bom processo seletivo para entrada na pós-graduação. A todas vocês meu muito obrigado.

Agradeço à Poliana, minha diva e professora de canto, por sempre me incentivar, estar interessada por esta pesquisa e pela cuidadosa leitura que fez do trabalho antes que este fosse entregue à banca. Suas considerações foram muito valiosas. Espero que as aulas que eu precisei faltar para terminar a dissertação (e obrigado por sido tão compreensiva com as faltas!) tenham valido a pena.

Agradeço à Edmar Ferretti pelo seu apoio imensurável, pelas trocas, por sempre ser uma ouvinte interessada pelo meu trabalho, pela confiança em mim. Ah, Edmar, é tão especial ter você fazendo parte da minha vida tão de perto!

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa concedida durante alguns meses do mestrado.

Agradeço aos professores do curso de pós-graduação em música da UFU pelo apoio, em especial aqueles com os quais tive contato nas disciplinas. À Alina, secretária do curso, sempre disposta a ajudar em todas as situações.

Agradeço a todos os integrantes do grupo de pesquisa Música, Educação, Cotidiano e Sociabilidade (MUSEDUC) pela acolhida, pelas calorosas conversas e por todo aprendizado que ali me foi proporcionado.

Por fim, agradeço também aos meus colaboradores nessa pesquisa por terem sido tão especiais, generosos e gentis em compartilhar suas experiências e vivências comigo. Sem vocês este trabalho não seria como é!

Bem, espero não ter me esquecido de ninguém e, caso eu tenha esquecido, saiba que no meu coração eu sou muito grato!

(Será que eu posso fazer a Anitta e agradecer a mim mesmo? Risos...)

Obrigado! Obrigado! Obrigado!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desvelar a operação do gênero na construção de performances vocais de cantores e cantoras transgêneros. Para tanto, partiu-se da hipótese de que as pessoas constroem suas performances vocais tendo como base uma “estética vocal dos gêneros”. Nesse contexto, os conceitos de música como prática social (GREEN, 1987 apud SOUZA, 2014; KRAEMER, 2000), gênero como construção social (BUTLER, 2003; 2014; BENTO (2006) e socialização (BERGER; LUCKMANN, 2004; SETTON, 2002; 2009; 2011) foram tomados como referencial teórico desta pesquisa. Como método, adota-se a perspectiva do estudo de caso como um construto teórico (WALTON, 2009; RAGIN, 2009) e o instrumento de coleta de dados utilizado foi a entrevista compreensiva (KAUFMANN, 2013). O trabalho propõe que, tendo por base a estética vocal dos gêneros, que dispõe os valores e significados para as vozes com base em padrões binários de masculinidades e feminilidades, os indivíduos constroem *habitus* vocais a partir dos quais se constroem as performances vocais que, a princípio, precisam se enquadrar nos padrões de masculinidades e feminilidades vocais naturalizados pela operação do gênero nas vozes.

Palavras-chave: construção de performances vocais; estética vocal dos gêneros; *habitus* vocal; cantores e cantoras transgêneros, educação músico-vocal.

ABSTRACT

This paper aims at unveiling gender operation in the construction of transgender singers vocal performances. Therefore, departing from the hypothesis in which people construct their vocal performances based on a “gendered vocal aesthetic”. In this context, the concepts of music as a social practice (GREEN, 1987 apud SOUZA, 2014; KRAEMER, 2000), gender as a social construction (BUTLER, 2003; 2014; BENTO (2006) and socialization (BERGER; LUCKMANN, 2004; SETTON, 2002; 2009; 2011) were taken as a theoretical reference in this research. As a method, it was adopted the perspective of case study as a theoretical construct (WALTON, 2009; RAGIN, 2009) and comprehensive interview as an instrument of data collecting (KAUFMANN, 2013). This paper proposes that, having a base for gender vocal aesthetic, that has values and meaning to voices based on binary masculinity and femininity standards, individuals construct vocal *habitus* from which they construct vocal performances that, in the beginning, need to frame in vocal masculinity and femininity standards naturalized by gender operations in voices.

Key words: vocal performances construction; gender vocal aesthetic; vocal *habitus*; transgender singers, musical-vocal education

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 - <i>Post</i> procurando participantes para a pesquisa	59
Figura 2 - Visão superior da laringe com os músculos TA (à esquerda) e sagital com visão de um dos músculos CT (à direita)	91
Quadro 1 - Dados sobre as entrevistas	700

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

COVID-19 – *Coronavirus Disease 2019* (Doença do coronavírus 2019)

CT – Músculo cricotireóideo

LDRV – Lana Del Rey Vevo (Grupo do *Facebook*)

LGBTQIA+ - Sigla da comunidade de pessoas que são Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis (Transvestigênero), Queer, Intersexuais, Assexuais e outras possibilidades de sexualidade e identidade de gênero que existam.

TA – Músculo tiroaritenóideo

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso.

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Meu despertar para o tema	14
1.2 Voz: vislumbrando suas complexidades enquanto objeto de estudo	16
1.2.1 Voz e paradigmas de pesquisa	17
1.2.2 Voz: aproximações com um novo paradigma	22
1.2.3 O gênero nos estudos sobre a voz.....	23
1.3 Olhares para as vozes transgêneras: uma breve revisão	28
1.3.1 Terapia hormonal com testosterona: olhares para aspectos anátomo-fisiológicos vocais de homens transmasculinos	28
1.3.2 Pedagogia vocal das vozes trans.....	30
1.4 Estrutura da dissertação	33
2 CONSTRUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	35
2.1 Música como prática social	35
2.2 Gênero: uma construção social	38
2.2.1 A normalização do gênero	38
2.2.2 A aprendizagem social e performance de gênero	42
2.3 A aprendizagem “do ser” (ou socialização).....	46
2.4 Olhando a voz por um prisma qualitativo	51
2.5 A operação do gênero nos processos performativo-vocais: o estudo de caso como construto teórico.....	53
3 METODOLOGIA: DA COLETA À ANALISE DE DADOS	57
3.1 Vozes operadas pelo gênero: os participantes da pesquisa.....	57
3.1.1 Em busca de vozes	57
3.1.2 As vozes disponíveis	59
3.2 A coleta de dados	62
3.2.1 A entrevista compreensiva	62
3.2.2 A elaboração do roteiro de entrevistas	64
3.2.3 A realização das entrevistas e os percalços pelo caminho	67
3.2.4 O processo de transcrição das entrevistas	71
3.3 Pensando sobre a análise dos dados: explicitando e “desnormalizando” a operação do gênero na construção das performances vocais.....	74
4 DESVELANDO A OPERAÇÃO DO GÊNERO NAS VOZES.....	77
4.1 O “normal” da voz	78
4.2 Os cantores castrados, o <i>bel canto</i> e a instituição de normalidades vocais	80
4.3 O “normal” da voz como ferramenta de enquadramento	82
4.3.1 O “normal” da voz como ferramenta de limitação	82
4.3.2 O modo de entender e categorizar qualidades vocais como resultado do processo de normalização de gênero das vozes	89
4.3.2.1 Falsete: entre as normalidades e as “anormalidades” vocais	92
4.3.2.2 As classificações vocais e o binarismo vocal.....	96

5 A ESTÉTICA VOCAL DOS GÊNEROS	103
5.1 A estética dos gêneros	103
5.2 A “estética vocal dos gêneros”	109
5.2.1 Processos educativo-vocais da estética vocal dos gêneros.....	111
5.2.2 Os “modelos vocais”.....	115
5.3 Masculinidades e feminilidades vocais: a constituição de uma estética vocal dos gêneros.....	120
5.3.1 Grave e agudo na constituição de uma estética vocal dos gêneros	121
5.3.2 Recursos sonoros complementares ao grave e ao agudo na constituição da estética vocal dos gêneros	125
6 A CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE VOCAIS	129
6.1 A generificação das performances vocais	129
6.2 A performance vocal e a constituição de um <i>habitus</i> vocal	131
6.3 A construção de uma performance vocal masculina.....	134
6.3.1 O grave na construção da performance vocal masculina.....	136
6.3.2 Recursos sonoros complementares ao grave na construção da performance vocal masculina.....	142
6.4 A construção de uma performance vocal feminina	146
6.4.1 O agudo na construção de uma performance vocal feminina	147
6.4.2 Recursos sonoros complementares ao agudo na construção da performance vocal feminina	149
6.5 Os procedimentos de masculinização e feminilização vocal na construção das performances vocais.....	152
6.6 Os gêneros musicais e a construção de performances vocais	158
6.6.1 O <i>bel canto</i> , a categorização das qualidades vocais e o sistema de classificação de vozes na construção de performances vocais	160
6.6.2 O canto popular/contemporâneo e a construção de performances vocais	162
CODA: SUPERANDO OS PADRÕES DE MASCULINIDADES E FEMINILIDADES VOCAIS.....	168
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICES	194
APÊNDICE A	194
APÊNDICE B	196
APÊNDICE C	198
APÊNDICE D	201
APÊNDICE E	205

1 INTRODUÇÃO

1.1 Meu despertar para o tema

“Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. Penso¹ que esse verso da canção “Dom de iludir”, de Caetano Veloso, resuma bem o processo de constituir-se um cantor. Para descobrir a delícia de ser um cantor, é necessário, antes, conhecer a dor de ser um cantor.

Acredito que o processo de se formar instrumentista também seja doloroso, mas tendo a pensar que para um cantor pode ser ainda mais doído. Isso porque o instrumento do cantor é o seu próprio corpo, não é uma extensão dele. Lidar com as frustrações durante os estudos de canto tem a ver com se sentir incapaz, se sentir desconectado com seu próprio corpo, não reconhecer a sua voz como sua.

Não pretendo me delongar discorrendo sobre os sofrimentos da formação de um cantor, pois não é esse o foco deste item. Entretanto, foi meu sofrimento durante a minha formação vocal que me despertou para o meu objeto de pesquisa.

Por gostar de muitas subáreas do campo da música, tive muita dificuldade em escolher um tema de pesquisa para o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), a princípio. Mas, depois que uma colega de curso, também cantora, se assumiu mulher trans ao final do seu recital de formatura, uma pergunta ficou na minha cabeça por um bom tempo: qual o lugar das pessoas transgêneras no canto lírico e na ópera? E mais: como essas pessoas são acolhidas pelas práticas educativo-vocais?

Essas perguntas não paravam de “martelar” na minha cabeça, afinal a atual sistematização do canto lírico, bem como o sistema de classificação vocal e a criação do repertório desta expressão musical estão baseados em padrões hegemônicos tendo como base o gênero atribuído arbitrariamente às pessoas em seu nascimento. Como se encaixaria, então, nessas práticas educativo-vocais uma mulher transgênero que, de acordo com a classificação vocal (feita tendo por base fatores biológicos),

¹ Em alguns momentos utilizo a escrita em primeira pessoa, em momentos em que preciso estar mais “próximo” e mais pessoalmente envolvido nas discussões desenvolvidas. Todavia, em grande parte do trabalho a escrita impersonal será adotada. Utilizo também o recurso de “misturar” tempos verbais intencionalmente para promover aproximações e afastamentos no processo de construção da argumentação.

seria “uma”² tenor – não esquecendo que, de acordo com os preceitos do canto lírico, só um homem pode ser tenor? Como ela participaria de óperas – em que os papéis para tenor são masculinos? Caso quisesse continuar nessa carreira, ela teria que se vestir de acordo com o gênero com o qual não se identifica? Por que esses padrões de binarismo de gênero são tão fortes no canto lírico atual se antigamente homens castrados com “vozes femininas” faziam papéis de heróis viris e mulheres interpretavam rapazes nas óperas? Um turbilhão de questionamentos.

A princípio, era isso que eu queria estudar, pesquisar. No entanto, em trocas com outras pessoas, e a partir de diálogos com pesquisadores mais experientes, acabei por entender que não seria possível estudar aquilo que queria. Pelo menos não naquele momento.

Por isso, durante algum tempo, foquei em outro objeto de pesquisa, mas quanto mais eu fazia do trabalho, menos eu gostava. No entanto, precisei trocar de orientadora quase ao final da minha pesquisa de monografia e, em função disso, acabei mudando completamente o meu tema. Com a nova orientadora, a mesma que me orienta neste trabalho e que me ensinou praticamente tudo que eu sei sobre pesquisa e como se fazer um trabalho acadêmico, me convenceu de que era, sim, possível estudar qualquer temática que eu quisesse. Para isso, eu só precisava conhecer bem meu objeto, saber das suas possibilidades, saber o que já havia sido estudado, principalmente no meu campo de pesquisa.

Com o desenvolvimento desse novo trabalho, descobri que essa situação do cantor transgênero no canto lírico era só a ponta de um enorme iceberg chamado voz. “Voz é uma coisa complicada, meu filho!” já me dizia Edmar Ferretti³. E ela não poderia estar mais certa, voz é uma “coisa” muito complicada, complexa mesmo.

² A utilização de aspas neste trabalho aponta tanto para os sentidos já convencionais – indicação de citações diretas, destaque para o nome de obras e expressões, diálogos –, bem como para explicitar ideias e conceitos que podem gerar duplo sentido ou que ainda carecem de maiores discussões. Assim, para não desviar do foco do trabalho, usam-se as aspas para que não haja a impressão de que os conceitos foram mal interpretados ou de que as discussões por trás desses conceitos foram simplesmente ignoradas.

³ Considerada uma das mais singulares sopranos brasileiras, foi apontada por Camargo Guarnieri sua melhor intérprete [...]. Edmar Ferretti [1936] nasceu em São Paulo (SP) [sic] [em Campinas], onde se formou em Canto, Canto Orfeônico e Artes Cênicas, além de se diplomar professora de piano. Aprofundou estudos em Canto e mise-en-scène na Suíça, Espanha e Portugal. Desenvolveu intensa carreira como cantora lírica e camerista no Brasil e exterior, entre 1960 e 1995. Na trajetória, gravou canções do paulista Camargo Guarnieri e foi acompanhada pelo próprio compositor ao piano em 1969. Também participou, como solista, da primeira audição mundial da “Missa Diligite”, de Guarnieri. Protagonizou ainda inúmeras primeiras audições brasileiras, de obras importantes do século 20, como “Pierrot Lunaire”, de A. Schöenberg – foi a primeira brasileira a executá-la, em alemão e português. Até que, em 1981, depois de atuar por 20 anos na Universidade Federal de Goiás (UFG), ingressou na

Eu mencionei, anteriormente, que o meu sofrimento para me tornar um cantor é que me despertou para o meu objeto, e agora eu explico: no meu caso, é relativamente fácil de resolver, é só estudar muito. Mas e se eu só conhecesse a “dor” da minha voz? Se não tivesse perspectiva do prazer? E se a minha voz, tão importante para mim enquanto cantor, criasse uma contradição de gênero capaz de me fazer sentir separado de mim mesmo? E se eu tivesse que escolher entre manter a minha voz cantada e me sentir inteiro? Imagina pensar que a sua voz não faz parte de você...

Estudar esse objeto – voz – realmente é mais complexo do que parece, as respostas não estão dentro das pessoas, não podem ser obtidas somente em suas experiências. É preciso olhar para o mundo em que elas estão, o contexto social em que vivem, como se relacionam com o outro.

Este trabalho, que tem como foco a operação do gênero na construção de performances vocais, nasce do surgimento de uma “obsessão” por entender melhor as relações entre voz e gênero e de que maneira essas relações constroem, no âmbito social, uma voz. Enfim, entender como se aprende “a dor e a delícia” de ser um cantor, a partir dos padrões de gênero.

1.2 Voz: vislumbrando suas complexidades enquanto objeto de estudo

Voz. Três letras e três fonemas que, juntos, quer na leitura, quer na escuta, ou em qualquer dos âmbitos que a linguagem pode assumir, evocam um grande conjunto de significados. Voz⁴ pode se referir à fala – no que diz respeito à capacidade do ser humano de falar – e também pode remeter ao direito de fala, o direito de manifestar uma opinião. Pode, ainda, estar ligada às regras gramaticais da língua portuguesa, quando um verbo é categorizado em função da relação entre sujeito gramatical ou papel de agente ou paciente de uma ação verbal.

Em música, o termo voz também assume diversos significados. Na música coral, ou mesmo na música instrumental, quando uma obra é construída a partir da harmonização de diferentes linhas melódicas tocadas simultaneamente, voz

UFU, criando a área de Canto da instituição. Desde então, assumiu a regência do Coral da UFU, que administra até hoje, além de desenvolver intensa atividade artística e pedagógica”. Disponível em: <<https://secom.ufg.br/p/12927-in-cantus-concerto-homenageia-a-soprano-edmar-ferretti>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

⁴ Baseado nas definições do dicionário Michaelis Online. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/voz>>. Acesso em: 18 maio. 2021.

comumente substitui o uso da palavra naipe. A voz, ainda nesse contexto musical, pode designar a parte vocal de uma determinada música e referir-se ao uso da voz como um instrumento musical. No canto, a voz assume incontáveis usos e significados que podem remeter a qualidades vocais, tipos de vozes, classificações e interpretações sobre uma voz. Por fim, voz pode ser considerada também como o conjunto de sons vocais produzidos por um ser humano (SUNDBERG, 2015, p. 21), façam eles sentido ou não na linguagem humana.

Fato é que voz, em suas mais variadas definições, é uma ação ou o produto de uma ação humana e, sendo um produto humano, a voz está “encharcada” de significados e sentidos socioculturalmente construídos e convencionados no decorrer da história da humanidade. Assim, é possível que a voz seja tomada como algo que é construído socialmente, isto é, os usos que se faz da voz são aprendidos na relação com o outro e na relação com a sociedade.

Retomando a fala de Edmar Ferretti, voz é realmente uma “coisa” muito complicada. Mas, mais do que isso, enquanto objeto de estudo “a voz é um objeto fugidio que escapa às abordagens parciais das várias disciplinas que dela se ocupam” (TRAVASSOS, 2008, p. 14). Assim, para que se entenda melhor as problemáticas da voz, é necessário que conhecimentos de diversas áreas que pesquisam sobre o assunto sejam associados, na tentativa de uma melhor compreensão sobre a voz e suas complexidades.

1.2.1 Voz e paradigmas de pesquisa

Sendo a voz um objeto de investigações transdisciplinares, os estudos sobre esse fenômeno abarcam as mais diferentes tendências. Nas pesquisas compreendidas pelas ciências da voz e que têm como foco aspectos da voz cantada, por exemplo, observa-se uma forte inclinação em se investigar sobre o funcionamento biomecânico, ou a mecânica anátomo-fisiológica do aparelho fonador durante o canto.

Na literatura internacional da pedagogia do canto, sobretudo nos escritos em língua inglesa, já existe uma boa quantidade de estudos nesse sentido, sendo Richard Miller, talvez, o maior expoente desse movimento. Em sua obra mais conhecida, o livro “A estrutura do canto”⁵ (MILLER, 1996a), tendo como base princípios anátomo-

⁵ Título original: “The structure of singing”.

fisiológicos da produção vocal, Miller trata de questões cruciais para o ensino do canto lírico, dentre elas: o equilíbrio da dinâmica muscular⁶, o apoio respiratório⁷, a acústica⁸ e os registros vocais⁹. Embora tratem desses aspectos apenas no âmbito do canto lírico, os estudos desse autor são um marco nas pesquisas no campo da pedagogia vocal.

Apesar da relevância de Miller e de sua grande contribuição para se pensar um ensino de canto embasado nos princípios fisiológicos da produção vocal, essa tendência, que partiu em um primeiro momento da necessidade de se construir uma pedagogia vocal mais “objetiva e científica”, o precede. Já no século XIX, Manuel Garcia¹⁰ se preocupava com as implicações fisiológicas envolvidas na atividade de cantar. Ele chega a mencionar no prefácio de seu livro “Dicas sobre canto”¹¹ – em inglês “*Hints on singing*” – que o advento da laringoscopia, além de facilitar o estudo da fisiologia da voz, ajuda na desconstrução de mitos sobre a produção vocal e que os conhecimentos fisiológicos do aparelho fonador habilitam uma ação mais acurada do professor de canto na resolução de “inadequações” presentes no canto do aluno (GARCIA, 1894, p. iii).

Após Garcia, e no decorrer do século XX – especialmente em sua segunda metade, a voz cantada passou a ser objeto de interesse de campos das ciências médicas como a fonoaudiologia e a otorrinolaringologia. Trabalhos localizados, sobretudo no âmbito da otorrinolaringologia, como os de Vennard (1967 apud

⁶ Miller caracteriza como equilíbrio de dinâmica muscular um controle da musculatura laríngea intrínseca e extrínseca e da musculatura abdominal e intercostal, que resulta em uma fonação que não seja nem muito “dura” (com um fechamento excessivo das pregas vocais) e nem muito “mole” (relaxamento excessivo no fechamento das pregas vocais) (MILLER, 1996a, p. 3).

⁷ Para Miller, o apoio respiratório “é um sistema para combinar e equilibrar músculos e órgãos do tronco e pescoço, controlando suas relações com os resonadores supraglóticos, de modo que nenhuma reação exagerada de algum desses [órgãos e músculos] desequilibra o todo [a fonação/produção vocal]” (MILLER, 1996a, p. 23).

⁸ “A Acústica é o ramo da Física que estuda as oscilações que ocorrem em meios elásticos e cujas frequências são percebidas pelo ouvido humano como “SOM”. O seu objetivo é controlar a emissão, a recepção, a transmissão e a reprodução de fenômenos acústicos” (Disponível em: <<http://ambibrasil.com.br/blog/o-que-e-acustica/>> Acesso em: 14 jan. 2020). A acústica é tangenciada por Miller quando este trata do papel dos formantes no canto, uma vez que a partir deles é possível entender os processos de emissão, recepção, transmissão e reprodução dos sons vocais, desde a fonte glótica até os resonadores supra glóticos, resultando na voz/timbre que ouvimos.

⁹ Hollien (1973) define os registros vocais como eventos totalmente laríngeos que resultam em uma série ou gama de frequências (ou notas) que são fonatoriamente produzidas com uma qualidade vocal quase que idêntica (p. 125-126). Esses registros vocais podem ser comumente conhecidos com as qualidades de voz chamadas de “voz de peito”, “voz de cabeça”, falsete, dentre outras.

¹⁰ Manuel Garcia (1805-1906), espanhol, foi um importante pedagogo vocal, creditado como inventor do laringoscópio.

¹¹ Título da tradução para o inglês, edição consultada neste trabalho. O título do original em francês é “Trait complet de l’Art du Chan”, ou em português, tradução livre, “Tratado completo da arte do canto”.

SALOMÃO, 2008); Hirano, Vennard e Ohala (1970); Hirano (1974; 1988); Large, Iwata e Leden (1970; 1972); e Titze (1989; 1996) que focam nos mecanismos laríngeos durante o canto e aspectos como registros vocais, acústica e fisiologia da voz cantada, possibilitaram o surgimento de estudos do tipo no campo da pedagogia vocal.

Sendo assim, publicações na pedagogia vocal, como o próprio livro “A estrutura do canto” de Miller (1996a), bem como seus outros títulos “Sobre a arte do canto” (1996b), “Treinando vozes de sopranos” (2000), “Soluções para cantores: ferramentas para performers e professores” (2004) e “Protegendo as vozes de barítonos, baixo-barítonos e baixos” (2008)¹² foram beneficiadas pelos estudos supracitados. Além desses trabalhos, escritos por Richard Miller, destacam-se os estudos de Schutte e Miller (1993); Miller e Schutte (1994); Miller, D. G. (2000); Miller, Schutte e Doing (2001) (estes realizados em parceria entre pesquisadores da pedagogia vocal e das ciências naturais), Stark (2008) e Bozeman (2010; 2015). No Brasil, onde o conhecimento científico tem se difundido a partir de teses e dissertações, a tese de doutorado de Mariz (2013), “Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo”, que dedica um capítulo para tratar das contribuições das ciências da voz para a pedagogia vocal, merece ser citada.

No âmbito da música, a voz pode ser estudada em subáreas como a pedagogia vocal, performance, composição, etnomusicologia, musicologia, música popular e, também, pela educação musical.

Na educação musical, os artigos relacionados à voz publicados na revista da ANPPOM até o ano de 2013 tem seu foco nas práticas corais, saúde vocal de professores, canto cognitivo (como etapa do desenvolvimento cognitivo-musical), desafinação vocal e, raramente, na pedagogia vocal (TOMÁS, 2015, p. 161-324). Em publicações específicas sobre as temáticas da educação musical, o panorama observado é o mesmo. Na Revista da ABEM (1992-), observa-se o mesmo panorama. Em seus 28 volumes e 43 números, raros são os artigos dedicados às problemáticas da voz, prática do canto, e também à pedagogia vocal.

No contexto da pedagogia vocal, tanto em pesquisas nacionais quanto internacionais, o que se verifica, além da grande predominância de estudos sobre o

¹² Títulos originais em inglês: “The structure of singing”, “On the art of singing”, “Training soprano voices”, “Solutions for singers: tools for performers and teachers” e “Securing baritone, bass-baritone and bass voices”. Os títulos em português no texto são traduções livres minhas.

canto lírico (uma discussão que foge do escopo deste trabalho), é uma preocupação – não só da pedagogia vocal, mas das ditas ciências da voz, de modo geral – em entender a biomecânica e os processos fisiológicos envolvidos no cantar.

Esse tipo de interesse localiza grande parte das pesquisas sobre voz, no campo da música, muito mais próximas de um “modelo positivista de pesquisa”¹³, uma vez que se busca dados quantitativos para explicar comportamentos biológicos, cognitivos e neuropsicológicos do funcionamento do aparelho fonador durante o canto. Entretanto, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, esse modo de pensar a voz cantada talvez não se deva apenas ao fato da aproximação entre os estudos em pedagogia vocal e as ciências médicas e exatas. Pode ser uma questão de como se pensa ciência, uma questão, também, de paradigma.

Fato é que os conceitos de ciência e pesquisa, sobretudo no imaginário do senso comum, ainda estão tão ligados a procedimentos físicos, químicos, matemáticos e de caráter quantitativo e experimental, que os pesquisadores de outras áreas no início de suas vidas acadêmicas ainda consideram o modelo quantitativo/positivista de pesquisa dominante na sociedade ocidental, como o modelo de pesquisa válido. [...] Eles aspiram a uma respeitabilidade, a qual, estranhamente, conectam com o modelo dominante de pesquisa, o positivismo (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 2).

Todavia, se se pensa a música como uma prática humana e social, e que ela não existe independente de um sujeito (KRAEMER, 2000; GREEN, Anne-Marie, 1987 apud SOUZA, 2004), não faz sentido tomar, para o campo da música – sobretudo na educação musical e na pedagogia vocal – e a realização de suas pesquisas, somente preceitos teórico-metodológicos que não dão conta da subjetividade das práticas humanas e sociais, mesmo em situações em que essas subjetividades flirtam, em algum nível, com conhecimentos ditos científicos naturais.

Assim, a perspectiva mais adequada nesses casos poderia ser a de quer que “todo conhecimento científico-natural é científico-social” (SOUSA SANTOS, 2008, p. 61). Os avanços observados em ciências naturais e exatas, de acordo com Sousa Santos, demonstram que não faz mais sentido alimentar uma dicotomia entre o campo das ciências humanas e naturais. Para esse autor,

13 Um modelo de se fazer pesquisa baseado em princípios como “a busca pela objetividade, que pressupõe uma neutralidade por parte do pesquisador em relação ao objeto [...] e] a utilização de instrumentos voltados à quantificação, que, ao fornecer informações objetivas, leva à pretensão de centrar no fato/dado o papel principal na construção do conhecimento” (SILVINO, 2007, p. 283).

[se] numa reflexão mais aprofundada, atentarmos no conteúdo teórico das ciências que mais têm progredido no conhecimento da matéria, verificamos que a emergente inteligibilidade da natureza é presidida por conceitos, teorias, metáforas e analogias das ciências sociais. Para não irmos mais longe, quer a teoria das estruturas dissipativas de Prigogine¹⁴ quer a teoria sinergética de Haken¹⁵ explicam o comportamento das partículas através dos conceitos de revolução social, violência, escravatura, dominação, democracia nuclear, todos eles originários das ciências sociais (da sociologia, da ciência política, da história, etc.) (SOUZA SANTOS, 2008, p. 66).

Embora existam inúmeros trabalhos nas ciências da voz (em áreas como fonoaudiologia, linguística e pedagogia vocal) que atentam para a voz como sendo uma construção biopsicossocial, isto é, construída por valores biológicos, psicológicos, culturais e sociais (ZIMMAN, 2017; SUNDBERG, 2015; BEHLAU; ZIEMER, 1988), o que se observa é que o modo de olhar para essas questões, na maioria dos casos, valoriza muito mais os fatores biológicos e fisiológicos da produção vocal. Esse modo de olhar está preso, ainda, ao “paradigma dominante” das ciências naturais, fazendo com que os fatores biológicos sejam mais “determinantes” que os sociais.

A problemática em se estudar voz dessa maneira vem do fato de que a voz não existe “no vácuo”. Ela é produzida por um corpo, um corpo humano. A voz, do modo como a conhecemos, é uma produção humana. Em outras palavras, produzir voz é uma atividade humana e toda atividade humana é social, pois “o [próprio] indivíduo é o ser social” (MARX, 2004, p. 107, grifos no original). Assim, usar a voz para falar ou cantar é uma atividade humana e, portanto, social e, sob essa perspectiva, não se deve pensar um aparelho fonador desligado do fator humano, que, por sua vez, não pode ser desligado do fator social. A despeito das implicações biológicas envolvidas na produção da voz, quer cantada quer falada, é na relação com o outro que, inicialmente, se aprende a usar o aparelho fonador e que se aprende a falar e também a cantar. Ora, se toda e qualquer relação humana é social, aquilo que se aprende a partir das relações humanas é, também, um aprendizado social.

Se é em um processo de socialização que se aprende a usar a voz, pode-se considerar que ela é uma construção social. E, nessa perspectiva, há uma mudança

¹⁴ “Ilya Prigogine (1917-2003), químico russo naturalizado belga, nascido em 25 de janeiro, ganhou o Prêmio Nobel de Química em 1977 por seus estudos em termodinâmica de processos irreversíveis com a formulação da teoria das estruturas dissipativas”. Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/blog/as-contribuicoes-de-ilya-prigogine-ganhador-do-premio-nobel-de-quimica->>. Acesso em: 1 jan. 2020.

¹⁵ Físico alemão conhecido como criador da sinergia.

de paradigma, uma vez que os fatores biológicos e fisiológicos não são tão determinantes, mas sim subordinados aos fatores sociais. A maneira como a mecânica biológica funciona ou é “manipulada” pelos indivíduos é aprendida socialmente e é permeada pela presença de fatores como o idioma, nacionalidade, cultura, classe, geração, região em que se vive e, sobretudo, o gênero.

1.2.2 Voz: aproximações com um novo paradigma

Se, por um lado, os estudos sobre o funcionamento dos mecanismos laríngeos envolvidos na produção vocal parecem abranger grande parte da literatura sobre voz cantada, por outro, existem autores que olham a voz para além dos seus aspectos anátomo-fisiológicos. Seja nas ciências da voz, na pedagogia vocal, na linguística, na etnomusicologia ou mesmo na educação musical, verifica-se o surgimento de uma tendência em se pensar a voz levando em conta aspectos psicológicos, sociais e/ou antropológicos, sem esquecer, contudo, seus mecanismos de produção.

Nas ciências da voz, estudos como de Sundberg (2015), renomado cientista da voz; de Behlau e Ziemer (1988), de Behlau, Pontes e Moreti (2017), importantes fonoaudiólogos e médicos brasileiros, defendem o argumento de que a voz é uma produção biopsicossocial, isto é, sua produção se ancora e sofre influência de fatores biológicos, psicológicos e sociais que constituem o falante ou cantante.

No âmbito da educação musical, Welch, importante pesquisador da área, com alguns colaboradores, vem desenvolvendo uma série de estudos sobre cantores e sobre a voz cantada (WELCH, 1994, 2005; WELCH; HOWARD, 2002; WELCH; SUNDBERG, 2002; WELCH; HOWARD; HIMONIDES; BRERETON, 2005). Nesses trabalhos, a abordagem de Welch é bastante ampla: junto com Howard ele investiga as diferenças na produção e percepção auditiva de vozes de meninos e meninas em coros de igreja (2002); em parceria com Sundberg discute sobre a educação vocal e o domínio do sistema fonador por cantores solistas (2002); e com Howard, Himonides e Brereton disserta sobre o uso de tecnologias de *feedback* em tempo real para a voz em contextos de educação vocal de cantores (2005). Em suas incursões sozinho, Welch (1994) trata de aspectos sociais, estético-musicais e culturais envolvidos na atuação de cantores (1994), bem como aborda tópicos sobre identitarismos vocais de cantores, a partir da psicologia cognitiva. Para ele, a voz é “um aspecto essencial de

nossa identidade humana: de quem nós somos, como nos sentimos, como nos comunicamos e como outras pessoas nos percebem" (WELCH, 2005, p. 245, tradução minha)¹⁶.

Seguindo essa ideia, mas realizando pesquisa em pedagogia vocal, Barros, assim como Behlau e Ziemer na fonoaudiologia, reconhece que a voz é uma das mais fortes expressões da individualidade de alguém: é uma extensão da personalidade humana e um elemento muito forte no processo de entender-se enquanto indivíduo, de reconhecer-se como pessoa (BARROS, 2012, p. 48; BEHLAU; ZIEMER, 1988, p. 71). A partir da voz é possível enxergar-se e/ou ouvir-se como um membro da sociedade, é possível perceber de que maneira se é reconhecido e/ou ouvido pelo outro nesse mundo em que se vive.

Da leitura dos autores supracitados, conclui-se que a voz que identifica uma pessoa, que permite que alguém seja reconhecido apenas pelos sons que saem pela sua boca, por seu jeito de falar ou por meio de seu canto, carrega consigo – ainda que isso não seja perceptível para a maioria dos indivíduos – uma série de significados culturais, históricos e sociais que operam diretamente em sua produção (SUNDBERG, 2015; BARROS, 2012; BEHLAU; ZIEMER, 1988). Portanto, na perspectiva desses estudiosos, a voz é uma produção humana e, assim sendo, é também uma produção sócio-histórico-cultural.

1.2.3 O gênero nos estudos sobre a voz

Apesar de admitirem que, parafraseando Bento (2006, p. 88), a voz já nasce maculada pela cultura¹⁷, isto é, que o que se espera de uma voz – se deve ser mais grave ou aguda, se deve ser mais ou menos potente, se deve ser mais “aveludada” ou mais estridente etc. – é determinado socialmente e absorvido pelos indivíduos em suas relações interpessoais e com a sociedade, os autores mencionados no item anterior, de modo geral, não se aprofundam em suas considerações sobre os aspectos sociais envolvidos na produção vocal. O gênero, enquanto constituído e constituinte dos indivíduos e das práticas sociais (LOURO, 1997, p. 7), é esquecido mesmo em estudos sobre voz que partem de uma perspectiva sociocultural.

¹⁶ No original, em inglês: “voice is an essential aspect of our human identity: of who we are, how we feel, how we communicate and how other people experience us”.

¹⁷ No original: “o corpo nasce maculado pela cultura”.

Uma produção consistente olhando para a relação entre gênero e voz tem lugar nos campos da fonoaudiologia e da linguística. Mas, ainda assim, conforme se mostrará a seguir, os estudos não aprofundam em questões que dizem respeito à operação social do gênero na constituição da voz humana.

O foco, muitas vezes, está em análises acústicas e diferenças percepto-auditivas de vozes masculinas e femininas (COLEMAN; MABIS; HINSON, 1977; TITZE, 1989; PEGORARO-KROOK; CASTRO, 1994; SILVA; BIASE, 2000; FREINBERG et al., 2005; BEBER; CIELO, 2010; KREMER; GOMES, 2014) ou em processos de adequação vocal da população transgênera em função de sua identidade de gênero (DRUMMOND, 2009; BARROS, 2017; SCHMIDT et al., 2018).

Drummond (2009, p. 2), em publicação sobre o papel da voz no processo de reelaboração da identidade social de pessoas transgêneras, ressalta que o gênero desempenha um papel muito importante na produção vocal de um indivíduo e no reconhecimento de sua voz por outros membros da sociedade, pois existem padrões vocais que refletem identidades masculinas e femininas. Barros (2017, p. 11) concorda e acrescenta que a voz é um fator marcante na percepção de gênero que se tem sobre uma pessoa. Já para Schmidt et al. (2018, p. 80), a voz é uma “traidora” do gênero, pois ela pode “denunciar” uma incongruência de gênero entre a voz e o corpo de quem fala ou canta. Desse modo, a voz desempenha um papel marcante em situações de disforia de gênero¹⁸.

Jorgensen (2016), em sua dissertação de mestrado em sociolinguística, apresenta as situações de duas mulheres trans que, a despeito de terem uma imagem corporal feminina, tiveram sua expressão de gênero invalidada em função da voz. Em uma das situações, o operador do serviço de teleatendimento da operadora de telefonia de Margaret se recusou a atendê-la, pois sua “voz masculina” não combinava com o nome feminino da titular da conta. Já na outra situação, após ouvir a voz de Caroline no vestiário da academia que ela frequentava, mas sem vê-la, alguém

¹⁸ “Disforia de gênero caracteriza-se por identificação forte e persistente com o gênero oposto associada a ansiedade, depressão, irritabilidade e muitas vezes a um desejo de viver como um gênero diferente do sexo do nascimento. Pessoas com disforia de gênero frequentemente acreditam que são vítimas de um acidente biológico e permanecem cruelmente aprisionadas a um corpo incompatível com sua identidade de gênero subjetiva” (Disponível em: <<https://www.msdmanuals.com/pt-pt/profissional/transtornos-psiqu%C3%A1tricos/sexualidade-disforia-de-g%C3%A3nero-e-parafiliais/disforia-de-g%C3%A3nero-e-transexualismo>> Acesso em: 2 nov. 2019). Antigamente considerada como um transtorno psiquiátrico, a disforia de gênero foi retirada pela OMS da lista de transtornos mentais em 2019.

comunicou à administração do estabelecimento que um homem estava usando o vestiário das mulheres (p. 45-46).

Nesse contexto, Barros (2017, p. 33-34) traz a angústia de seus entrevistados – pessoas transgêneras – em relação às suas vozes e à disforia de gênero que elas podem causar. Para essas pessoas, um simples cumprimento de “boa noite” causa medo e tensão, pois, ao falar, a voz pode sair mais aguda (no caso de homens trans) ou mais grave (no caso de mulheres trans) do que deveria ser, fugindo dos padrões que as pessoas conhecem como vozes masculinas e femininas.

Embora já se saiba que a frequência fundamental¹⁹ ou o *pitch* – que é como essa frequência é entendida pelo ouvido humano na forma de sons agudos ou graves – não são os únicos fatores que contribuem para a percepção de uma voz como sendo masculina ou feminina, a percepção de uma voz como aguda ou grave continua sendo o “coeficiente” mais determinante na identificação de vozes em função de gênero (KREMER; GOMES, 2014, p. 31-32; ZIMMAN, 2018, p. 3).

Zimman (2012, 2017, 2018), linguista e pesquisador de vozes transmasculinas, cita os seguintes fatores como também sendo responsáveis pela identificação de vozes como sendo masculinas ou femininas: variação do *pitch*, variabilidade e dinamismo, frequências de formantes²⁰, tamanho de espaço das vogais, corte de consoantes, consoantes sibilantes (como /s/ e /z/) e qualidade vocal (2012, p. 21). Schimdt et al. (2018, p. 80), por sua vez, destacam que aspectos como os de ressonância, de velocidade de fala e de *pitch*, dentre outros, servem como parâmetros de diferenciação de vozes masculinas e femininas.

Para Zimman (2018, p. 3-4), a percepção que se tem sobre uma frequência fundamental que caracteriza uma voz como masculina ou feminina, bem como a biomecânica envolvida na produção dessas vozes e até mesmo os demais aspectos envolvidos na diferenciação de vozes de homem e mulher são processos mediados por construtos socioculturais.

¹⁹ “A frequência fundamental da voz – conhecida também pela sigla *f0* – é o menor componente periódico resultante da vibração das pregas vocais. É a primeira frequência produzida na glote. Na voz, a *f0* indica tanto as variações de altura (sons agudos ou graves) como as de intensidade (sons fortes ou fracos)” (KREMER; GOMES, 2014, p. 30).

²⁰ Segundo Gusmão, Campos e Maia (2010), “o formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes [...]. Os formantes, na maioria das vezes, são expressos através de seu valor médio em Hertz (Hz), ou ciclos por segundo” (GUSMÃO; CAMPOS; MAIA, 2010, p. 44-45).

Sob essa mesma perspectiva, Stephan Pennington (2019), no campo da etnomusicologia, discute a construção de normatividades performativo-vocais em função do gênero, em pessoas cisgêneras²¹. Nesse estudo, o autor analisa, em apresentações musicais, as performances vocais de artistas cisgêneros tentando se passar por outro gênero, artistas *queer* cisgêneros “bagunçando” as regras e padrões binários vocais para serem reconhecidos como pessoas *queer*²² e artistas cisgêneros performando o próprio gênero.

Na música, na educação musical e, sobretudo, na pedagogia vocal pesquisas nessa temática ainda são raras. Contudo, dado o vislumbre de que tanto a voz quanto os padrões instituídos a ela em função do gênero são mediados por construtos sociais, partindo de uma perspectiva que enxerga a música como uma prática social, é mister que mais estudos que foquem nas relações estabelecidas, não somente entre gênero e voz, mas entre gênero e música sejam realizados.

Por isso mesmo, a presente investigação é pertinente ao escopo de estudos que compõem o campo da educação musical, uma vez que esta se preocupa com “as relações entre pessoa(s) e música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão” (KRAEMER, 2000, p. 51). O gênero, enquanto categoria constituinte das pessoas e das práticas sociais (LOURO, 1997, p. 7), tem um papel significativo no modo das pessoas fazerem, entenderem, consumirem e se relacionarem com a música. Se se acredita que as aprendizagens vocais são modalidades de aprendizagens musicais, logo, a maneira como o gênero constitui as vozes estará presente nas relações que as pessoas estabelecem com as músicas.

Observando essa lógica da operação do gênero nas vozes, o que se pretende neste trabalho é desvelar como a construção de performances vocais de cantoras e cantores transgêneros é perpassada por essa operação.

Assim, tem-se como objetivo geral:

- Desvelar a operação do gênero na construção de performances vocais de cantores e cantoras transgêneros²³.

²¹ Cisgênero é um termo para se referir às pessoas que têm sua identidade de gênero em conformidade ao gênero que lhes foi atribuído no momento do nascimento em função de suas genitálias.

²²“Queer pode ser basicamente qualquer pessoa que não se identifica ou não se encaixa nos padrões calcados nos princípios da heterossexualidade sobre sexualidade ou identidade de gênero impostos pela sociedade” (CALDEIRA, 2019, p. 20).

²³ Tendo os colaboradores desta pesquisa se declarado como pessoas binárias, não há a tentativa do uso da linguagem neutra ao se referir a eles. Sabe-se e considera-se a importância do debate sobre a linguagem neutra para a inclusão de pessoas trans não-binárias e para que as existências dessas pessoas sejam validadas nas formas de tratamento nos âmbitos formal e informal. Contudo, adotou-

E como objetivos específicos:

- Discutir a presença do gênero na construção e perpetuação de termos “jargões” relacionados ao ensino de canto, tais como falsete, voz de peito, voz de cabeça, e os próprios padrões sobre os quais se constroem as categorizações vocais;
- Evidenciar a operação do gênero nos processos de aprendizagens vocais de cantores e cantoras transgêneros;
- Entender como funciona a estética vocal dos gêneros, sobre quais padrões sonoros ela se ancora e seu papel na construção de masculinidades e feminilidades vocais

A opção por estudar a operação do gênero nos processos de aprendizagens vocais em cantores e cantoras transgêneros vem da ideia de que a performance vocal de cantores e cantoras transgêneros pode tornar ainda mais evidente a presença do gênero naquilo que se entende como voz, como ela deve ser, como ela deve soar, como ela deve ser educada e como ela deve ser ouvida. Isso porque a contradição de gênero criada pelas pessoas transgêneras, no que tange ao corpo sexuado, a performance de gênero e a reprodução de papéis sociais reflete-se e sonoriza-se no canto e na fala.

Entretanto, é preciso que fique claro que a opção por focar na operação do gênero na construção de performances vocais de cantores e cantoras transgêneros não significa que os processos de aprendizagens vocais de pessoas cisgêneras também não estejam permeados pelo gênero, muito pelo contrário. Ao escolher esse recorte, o que se pretende é, a partir de um caso específico, propor que, em uma escala maior, a construção de performances vocais das pessoas tende a sempre ser operada pelo gênero.

se, na maioria das vezes, o padrão já convencionado para tratar a generalidade das pessoas no gênero masculino, como recomendam as normas da língua sob as quais esse trabalho foi redigido. Espera-se que nos próximos estudos o uso de uma linguagem neutra e mais abrangente seja uma realidade e que as normas se adequem às novas realidades e às narrativas da vida real.

1.3 Olhares para as vozes transgêneras: uma breve revisão

1.3.1 Terapia hormonal com testosterona: olhares para aspectos anátomo-fisiológicos vocais de homens transmasculinos

Apesar de pouco se pensar o gênero em sua relação com a voz e com a música, a literatura do campo da música tem acordado para uma nova realidade: a existência de pessoas transgêneras e a necessidade de que essa população seja incluída nas pesquisas da área. Mais do que isso, os educadores musicais e professores de música, em geral, têm percebido que suas práticas precisam ser atualizadas para que as aulas de música sejam espaços seguros para alunos transgêneros. Por isso mesmo, nos últimos anos, observa-se uma curva ascendente na quantidade de estudos que focam em problemáticas que as pessoas transgêneras evidenciam, seja no âmbito da performance, seja na educação musical ou mesmo na musicologia propriamente dita.

Sendo o canto uma modalidade de expressão musical, a voz cantada, por sua vez, pode ser tida como um objeto de estudo também do campo da música e suas subáreas. No âmbito da educação musical, no qual se circunscreve este trabalho, são ainda raras as pesquisas que abordam temáticas relacionadas às vozes transgêneras.

Parece haver uma “necessidade” de se entender questões anátomo-fisiológicas envolvidas na produção da voz de pessoas transgêneras. Nesse contexto, os estudos se concentram, principalmente, nas vozes de cantores transmasculinos, provavelmente em virtude do processo de terapia de reposição hormonal com testosterona enfrentado por homens trans que modifica anatomicamente o aparelho fonador desses cantores.

É o caso da minha monografia de conclusão de curso, intitulada “O processo de despedir-se de uma voz: percursos de transição vocal de cantores transmasculinos” (CALDEIRA, 2019). Nesse estudo, tinha-se como objetivo entender os processos de adaptação vocal de cantores transmasculinos após iniciarem a terapia de reposição hormonal com testosterona com o intuito de adquirirem características fenotípicas masculinas.

O interesse nesses processos de adaptação surgiu do fato de que a testosterona, diferentemente do estrogênio (hormônio tomado por mulheres trans para aquisição de características fenotípicas femininas), causa mudanças irreversíveis nas

pregas vocais de homens transgênero, provocando, consequentemente, alterações tanto na voz falada quanto na voz cantada dessa população (DRUMMOND, 2009, p. 2; CALDEIRA, 2019, p. 70-71;).

Em função das mudanças irreversíveis e imprevisíveis na voz de homens transgêneros, os cantores participantes da pesquisa supracitada, tinham medo de nunca mais conseguirem cantar ou seguir carreira após iniciarem a terapia hormonal com testosterona. Para eles era como se a transição fosse “um deus” e requeresse um “sacrifício”: nesse caso, a voz (CALDEIRA, 2019, p. 72). Assim, para conseguir características corporais fenotipicamente masculinas era necessário correr o risco de perder a voz e nunca mais cantar.

No intento de entender as mudanças causadas nas vozes de cantores transmasculinos em função da terapia hormonal com testosterona, Constansis (2008) e Romano (2018) “mapeiam” as características observadas por eles em cantores com quem realizaram suas pesquisas. Ambos os autores relatam que nos primeiros dois anos após o início da ingestão de testosterona, a voz passa por uma série de instabilidades que vai desde rouquidão, quebra de registros, até incapacidade de controlar a própria voz.

Importante ressaltar que os trabalhos de Constansis e Romano foram desenvolvidos a partir de evidências anedóticas ou pessoais, carecendo de complementação de estudos que contemplam uma população maior e que tenham mais controle dos procedimentos de pesquisa, elencando os participantes em grupos etários e por tempo de contato com a terapia hormonal, por exemplo. Desse modo, acreditava-se no trabalho anterior (CALDEIRA, 2019, p. 72) haver a necessidade de se desenvolver mais trabalhos científicos com uma amostragem maior para dar uma ideia de padrão das mudanças que ocorrem na laringe de cantores transmasculinos após o início da terapia de reposição hormonal com testosterona. Todavia, embora se desenvolva uma padronização, Romano (2018, p. 28-30) ressalta que, em função da volatilidade do corpo e dos processos individuais de ossificação das cartilagens laríngeas, as mudanças, percebidas na acústica e biomecânica da voz, variam de indivíduo para indivíduo.

Outro ponto que pede novos estudos é a questão da idade dos participantes das pesquisas supracitadas. Observa-se que à época que esses trabalhos foram desenvolvidos as pessoas transgêneras realizavam suas transições de gênero “tarde”, geralmente após os 25 anos de idade. Entretanto, verifica-se, no mundo empírico,

uma mudança nessa tendência: com o ganho de força dos movimentos sociais das comunidades trans, bem como o reconhecimento e aparecimento dessas pessoas na sociedade, a transição de gênero está tomando lugar na vida dos indivíduos transgêneros cada vez mais cedo. Tendo em vista que as pregas vocais não se desenvolvem em comprimento em função da ossificação das cartilagens laríngeas, que ocorrem com mais força em idades mais avançadas (CONSTANSIS, 2008, p. 5), os homens transgêneros, que fizerem sua terapia de reposição hormonal com testosterona em idades em que o processo de ossificação das cartilagens ainda não é tão intenso, não poderiam ter realidades laríngeas, biologicamente falando, diferentes das já registradas pelos participantes dos estudos anteriores?

Para além disso, é importante mencionar que se os estudos sobre cantores masculinos existem em tão pouca quantidade é porque os próprios cantores transmasculinos ainda são muito poucos. Constansis (2008, p. 10) afirma que isso acontece porque é mais difícil para os homens trans cantar após as transições de gênero e vocal. Essa dificuldade em encontrar cantores transmasculinos foi sentida também em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Para conseguir realizar o estudo sobre a adaptação vocal de cantores transmasculinos foi necessário recorrer aos vídeos do *Youtube*, já que não foram encontrados cantores transmasculinos na região.

Se entender as mudanças sofridas pelas vozes transmasculinas é uma das tendências dos estudos sobre voz cantada de pessoas trans, os desafios pedagógico-vocais que essas vozes implicam ou as particularidades que podem vir a surgir na educação vocal dessas pessoas, também motivam estudos. Com cada vez mais cantores e cantoras transgêneros buscando aulas de canto, os professores de canto foram “obrigados” a refletir e a pensar didático-metodologicamente como suas práticas pedagógicas devem se transformar para acolher esse público.

1.3.2 Pedagogia vocal das vozes trans

Na última década, sobretudo nos estudos realizados em países de língua inglesa, vem crescendo o interesse da pedagogia vocal nos processos de ensino e aprendizagem e na atuação dos professores de canto na educação vocal de cantores transgênero. As teses de doutorado de Lessley, “Ensinando cantores transgêneros”

(2017)²⁴ e Romano (2018), já citada, os artigos publicados no *Journal of Singing* por Manternacht (2017), Manternacht, Chipman, Rainero e Stave (2017) e Sims (2017a, 2017b), bem como um guia para o trabalho do professor de canto com cantores transgêneros, desenvolvido por Hearns e Kremer (2018) apontam para o início de uma produção na área tendo como foco a população trans. No Brasil, Kienen e Silva (2020), realizam uma espécie de revisão de literatura, abarcando desde trabalhos acadêmicos até artigos em sites pessoais, discutindo sobre as experiências e métodos utilizados por professores com alunos de canto transgêneros.

Apesar da pequena quantidade de trabalhos sobre a educação vocal de pessoas transgêneras, os estudos já existentes são capazes de subsidiar, sob vários aspectos, como a tratativa com os alunos, questões anátomo-fisiológicas e escolha de repertório, dentre outros, a atuação do professor de canto quando em contato com cantores trans.

Todos os trabalhos supramencionados são unâimes em recomendar que um bom primeiro passo ao se lidar com cantores transgêneros é perguntar ao aluno por qual nome e pronomes prefere ser chamado. Essa atitude, além de fazer com que o estudante se sinta acolhido e seguro, pode gerar aproximação e confiança do aluno no professor.

Enquanto os trabalhos publicados no *Journal of Singing* (Jornal do Canto) trazem as experiências de professores e alunos transgêneros no contexto de aulas de canto, as teses de Lessley (2017) e Romano (2018), bem como o livro de Hearns e Kremer (2018), buscam desenvolver estudos que contribuam para a construção de práticas pedagógico-vocais sistemáticas e funcionais.

Nesse sentido, Lessley (2017) buscou similaridade com o ensino de canto tradicional já desenvolvido com pessoas cisgêneras. Seguindo os princípios da professora Kari Ragan²⁵, da *University of Washington*, ela baseou seu sistema de ensino naquilo que Ragan chama de “cinco sistemas da voz”: respiração, fonação, registros, articulação e ressonância. A partir disso, Lessley (2017, p. 33-56) propõe exercícios para o desenvolvimento de cada um desses sistemas com cantores

²⁴ Título em inglês: “Teaching transgender singers”.

²⁵ Kari Ragan é doutora em performance vocal (2005) e mestre em música (1991) pela Universidade de Washington. Em 2009 foi vencedora do NATS Foundation Pedagogy Award (Prêmio de Pedagogia da Fundação da Associação Nacional dos Professores de Canto) em 2009. Informação disponível em: <<https://kariragan.com/bio/>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

transmasculinos, tendo como objetivo conectar corpo, voz e mente e otimizar os resultados vocais desse aluno.

Romano (2018) segue um esquema parecido ao utilizado por Lessley, mas sem contar com os princípios de Ragan como base. Além disso, Romano faz considerações sobre a saúde vocal de cantores transmasculinos. Os exercícios apresentados por ambas as autoras buscam construir uma voz que seja produzida sem necessidade de se usar muita força muscular, que atenda às expectativas dos alunos quanto ao resultado sonoro de uma voz “mais masculina”, que vença os percalços causados pelas passagens entre registros e que os cantores aprendam a usar os recursos como os articuladores e ressonadores para vencer as dificuldades técnicas causadas pela terapia de testosterona em seu canto.

Já Hearns e Kremer (2018) dividem seu livro em três partes: na primeira, os autores abordam aspectos da voz relacionados com a personalidade humana, como os padrões de gênero desempenhados pela voz, o papel da voz na comunicação humana, a relação entre classificação vocal e gênero e, por fim, a voz sob uma perspectiva psicológica. Na segunda seção, os autores se voltam para as questões de funcionamento biomecânico, acústica e de saúde vocal de cantores transgêneros. Tópicos como respiração para o canto, terapia de reposição hormonal, ressonância e articulação ganham espaço nessa seção do trabalho. A terceira e última parte do livro foca nas experiências de cantores transgêneros e compartilha a complexa jornada desses cantores para recuperar suas identidades enquanto artistas e enquanto pessoas.

O que se observa é que os autores parecem entender que não há necessidade de se desenvolver uma pedagogia vocal transgênera. As técnicas e ferramentas didático-pedagógicas a serem utilizadas com esse tipo específico de cantores são as mesmas que já são utilizadas na educação vocal de pessoas cisgêneras. O aparelho fonador de cantores e cantoras transgêneros é um aparelho humano, uma laringe humana como qualquer outra, que tem carências específicas em seu processo de formação vocal.

Na perspectiva adotada neste trabalho, não são as características biológicas que determinam como o trabalho de um professor de canto com um cantor transgênero será (embora essas características sejam muito importantes e devam ser consideradas). O ensino de canto, acredita-se, está entranhado de valores generificados que, de uma forma ou de outra, acabam impactando nos processos de

educação vocal de cantores transgêneros ou cisgêneros. Traçar um plano específico para o ensino de canto de cantores transgêneros, é o mesmo que admitir que esses cantores fogem da “normalidade”, do que é “natural” no âmbito das vozes sob o prisma de um binarismo de gênero vocal.

Para promover um ensino de canto que ultrapasse as barreiras de um binarismo vocal em função de gênero é necessário que as pessoas se sintam seguras nos espaços de formação de cantores. É preciso que as prerrogativas sobre como uma voz deve soar em função gênero ou das características anatômicas do aparelho fonador sejam abandonadas. Nessa perspectiva, há que se lembrar que os padrões de vozes que representam homens e mulheres não passam de uma “invenção humana” e que a voz não tem que se ater a eles.

1.4 Estrutura da dissertação

Esta dissertação está dividida em 7 partes.

Nesta primeira, a introdução, contextualizou-se o objeto, promovendo reflexões sobre voz e paradigmas de pesquisas e também sobre o gênero nos estudos sobre vozes, além da delimitação do objeto e a problemática da pesquisa.

Na segunda parte, são apresentados os aportes teórico-metodológicos a partir dos quais acredita-se ser possível desenvolver esta pesquisa, a saber os conceitos de música como prática social, gênero como construção social e socialização. Além disso, discute-se a voz a partir dos princípios qualitativos de pesquisa e justifica-se o estudo de caso como método escolhido para realização da investigação.

Já a terceira parte é composta pelo caminho metodológico adotado, no que diz respeito à coleta e a análise de dados. Nela, registra-se a coleta de dados e propõe-se uma maneira de realizar a análise dos dados.

Na quarta parte, tomam lugar discussões sobre a instituição de normalidades vocais a partir do gênero e como, historicamente, as práticas educativo-vocais do *bel canto* contribuíram para o enquadramento das vozes humanas em padrões generificados.

Na quinta parte, explica-se a ideia de estética vocal dos gêneros e como se dá o funcionamento da mesma, tendo em vista a naturalização de padrões sonoros tidos como masculinos e femininos.

Na sexta parte, busca-se mostrar de que forma as performances vocais são construídas a partir da constituição de um *habitus* vocal que se constrói tendo como base a “estética vocal dos gêneros”. Segue à parte uma *Coda*.

Por fim, na sétima parte, são expostas as considerações finais deste trabalho, bem como possibilidades de estudos futuros.

2 CONSTRUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Tendo em vista que o objetivo geral deste trabalho consiste em desvelar a operação do gênero na construção das performances vocais de cantores e cantoras transgêneros, neste capítulo serão apresentadas as bases teóricas que fundamentam a realização deste estudo, bem como os caminhos metodológicos que dão força aos preceitos teóricos no desenvolvimento de um construto teórico.

Para que esta investigação se realize no campo da música, mais especificamente na subárea da educação musical, tomar a música e, consequentemente a educação musical, como prática social é imprescindível. Sob esse prisma teórico é que se poderá pensar o gênero, entendido aqui como uma construção social, como constituinte e constituído das práticas musicais e dos processos de ensino e aprendizagem músico-vocal²⁶.

Assim, este capítulo está dividido em 5 partes: na primeira, contextualiza-se o pensamento da música como sendo uma prática social; na segunda, evidencia-se o gênero como uma construção social que opera através da normalização de padrões e comportamentos instituídos em função do sistema sexo-gênero; e, na terceira, e última parte, trata-se sobre a socialização em uma perspectiva em que socializar-se é o mesmo que “aprender a ser”. Nas duas últimas partes busca-se trazer uma discussão sobre como a voz pode ser vista e entendida a partir de um prisma qualitativo e como o estudo de caso, pensado como um construto teórico, pode ajudar a evidenciar a operação do gênero na construção das performances vocais.

2.1 Música como prática social

Fazer música é uma atividade humana e, uma vez que toda atividade humana é social, a música é, portanto, uma prática social.

Tomar a música como uma prática social significa reconhecê-la como um objeto construído nas relações de troca entre os indivíduos e entre indivíduo-sociedade. Nessa perspectiva relacional, é no diálogo, na relação dialética com o

²⁶ Apesar de saber que, nesse caso, a melhor expressão a ser usada seria somente músico/musical, ao usar o termo “músico-vocal” o que se pretende é evidenciar as aprendizagens musicais e vocais que acontecem em um processo simultâneo. Acredita-se que usando musical e vocal, separadamente, o efeito não seria o mesmo, pois poderia dar a ideia de que as aprendizagens vocais não são musicais e vice-versa.

contexto sócio-histórico em que se localiza, que o indivíduo aprende o que é música. É ali que ele aprende como se relacionar com a música, como ouvir música, como dar sentido à música e, por fim, como produzir música.

Como prática social que é, a música, além de reproduzir realidades sociais, contribui para a construção social da realidade (MARTÍ, 1999, p. 30-31). Isto é, a música constrói os indivíduos ao mesmo tempo em que é construída por eles. Assim sendo, assume-se que a música, em seus significados musicais e sonoros, bem como nas significações que pode adquirir em outros âmbitos, existe também mediante a ação de “sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espacó” (SOUZA, 2004, p. 10).

Se a música não é essencialista, se não existe apenas em si mesma, mas, antes, precisa de um sujeito que a produza e que lhe dê sentido (CALDEIRA, 2019, p. 11), a produção musical de um sujeito ou de um grupo de sujeitos depende da localização social destes no mundo. Os significados, usos e funções que a música adquire na relação com quem a produz não são os mesmos em todas as sociedades. “As pessoas fazem sua própria música, mas apenas nas circunstâncias em que se encontram” (FRITH, 2016, p. xii). Isto é, o indivíduo produz sua música em dado contexto social, em dado contexto histórico e a partir de condições materiais de existência. É nessa “localização objetiva” (BERGER; LUCKMANN, 2004) em um mundo real²⁷ que o sujeito aprende se a música serve para trabalho ou para lazer, se se configura como arte ou não, se merece que se tire um tempo para ouvi-la, se serve para rituais religiosos etc.

Nesse sentido, Anne-Marie Green reforça que

não existe objeto musical independentemente de sua constituição por um sujeito. Não existe, portanto, por um lado, o mundo das obras musicais (que não são entidades universais e se desenvolvem em condições particulares ligadas a uma dada ordem cultural), e por outro, indivíduos com disposições adquiridas ou condutas musicais influenciadas pelas normas da sociedade. A música é, portanto, um fato cultural inscrito em uma dada sociedade [...] (GREEN, Anne-Marie, 1987, p. 91 apud SOUZA, 2014, p. 109).

Seguindo essa ideia, pode-se dizer que a atividade musical, enquanto prática social, é um processo social (KRAEMER, 2000, p. 57) e, para além disso, também

²⁷ Esse conceito será melhor abordado no item 2.3“A aprendizagem ‘do ser’ (ou socialização)”.

resultado do jogo de forças sociais (FRITH, 2016, p. ix). Para se pensar a música assim, é necessário ter em mente que ela se caracteriza como um “fato social” (GREEN, Anne-Marie apud SOUZA, 2014, p. 7). Mais do que isso, ela pode ser entendida como um “fato social total”, ou seja, a música se enquadra na categoria dos

fatos que são muito complexos. Neles, tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam as nossas – até às da proto-história. Nesses fenômenos sociais “totais” [...], exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam estes fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam (MAUSS, 2003, p 187).

Complementando a noção de “fato social total”, Lévi-Strauss destaca que

o fato social total apresenta-se, portanto, com um caráter tridimensional. Ele deve fazer coincidir a dimensão propriamente sociológica, com seus múltiplos aspectos sincrônicos; a dimensão histórica ou diacrônica; e, enfim, a dimensão fisiopsicológica [sic]. Ora, é somente em indivíduos que essa tríplice aproximação pode ocorrer (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 24).

Se é no indivíduo que se observa a aproximação entre fatores sociais, históricos e biopsicológicos, ao pensar a música como uma prática social é necessário que se atente para a materialização desses três elementos nas músicas que o ser humano produz e em suas maneiras de se relacionar com essas músicas. Isso porque a música e, consequentemente, a educação musical devem levar em conta as relações que as pessoas estabelecem com a música (KRAEMER, 2000, p. 51).

Admitindo que a música é uma prática social e “um fato social total” e que a tridimensionalidade deste só pode se materializar nos indivíduos e em suas práticas sociais, é necessário que o gênero – que pode também ser considerado como um “um fato social total” – seja levado em conta na constituição das práticas musicais, uma vez que

as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições “fabricam” os sujeitos. Busca-se compreender que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc., são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são “generificados” – produzem-se, ou “engendram-

se”, a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.) (LOURO, 1997, p. 7).

Ora, se o gênero constitui e é constituído pelas práticas sociais e a música é, por sua vez, uma prática social, logo, o gênero produz e é reproduzido na música. Sendo assim, para que se dê conta e melhor se entenda a prática social da música, é mister que se atente para os mecanismos pelos quais o gênero opera e se perpetua na música, a partir das músicas produzidas pelos indivíduos e das relações entre sujeito e música.

2.2 Gênero: uma construção social

Neste item, o gênero é apresentado como uma construção social e que funciona por meio de normas. Partindo, principalmente, dos estudos de Butler (2003, 2014) e Bento (2006), pretende-se aqui esclarecer de que forma o gênero opera para parecer invisível, isto é, para que os padrões que são instituídos em função do gênero sejam tidos como naturais e existentes desde sempre.

Busca-se mostrar, também, como o gênero é aprendido e apreendido na vida em sociedade e de que forma os seres humanos realizam suas performances de gênero.

2.2.1 A normalização do gênero

O gênero está entranhado na vida em sociedade. Sua presença nas estruturas sociais e nas ações dos indivíduos é tão forte que chega a passar pelo olhar da maioria das pessoas como algo natural. Nesse sentido, Louro (1997, p. 25) destaca que as “instâncias, práticas ou espaços sociais são ‘generificados’ – produzem-se, ou ‘engendram-se’, a partir das relações de gênero”.

É comum se deparar com expressões do tipo: “Moça tem que sentar com as pernas fechadas”; “Homem não chora”; “Menino veste azul e menina veste rosa”. Essas ideias sobre comportamentos relacionados com o ser homem ou ser mulher, masculinidades e feminilidades, evidenciam que as ações dos indivíduos tomam sentido a partir das normas de gênero.

A visão de gênero como uma norma ou estabelecendo normas para as práticas sociais, adotada neste trabalho, vem de Butler (2014). No pensamento da autora, a norma – que é diferente da regra e da lei – atua como um princípio regulador das práticas sociais e rege a inteligibilidade social das ações, ao mesmo tempo em que delimita o que é ou não reconhecido como domínio do social.

Portanto, reconhecer o gênero como uma norma é reconhecer que

gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume [...]. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas [...] (BUTLER, 2014, p. 253).

Se se considera o gênero como uma norma, assume-se que gênero não pode ser aquilo que se “é” ou aquilo que se “tem” (BUTLER, 2014, p. 253). Gênero é aquilo que se *torna*, é um *devir*, uma ação constante de *vir a ser* (BUTLER, 2003, p. 163, grifos meus).

Essa concepção, no entanto, pode levantar alguns questionamentos: como é possível *vir a ser* algo que, numa visão normalizada, já se nasce sendo? Como é que pode se tornar mulher se é justo no momento do nascimento (ou mesmo antes disso) que o bebê é identificado como sendo homem ou mulher?

Aqui, chega-se a um ponto muito importante: sexo biológico e gênero não são a mesma coisa. Ao contrário do que se pensa normalmente (no sentido de normalização; norma), o gênero não é causado pelo sexo e nem é reflexo ou expressão deste (BUTLER, 2003, p. 163). Por isso mesmo, Simone de Beauvoir já defendia que não se nasce, mas se torna mulher (BEAUVIOR, 1967, p. 9).

A normalização de se ligar gênero ao sexo talvez venha do fato de como a própria construção do gênero como uma categoria social se deu. Scott apresenta o gênero como

uma forma de indicar as “construções culturais” – a criação inteiramente social de idéias [sic] sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. “Gênero” é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (SCOTT, 1995, p. 75).

Nesse sentido, a partir dos escritos de Foucault, Lauretis (1994, p. 208) argumenta que é possível ler o gênero como produtor dos efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e, também, nas relações sociais. Seguindo essa ideia, essa autora caracteriza o gênero tanto como uma construção sociocultural, tanto como um aparato semiótico de representação de masculinidades e feminilidades (p. 212).

Todavia, por mais que gênero aponte para um sistema de relações que pode, ou não, envolver o sexo, é importante lembrar que o sexo não determina o gênero e tampouco o gênero determina sexualidade (SCOTT, 1995, p. 76).

Ora, se o sexo não determina o gênero, por que, então, criam-se expectativas de condutas, práticas e ações sociais em função do sexo? Para Bento (2006, p. 89): “o corpo já nasce maculado pela cultura”. Em outras palavras, o que a autora quer dizer é que os corpos já nascem marcados pelo sexo e pelo gênero. O sexo se caracteriza como uma norma pela qual uma pessoa se torna viável, que faz com que um corpo se qualifique para uma vida inteligível (p. 88-89).

Quando se anuncia o sexo de um bebê, acontece, de acordo com Bento (2006, p. 87-88), uma invocação performativa em torno daquele corpo. Isto é, esse corpo, agora sexuado, será carregado de expectativas e suposições sobre como deverá adquirir sua aparência de gênero, sobre como deverá se comportar, sobre que roupas deverá usar, sobre com quais brinquedos deverá brincar, sobre como sua voz deverá soar, sobre quais instrumentos musicais poderá tocar, enfim, como deverá performar o seu gênero. As expectativas criadas em cima de um corpo sexuado têm tudo a ver com as normas de gênero. Essas expectativas surgem das normas de gênero.

Há um preço a ser pago por não atender a essas expectativas e desviar-se das normas ou transgredir o gênero (intencionalmente ou não), uma vez que essas normas funcionam, também, como um dispositivo de regulação de gênero. Butler (2014, p. 268) alerta para o fato de que existem punições sociais para os transgressores, que podem ser tanto pessoas intersexo²⁸ – que tem seu corpo

²⁸ De acordo com a Sociedade Brasileira de Medicina da Família e Comunidade, “pessoas intersexo são aquelas que nascem com alguma variação natural nas características do corpo que são atribuídas a sexo (genitálias, gônadas, cromossomos e resposta hormonal) de forma a não serem contempladas pelas concepções binárias que são típicas sobre como deve ser o corpo de um ser macho ou fêmea” Disponível em: <<https://www.sbmfc.org.br/noticias/mitos-lgbtia-pessoas-intersexo/>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

“corrigido” por cirurgia – quanto pessoas transgêneras – que podem sofrer com a patologização médica e psiquiátrica de suas condições.

O gênero, por ser uma “norma reguladora” (BUTLER, 2014, p. 268), constrói regularidades e funciona como mecanismo de disciplina e vigilância observadas nas formas modernas de poder. Uma vez que a regulação opera através da norma, a própria regulação está ligada ao processo de normalização (*Ibidem*, p. 271). Sendo assim, as punições sociais instituídas aos transgressores do gênero têm como objetivo fazê-los serem normais, se encaixarem nas normas do binarismo de sexo-gênero.

Em se tratando o gênero de “uma sofisticada tecnologia social heteronormativa, operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas, escolares e que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres” (BENTO, 2006, p. 87), a própria história do corpo não pode ser dissociada dos mecanismos de construção do biopoder. Nessa perspectiva, o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual. Nesse processo, certos códigos naturalizam-se, outros são ofuscados e/ou sistematicamente eliminados, postos às margens do humanamente aceitável (*Ibidem*).

Seguindo esse pensamento, faz sentido buscar a adequação e a normalização dos corpos intersexuais (ou quaisquer outros corpos que não se encaixem nos padrões binários de sexo-gênero), pois só é humanamente aceitável que um corpo seja um corpo-homem ou um corpo-mulher. Toda e qualquer variação da normalização do sistema binário de sexo-gênero – corpos trans, corpos inter, corpos que não sejam nem homem nem mulher – deve ser combatida e eliminada.

A busca da adequação ao binarismo do sistema sexo-gênero, sem que se perceba que é isso que se está fazendo, é o sucesso do processo de normalização de gênero. Desse sucesso resulta também a incapacidade, por parte de grande parte das pessoas, de perceber que, mesmo os fatores biológicos envolvidos nessa complexa trama (e que são tomados como essenciais no ato de atribuição de gênero), são também construídos socialmente.

Se normalizar uma pessoa em função do sexo-gênero é uma prática social, construída e instituída socialmente, a própria percepção que se tem dos órgãos sexuais é um construto social. Explica-se: as adequações de sexo costumam ocorrer da seguinte maneira: se um pênis é muito pequeno, ele deve ser transformado numa

vagina e se um clitóris é muito grande, ele deve ser transformado num pênis (GIRSHICK, 2008, p. 39). Similarmente a isso, considerar uma voz como masculina ou feminina exclusivamente levando em conta fatores biológicos como o tamanho das pregas vocais, por exemplo, é também uma adequação em função do sistema sexo-gênero.

Ademais, se o ser humano é um ser social (MARX, 2004, p. 107) toda atividade por ele desempenhada é social. Sendo assim, a forma como o ser humano lida com a “essencialidade biológica” de seu corpo é domínio do social e, portanto, significada socialmente. Nesse sentido, Berger e Luckmann afirmam que:

a sociedade penetra também diretamente no organismo no que diz respeito ao funcionamento deste, principalmente quanto à sexualidade e à nutrição. Embora ambas sejam fundadas em impulsos biológicos, estes impulsos são extremamente plásticos no ser humano. O homem é compelido pela constituição biológica a procurar a satisfação sexual e o alimento. Mas sua constituição biológica não lhe diz *onde* deverá procurar a satisfação sexual e o *que* deverá comer. Abandonado a si mesmo, o homem pode ligar-se sexualmente a aproximadamente qualquer objeto e é perfeitamente capaz de comer coisas que o matarão. A sexualidade e a nutrição estão canalizadas em direções específicas mais socialmente do que biologicamente, canalização que não somente impõe limites a estas atividades, mas afeta diretamente as funções orgânicas. Assim, o indivíduo socializado com pleno sucesso é incapaz de funcionar socialmente com o objeto sexual <<impróprio>> [...] a realidade social determina não somente a atividade e a consciência, mas, em grau considerável, o funcionamento orgânico (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 238, grifos no original).

Bem, se a constituição biológica não diz ao indivíduo onde ou com quem buscar sua satisfação sexual, pode-se assumir que a sexualidade é “inventada”, construída socialmente. Se o próprio gênero é uma tecnologia social heteronormativa, logo, está revelada a sua trama: ele é construído e aprendido socialmente.

2.2.2 A aprendizagem social e performance de gênero

Para ser homem ou mulher, ou não ser nenhum dos dois, é necessário, antes, aprender “o que” é ser, ou não, homem ou mulher, aprender “como” é que se é ser, ou não, homem ou mulher. E para se ser qualquer coisa é preciso que se torne, que se venha a ser. Todos esses processos são aprendidos socialmente.

“Ser” diz respeito a ter uma “localização objetiva” em um mundo real (BERGER; LUCKMANN, 2004). Isto é, entender quem se é e o que é ser esse indivíduo no lugar em que se vive e a partir das condições materiais e históricas da sua realidade. Para tornar-se ou ser reconhecido como homem pelo outro, por exemplo, o indivíduo tem que aprender os comportamentos esperados de um homem, quais são as roupas que um homem pode usar, como um homem deve falar. Deve aprender, também, aquilo que um homem não pode fazer.

Como ser homem ou ser mulher, ou como performar um gênero, é algo que se aprende socialmente, na relação com outras pessoas. Nesse sentido, Butler (2003) caracteriza o gênero como

uma relação entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” — e a rigor, o que o gênero “é” — refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2003, p. 29).

Seguindo essa linha, Scott (1995, p. 2) acredita que o gênero seja “um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana”.

O que se verifica, ao adotar essa abordagem, é que é na vida em sociedade que um indivíduo aprende as normas pelas quais o gênero opera e também é aí que ele dá sentido a elas. Compreender as normas é de suma importância para aprender a performar o gênero, pois a “performatividade de gênero”, conceito desenvolvido por Butler (2003), é justamente sobre isso: a reiteração das normas ou do conjunto de normas de gênero por meio de ações, gestos e atuações que levam a crer que os padrões de gênero – e que o próprio gênero – são naturais e não socio-histórico-culturalmente instituídos. Em outras palavras, aprender a performar o gênero é, como qualquer outro aprendizado, inicialmente, um processo de “copiar e colar”. Copiar os atos sociais generificados de outra pessoa e colar na sua própria performance de gênero, alimentando uma repetição que faz como que os padrões de gênero pareçam ser naturais ou a-históricos (BENTO, 2006, p. 91).

Bento explica que

segundo a teoria da performance, os sujeitos constroem suas ações por suposições e expectativas. No caso do gênero, as suposições funcionam como se uma essência interior que marca a existência da mulher e do homem pudesse pôr-se a descoberto. Cada ato é uma tentativa de desvelamento dessa certeza, como se fosse "a natureza perfeita", como é o exemplo do instinto materno" ou do "homem naturalmente viril e forte". As expectativas, em articulações com as suas suposições, acabam produzindo, conforme sugeriu Butler, o fenômeno mesmo que antecipam, pois fazem com que os sujeitos tentem, em suas práticas, reproduzir modelos que se supõem como verdadeiros para o seu gênero ou para o gênero com o qual se identificam (BENTO, 2006, p. 103).

Entretanto,

esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2003, p. 194, grifos no original).

Nesse sentido, Butler sugere que os corpos maculados pelo gênero podem ser vistos como “estilos da carne”, estilos que carregam uma história que os tornam condicionados e limitados e, portanto, nunca totalmente originais. A partir dessa perspectiva, o gênero pode ser tomado como um “estilo corporal”, ao mesmo tempo intencional e performativo, sendo essa instância performativa uma construção contingente de sentido e também dramática (BUTLER, 2003, p. 198-199).

As performances de gênero são, então, estratégias que têm como fim a sobrevivência e perpetuação cultural do gênero, já que este, por sua vez, é, para Butler (2003, p. 199), uma performance com consequências claramente punitivas. Ao dizer que o gênero tem desdobramentos punitivos, quer se dizer que qualquer pessoa que não tenha um desempenho performático correspondente ao gênero que lhe foi arbitrariamente atribuído em função de sua genitália, de acordo com o sistema binário, é, de alguma forma punida.

Butler (2003) argumenta que são os próprios atos de gênero que criam a ideia de gênero e, sem eles, os gêneros não existiriam, já que não há uma essência expressada ou exteriorizada pelo gênero. Nesse contexto, os atos performativos servem ao fim de ocultar as gêneses do gênero, existindo um

acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais obscurecidos pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade (BUTLER, 2003, p. 199).

Para que a naturalização e imposição de “estilos” generificados sobre um corpo sexuado aconteça e resulte em fenômenos como, por exemplo, uma identidade hegemônica masculina ou feminina, é necessário que as normas do gênero sejam sedimentadas (BUTLER, 2003, p. 199-200). Por meio da performance, construída a partir da repetição de atos, gestos e atuações que compõem um “estilo”, é que esse processo de sedimentação ocorre de maneira efetiva.

Dessa forma, “o efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2003, p. 200).

Sendo os próprios atos e atributos generificados performativos, ou ainda, maneiras de o corpo mostrar ou produzir uma significação cultural, Butler defende que não existem identidades preexistentes ou essenciais (BUTLER, 2003, p. 201). Nesse sentido,

o fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, p. 201, grifos no original).

A performance de gênero, ou o gênero enquanto performance, enfim, tem como objetivo naturalizar e normalizar os padrões generificados de existência e garantir sua perpetuação por meio de atos, gestos e atuações que se repetem como maneira de ocultar as raízes do gênero e lhe conferir uma aparência não-histórica.

Para esse ensejo, existe, de acordo com Bento (2006), uma “pedagogia dos gêneros”, que visa preparar os indivíduos para viverem uma vida que funciona sob padrões de uma cisheteronormatividade. Para ela,

a infância é o momento em que os enunciados performativos são interiorizados e em que se produz a estilização dos gêneros: “Homem

não chora", "Sente-se como uma menina!", "Isto não é coisa de menina!". Esses enunciados performativos têm a função de criar corpos que reproduzam as performances de gênero hegemônicas (BENTO, 2006, p. 90).

Desse modo, desde a infância, os indivíduos começam a aprender e reproduzir padrões de ações que lhes permitem serem lidos e reconhecidos pelos outros como homens ou mulheres. Assim, a construção desse “banco de ações”, bem como o entendimento do que é ser homem e mulher e a absorção das normas e padrões sociais de gênero, passa pelo processo de socialização, que “dá” aos indivíduos disposições duráveis sobre como é ser membro de uma sociedade desde tenra idade.

2.3 A aprendizagem “do ser” (ou socialização)

“Ser” um membro da sociedade, ou ser um ser social, é um processo constante e contínuo de tornar-se, de vir a ser. Indivíduo nenhum nasce fazendo parte da sociedade, mas aprende a ser parte dela. O ato de aprender a ser um membro da sociedade, o ato de estar nessa sociedade é o mesmo que participar da dialética da sociedade (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 173). E é justamente na relação dialética entre indivíduo e sociedade que acontece a socialização.

A socialização pode ser entendida como sendo

um processo que busca a construção de um ser social. Seu caráter é contratual, revestido de forte conteúdo moral e ético, pois implica a orientação segundo padrões de comportamento definidos e legitimados *a priori* (SETTON, 2009, p. 297, grifos no original).

Em outras palavras, a socialização é um processo ontogênico pelo qual se efetiva “a ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 175).

Seguindo essa ideia, assume-se que o sujeito²⁹, assim que nasce (ou mesmo antes de seu nascimento) é inserido em uma “estrutura social objetiva”. Dessa estrutura é que emergem os valores e significados que permeiam e promovem o processo de socialização do indivíduo. Para Berger e Luckmann (2004, p. 175-176),

²⁹ Assim como em Setton (2009), usa-se aqui os termos indivíduo, sujeito e agente social como sinônimos. Isso em função de se partir do pressuposto de que “o sujeito social tem participação ativa no processo de socialização” (SETTON, 2009, p. 297).

esses valores e significados são impostos ao indivíduo e o modo como ele entende e interioriza as definições que estes trazem para a sua situação – enquanto “ser” – caracterizam sua realidade objetiva. Sendo assim, na perspectiva desses autores, o sujeito nasce, também, no contexto de um “mundo social objetivo”.

Falar de um “mundo social objetivo” é falar de uma localização objetiva no mundo em que se vive. Por exemplo, o sujeito nasce brasileiro (nacionalidade), (considera-se, no senso comum que se nasce) homem (sexo/gênero), branco (etnia), pobre (classe social), católico (religião), dentre outros. A junção dessas “localizações compartimentadas” é que constitui e faz com que o indivíduo se entenda enquanto ser. Assim sendo, em um primeiro momento, a partir da diferenciação do outro e dos significados instituídos por instâncias socializadoras, tais como, família, classe social, religião, escola e, atualmente, a mídia, sobre o que é ser um homem, mas que também é brasileiro, branco, pobre e católico, é que o indivíduo aprende a ser. É assim que ele se torna um membro da sociedade.

Embora os significados, valores, padrões e normas de comportamento sejam, a grosso modo, estabelecidos pelas instâncias socializadoras, não se despreza a ação do indivíduo em seu processo de socialização. Pelo contrário, busca-se a lógica dialética e dialógica da socialização, que tem por base a troca incessante entre indivíduo e sociedade (SETTON, 2011; 2009). Assim, o indivíduo assume um papel de agente ativo na sua própria socialização e no processo de aprender a ser. Nesse contexto, baseada nos estudos de Guy Vincent (2004), Setton pensa a socialização “como um processo incessante de se fazer, de se desfazer e se refazer a partir das relações sociais; uma certa maneira de ser e estar no mundo” (SETTON, 2009, p. 296) e, ao mesmo tempo, “como um processo construído coletiva e individualmente e capaz de dar conta das diferentes maneiras de ser e estar no mundo” (SETTON, 2011, p. 715).

Como qualquer outra aprendizagem, tornar-se alguém reconhecível na sociedade inicia-se na relação com o outro. Na relação com o outro é que se interioriza e que se apreende os acontecimentos da vida cotidiana como dotados de sentido a partir da compreensão das ações dos semelhantes. A partir da compreensão do outro é que se assume humano e que se localiza em um mundo social real (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 174).

Entretanto, apenas olhar para as relações entre os sujeitos não dá conta do processo de socialização, uma vez que o fio condutor para se pensar a socialização

é a condição relacional indissociável entre indivíduo e sociedade – a saber a dialética entre os dois (SETTON, 2011, p. 715). Sob esse prisma é que será possível, de acordo com Setton, olhar para a socialização

em sua dimensão produtora, difusora e reproduutora [...] e] enfocar as instituições como matrizes de cultura, enfatizar as estratégias de transmissão e, portanto, de transformação dos valores dos grupos sociais, além de explorar o processo de incorporação realizado pelos indivíduos ao longo de suas experiências de vida (SETTON, 2011, p. 715).

Pensar nessa característica relacional da socialização significa equiparar o papel do indivíduo e da sociedade no processo de socialização e colocá-los em uma dinâmica de interdependência. É pensar que há um vínculo essencial entre as instâncias socializadoras e os agentes socializados (SETTON, 2011, p. 721). A partir dessa troca mútua surgem as experiências sociais – as interpretações subjetivas de elementos objetivos. O olhar focado na construção dessas experiências é que possibilita que se pense o indivíduo como um ator social capaz de dominar, em algum nível, sua relação com o mundo, como um ator que constitui sua subjetividade tendo como base as combinações de lógica de ação em um determinado contexto social (SETTON, 2011, p. 719).

Em outras palavras, o que se quer dizer é que o indivíduo não é um sujeito passivo em seu(s) processo(s) de socialização. Partindo da compreensão de sua localização objetiva no mundo e das experiências sociais pelas quais passou ao aplicar as interpretações que ele tem sobre como se deve agir por ser quem se é, o indivíduo age de modo a tornar-se esse sujeito e, portanto, participa ativamente em seu processo de socialização.

Trazendo para o contexto musical, para que se entenda melhor: no caso de um cantor, por exemplo, a sua localização objetiva no mundo depende, principalmente, de dois fatores: que tipo de cantor é esse (qual(is) gênero(s) musicais ele canta) e em que ambiente esse cantor se apresenta.

Caso o indivíduo seja um cantor lírico que atua em grandes casas de concertos e teatros, as suas lógicas de ação não serão as mesmas de um cantor *pop* que realiza seus shows em arena. Desse cantor lírico, dentre outras coisas, espera-se uma determinada sonoridade de canto em função da estética do gênero musical no qual ele atua. Sendo assim, aprender a ser esse cantor está intrinsecamente ligado a

aprender as técnicas vocais necessárias para que sua sonoridade se adeque ao estilo de canto lírico, para que, desse modo, suas escolhas estético-músico-vocais, ao interpretar uma obra, sejam reconhecidas por quem o ouve como sendo adequadas para aquele tipo de música. Isso não significa, no entanto, que há apenas um jeito de ser cantor lírico, pois, embora a categoria identitária de cantor lírico esteja (como qualquer outra categoria identitária) impregnada de valores, comportamentos esperados e normas sobre como se deve agir, é a compreensão do sujeito desse conjunto de “pré-requisitos” para ser cantor lírico e a sua interpretação de como manipular as lógicas de ação nesse contexto que o tornam um cantor lírico – que se constitui coletiva e individualmente ao mesmo tempo. O mesmo vale para um cantor *pop*. Suas lógicas de ação deverão ter como base os princípios estético-músico-vocais da variante musical do *pop* na qual ele se enquadra para ser reconhecido como um cantor desse gênero musical.

À luz do conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu e tendo em vista “a necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais” (SETTON, 2002, p. 62), Setton (2002) pensa as lógicas relacionais da dialética indivíduo-sociedade e apresenta o *habitus* como um conceito que permite expressar a recíproca entre o mundo objetivo (as instâncias socializadoras e estruturas sociais) e o mundo subjetivo (o entendimento desse mundo pelo indivíduo). Nesse sentido,

habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados (SETTON, 2002, p. 63).

Sendo assim, o *habitus* pode ser visto como um “sistema de disposições”: o conjunto de ações, comportamentos e valores adquiridos pelo indivíduo no processo de localizar-se socialmente. É a subjetividade socialmente construída. O *habitus*, a partir do contato da objetividade do mundo real com a subjetividade do sujeito, é que media as ações, práticas sociais e decisões tomadas pelo indivíduo em seu constante processo de tornar-se membro e partícipe de um mundo social real. Importante ressaltar que, assim como o indivíduo está em um constante processo de vir a ser, o

habitus também está incessantemente sendo construído, uma vez que se caracteriza como um produto histórico constantemente defrontado por novas experiências (SETTON, 2002, p. 64).

Tendo em vista que os *habitus* são desenvolvidos de modo relacional na dialética entre indivíduo e sociedade, ou seja, nas relações estabelecidas entre “instâncias socializadoras” e agentes socializados, é mister pensar essas instâncias em suas dimensões econômica, política, moral e estética (SETTON, 2009, p. 297). Pensar desse modo torna-se possível a partir do entendimento de que a socialização, assim como a própria música (SOUZA, 2014) é um “fato social total”³⁰.

Assumindo a socialização como sendo um “fato social total”, Setton (2011) a caracteriza como

uma ação social vivida por uma dinâmica processual, com base na troca de mensagens simbólicas entre agências e agentes socializados, o que envolve simultaneamente todos os indivíduos, em todas as suas esferas de atuação, com a tarefa de manter o contrato e o funcionamento da realidade social. Trata-se de uma construção reflexiva que ajuda também a circunscrever as instâncias de socialização numa perspectiva dialógica, tendo como eixo central a participação do sujeito social em seu processo educativo [...]. É realçado o processo de socialização das formações atuais como sendo um espaço plural ou híbrido de múltiplas referências identitárias. Ou seja, a modernidade caracteriza-se por oferecer um ambiente em que o indivíduo encontra condições de forjar um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática, entre outras; um sistema de esquemas coerente, mas mesclado e fragmentado (SETTON, 2011, p. 719).

Entender que a socialização é um “fato social total” é entender, também, que o indivíduo participaativamente na construção da sociedade, pois é na ação do indivíduo que se pode enxergar as manifestações das diferentes dimensões do social.

Em suma, o que se pretende deixar claro é que, apesar de ter uma forte ancoragem nas instâncias socializadoras, tais como família, escola, religião e mídia (e que na contemporaneidade todas essas instâncias se mesclam nesse processo de socialização) e matrizes culturais, que instituem normas e comportamentos para determinadas localizações objetivas no mundo, o indivíduo tem um papel ativo na construção de um *habitus*, um sistema de “disposições de ações lógicas” que se deve ter ao assumir um lugar no mundo real. É o encontro da realidade objetiva da sociedade com a subjetividade do sujeito – esta socialmente construída – que lhe

³⁰ Consultar o conceito de “fato social total”, no item 2.1 Música como prática social.

permite identificar-se enquanto membro da sociedade. Reitera-se que não há que se estabelecer uma maior ação de protagonismo para a sociedade ou para o indivíduo no processo de socialização. A ideia é que eles sejam vistos como indissociáveis e dependentes um do outro.

Poderia se dizer, enfim, que socializar-se é a aprender socialmente a ser.

2.4 Olhando a voz por um prisma qualitativo

Observa-se, sobretudo nos últimos anos, que, no intuito de se entender como ocorre a “fabricação” das vozes, tem-se recorrido a um arcabouço de conhecimentos provido pelas pesquisas realizadas no âmbito das ciências da voz. Como já dito anteriormente, as ciências da voz, que abrangem áreas como a fonoaudiologia, otorrinolaringologia, acústica, dentre outras, realizam seus estudos a partir de pressupostos quantitativos e positivistas que, a seu modo, clarificam e, de maneira muito eficiente, elucidam questões envolvidas na produção vocal nos mais variados contextos.

Seria possível, em algum nível, evidenciar a presença de padrões de gênero na voz cantada e falada a partir de pressupostos quantitativos de análise dos processos de produção de uma voz. Por exemplo, há um padrão de frequência fundamental ou altura, em linguagem mais popular, para o reconhecimento de uma voz como sendo masculina ou feminina. Por meio de exames de medição e análises espectrais acústicas, realizados por profissionais da saúde, é possível atestar se uma voz se encaixa nos padrões de masculinidade ou feminilidade ou se precisa se adequar³¹. A partir desse diagnóstico, pode-se realizar procedimentos terapêuticos como a feminilização ou masculinização de vozes (tanto de pessoas trans quanto cisgêneros) e o tratamento de muda vocal incompleta³².

Mas, se os modelos quantitativos conseguem entender e explicar tão bem o fenômeno voz, por que, então, olhar para a voz sob um prisma qualitativo?

Para Flick (2009, p. 16), a pesquisa qualitativa “parte da noção da construção social das realidades em estudo”. Nessa perspectiva, olhar a voz qualitativamente

³¹ Tem-se consciência de que há diversos outros fatores além da frequência fundamental que influenciam na classificação de uma voz como feminina ou masculina. Esse assunto, inclusive, é tratado em outras partes do trabalho.

³² “A muda vocal incompleta é caracterizada pela manutenção do padrão vocal infantil adjacente a um exame laringoscópico normal, com características morfológicas e biomecânicas potencialmente adequadas para a emissão vocal masculina” (CIELO et al., 2009, p. 230-231).

significa ir além do que os dados que se tem sobre a produção vocal dizem por si mesmos e buscar neles as evidências das realidades e processos sociais que fazem com que esses dados sejam percebidos do jeito que são. Em outras palavras, quando se trata de voz e gênero, é preciso entender que os padrões sobre o que é ser homem ou mulher, ou que caracterizam uma voz como masculina ou feminina, apesar de poderem ser medidos e apresentados em números, são resultados de construções e convenções sociais. E uma vez que esses padrões são resultados de construções sociais, eles já não podem mais ser vistos como naturais ou normais.

Outro ponto é que, por mais que o gênero opere pelas estruturas sociais (quais sejam a família, a religião, as classes, a cultura, a política etc.), é nas ações cotidianas dos indivíduos que ele se impõe, naturaliza e perpetua seus padrões e normas. E, nessa perspectiva, não há como entender de que modo os fenômenos sociais acontecem na vida real em um “ambiente” diferente da vida real. Por isso mesmo, a

competência da pesquisa qualitativa é, portanto, o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual [como o indivíduo acredita que sua voz deve soar por ser homem ou mulher] e a ação da cultura [os padrões socioculturais sobre como deve ser uma voz em função do gênero do falante/cantor] entrecruzam-se (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 22, acréscimos meus).

Sendo assim, o que se pretende, neste trabalho, é ressaltar “a natureza socialmente construída da realidade”, e uma vez que as próprias experiências de vida são socialmente construídas, busca-se evidenciar “questões que realçam o modo como a experiência social é criada e adquire significado” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 23, grifo no original). Em outras palavras, a intenção é mostrar de que maneira os padrões instituídos socialmente sobre como uma voz deve ser em função do gênero constituem e dão significado à experiência social de usar a voz para a fala ou para o canto.

Nesse sentido, a fim de olhar para a voz sob um prisma qualitativo é necessário olhar para a “dimensão processual dos fenômenos sociais” (CARDANO, 2017, p. 28) que, no âmbito desta pesquisa, estão envolvidos na produção vocal de um indivíduo, é preciso enxergá-la sob uma “perspectiva holística e interpretativa [...] busca[ndo] o real em função de uma problemática relacional que se insere em um contexto determinado” (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 150).

2.5 A operação do gênero nos processos performativo-vocais: o estudo de caso como construto teórico

Escolher o método para a realização desta pesquisa não foi fácil. Muitas inquietações e dúvidas surgiam sempre que se buscava entender este trabalho como um estudo de caso. Ao mesmo tempo em que optar pelo estudo de caso parecia a decisão mais acertada, o modo de olhar para o objeto e a maneira como foi se desenvolvendo uma hipótese para explicá-lo pareciam fugir das concepções mais tradicionais e comumente usadas na realização de estudos de caso em pesquisas do campo da educação musical. Em função disso, novos aportes teórico-metodológicos e explicativos para o estudo de caso precisaram ser encontrados.

Dito isto, para entender esta pesquisa como um estudo de caso, considerase, então, esse método “como o estudo intensivo de um único caso em que o objetivo desse estudo é – pelo menos em parte – lançar luz sobre uma classe maior de casos” (GERRING, 2007, p. 20, tradução minha)³³. Isto é, a partir de um recorte “microcósmico” procuram-se evidências que podem ajudar a entender um fenômeno em sua generalidade ou universalidade. Ainda, entende-se que “os casos são sempre hipóteses” (WALTON, 2009, p. 122, tradução minha)³⁴.

Sendo assim, no contexto deste trabalho, e a partir desse entendimento sobre o estudo de caso, ao olhar como o gênero “materializa-se” nos processos performativo-vocais dos participantes desta pesquisa – cantores e cantoras transgêneros –, pretende-se “teorizar” que o gênero tende a operar, ainda que de diferentes formas e sob variadas manifestações, nos processos de aprender a cantar e falar das pessoas cantantes e falantes – quer sejam transgêneras, quer sejam cisgêneras. É esta a ideia aqui defendida, que tem um princípio de generalização, mas que busca evidências em um recorte microssocial. Embora os padrões sociais de gênero se reflitam nas performances vocais e de gênero dos indivíduos de maneiras diferentes, sua “ação” está presente na construção e no aprendizado do que é ser homem, mulher, não binário ou do que é ser alguém generificado através do canto e da fala.

Nesse sentido, Walton (2009) ressalta que

³³ No original, em inglês: “may be understood as the intensive study of a single case where the purpose of that study is – at least in part – to shed light on a larger class of cases”.

³⁴ No original, em inglês: “Cases are always hypotheses”.

os casos vêm embrulhados em teorias. São casos porque incorporam processos causais operando em microcosmo. No fundo, a lógica do estudo de caso é demonstrar um argumento causal sobre o quão geral as forças sociais gerais tomam forma e produzem resultados em cenários específicos. Essa demonstração, por sua vez, destina-se a fornecer pelo menos uma âncora que estabiliza o navio da generalização até que mais âncoras possam ser fixadas para um eventual embarque [...]. Na lógica da pesquisa, nos esforçamos para encontrar casos férteis, mensurar seus aspectos fundamentais, demonstrar conexões causais entre esses elementos, e sugerir algo sobre a generalidade potencial dos resultados. Embora cautelosos, tentamos fazer uma discussão tanto sobre a circunstância particular quanto sobre o universal. Os pesquisadores raramente, se é que alguma vez, afirmam que seu trabalho trata apenas de uma circunstância particular. E se, às vezes, eles dizem que apresentaram "apenas um caso", o próprio termo revela maiores ambições. Os casos são sempre hipóteses (WALTON, 2009, p. 122, tradução minha)³⁵.

Sob esse prisma, embarcando na metáfora de Walton (2009), o escopo deste trabalho representa a ocupação do navio dos processos performativo-vocais mediados pelo gênero para lançar a âncora de como as performances vocais são construídas pelos participantes desta pesquisa, mirando, futuramente, o embarque de outros trabalhos que, a partir da generalização iniciada aqui, poderão lançar novas âncoras.

Em outras palavras, pode-se dizer que o caso deste trabalho partiu da hipótese de que o gênero opera na construção das performances vocais de pessoas cantantes e falantes. Para buscar evidências e desenvolver um construto teórico a partir dessa hipótese é que se olha para o microcosmo: pois, no mundo empírico pode-se verificar se as ações dos indivíduos em seu dia a dia fornecem evidências de que as ideias teóricas condizem com o que, de fato, acontece na vida real.

Assim sendo, o caso estudado parte de uma ideia de generalização, isso porque se um cantor ou uma cantora transgênero tem seus processos de

³⁵ No original, em inglês: "Cases come wrapped in theories. They are cases because they embody causal processes operating in microcosm. At bottom, the logic of the case study is to demonstrate a causal argument about how general social forces take shape and produce results in specific settings. That demonstration, in turn, is intended to provide at least one anchor that steadies the ship of generalization until more anchors can be fixed for eventual boarding [...]. In the logic of research, we endeavor to find fertile cases, measure their fundamental aspects, demonstrate causal connections among those elements, and suggest something about the potential generality of the results. However gingerly, we try to make an argument about both the particular circumstance and the universe. Researchers seldom, if ever, claim that their work deals only with a particular circumstance. And if they sometimes say that they have presented "only a case," the term itself reveals greater ambitions. Cases are always hypotheses".

aprendizagem vocais perpassados pelo gênero, as demais pessoas possivelmente também o têm.

Olhando para essa direção, Walton (2009) argumenta que

os estudos de caso chegam à textura causal da vida social, mas se desviam sem âncora, a não ser que sejam incorporados em alguma tipologia de processos gerais, explicitados causalmente dentro do caso, e em última análise, remetendo para o universo que o caso representa, ao menos hipoteticamente (WALTON, 2009, p. 124, tradução minha)³⁶.

Contribuindo com essa perspectiva, Ragin (2009) defende que “a teia contínua da vida social humana deve ser fatiada e cortada de uma forma compatível com o objetivo de testar a generalidade das ideias teóricas [...]” (p. 219, tradução minha)³⁷.

Apresenta-se, pois, assim, o caso enquanto uma construção teórica: as ideias teóricas se fundindo aos dados coletados na empiria e se transformando num construto teórico que busca explicar um recorte da vida real tanto no contexto macro quanto micro. A vida prática constituindo a teoria e a teoria constituindo a vida prática.

De outra maneira, enfim, explica Ragin (2009), os casos podem ser entendidos como

construções teóricas específicas que coalescem no decorrer da pesquisa. Nem empíricas nem dadas, elas são gradualmente impostas a provas empíricas à medida que tomam forma no decorrer da pesquisa [...]. Esta investigação poderia levar à identificação de um subconjunto importante de instâncias com muitas características comuns, que poderiam ser concebidas, por sua vez, como casos da mesma coisa [...] A interação entre ideias e evidências resulta em um refinamento progressivo do caso concebido como uma construção teórica. No início da pesquisa, pode não estar nada claro que um caso possa ou venha a ser discernido. A construção de casos não implica em determinar seus limites empíricos [...], mas sim em apontar e depois demonstrar seu significado teórico (RAGIN, 2009, p. 10, tradução minha)³⁸.

³⁶ No original, em inglês: “Case studies get at the causal texture of social life, but drift without anchor unless they are incorporated into some typology of general processes, made causally explicit within the case, and ultimately referred back to the universe which the case represents, at least hypothetically”.

³⁷ No original, em inglês: “the continuous web of human social life must be sliced and diced in a way compatible with the goal of testing the generality of theoretical ideas [...]”.

³⁸ No original, em inglês: “specific theoretical constructs which coalesce in the course of the research. Neither empirical nor given, they are gradually imposed on empirical evidence as they take shape in the course of the research [...]. This investigation might lead to an identification of an important subset of instances with many common characteristics, which might be conceived, in turn, as cases of the same

Em suma, a interação entre ideias teóricas e evidências empíricas no decorrer do trabalho é que permite a construção de um caso teórico. A partir da “mistura” entre a ideia de que, a partir dos processos de socialização mediados pelo gênero, as pessoas aprendem a performar uma voz – falada ou cantada – ao mesmo tempo em que aprendem a performar o gênero e que essa performance vocal pode estar subordinada à performance de gênero e às experiências vividas pelos cantores transgêneros em seus processos de se constituírem pessoas e cantores é que se buscou construir um caso que seja ao mesmo tempo uma construção teórica.

thing [...]. Interaction between ideas and evidence results in a progressive refinement of the case conceived as a theoretical construct. At the start of the research, it may not be at all clear that a case can or will be discerned".

3 METODOLOGIA: DA COLETA À ANALISE DE DADOS

3.1 Vozes operadas pelo gênero: os participantes da pesquisa

3.1.1 Em busca de vozes

Na tentativa de evidenciar que as performances vocais de todas as pessoas são operadas pelo gênero em seus processos constitutivos, neste trabalho, o olhar se direciona para como essa operação se dá nas vozes de cantores e cantoras transgênero. Em razão disso, os participantes não poderiam ser outros que não cantores e/ou cantoras transgêneros. Ao dizer isso, tem-se a ideia de que qualquer pessoa que esteja sob a abrangência do termo guarda-chuva transgênero – mulheres trans, homens trans, transexuais, travestis, não-binários, enfim, qualquer pessoa que não se identifique como cisgênero – e que cante poderia ser um participante desta pesquisa.

Encontrar cantores e cantoras trans que aceitassem colaborar com a pesquisa não foi uma tarefa fácil. Desde a realização da minha monografia “O processo de despedir-se de uma voz: percursos de transição vocal de cantores transmasculinos” (CALDEIRA, 2019) essa dificuldade já se apresentava. Na ocasião, foi necessário recorrer a vídeos de *Youtube* para realização da pesquisa. Em função das características do presente trabalho não seria viável realizar o estudo da mesma maneira, pois a intenção é justamente verificar na empiria, na vida cotidiana de cantores e cantoras transgêneros, se a ideia teórica de que as construções das performances vocais são perpassadas pela “atuação” do gênero de fato acontece.

Assim sendo, foi necessário localizar e conhecer cantoras e cantores transgêneros. Desde a elaboração do pré-projeto, que culminou neste trabalho, duas cantoras já haviam sinalizado a disponibilidade em conceder entrevistas e participar da pesquisa, o que, em parte, garantia a viabilidade da realização desta investigação. Apesar do aceite das duas, pensei haver a necessidade de encontrar outros cantores e cantoras que pudessem se juntar ao quadro de participantes do estudo.

Como em Uberlândia – Minas Gerais (cidade em que se desenvolveu esta pesquisa) – e região há conhecimento de poucos cantores e cantoras transgênero, pensava-se na possibilidade de encontrar pessoas que atendessem a esses requisitos em outras localidades do país para realização de entrevistas via videochamadas.

Porém, com o alastramento da pandemia da COVID-19, a partir de março de 2020, fazer as entrevistas por videochamadas deixou de ser uma possibilidade para tornar-se uma condição: em função dos protocolos de segurança e enfrentamento do vírus, todas as entrevistas teriam que ser realizadas via internet.

Se, por um lado, essa nova condição limitou o meu contato pessoalmente com os entrevistados e impossibilitou a maneira tradicional de realização de uma entrevista, por outro lado, os horizontes foram ampliados para a participação de cantores e cantoras de diversos lugares do país.

Em um primeiro momento, contatei cantores que eu seguia em minhas redes sociais para participarem da pesquisa e alguns, prontamente, aceitaram. Entretanto, por razões diversas, a maioria dessas entrevistas prometidas acabou não acontecendo.

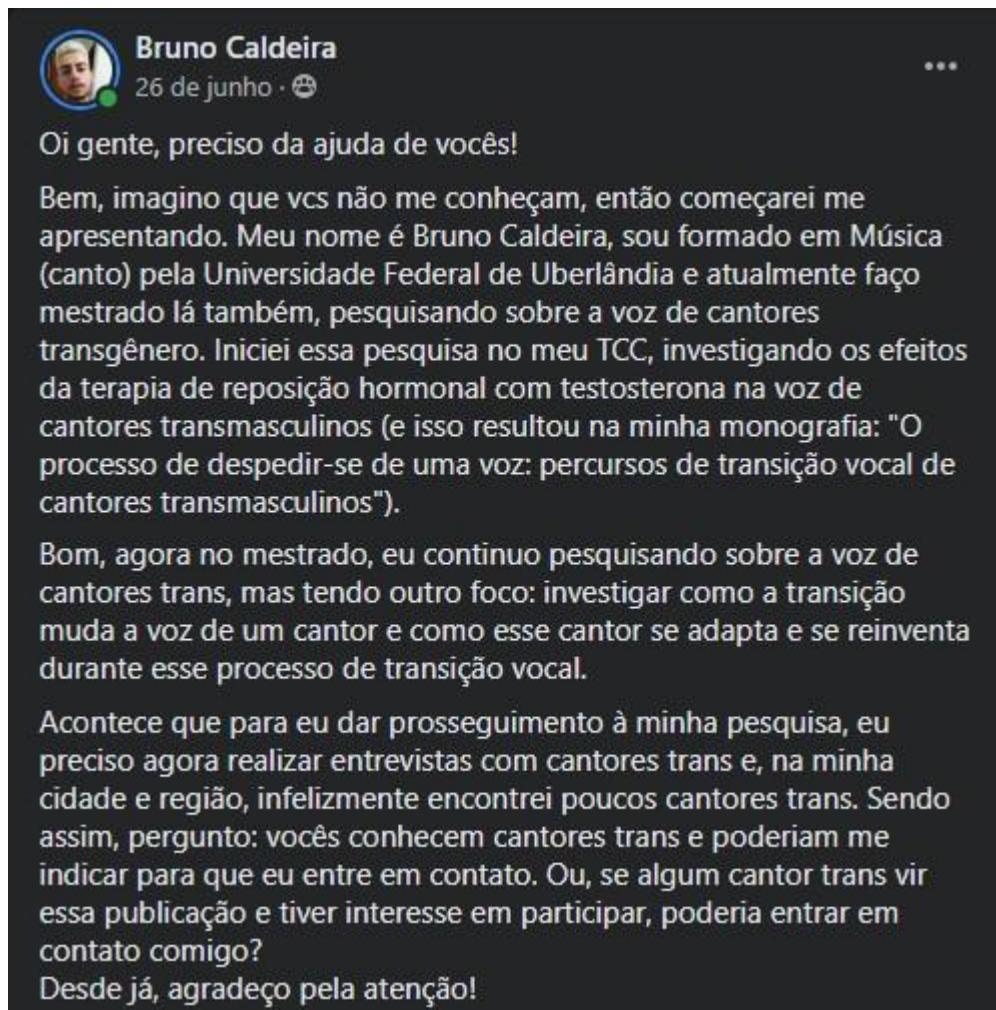
Tendo a necessidade de encontrar cantores dispostos a colaborar com a minha pesquisa, decidi fazer *posts* em dois grupos LGBTQIA+³⁹ no Facebook para localizar cantores e cantoras que aceitassem participar desta investigação. Os grupos escolhidos foram “LDRV”⁴⁰ e “LGBTQI+ Resistência pela Democracia!”⁴¹. O *post* – o mesmo para os dois grupos – pode ser visualizado na Figura 1.

³⁹ Grupos do Facebook direcionados às pessoas da comunidade LGBTQIA+, a saber Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis (Transvestigênero), Queer, Intersexuais, Assexuais e outras possibilidades de sexualidade e identidade de gênero que existam.

⁴⁰ Grupo de conteúdo de cunho humorístico, tendo como público pessoas da comunidade LGBTQIA+. A sigla LDRV corresponde ao nome Lana Del Rey Vevo, pois, em seus primórdios, o grupo era composto exclusivamente de fãs da cantora estadunidense Lana Del Rey.

⁴¹ Grupo voltado para pautas políticas e de direitos da população LGBTQIA+. O grupo não adota o A referente aos assexuais em seu nome.

Figura 1 - Post procurando participantes para a pesquisa



Fonte: Facebook (grupos privados “LDRV” e “LGBTQI+ Resistência pela Democracia!”).

Os *posts* tiveram grande repercussão, com várias pessoas se oferecendo para colaborar com a pesquisa, mas a dificuldade para realizar as entrevistas persistia. Sendo assim, a busca por participantes prosseguia.

3.1.2 As vozes disponíveis

Após conversarmos bastante pelo *Messenger* do *Facebook*, Gustavo⁴² aceitou fazer parte da minha pesquisa. Finalmente conseguira o primeiro entrevistado. Nossa conversa ocorreu no dia 10 de julho de 2020, à noite.

⁴² Os nomes adotados nesta pesquisa não são os nomes reais dos participantes. Gustavo, Janaína e Natasha foram escolhidos buscando manter semelhança com os nomes originais.

Gustavo, como ele mesmo conta em sua entrevista, é um homem trans de 23 anos de idade, branco, que mora em uma cidade do interior de Minas Gerais. Quanto às suas experiências e formação musicais, ele diz que tentou aprender a tocar violão e a cantar sozinho. Isso porque ele não tinha paciência para as “aulas teóricas”, que nunca se conectavam com as “aulas práticas” no curso de violão que fazia. Na verdade, segundo ele, só as aulas teóricas é que aconteciam, tocar mesmo, nada. Ele também chegou a fazer aulas de canto, mas acabou desistindo, pois, nas aulas, mais conversava com o professor do que cantava e quase nunca se lembrava de fazer os exercícios propostos pelo professor em casa.

Gustavo, além de autodidata, é um cantor amador. Canta porque gosta, no seu ritmo, quando quer. Além das poucas aulas de canto que fez na adolescência, participou de um coral escolar, quando morava em Portugal. Para ele, ainda hoje, aprendizados que teve àquela época subsidiam sua prática de canto e permeiam as músicas que compõe. A composição, aliás, foi o motivo de ele ter procurado as aulas de violão (que não deram certo). Ele queria aprender a tocar para musicar as letras de canções que gosta de escrever.

Pessoa doce, de riso fácil, Gustavo sempre foi atencioso e solícito em qualquer momento que eu precisasse de alguma coisa dele. Posso dizer que o modo como ele me tratou e acolheu meu trabalho foi um dos motivos para não desistir quando ninguém mais queria falar comigo.

Um bom tempo se passou antes que uma segunda participante aceitasse conversar comigo. Nesse entremeio, cheguei a pensar em mudar os rumos da pesquisa, torná-la apenas teórica ou trabalhar com cantores LGBTQIA+ em vez de trabalhar apenas com cantores e cantoras transgêneros. Entretanto decidi insistir mais um pouco na ideia inicial.

Foram somente 5 meses após a primeira entrevista, em 16 de dezembro de 2020, que eu e Janaína tivemos nossa conversa. Janaína é uma mulher trans, preta, baiana, de 31 anos. Meu contato com ela se deu algum tempo depois que sua professora de canto, em um curso sobre pedagogia vocal que fizemos juntos, me passou seu contato. Demorei a contatá-la, pois tinha medo de mais uma recusa, em meio a tantas outras que já estavam acontecendo.

Com a aproximação do exame de qualificação, eu precisava ter as entrevistas prontas, no entanto isso ainda não tinha sido possível. Em função disso, criei coragem e mandei mensagem para Janaína, explicando-lhe que sua professora tinha me

passado seu contato e deixando claro para ela o que eu estava pesquisando em meu trabalho e porque gostaria que ela participasse. Bastante atenciosa e gentil, ela me tranquilizou, aceitando de pronto o convite para a entrevista.

Janaína, de acordo com seu próprio relato, é cantora e atriz. Por isso mesmo, quando ela pensa em canto, sempre o pensa atrelado ao teatro, a uma performance mais teatral da música. Apesar de cantar desde criança, e dizer ter nascido em um lar musical, Janaína só começou a fazer aulas de canto após ingressar no curso de teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ao contrário da irmã – que ganhou um banjo do pai aos 4 anos de idade –, em sua infância, ela relata, sofreu para cantar afinado, mas viu suas dificuldades se transformarem em vitórias quando ficou bem posicionada em um concurso de calouros promovido pelo grêmio da escola em que estudava.

Atuando como cantora profissional e atriz, Janaína usa sua voz para a causa das pessoas trans, para dar visibilidade à sua comunidade e à sua luta. Sua trajetória musical na noite soteropolitana remete aos tempos em que ainda se montava como *drag queen* para performar. Hoje, além de cantora e atriz, ela é também professora de teatro no ensino básico, em uma escola pública.

A história de Janaína se interliga em algum nível com a de Natasha, outra mulher trans preta que tive o prazer de ter como participante. Desde antes da elaboração do pré-projeto para ingresso no mestrado acadêmico entrei em contato com ela para que fosse minha colaboradora na pesquisa que eu viria a desenvolver.

Conhecia Natasha da Universidade, de vê-la cantar e fazer música com amigos meus. Por não se importar em enquadrar sua voz em padrões do que deve ser uma voz masculina ou feminina, sempre pensei que ela seria uma excelente colaboradora para a investigação.

Mas não só por isso. Natasha, aos 28 anos, é uma excelente cantora. Mestra em biologia, começou a cantar na igreja e essa foi, durante muito tempo, a sua escola de canto. Após concluir o Ensino Médio, Natasha – que, assim como Janaína, é de Salvador – mudou-se para Minas Gerais para estudar música. Já em Minas, ela participou de um grande coral no qual se sentia preterida pelo maestro, que elegera seus preferidos dentre os cantores do coro e somente a esses dava oportunidades para se destacarem. Foi nessa época também que Natasha fez, durante um ano, aulas de canto com uma professora evangélica, assim como ela à época.

Após romper com a igreja e estar estremecida com seu canto, Natasha se mudou para o interior de Minas Gerais para cursar ciências biológicas em uma Universidade. Depois de algum tempo, reatou sua relação com o canto, conseguiu se estabelecer como artista na cena überlandense e, apesar disso, não fez mais aulas de canto. Ela, assim como Janaína, inspira-se na performance de cantoras como Elza Soares e Gal Costa para construir a própria performance.

Realizei a entrevista com Natasha no dia 23 de dezembro de 2020, após alguns desencontros e falhas de comunicação. Eu, que pensara que ela havia desistido de participar da minha pesquisa, me surpreendi com a sua disponibilidade e boa vontade em ajudar.

Deixo registrada aqui a minha gratidão pela entrega e a generosidade que as entrevistadas e o entrevistado tiveram comigo.

3.2 A coleta de dados

3.2.1 A entrevista compreensiva

Sendo este trabalho um estudo de caso que busca a validação de uma hipótese no mundo empírico para a elaboração de um construto teórico, é necessário que o mundo real, o mundo das experiências vividas, seja consultado e colocado em evidência. Uma vez que o pesquisador não tem controle sobre os desenvolvimentos processuais e sobre as pessoas envolvidas no fenômeno em estudo, e que sua hipótese, baseada na teoria, pode ser diferente, de alguma forma, de como as coisas acontecem na realidade, ele precisa de um meio para desvelar e analisar o mundo e seu objeto a partir de suas lentes teóricas. O objetivo é compreender o mundo das pessoas que participam deste estudo.

Para compreender esse mundo, a entrevista, tomada enquanto procedimento qualitativo de coleta de dados, pode ser essencial, já que esta é uma “técnica para estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vistas sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a entrevista” (FARR apud GASKELL, 2002, p. 65). Além disso, ao se optar pela realização de entrevistas, parte-se do

pressuposto de que o mundo social não é um dado natural, sem problemas: ele é ativamente construído por pessoas em suas vidas cotidianas, mas não sob condições que elas mesmas estabeleceram.

Assume-se que essas construções constituem a realidade essencial das pessoas, seu mundo vivencial. O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceptuais [sic] e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os autores sociais e sua situação (GASKELL, 2002, p. 65).

Trazendo para este trabalho, os cantores e cantoras transgêneros “constroem” ou aprendem a performar suas vozes a partir de padrões de masculinidade e feminilidade que já estão estabelecidos antes mesmo de eles terem nascido. A partir das narrativas e experiências compartilhadas nas entrevistas é que eu – não um cientista social, mas um músico-pesquisador guiado por lentes teóricas sociológicas – devo propor esquemas interpretativos para compreender e desvelar, a partir dos fundamentos teóricos explicitados nesta pesquisa, o gênero operando (as condições não estabelecidas pelas pessoas) na construção das performances vocais (as pessoas construindo sua realidade a partir dessas condições).

Vários são os modelos de entrevistas que podem ser utilizados para a coleta de dados, mas, para manter a consonância do instrumento de coleta de dados com o aporte teórico-metodológico desta pesquisa, a entrevista compreensiva, defendida por Kaufmann (2013), pareceu a mais adequada. Isso porque

a entrevista compreensiva enaltece uma objetivação que se constrói aos poucos, graças aos instrumentos conceituais evidenciados e organizados entre eles, levando a uma visão do tema da pesquisa sempre mais afastada do olhar espontâneo de origem; mas sem jamais romper com ele (KAUFMANN, 2013, p. 45).

Na abordagem da entrevista compreensiva, embora o roteiro de perguntas seja importante para guiar o pesquisador, ele não deve ser limitante. Isto é, a despeito de tudo, o entrevistador, ao conduzir a conversa, deve fazer com que seu entrevistado sinta que sua palavra vale tanto ou mais que ouro, que não somente suas opiniões, mas tudo aquilo que ele é e pensa é de suma importância para a pessoa que o está ouvindo (KAUFMANN, 2013, p. 81).

Assim, de acordo com Kaufmann (2013, p. 105-106), o pesquisador não deve esperar que seu entrevistado responda aquilo que ele pensou no momento de elaboração do roteiro. Em vez de se prender a isso, o entrevistador deve, antes,

dinamizar a entrevista e torná-la agradável, de modo a fazer com que o participante se sinta envolvido e tenha vontade de falar. Desse modo, no desenrolar da entrevista

é frequente que o entrevistador não tenha que se esforçar [...]: o informante tem vontade de falar por conta própria. Ele entrou em sua biografia, viaja guiado pelo entrevistador em torno de um tema; e tomou gosto pela viagem. Fala de si e nós o escutamos, desenvolve seus argumentos e suas opiniões têm relevância. Fala de si, e verifica sua capacidade em ser dotado de uma identidade claramente identificável e digna de interesse. Fala de si e, com a ajuda do entrevistador, interroga-se de forma inédita sobre a própria vida (KAUFMANN, 2013, p. 103).

Apesar de a fala do entrevistado e suas experiências serem os condutores da realização da entrevista, vale ressaltar que o pesquisador não pode deixar que a conversa vá para rumos que sejam distantes dos seus objetivos de pesquisa. Nesse sentido, é de suma importância a elaboração de um roteiro que dê conta das questões a serem respondidas na realização do trabalho.

3.2.2 A elaboração do roteiro de entrevistas

O instrumento de coleta de dados é parte fundamental da realização de uma pesquisa, pois é a partir dos dados obtidos por ele que será possível observar e pensar sobre o objeto no mundo empírico. E, sendo assim, é de extrema importância que essa ferramenta seja construída de forma cautelosa e cuidadosa e seu resultado seja o mais coerente e coeso possível.

Para quem trabalha com a entrevista como instrumento de coleta de dados, é necessário elaborar um roteiro de perguntas. Por mais que sejam usadas abordagens como a entrevista compreensiva (KAUFMANN, 2013), em que o rumo da conversa pode ser conduzido em função das falas do entrevistado, é preciso que o pesquisador saiba onde quer chegar e quais perguntas quer que sejam respondidas. Ou seja, o entrevistador deve ter sempre em mente aquilo que quer saber.

Muitos pesquisadores que trabalham com entrevistas não costumam dar muita atenção para a elaboração do roteiro, pois, para essa parcela dos entrevistadores, basta colocar no papel algumas perguntas e partir para o campo. No entanto, adotar esse procedimento pode ser perigoso e comprometer o andamento da pesquisa, pois se o entrevistado não for bem conduzido, se as questões não o direcionam para aquilo que se deseja saber, os dados empíricos coletados podem não

dar conta de responder às hipóteses e questões pré-estabelecidas pelo pesquisador. Nesse sentido, o roteiro serve como guia ou uma orientação de caminho para chegar onde se almeja.

Na elaboração do roteiro de entrevista, o primeiro passo foi elaborar uma série de perguntas que poderiam dar conta de responder às questões do trabalho: se existem padrões de vozes masculinas e femininas, como os sujeitos os aprendem e os usam em sua vida? De que forma o gênero opera na construção das performances vocais, sobretudo de pessoas transgêneros? Como esses padrões e normas sociais sobre a voz são usados pelos indivíduos para serem reconhecidos (ou não) enquanto homens e mulheres? A transição de gênero, em algum nível, modifica a relação que essa pessoa tinha com essa voz aprendida em seus processos primários de socialização? De que maneira ocorrem os processos de aprendizagem vocal em função de gênero? Nesse primeiro momento, o que interessava era apenas elaborar perguntas, sem nenhuma categorização e sem intenção de que essas perguntas já se tornassem fixas no roteiro.

Dessa forma, a primeira versão do roteiro foi elaborada contendo vinte e cinco perguntas que buscavam contemplar questões inerentes às categorias principais do trabalho: voz, gênero e socialização (APÊNDICE A).

Para a realização de uma segunda versão (APÊNDICE B), as perguntas foram, então, separadas em três grandes categorias, sendo elas: “Quem é essa pessoa?”, “Transição vocal”; e “Identidade e voz”. A própria estrutura e forma de escrita das perguntas também foram revisadas para que elas ficassem o mais claras possíveis e, para além disso, houve a percepção de que era preciso outras perguntas com foco na voz durante o processo de transição de gênero, uma vez que a maioria das questões focava na voz após essa transição. Terminados os ajustes, havia já uma segunda versão, um pouco mais concisa, mas ainda com alguns problemas para resolver.

Assim, para a elaboração de uma terceira versão (APÊNDICE C), procurou-se pensar melhor sobre a ordem das perguntas do roteiro, levando em consideração que uma pergunta poderia levar à outra. Outro aspecto observado para a construção da nova versão, foi a tentativa de tentar levar o entrevistado, a partir das perguntas, para lugares ou situações em sua memória que o fizessem pensar melhor sobre as respostas que ele daria para as perguntas.

Foi também nessa etapa que criei um esquema de “a pergunta que se deve fazer/aquilo que se quer saber”. Essa criação foi necessária porque as perguntas desenvolvidas estavam ficando “compostas” e muito grandes, e os entrevistados poderiam ficar perdidos em meio a tanta informação. Sendo assim, na pergunta a ser feita para o cantor participante da pesquisa, a palavra de ordem foi ser o mais sucinto e direto possível, enquanto que as “subperguntas” foram reeditadas como sendo “cacos” que poderiam ser utilizados caso o entrevistado tivesse dificuldade de responder ou empacasse nas respostas.

A terceira versão era uma versão quase “pronta”, mas faltava ainda acertar alguns detalhes. A principal mudança da terceira para a quarta versão foi a inclusão de perguntas alternativas na seção “transição vocal” para os cantores que não haviam passado pelo processo de transição vocal. Nessa etapa, as edições foram muito mais no sentido de aprimorar e otimizar as perguntas e garantir uma melhor performance na entrevista.

Uma nova categorização foi pensada, mantendo as duas primeiras seções – “Quem é essa pessoa?” e “Transição vocal” – e trocando a seção “Identidade e voz” por “A voz hoje”. Isso porque era possível que as perguntas já inseridas nas outras partes respondessem àquilo que se queria saber. Desse modo, as perguntas contidas no segmento extinto foram reagrupadas entre as categorias “Transição vocal” e “A voz hoje”.

Novamente foram analisados as perguntas e o modo como essas estavam construídas para que elas pudessem ser facilmente entendidas pelos entrevistados e para que eles não travassem nas respostas por perguntas extensas demais. Além disso, um esquema com uso de diferentes cores foi criado para diferenciar os quatro diferentes tipos de perguntas contidos no roteiro: perguntas que se dirigiam a todos os entrevistados (em preto); **subperguntas/ aquilo que se quer saber/ “cacos” (em verde); perguntas direcionadas àqueles que passaram pelo processo de transição vocal (em azul); e perguntas para os que não passaram por transição vocal (em vermelho)** (APÊNDICE D).

De vinte e cinco perguntas na primeira versão, vinte e três na segunda e vinte e nove na terceira, o roteiro chegou à sua quarta versão com trinta e três questões, coincidentemente divididas igualmente pelas três seções (isto é, onze perguntas em cada seção).

Embora durante a realização das entrevistas as perguntas não tenham sido seguidas à risca, exatamente do modo como foram redigidas e na ordem em que foram colocadas, elas serviram como um recurso para que o caminho não fosse perdido.

3.2.3 A realização das entrevistas e os percalços pelo caminho

“Ah, love, but a day and the world has changed”⁴³. Esse verso do poema “Ah, love, but a day” de Robert Browning representa bem o ano de 2020. O mundo mudou em função da pandemia da COVID-19. As maneiras de se trabalhar modificaram, os modos de se relacionar se transformaram. A vida e o cotidiano das pessoas, enfim, se remodelaram.

Essas mudanças, consequentemente, afetaram o fazer da pesquisa. Como já mencionado, a nova realidade de distanciamento social, como protocolo de enfrentamento do coronavírus, fez com que as entrevistas tivessem que ser realizadas de moto remoto, por meio de videochamadas.

Bem, se há um protocolo para a realização de entrevistas presencialmente, esse protocolo teria de ser adaptado, então, para a realização de entrevistas online. Isso porque, pelas experiências que tive com o trabalho remoto, a comunicação não ocorre da mesma maneira quando se está no mesmo ambiente com o seu interlocutor e quando se está separado dele por telas, a quilômetros e quilômetros de distância. Diferentes estratégias e ferramentas precisam ser utilizadas e/ou desenvolvidas para que a conversa flua mesmo com todas as limitações que o formato não-presencial impõe.

Barbot (2015, p. 102-103) diz que, durante a entrevista, o entrevistador deve ter uma “postura de pesquisador”, garantindo aos entrevistados sua atenção positiva e incondicional e construindo o quadro de um encontro, de maneira a deixar seu colaborador sempre confortável e disposto a falar. Kaufmann (2013, p. 79-80) complementa ressaltando que a hierarquia, aquela em que se pensa que o entrevistador sabe mais sobre o assunto tratado nas questões do que seu entrevistado, deve ser rompida e o tom da entrevista deve ser mantido muito mais

⁴³ Em português: “Ah, amor, mas um dia e o mundo mudou” (Tradução minha).

próximo de uma conversa, pois, assim, o colaborador se sentirá mais à vontade para falar e sua fala poderá chegar a patamares mais profundos.

Criar um ambiente/quadro de encontro e fazer com que os entrevistados ficassesem confortáveis em responder às minhas perguntas foram duas das minhas grandes preocupações. No caso do ambiente de encontro, como criá-lo virtualmente? Em primeiro lugar, eu não poderia fazer muitas exigências do tipo: tenha uma excelente conexão de internet e de preferência use seu computador conectado a um cabo de rede em vez de usar a conexão *wi-fi*; esteja em um cômodo silencioso e bem iluminado; use bons fones de ouvido para que sua voz seja melhor captada.

Eu jamais poderia fazer essas exigências porque pacotes de internet de qualidade são caros e nem todos podem arcar com os custos de uma rede que não apresente instabilidades (sobretudo no contexto social e econômico nesse período pandêmico). Não poderia exigir que a entrevista fosse realizada em lugar silencioso e que não houvesse interferência de terceiros, pois as pessoas estão ficando em casa (ou pelo menos deveriam) em função do isolamento social – em duas das entrevistas realizadas, inclusive, as de Gustavo e Janaína, as mães de ambos adentraram os cômodos em que eles estavam e interromperam por alguns momentos o fluxo das conversas. Para além disso, achar pessoas que estivessem disponíveis e interessadas em participar da pesquisa já foi difícil e, sendo assim, fazer qualquer tipo de exigência poderia jogar um balde de água fria e afugentar os cantores e cantoras ainda mais.

Abandonando qualquer exigência que pudesse ser feita, ainda restava a segunda grande questão: como fazer meus entrevistados se sentirem à vontade? Como me conectar a pessoas que eu não conhecia ou não tinha muito contato em um ambiente virtual? Como inspirar confiança em um lugar frio, onde não é possível transmitir calor humano e tudo que se vê é uma pessoa do pescoço para cima?

Tentando driblar essa situação, procurei, desde os contatos via WhatsApp e Facebook, deixar meus entrevistados cientes de que a participação deles era de suma importância para a realização da minha pesquisa e que tudo seria feito da maneira mais confortável possível para eles. Já no dia da realização da entrevista, busquei conversar com todos durante algum tempo antes de iniciar a gravação, a fim de quebrar o gelo e prepará-los para o início da entrevista.

Nessas conversas, perguntei sobre a vida pessoal deles, para conhecê-los melhor, tentei explicar da maneira mais simplificada possível do que se tratava a

minha pesquisa, deixei claro que, apesar de ter um roteiro, suas falas é que me guiariam na condução da entrevista. Esclareci que, caso anotasse alguma coisa durante a fala, era apenas para destacar algo que achei interessante e que valeria a pena aprofundar posteriormente e que em nenhum momento eu interromperia suas respostas, pois estava ali justamente para ouvi-los. Procurei fazê-los entender que para mim, assim como para Kaufmann (2013, p. 80), a fala deles valia ouro.

Destaquei também que estava ciente de que não estou no local de fala de pessoas trans, mas que estava tentando realizar o trabalho da maneira mais respeitosa possível, fugindo de fetichismos e coisas similares.

Outro ponto que merece destaque é minha preocupação em fazer com que meus entrevistados notassem o tempo todo que eu estava interessado, atento e escutando com atenção as suas falas. Em função de o contato “olho no olho”, mas à distância, ocorrer o tempo todo, busquei enfatizar por meio de minhas expressões faciais que as falas me tocavam e me causavam reações, quer fosse riso, espanto, susto, tristeza ou outras.

Fazer isso, foi um exercício e tanto, pois manter a atenção em uma videoconferência não é tarefa fácil, inúmeras são as distrações que podem aparecer durante a entrevista: um barulho que acontece em casa, notificações que não param de chegar no celular (que não podia estar desligado pois estava gravando a entrevista), a vontade de zapear por outras janelas no navegador de internet do computador, apenas para exemplificar algumas. Ademais, duas das três entrevistas realizadas tiveram duração superior a duas horas e quanto mais tempo se passa, mais difícil é para manter a atenção. Desse modo, tive que me concentrar para não deixar que a entrevista ficasse chata para os entrevistados. Mesmo com a longa duração, era importante que eles se mantivessem interessados e dispostos a falar, e cabia a mim conduzir a entrevista e criar uma dinâmica que possibilitasse isso.

Como é possível perceber, o entrevistador precisa estar atento a várias coisas ao mesmo tempo e isso faz parte da “postura de pesquisador” trazida por Barbot (2015, p. 112-113). Para essa autora, é necessário que o pesquisador tenha o que ela chama de “atenção distribuída”. Nesse contexto “ao longo de toda a entrevista, deve[-se] estar atento e dispensar ao entrevistado uma escuta e uma disponibilidade importante, fazer intervenções ajustadas, gerir o tempo da entrevista, organizar a coleta material das informações”.

Articular todas essas diferentes habilidades, ao mesmo tempo, pode ser desgastante e cansativo para o entrevistador (BARBOT, 2015, p. 113), mas delas dependem o sucesso das entrevistas. Para além de ser um bom ouvinte, fazer as perguntas certas nos momentos certos, fazer com que o entrevistado se sinta confortável, tornar a entrevista dinâmica etc., o pesquisador deve ainda estar atento ao uso de suas ferramentas, como o gravador e seu bloco de notas.

Se, por um lado, a presença desses objetos na realização de entrevistas presenciais pode acuar o entrevistado, por outro lado, nas entrevistas remotas, esse risco quase não existe. Isso porque como a visão que o participante tem é a do entrevistador do pescoço para cima, ele não visualizará esses objetos e isso poderá o deixar mais tranquilo,

Enfim, como tudo mais, o procedimento de coleta de dados desta pesquisa precisou se adaptar aos tempos pelos quais o mundo passava durante sua realização. Se a entrevista presencial, face a face, não é fácil de realizar, a entrevista online tampouco o é. Acredito que, apesar dos percalços no caminho, consegui me conectar com meus entrevistados e ser um bom ouvinte, consegui estar disponível e isso se refletiu na duração das entrevistas e nos contatos que seguimos tendo mesmo após o encerramento das entrevistas.

O Quadro 1 dispõe de informações sobre a realização das entrevistas e sobre os próprios entrevistados:

Quadro 1 - Dados sobre as entrevistas

Entrevistado	Identidade de gênero	Idade	Relação com o canto	Data da entrevista	Duração da entrevista
Gustavo	Homem trans	23 anos	Cantor amador	10/07/2020	02:15:58
Janaína	Mulher trans	31 anos	Cantora profissional e atriz	16/12/2020	02:31:42
Natasha	Mulher trans	28 anos	Cantora profissional	23/12/2020	01:19:33

Fonte: elaboração do autor.

Tal como mencionado e visto no Quadro 1, foram realizadas três entrevistas, uma com cada um dos colaboradores, por meio de videochamadas. A primeira entrevista, com Gustavo, foi realizada pelo aplicativo *Skype* e gravada em dois dispositivos diferentes: no computador, ela foi registrada em vídeo, no formato mp4, pelo próprio gravador da plataforma de videochamadas e no celular – um aparelho

‘Moto G7 Play’ com sistema operacional *Android* –, foi armazenada em áudio, em formato mp3. As duas entrevistas restantes foram feitas por chamadas de vídeo do *Google Meet*. Como essa plataforma não disponibiliza a funcionalidade de gravar as chamadas, em sua versão gratuita, recorri ao aplicativo *FlashBack Express 5* para realizar a gravação de tela e salvar as entrevistas em vídeo. Além disso, usei o mesmo dispositivo celular para gravar a entrevista com Janaína e, na última entrevista, com Natasha, além dos dois dispositivos já citados, usei também o gravador de voz de um smartphone *iPhone XR*.

Registrar as conversas em mais de um dispositivo veio da necessidade de ter um arquivo reserva no caso de os arquivos principais, em vídeo, apresentarem algum problema e não poderem ser utilizados. Essa situação, de fato, aconteceu. O arquivo da gravação de tela da entrevista de Janaína acabou se corrompendo antes de ser salvo e, por isso, tive que recorrer à gravação em áudio para fazer a transcrição dessa entrevista. As outras duas entrevistas foram transcritas a partir da gravação em vídeo.

3.2.4 O processo de transcrição das entrevistas

A transcrição é uma parte sensível para a realização do trabalho, para a continuidade do processo de análise e categorização dos dados levantados. Apesar da importância deste procedimento para a pesquisa, ele apresenta problemáticas que valem a pena ser mencionadas.

No caso específico desta investigação, em que as características vocais dos participantes são de grande importância para se compreender a operação do gênero em suas vozes, o âmbito sonoro da fala, que vai além das palavras, se perde e recursos importantes no discurso falado como inflexões, variação de alturas na fala, terminação de frases, volume, entonação, dentre outros, não têm como auxiliar na análise e categorização que se faz das falas.

Além disso, outros aspectos da comunicação, como o gestual, expressões faciais, reações às perguntas e o comportamento corporal dos entrevistados, que podem construir um discurso junto com a fala, também são deixados para trás. Ainda, a transcrição das entrevistas não é capaz de registrar as partes em que os participantes cantam e, por isso, a experiência musical de ouvi-los acaba sendo reduzida, no papel, à letra da música.

Por se tratar de um trabalho no campo da música, poderia se pensar que a transcrição das melodias cantadas durante as entrevistas poderia reproduzir, de algum modo, as músicas cantadas. Entretanto, mesmo com esse registro não haveria a experiência sonora.

Como exposto, na transcrição, aspectos da comunicação são perdidos quando se transcreve a partir do registro sonoro das entrevistas. Entretanto, se esses aspectos visuais são tão importantes por que, então, não realizei uma transcrição mais aproximada de uma descrição dos vídeos, a exemplo do que fiz em meu TCC (CALDEIRA, 2019)? Na ocasião, optei por uma descrição detalhada dos vídeos, pois o cerne do trabalho estava na análise dos mesmos e, como vídeos postados pelos participantes e canais de notícias, eles poderiam ser retirados do YouTube – caso isso acontecesse a compreensão do meu trabalho passaria a depender e muito da descrição (“transcrição”) dos vídeos. Na pesquisa atual, contudo, a análise está centrada nos pensamentos dos entrevistados expostos através da fala, verificados no discurso⁴⁴ falado dos participantes que, automaticamente, após a transcrição se converte em conteúdo escrito.

Ademais, “a linguagem escrita não dá conta de exprimir todas as informações complexas e estímulos visuais e sonoros que um vídeo apresenta a seu espectador a cada segundo” (CALDEIRA, 2019, p. 38) e, segundo Rose (2002, p. 345), na “tradução” da linguagem audiovisual para a escrita sempre ocorre um processo de simplificação – uma vez que o vídeo acontece em três dimensões e a escrita em uma – o que implica na perda de informações, mesmo com todo o esforço de quem realiza essa “tradução”. Assim sendo, esse modelo de descrição dos vídeos me pareceu um trabalho dispensável, já que a análise e categorização dos dados realmente foca na fala dos entrevistados.

Durante o processo de transcrição, procurei me manter fiel ao modo de falar dos participantes, portanto, conservo no texto das entrevistas as gírias, os regionalismos, a informalidade da fala, enfim, as características do discurso que me permitem reconhecer meu entrevistado como a pessoa com quem eu conversei e não como alguém que eu transformei em texto, pois acredito, assim como Portelli (2004), que

⁴⁴ Não se pretende realizar uma análise de discurso como método de análise deste trabalho, o termo é usado apenas como um recurso de escrita.

o texto escrito é a representação de um falar cotidiano, corriqueiro, com elementos coloquiais e vernaculares diferentes dos cânones do texto histórico, literário, antropológico [... Assim,] transpor essa oralidade romana e coloquial para a neutralidade de uma escritura profissional seria praticar nada mais nada menos que uma falsificação. Essa história foi vivida, contada, revivida sempre através dessa linguagem: mudar a linguagem significaria recontar uma vivência profundamente diferente (PORTELLI, 2004, p. 14).

Acredito que a transcrição me permite voltar ao momento da entrevista e da construção dos pensamentos que me fizeram, a partir da fala dos entrevistados, reorganizar o roteiro, realocar as perguntas e ter novos *insights*. Ao mesmo tempo, me dá a possibilidade de me avaliar enquanto entrevistador: contemplar meus pontos fracos e fortes, perceber as oportunidades que deixei passar, as falas que eu poderia ter explorado melhor e assim por diante. Mais do que isso, a realização e imersão no processo de transcrição torna possível que eu comprehenda melhor os entrevistados, entenda seu mundo, suas vivências, suas experiências e como suas falas podem me guiar na construção de um caso teórico, como é a proposta metodológica desta pesquisa.

As entrevistas foram salvas em arquivos separados e paginados individualmente, sendo que o sistema de numeração das citações mencionadas ao longo do trabalho obedece ao lugar que cada uma delas ocupa nos referidos arquivos.

Na textualização, procurei deixar a escrita o mais próximo possível daquilo que os entrevistados expressaram oralmente. Em função disso, optei por manter a coloquialidade e a informalidade no discurso, trazendo para o âmbito da escrita termos como “cê”, “tava/tá”, “num” e até os eventuais palavrões proferidos pelos participantes. Para mim, uma tentativa de “higienizar” as falas pode resultar em uma artificialização que me impede de reconhecer as pessoas a quem entrevistei e compromete o registro das personalidades e identidades que se busca retratar fidedignamente.

Por último, no que se refere aos aspectos éticos, saliento que cada um dos entrevistados teve seu nome real alterados e também assinou uma “Carta de Cessão” (APÊNDICE E) autorizando o uso das mesmas sob a condição de não poderem ser identificados no texto da dissertação.

3.3 Pensando sobre a análise dos dados: explicitando e “desnormalizando” a operação do gênero na construção das performances vocais

A análise dos dados começou, efetivamente, antes que os esforços para analisar o material empírico coletado foram iniciados. No caso desta pesquisa, essa condição se torna bastante evidente, pois antes que uma análise, ainda que inicial, seja realizada, foi necessário que os pressupostos teórico-metodológicos, já trazidos anteriormente, fossem transformados em “ferramentas” de análise. E isso ocorreu em função do caminho metodológico adotado para realização deste trabalho.

Ao tomar o estudo de caso tanto como um construto teórico quanto como uma hipótese que se formam da fusão entre ideias teóricas e a verificação destas no campo empírico, foi necessário que se construísse um “equipamento” que direcionasse o foco do meu olhar para enxergar as operações normalizadas do gênero nas experiências e processos constitutivos das performances vocais relatados pelos participantes. Em outras palavras, precisei desenvolver uma “lente” teórico-metodológica que fosse capaz de detectar a minha hipótese acontecendo (ou não) na vida real e que, ao mesmo tempo, funcionasse de modo a desnaturalizar processos que são tidos como normais no que diz respeito ao gênero constituindo os processos de aprendizagens vocais.

Seguindo essa lógica e ciente dos meus objetivos e problemáticas de pesquisa, quais aportes teóricos eu deveria escolher para contemplá-los? Por se tratar de uma investigação empreendida por um músico em um curso de pós-graduação em música, tomar a música como uma prática social passa a ser uma condição *sine qua non* para a realização deste trabalho. Mais: consciente de que o gênero é uma das principais categorias conceituais (e analíticas) da pesquisa, foi mister também considerá-lo como uma construção social, um dispositivo que categoriza os padrões sociais de ação a partir das identidades binárias de homem e mulher e que ao mesmo tempo constitui e é constituído pelos indivíduos e suas práticas sociais. Por fim, se a música é uma prática social e o gênero uma construção social, ambos são aprendidos pelos indivíduos em uma relação dialética e dialógica com o outro e com a sociedade em que vive, isto é, ao mesmo tempo em que aprende música e aprende uma identidade de gênero, o sujeito aprende, também, a ser alguém. Sendo assim, o conceito de socialização foi adotado, uma vez que a socialização trata dos processos

de como se aprende a ser alguém em determinada sociedade (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 175).

Pensando na articulação dos conceitos, consigo, a partir da socialização, entender os processos pelos quais uma pessoa se torna membro de uma determinada sociedade, posso compreender como ela aprende a ser alguém no mundo em que vive. Como já dito no capítulo de construção teórico-metodológica, a identidade de um indivíduo no mundo é construída a partir de matrizes e instâncias socializadoras que o “instruem” a como agir por ser homem ou mulher, rico ou pobre, ateu ou cristão, dentre outras possibilidades. Assim, o processo de socialização é marcado, além de outras coisas, pelo gênero, pois, para ser alguém, de acordo com o sistema binário de sexo-gênero, você precisa ser homem ou mulher. Ser alguém generificado, por sua vez, significa que suas práticas e possibilidades de ações variam de acordo com seu gênero e, por isso, comportamentos generificados são desenvolvidos e esperados de um indivíduo, inclusive comportamentos e práticas musicais. Portanto, as práticas musicais que são, ao mesmo tempo, práticas sociais, são constituídas e constituem o gênero, e para entender as músicas que as pessoas produzem, consomem, ouvem e como se dão os processos de ensino e aprendizagem musicais, é necessário que o gênero entre na equação. Assim, então, é que foram articulados os fundamentos teóricos – constituídos e constituintes uns dos outros – que posicionam a lente na armação do trabalho.

E quanto à construção das performances vocais? Ora, se se considera que esses processos são modalidades de aprendizagens musicais, logo, esse aparato-metodológico teórico será capaz de abrangê-las. Ademais, as relações entre gênero, socialização, música como prática social e voz são o escopo do trabalho e serão discutidas com afínco em outras partes do trabalho.

Resumindo tudo isso, nas palavras de Deslauriers e Kérisit (2008), se

a etapa de análise consiste em encontrar um sentido para os dados coletados e em demonstrar como eles respondem ao problema de pesquisa que o pesquisador formulou progressivamente [...] Então] A leitura de obras teóricas fornece os conceitos e as metáforas graças aos quais pode-se interpretar um dado opaco (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 140-141).

Nessa perspectiva, o sentido que procuro para os dados coletados tem fundamento na “lente” que construí, a partir de minha fundamentação teórica. Partindo

dela é que procurei estar apto para enxergar os processos pelos quais o gênero opera na construção das performances vocais, o quanto as concepções sobre voz em função de gênero estão naturalizadas e impactam nos processos de aprendizagem vocal, perceber como a construção de uma normalidade de vozes, tendo por base padrões de binarismo de gênero, perpassa os processos de aprender a ser cantor e aprender a ser alguém, só para citar algumas questões.

Para tanto, “é preciso fazer os fatos falarem, encontrar indícios, se interrogar a respeito da mínima frase” (KAUFMANN, 2013, p. 119). Foi preciso buscar enxergar pistas e evidências nos mínimos detalhes, nas coisas que podem parecer banais e/ou poucos significantes, nas ações evidenciadas pelas falas dos participantes os mecanismos normalizadores e reguladores pelos quais o gênero opera e constitui não só a voz, mas também o canto dos cantores e cantoras participantes desta pesquisa. Nesse sentido, Kaufmann (2013, p. 119-120) alerta que “a fabricação da teoria não é, portanto, apenas um objetivo final, ela representa um instrumento muito concreto de trabalho, que permite ir além do conteúdo aparente e dar volume ao objeto”.

Dessa maneira, o desenvolvimento neste trabalho não de uma teoria, mas de um construto teórico, inicia-se na elaboração da problemática e objetivos da pesquisa, perpassa pela revisão de literatura, pela escolha do aporte teórico, pela escolha do caminho metodológico e se “encerra” na análise dos dados. Esta pesquisa é, enfim, uma construção que se retroalimenta a todo instante, com a teoria bebendo nos dados e os dados bebendo na teoria.

4 DESVELANDO A OPERAÇÃO DO GÊNERO NAS VOZES

Embora possa não parecer, o gênero está presente em todas as formas pelas quais as pessoas se relacionam com suas vozes. Desde o modo como se ouve, até na maneira como se imagina uma voz, a constituição das vozes é perpassada pelo gênero.

Essa operação do gênero sobre as vozes pouco é percebida no cotidiano da vida, pois a generificação está tão entranhada nos processos vocais que parece ser natural. Nesse sentido, acredita-se que as vozes são como são em função de uma suposta naturalidade biológica que institui padrões vocais diferenciados para homens e para mulheres.

Todavia, se se acredita que a voz pode ser tomada como uma “construção social que opera em um contexto cultural onde o significado partilhado é negociado” (KELLET, 2010, p. 196, tradução minha)⁴⁵ não faz sentido tomar os padrões de vozes masculinos e femininos como naturais. Em vez disso, esses padrões são socialmente instituídos e perpetuados nas vozes de maneira a parecer que sempre existiram, independente da ação humana.

Dada esta característica de constituição social da voz, sua fabricação se ancora em categorias identitárias que constituem e são constituídos pelos sujeitos e que, por sua vez, operam por padrões de normalidade e anormalidade.

Neste capítulo, busca-se evidenciar a operação do gênero nas vozes, partindo de uma discussão sobre a normalização de padrões vocais em função do gênero. O que se pretende é clarificar como as maneiras de entender, ouvir, categorizar e se pensar as vozes tomam sentido a partir da “ação” do gênero. Para tanto, busca-se mostrar como, em um processo histórico, o *bel canto*, bem como os termos, categorizações e classificações vocais utilizados nessa prática educativo-vocal reforçam a normalização das vozes humanas em padrões de masculinidades e feminilidades. A escolha do canto lírico deve-se ao fato de que, nessa expressão musical, um processo histórico pode ser melhor destacado, uma vez que a literatura sobre canto e pedagogia vocal, assim como a literatura da história da música ocidental, privilegia a música erudita em detrimento das expressões musicais populares. Ademais, a produção de estudos voltados à pedagogia vocal, sobretudo

⁴⁵ No original, em inglês: “a social construct operating in a cultural context where shared meaning is negotiated”.

no âmbito acadêmico, tem, em sua maioria, o canto lírico como foco de suas abordagens.

4.1 O “normal” da voz

O diferente atrai a atenção humana. Aquilo que foge do “normal”, que contrapõe as regras do dito “natural”, ganha espaço no imaginário das pessoas. O normal é, geralmente, visto como chato, maçante... bem, ele é normal. O sobrenatural, sim, é considerado interessante, na maioria das vezes. E talvez por isso as pessoas se interessem tanto por programas de calouros, como *The Voice*, *American Idol*, *The X Factor*⁴⁶. Nesse tipo de programa, os participantes estão ali para desafiar os limites do natural, para usar suas vozes em um show de malabarismos vocais que, de acordo com o que pensa a maioria da população, não são acessíveis à maior parte dos indivíduos que produzem voz, ou seja, não são normais.

É comum escutar: "Aquele cantor, ele é fora do normal!". Isso porque a voz, não raramente, desafia os limites do que se conhece como normalidade. Estar fora do normal, quando se trata de voz, não é invenção dos programas de calouros ou de grandes vocalistas do século passado (XX) e deste. Usar a voz para desafiar os limites do normal é um comportamento que se observa já há centenas de anos e, para entender melhor isso, será necessário voltar um pouco na história.

Antes, contudo, é preciso apresentar o conceito de “normal” adotado nesta discussão. No dicionário Michaelis, os três primeiros significados para “normal” são “1- Conforme a norma, regular [...] 2- Que é comum e que está presente na maioria dos casos; habitual, natural, usual [...] 3- Tudo que é permitido e aceito socialmente”⁴⁷. É nesse sentido que se pensa o normal neste trabalho.

Sob as lentes dos estudos das ciências sociais, tem-se que

normal vem de *normalis*, norma, regra. Normal também significa esquadro e, assim, etimologicamente, normal é aquilo que não se inclina nem para a esquerda nem para a direita, portanto é aquilo que é como deve ser; e, no sentido mais usual, o que se encontra na maior

⁴⁶ Programas de televisão de origem estadunidense e britânica que promovem competições vocais/musicais. Os candidatos, em um primeiro momento, são escolhidos por jurados do próprio programa e, posteriormente, disputam a preferência do público.

⁴⁷ Definição disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=normal>> Acesso em: 26 out. 2020.

parte dos casos de uma espécie ou o que constitui a média numa característica mensurável (MISKOLCI, 2003, p. 110, grifo no original).

Assim, uma pessoa normal é aquela que age de acordo com as normas socialmente instituídas, que segue as regras da sociedade em que está inserida. As normas funcionam como princípios normalizadores e naturalizantes, padrões que se deve adotar ao viver em determinada sociedade, em determinado momento histórico e sob determinadas condições materiais de existência. Em outras palavras, os padrões de comportamento que devem ser adotados em função de sua “localização objetiva no mundo” (BERGER; LUCKMANN, 2004).

Os princípios normalizadores, ou as normas, são dados em função da identidade, do papel que o indivíduo deve assumir na sociedade. Por exemplo, as normas são diferentes para homens e mulheres, ricos e pobres, pretos e brancos etc. Ser normal, nesse sentido, é, portanto, viver de acordo com os padrões, aprender a ser alguém que não foge da normalidade.

Mas, no âmbito da voz, o que seria o normal? Sob quais regras ela opera? Quais são os padrões normativos aos quais uma voz deve “obedecer”? Quando uma voz foge do padrão? Quando ela se torna um desvio do que é “naturalmente” instituído? Que características tornam uma voz normal? A quais categorias ela responde?

Sob o prisma das ciências médicas, uma voz “anormal” é aquela que apresenta alguma patologia, alguma disfunção, uma voz que não está completamente saudável. Entretanto, aqui pretende-se pensar nessa “anormalidade” para além das patologias vocais, uma vez que o entendimento que se adota sobre o normal, embora em um primeiro momento tenha sido ancorado na intersecção entre os conhecimentos médico e sociológico (MISKOLCI, 2003, p. 110), ultrapassa as fronteiras médicas e olha para o campo do social.

Tendo a normalidade como “a pedra de toque de um exame perpétuo de um campo de regularidade dentro do qual se analisa incessantemente cada indivíduo para julgar se ele é conforme a regra ou a norma hegemônica” (MISKOLCI, 2003, p. 110), é necessário que se pergunte: quais são as regras hegemônicas que regulam o comportamento vocal? Que normas perpetuam padrões sociais para se usar voz tanto na fala quanto no canto? O que a “história da voz” pode nos revelar sobre a dialética de uma normalidade/anormalidade da voz?

4.2 Os cantores castrados, o *bel canto* e a instituição de normalidades vocais

Stark (2008) destaca que desde o início da tradição do que se conhece hoje como *bel canto*⁴⁸ já havia “um reconhecimento geral de que a voz humana poderia ser usada de maneiras extraordinárias separando cantores virtuosos de cantores amadores e cantores de coral e resultando em um novo tipo de expressão vocal” (p. xvii, tradução minha)⁴⁹.

Estando o desenvolvimento do *bel canto* intimamente ligado à valorização do virtuosismo vocal, os cantores castrados⁵⁰ tiveram um papel fundamental para a consolidação desse tipo de expressão vocal e musical. Para alguns autores trazidos por Stark (2008), como Duey e Foreman, o *bel canto* pode ser entendido como um sinônimo do florescimento dos cantores castrados e seu estilo de canto “altamente firulado”. Mais do que isso, na visão desses autores, os castrados podem ser vistos como “o mais importante elemento no desenvolvimento do *bel canto*” (STARK, 2008, p. xx, tradução minha)⁵¹.

Para além de um esteio na consolidação da prática do *bel canto*, e sob o prisma da normalidade, os cantores castrados podem ser tidos como “criaturas anormais” em pelo menos dois sentidos. No âmago das capacidades vocais, esses cantores se tornam anormais por desafiarem os limites das habilidades técnico-vocais de cantores comuns. Já do ponto de vista da voz, enquanto marcador de gênero, os *castratti* são anormais porque “ter uma voz que corresponda ao seu sexo biológico é uma espécie de padrão estabelecido para se exercer um papel social de gênero:

⁴⁸ Em tradução literal, do italiano, canto belo. Essa expressão pode ser usada para se referir à tradição estético-vocal dos cantores operísticos, sobretudo do século XIX em diante. Neste trabalho, em alguns momentos, esse termo será usado também como um sinônimo para “canto lírico”.

⁴⁹ No original, em inglês: “From these early days a general recognition that the human voice could be used in extraordinary ways set virtuoso singers apart from amateur and choral singers, and resulted in a new kind of vocal expression”.

⁵⁰ Ao falar de cantores castrados “nos referimos única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com objetivo da preservação da voz aguda infantil, visando uma carreira musical. Castrato (i), evirato(i), capon, caponcillos, capado, niños, míseros, tiples, falsetistas, dessus mués, sopranista, kastrat, são alguns dos vocábulos nas diversas línguas utilizados para nomear os castrati. Em português a palavra mais apropriada é castrado, mas no âmbito da música é comumente utilizada a expressão italiana castrato” (AUGUSTIN, 2012, p. 1). Importante salientar que a castração de meninos, enquanto uma prática, pode ser entendida também como uma consequência da proibição, por vontade do papa Sisto V (1521-1590), da atuação das mulheres como cantoras ou atrizes, nos âmbitos eclesiásticos e seculares. Assim, as “vozes castradas” eram usadas para suprir a falta de vozes femininas nos serviços religiosos, nos teatros e casas de ópera (BOTTEGHI, 2019, p. 515).

⁵¹ No original, em inglês: “the most important element in the development of *bel canto*”.

nesse caso, ter voz grave por ser homem ou ter voz aguda por ser mulher” (CALDEIRA, 2019, p. 24).

Nesse sentido, um cantor castrado ocupava o lugar da “anormalidade” por contrariar as convenções e as regras de gênero sobre como uma voz deve soar em função do gênero arbitrariamente atribuído ao cantor em seu nascimento. Essa “anormalidade” é levada ainda mais adiante quando os cantores castrados, em cena, performavam um personagem viril emitindo uma voz que, a julgar pela norma, seria feminina.

Essas vozes “fora do normal” – tanto no que tange a capacidade técnica quanto no que tange a contradição de gênero – agradaram bastante o público italiano, que venerava os cantores castrados até meados do século XIX. A ambiguidade e a contravenção de gênero materializadas nas vozes dos cantores castrados não pareciam incomodar a maior parte dos ouvintes de ópera àquela época, sendo a ainda vindoura “ópera romântica [...] responsável pela atribuição de caráter sexual à voz, tentando criar verossimilhança com os padrões de gênero da época” (MANGINI; SILVA, 2013, p. 213-214).

Nessa atribuição de “caráter sexual” à voz, um acontecimento marcante corroborou para o “banimento” das vozes castradas do mundo da ópera: a descoberta de que os tenores, que até meados do século XIX usavam o recurso do falsete em sua emissão vocal a partir do Lá 3⁵², eram capazes de estender sua “voz de peito” até pelo menos o Dó 4, o famoso “Dó de peito” do tenor. Essa “novidade” foi trazida à tona pelo tenor francês Gilbert Duprez, que extasiou o público com a virilidade e o poder que o “Dó de peito” era capaz de invocar (SMITH, 2011, p. 2-9).

Ora, se se passava por um momento em que tanto o público quanto os produtores de ópera tomavam apreço por uma congruência de gênero que fosse materializada em som pela voz, logo, a “anormalidade” representada pela contravenção de gênero amplificada pela voz dos castrados caiu no desgosto da população. Na ópera, então, as “anormalidades do gênero” perdem espaço para que os padrões “naturais” de vozes subissem ao palco e, seguindo essa lógica, a virilidade e a força que um homem deve ter precisava ser expressada, sobretudo, nas características vocais do performer.

⁵² Notação tendo como parâmetro o teclado de 5 oitavas. A contagem começa no Dó 1 e o Dó central corresponde ao Dó 3.

O exemplo da ascensão e queda dos cantores castrados, bem como o ganho de simpatia do público pelos tenores influenciados pelo “Dó de peito” de Duprez, evidenciam como a voz e as expectativas que se tem sobre ela são perpassadas pelo gênero, em nossa sociedade atual e também nas sociedades anteriores. A voz, no canto e na fala, seja em sua constituição, performance, processos de aprendizagem e diversos usos, ancora-se na operação de padrões generificados que naturalizam vozes como femininas e masculinas e produz padrões de ações vocais derivados do binarismo sexo-gênero.

4.3 O “normal” da voz como ferramenta de enquadramento

A naturalização das vozes em padrões normativos de masculinidade e feminilidade tem um propósito de reforçar e perpetuar o próprio gênero. Assim, ao se normalizar uma voz, o que se deseja é enquadrar os indivíduos, a partir de suas performances vocais, em categorias identitárias masculinas e femininas construídas com base no binarismo de gênero homem-mulher.

Sendo a voz um importante recurso para a performatividade e expressão de gênero é de suma importância que a voz de um indivíduo se encaixe em padrões de masculinidade e feminilidade para que o processo de socialização de gênero, que visa formar indivíduos para a vida em sociedade de acordo com as categorias homem e mulher, seja bem-sucedido.

Em decorrência desse enquadramento, as maneiras de se entender, ouvir, categorizar e se relacionar, enfim, com as vozes acabam sendo perpassadas pelo gênero. Por isso, desconfia-se que o modo como se pensa as capacidades vocais, bem como a maneira com que foram sendo construídas as categorizações e classificações vocais carreguem em si princípios de um processo que normaliza as vozes e determina seus limites e características a partir do gênero de quem fala ou canta.

4.3.1 O “normal” da voz como ferramenta de limitação

Partindo do pressuposto de que o gênero opera por processos de normalização (BUTLER, 2014, p. 253), os padrões de normalidade da voz em função

do gênero tornam-se dispositivos pelos quais as construções sociais de vozes masculinas e femininas são naturalizadas. Essas construções e expectativas sociais em torno de uma voz perpassam não somente aspectos como as suas características sonoras, mas também estão presentes na constituição do imaginário que se tem sobre as capacidades vocais de um indivíduo.

As vozes, em seus mais diferentes aspectos, são pensadas e condicionadas para se enquadrar em padrões binários de masculinidades e feminilidades e, assim sendo, o que um cantor é capaz de fazer com sua voz, ao menos em uma concepção binária sobre as vozes, depende diretamente do gênero que lhe é atribuído em seu nascimento.

Essa maneira de entender as capacidades vocais de um indivíduo tende a ser limitante, uma vez que só se é possível ter determinados comportamentos vocais quando se é homem ou mulher e, dentro dessa lógica, qualquer emissão vocal que não corresponda ao padrão que se espera de um determinado corpo causa estranhamento e é imediatamente classificada como um caso de anormalidade. Como exemplo, podem ser citados os casos de mulheres com vozes muito graves, homens que conseguem cantar notas muito agudas e até mesmo os cantores castrados, anteriormente mencionados. Nessas situações em que os limites dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais são transcendidos, o cantor é tido como excepcional, pois a “essência” de uma voz ancora-se em padrões de um binarismo vocal, que, mesmo que não se perceba, têm sido reforçados por estudos sobre o próprio aparelho fonador no que se refere à sistematização das vozes.

Grande parte das pesquisas sobre voz cantada, quer tenham sido desenvolvidas na pedagogia vocal, quer tenham sido desenvolvidas no âmbito das ciências da voz, tem uma característica em comum, além da preocupação em se pensar o canto a partir das bases fisiológicas da produção vocal: a operação e a concepção do canto sob um “binarismo vocal” perpetrado pelo binarismo de gênero entranhado nas práticas vocais. Explica-se: “voz masculina” e “voz feminina” tornam-se categorias de entendimento da fisiologia da produção vocal, sugerindo que o modo de funcionamento do aparelho fonador é diferente para homens e mulheres. Isto é, a lógica de funcionamento da biomecânica vocal funciona “naturalmente” diferente para homens e mulheres.

Muitos estudos já escancaram no título que partem de uma perspectiva generificada sobre a voz: “A primeira transição de registro **feminino** no canto”; “O

registro de cabeça operático **masculino** versus falsete” (LARGE; IWATA; LEDEN, 1970, 1972); “Diferenças acústicas e fisiológicas entre **vozes masculinas e femininas**” (TITZE, 1989); “*Belting* e pop, abordagens não tradicionais ao meio de **voz de mulheres**: considerações preliminares” (SCHUTTE; MILLER, 1993); “Em direção a uma definição de registro de ‘cabeça’ **masculino**, passagem e ‘cobertura’ no canto operístico ocidental” (MILLER; SCHUTTE, 1994); “Relação entre registro de voz percebido e parâmetros de glotograma de fluxo em **homens**” (SALOMÃO; SUNDBERG, 2008); “O papel do primeiro formante na **voz cantada masculina**” (BOZEMAN, 2010)⁵³ (grifos meus nos títulos).

Se em alguns trabalhos essa perspectiva binária fica evidente já no título, em outros essa visão fica subentendida, como nos casos de “Treinando vozes de soprano” (2000) e “Protegendo as vozes de barítonos, baixo-barítonos e baixos” (2008), ambos de Richard Miller. Uma vez que a classificação vocal é atribuída, principalmente, em função do gênero do cantor, um baixo só pode cantar como baixo porque “nasceu” homem e um soprano só pode cantar como soprano porque “nasceu” mulher. Nesse sentido, o treinamento das vozes tem no gênero um determinante, já que, sob esse prisma, as diferenças biológicas e fisiológicas envolvidas na produção das vozes de homens e mulheres são instituídas “naturalmente”. Ainda nessa linha, outros trabalhos de Miller, como “A estrutura do canto” (1996a), “Sobre a arte do canto” (1996) e “Soluções para cantores: ferramentas para performers e professores” (2004), bem como o tratado de Garcia (1894), têm partes dedicadas ao estudo das diferenças anátomo-fisiológicas e de produção das vozes cantadas masculinas e femininas, dando a entender, novamente, que o processo de educação vocal de homens e mulheres precisa ser diferente.

Ao entrar na lógica de funcionamento do gênero, mesmo sem que seus autores percebam, esses estudos acabam também por validar a normalização do gênero no âmbito das vozes. Isso porque ao reforçar a ideia de categorização das vozes em masculinas e femininas, esses trabalhos perpetuam a ideia binário-

⁵³ Títulos no original, em inglês: “The primary female register transition in singing”; “The male operatic head register versus falsetto” (LARGE; IWATA; LEDEN, 1970, 1972); “Physiologic and acoustic differences between male and female voices” (TITZE, 1989); “Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: some preliminary considerations” (SCHUTTE; MILLER, 1993); “Toward a definition of a male ‘head’ register, passaggio, and ‘cover’ in western operatic singing” (MILLER; SCHUTTE, 1994); “Relation between perceived voice register and flow glottogram parameters in males” (SALOMÃO; SUNDBERG, 2008); “The role of the first formant in training the male singing voice” (BOZEMAN, 2010). Em português, traduções livres minhas.

generificada que se tem sobre o comportamento vocal que um indivíduo deve assumir para ser reconhecido como homem e como mulher e, posteriormente, como cantor ou cantora. Assim, para ser cantor ou cantora, é necessário que primeiro a voz de quem deseja cantar corresponda a padrões de masculinidades ou feminilidades.

A difusão desse pensamento parece ter desdobramentos práticos tanto na atividade canora quanto na própria percepção das capacidades e potencialidades vocais de um cantor, pois essas, seguindo essa lógica, estão intrinsecamente relacionadas com o gênero atribuído à laringe de quem canta. Desse modo, o alargamento das competências técnico-vocais estaria “atrofiado” em função das características biológicas do aparelho fonador de quem canta.

Natasha parece incorporar em seu entendimento sobre a própria voz, ainda que não intencionalmente, a ideia de limitação vocal imposta pela biologia ao dizer que nunca idealizou uma voz para si. Segundo ela, é

impossível, partindo do ponto que pra idealizar uma voz você precisa querer uma voz, cê precisa ter uma referência e *fisicamente* pra mim isso é impossível. Cê pode tentar, pode tentar, pode tentar, pode tentar... (Natasha, entrevista, dia 23/12/2020, p. 22).

Janaína também dá a entender que acredita que suas capacidades vocais são limitadas pelas condições anatômicas de seu próprio corpo.

Acho que fui entendendo [como] começar a olhar pro meu corpo sem cobrança nenhuma. Então, vamos conversar direitinho, ver o que você pode e o que não pode que aí eu consigo performar a partir das minhas possibilidades [...]. É eu entender qual é o meu corpo e performar e performar pelo meu corpo (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 22).

A princípio, pode parecer que a ideia de limitação vocal em função da corporeidade de cada pessoa nada tem a ver com a operação do gênero das vozes, mas, como visto, toda a sistematização, categorização, bem como o treinamento, funcionamento e possibilidades vocais estão pautados em uma divisão de vozes binária entre masculino e feminino e, portanto, o juízo que se constrói sobre as capacidades vocais de um indivíduo é perpassado por essas categorizações. Nesse sentido, essa linha de pensamento corrobora para o estabelecimento de uma visão sobre canto em que os fatores biológicos envolvidos na produção vocal estão dados e não podem ser, de alguma forma, superexpandidos e/ou dominados.

Em outro momento, Janaína deixa novamente transparecer que o processo de normalização e generificação das vozes parece afetar também o pensamento que ela tem sobre suas próprias capacidades vocais.

Então, é muito recente a minha incursão pelos falsetes. Ah... Entendendo também que eu não sou a... Cê conhece a Majur, né? Ela tem a voz de flauta, que ela vai lá em cima, na puta que pariu, e canta aqueles agudos maravilhosos que eu não tenho. Eu tenho várias invejas. Várias invejas de muitas pessoas [risos]. Mas aí eu tenho a possibilidade de ir no falsete, que também já é um falsete bom, que é agudo também pra caramba (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 22).

É extremamente legítimo que Janaína não queira adequar seu corpo e sua voz aos padrões de gênero, pois, para entender as diferentes possibilidades de existência, é necessário que se reformulem as próprias noções de masculino e feminino. Entretanto, as suas limitações vocais não devem estar ligadas ao pensamento de uma voz natural, por se pensar que a voz é do jeito que é apenas porque é. Ao dizer que não “tem” os agudos de Majur pode ser que Janaína esteja evocando uma ideia naturalista sobre sua própria voz: a de não ter aqueles agudos porque suas condições anátomo-fisiológicas não permitem que ela os tenha.

Para Lignelli (2011)

são vários os fatores que influenciam as características e as possibilidades de nossa voz; elas podem ser não somente protegidas pelo treinamento, mas também expandidas. Tais peculiaridades tornam a voz humana a mais versátil de todas as fontes sonoras, excluindo as eletrônicas (LIGNELLI, 2011, p. 233).

Nesse sentido, as vozes são como são porque foram condicionadas, treinadas durante toda uma vida para soarem de determinada maneira. Há correntes na pedagogia vocal contemporânea, sobretudo as que focam no ensino-aprendizagem de distorções vocais, que partem de uma visão fenomenológica, endossando a ideia de que a voz humana tem muito mais capacidades de produzir sonoridades do que as que se tem costume no ensino de canto tradicional. Em outras palavras, essas correntes defendem que uma pessoa pode aprender a cantar em qualquer tipo de qualidade vocal e aumentar consideravelmente sua extensão, desde que seja orientado corretamente e entenda os caminhos do funcionamento biomecânico de seu

corpo e sistema fonador para emitir o som que deseja⁵⁴. Assim sendo, Janaína não tem os mesmos agudos de Majur porque não foi condicionada para ter aqueles agudos. Entretanto, se quiser e estiver disposta a passar pelo condicionamento e treinamento necessários, ela pode conseguir essa qualidade vocal.

Dando força a esse argumento, Fiúza e Silva (2018) destacam que

as distorções vocais fazem parte da cultura musical de diferentes povos e em diferentes épocas, e estão presentes desde muito antes dos livros e tratados de canto, que ditaram as regras da técnica do bem cantar e dos conceitos de certo e errado para uma boa saúde vocal. Conceitos esses que em grande parte foram baseados em um padrão estético de uma necessidade específica dos vários tipos de canto erudito. Sendo assim, a investigação sobre esse assunto deve ser direcionada para identificar quais fatores possibilitaram o uso das distorções vocais em tantas culturas por incontáveis cantores e gêneros musicais ao invés de se discutir se tais ajustes devem ou não ser feitos, como ainda ocorre em aulas de canto tradicionais ou clínicas de profissionais da saúde vocal, mesmo sem haver pesquisas apontando para esse caminho. Pensar que esses ajustes são nocivos muitas vezes acontece por falta de informação de como de fato as distorções são produzidas. De toda forma, é fundamental que sejam estudadas qual ou quais práticas devem ser adotadas como preparação, cuidados especiais ou qual nível de condicionamento físico/vocal deve ser buscado para a realização desses tipos de ajustes (FIUZA; SILVA, 2018, p. 804).

Assim, em um processo sócio-histórico-cultural em que a estética vocal do canto lírico foi posta como aquela que deveria ser buscada por qualquer cantor que queira cantar bem e ter longevidade vocal, as capacidades vocais foram atreladas a determinadas possibilidades sonoras da voz humana. Nesse processo, como já mostrado, o gênero opera para ditar quais são as capacidades vocais de homens e mulheres e diferenciá-las.

Todavia, é importante deixar claro que não se defende que as vozes, sobretudo as vozes transgêneras, devem se encaixar em padrões construídos a partir de matrizes de comportamentos cisheteronormativas. O que se quer evidenciar é que as limitações vocais não são, assim como o gênero, determinadas só pela biologia do

⁵⁴ A Antropofisiologia Vocal, desenvolvida pelo professor e pesquisador Ariel Coelho, pode ser tomada como um exemplo de corrente da pedagogia vocal que defende que os limites vocais “naturais” podem ser super expandidos com treino e condicionamento adequados. “Ariel Coelho é pesquisador em voz cantada desde a década de 90, cientista vocal em atuação e conferencista em congressos nacionais e internacionais, fundador e principal expoente da Antropofisiologia Vocal, sistematizador da atual fundamentação teórico-metodológica do processo de ensino-aprendizagem dos Drives Vocais no Brasil”. Disponível em: <<http://arielcoelho.com.br/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

cantor ou da cantora, essas limitações são delimitadas pela construção de um indivíduo que, também por fatores como, cultura, idioma, sotaque, referências e, claro, gênero, dentre outros, condicionou as possibilidades de seu aparelho fonador no decorrer de sua vida.

Dito isto, conferir gênero a uma voz tendo por base somente as características anátomo-biológicas de quem fala ou canta é um processo muito similar ao de atribuir o gênero de alguém em função de suas genitálias e, uma vez que o gênero é uma construção social, não faz sentido categorizar uma voz somente em função das características biológicas do aparelho fonador de uma pessoa. Assim, o gênero, no âmbito da voz, funciona muito mais como uma “jaula”, uma tesoura que poda as possibilidades da voz a fim de reforçar as generificações vocais e perpetuar a normalização de vozes em função do gênero.

Entretanto, olhando para outra direção, o que se tem visto, já há bastante tempo, é que as características corporais e anatômicas podem ser “manipuladas” e modificadas de modo a corresponder às expectativas de imagem corporal que uma pessoa imagina para si. Janaína chega a citar esse movimento em sua fala:

Eu gosto de pensar que meu corpo é um suporte e eu modifico o suporte o quanto eu quiser [...], tem Elza [Soares] que fez cirurgia plástica... Rosanah Fiengo tá aí também. Então, as mulheres héteros já fazem essas modificações corporais desde que o mundo é mundo. Uma depilação a laser no rosto já é uma modificação corporal, inclusive é feita por homens (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 16).

No âmbito vocal, a anatomia pode ser “domada” se se realiza um condicionamento e/ou treinamento vocal eficiente para alcançar a sonoridade que se deseja.

Para entender os motivos pelos quais a biologia não é tão determinante no resultado sonoro de uma voz, é preciso que se entenda a diferença entre anatomia e fisiologia. Enquanto a anatomia “corta em partes” o corpo humano, permitindo que se conheça as estruturas corporais e como estas se relacionam uma com as outras, a fisiologia diz respeito ao funcionamento, ao modo como cada parte do corpo trabalha.

Ao contrário do que se possa pensar, o resultado sonoro de uma voz está muito mais ligado ao funcionamento fisiológico do que às características anatômicas das estruturas do aparelho fonador. Isso porque é a manipulação que se faz dos recursos do aparelho fonador que resultam em uma sonoridade determinada.

Evidente que a biologia deste aparelho tem sua parcela de participação na sonoridade final de uma voz, mas é sobretudo a maneira como ela é manipulada a partir dos mecanismos fisiológicos que de fato faz as vozes soarem como soam e, por isso mesmo, o condicionamento e treinamento de determinados comportamentos vocais podem sobrepujar a “naturalidade” biológica de uma voz.

4.3.2 O modo de entender e categorizar qualidades vocais como resultado do processo de normalização de gênero das vozes

Se as próprias capacidades vocais estão permeadas de valores advindos do processo de generificação das vozes, essa polarização de comportamentos vocais entre masculinos e femininos perpassa também a maneira como se ouve, se entende, se categoriza, se classifica e se estrutura as vozes.

Em um primeiro contato com um aluno de canto, é comum que um professor de canto já comece a elaborar um plano de ensino tendo como primeiro critério de funcionamento de uma voz o gênero de quem canta. Isso porque se o aluno é homem a tessitura que se deve trabalhar é diferente da de uma aluna mulher; os registros ou ajustes vocais que esse aluno deve usar com predominância dependem do seu gênero (não só o gênero musical, mas, sobretudo, o gênero mesmo); o repertório será diferente para homens e mulheres, dentre outras coisas.

Esse processo de imaginar um percurso vocal, *a priori*, em função do gênero de quem canta, nem de longe é culpa dos educadores vocais. É um processo que tem raízes socio-histórico-culturais que reverberam não só no fazer pedagógico-vocal, mas, sobretudo, na maneira de se entender (e esse entendimento passa pela escuta das vozes) e categorizar qualidades vocais.

A própria terminologia do canto traz em si heranças de pensamentos generificados sobre a voz. As seguintes falas de Gustavo são muito interessantes para ajudar a pensar sobre essa questão:

Mas, aí eu descobri o negócio lá chamado “voz de cabeça”, que eu não sei direito – na verdade, eu fui entender melhor a diferença entre o que é uma voz de cabeça e o que é um falsete depois da transição porquê... porquê... aí não sei explicar (Entrevista Gustavo, dia 10/07/2020, p. 9).

Quando chegava nas partes mais agudas eu começava e ia pra “voz de cabeça” e... agora num existe mais “voz de cabeça”... Então, eu

tenho que me esgoelar pra tentar chegar nessas notas e, o meu falsete, o alcance dele é minúsculo (Entrevista Gustavo, dia 10/07/2020, p. 34).

Eu realmente não sabia a diferença, porque eu, muitas vezes, escutava: “Não, mulher tem voz de cabeça, homem tem falsete”. Isso nunca fez sentido nenhum pra mim porque era uma coisa muito natural, antes. Era só você fazer assim: “pi” e a voz ia pra lá. E era muito simples. E aí eu falei: “Como assim homem não tem?”, sabe? Não faz sentido. E aí com a testosterona eu percebi que isso é muito verdade (Entrevista Gustavo, dia 10/07/2020, p. 37).

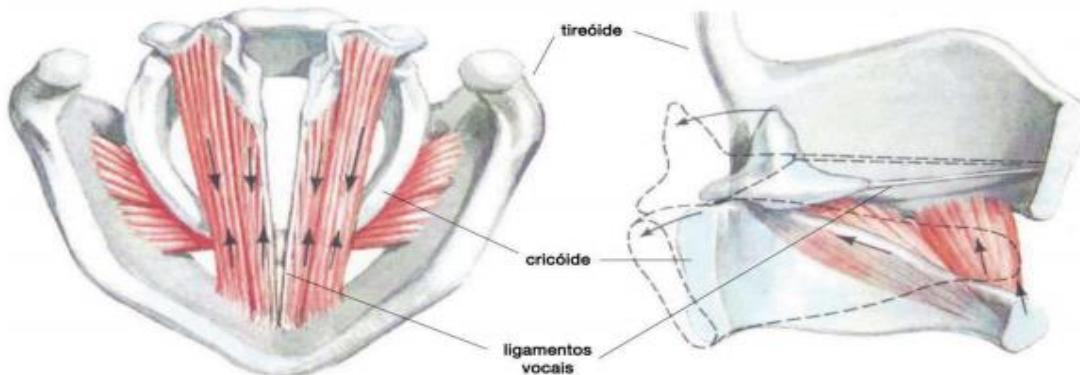
A oposição que se observa entre os termos “voz de cabeça” e “falsete” construída em um conhecimento mais de “senso comum” sobre canto ajuda a evidenciar a “antagonização” que ocorre entre qualidades vocais atribuídas como masculinas e femininas. Contudo, na literatura é possível encontrar a questão tratada dessa forma: os registros vocais para homens podem ser divididos em registro modal (equivalente ao que se conhece como registro ou “voz” de peito e falsete. Em alguns casos, o registro modal é chamado inclusive de “registro normal” – dando margens para se entender que o registro de falsete fugiria de uma normalidade da voz masculina) e para mulheres registro de peito, registro médio e registro de cabeça (SUNDBERG, 2015, p. 82). Nessa lógica, “voz de cabeça” é uma qualidade vocal que só pode ser produzida por mulheres e o falsete apenas por homens.

Quando se olha para os mecanismos envolvidos na produção dessas duas qualidades vocais, o que se tem é que a “voz de cabeça” corresponde a um registro vocal que resulta de uma fonação em que os músculos CT⁵⁵ continuam em contração e tem mais participação do que os músculos TA⁵⁶; já o que se reconhece por falsete acontece quando os CT estão em contração máxima e os TA, por sua vez, em relaxamento máximo. A Figura 2 ilustra a dinâmica de funcionamento dos dois músculos citados, podendo facilitar na compreensão do papel desses músculos tanto no falsete quanto na voz de cabeça.

⁵⁵ Os cricotireóideos são um par de músculos que "se insere no primeiro anel da traqueia, denominado cartilagem cricóide, e na cartilagem tireóide, que conhecemos como pomo de Adão, e que abriga as pregas vocais. Sua contração leva essas duas cartilagens a se aproximarem, consequentemente [sic] alongando as pregas vocais" (MARIZ, 2013, p. 54).

⁵⁶ "Os músculos TA [tiroaritenóideos] constituem o corpo muscular das pregas vocais e, ao se contraírem, promovem um encurtamento em seu comprimento e um aumento da adução e da fase fechada dos ciclos glóticos. Enquanto a parte muscular fica espessa e torna as bordas livres das pregas vocais arredondadas, a cobertura mucosa fica fraca e solta, vibrando mais devagar, e, produzindo, portanto, frequências mais graves" (MARIZ, 2013, p. 53).

Figura 2 - Visão superior da laringe com os músculos TA (à esquerda) e sagital com visão de um dos músculos CT (à direita)



Fonte: "A ação de encurtamento dos TA está indicada pelas setas. A ação de alongamento dos CT está representada pelas setas e pelo desenho tracejado, que indica a posição que a cricóide e os ligamentos vocais são levados a assumir após o movimento de báscula provocado pela contração" (MARIZ, 2013, p. 54).

Sob esse prisma, o que se percebe é que os registros vocais são eventos totalmente laríngeos que têm como resultado uma série ou gama de frequências (ou notas) que são fonatoriamente produzidas com uma qualidade vocal quase que idêntica (HOLLIEN, 1974, p. 125-126). Assim, “voz de cabeça” e falsete se diferenciariam apenas pelo mecanismo laríngeo envolvidos em sua produção e não pelo gênero de quem executa esses sons.

Mas por que então essa dicotomia entre os termos costuma se manifestar para indicar diferenças vocais entre homens e mulheres? Isso ocorre porque “o conceito de registro é inextricavelmente ligado à percepção auditiva e corporal que cantor e ouvintes tem [sic] de uma determinada qualidade de voz” (MARIZ, 2013, p. 57).

Seguindo essa lógica, faz sentido pensar que Gustavo não consegue mais acessar sua “voz de cabeça” com um simples “pi” porque tanto sua percepção auditiva sobre a própria voz quanto a percepção corporal que ele tem de si mudaram em função da terapia hormonal com testosterona. No contexto dessa nova corporeidade, as sensações percebidas por Gustavo para acessar a “voz de cabeça” seriam diferentes daquelas memorizadas e sistematizadas por ele antes de sua transição vocal. Essa nova condição, corporal e sensorial, somada aos conceitos generificados que se tem sobre “voz de cabeça” e falsete podem o ter induzido a pensar que, agora,

quando exerce o papel social de homem e tem uma laringe modificada por hormônios, a sua única possibilidade é produzir falsete ao invés de “voz de cabeça”.

Reforçando essa ideia, Gustavo, em fala supracitada, questionava o porquê de mulheres terem “voz de cabeça” enquanto os homens têm falsete. Segundo ele mesmo, a resposta para essa pergunta só foi encontrada após a sua transição, quando ele finalmente pôde entender a diferença entre voz de cabeça e falsete. Como já posto, o pensamento generificado sobre essas qualidades vocais pode ter sido o que fez Gustavo confirmar essa diferença. Explica-se: Gustavo descobre a diferença entre falsete e voz de cabeça após a transição, pois, na lógica tradicional, só homens produzem falsete. Antes da transição, sendo reconhecido socialmente pelos outros como mulher, ele tinha voz de cabeça, uma vez que não poderia falsificar uma voz feminina que lhe era natural.

Para além do antagonismo falsete x “voz de cabeça” construído em função de uma generificação das vozes tendo como fim a perpetuação de um binarismo vocal, o próprio falsete, por si só, é capaz de disparar importantes discussões sobre a relação entre voz e gênero.

4.3.2.1 Falsete: entre as normalidades e as “anormalidades” vocais

Em sua tese de doutorado, “Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete”, Salomão (2008), mesmo que não intencionalmente, trata da relação gênero e voz no decorrer do trabalho. Apesar dos interesses e objetivos da sua pesquisa estarem focados na detecção e medição de diferenças no mecanismo laríngeo no “registro modal”⁵⁷ e no “falsete”⁵⁸, ao fazer com que homens produzam o falsete, ela traz à tona uma contradição de gênero que perpassa a produção das vozes masculinas.

⁵⁷ Segundo Hollien (1974), o “registro modal” pode ser usado para definir uma “faixa” ou gama da extensão vocal que geralmente é usada na fala e no canto. De acordo com o autor, esse registro pode ser subdividido em registro de peito e registro de cabeça ou em grave, médio e agudo. Para outros autores, o “registro modal” equivale ao registro de peito, correspondendo a um padrão de vibração das pregas vocais em que grande parte das suas camadas vibram no momento da fonação e suas bordas tocam quase que por toda sua extensão, resultando em uma sonoridade mais “firme”, “densa” ou “potente” da voz”.

⁵⁸ Já o registro de “falsete”, para Hollien (1974), seria o correspondente ao registro de cabeça. Nesse registro, apenas as camadas mais externas das pregas vocais vibram no momento da fonação e suas bordas se tocam muito pouco, resultando num som mais “frágil” e “soproso”.

A própria dicotomia existente entre o “registro modal” e o “registro de falsete” (ou, ainda, “registro de peito” e “registro de cabeça”, respectivamente, na visão de alguns pedagogos do canto (MARIZ, 2013, p. 161) pode ter suas raízes em função de uma visão generificada sobre a produção da voz humana.

O termo falsete vem da ideia de voz “falseada”. O compositor italiano Caccini (1551-1618), no século XVII, considerava que a voz era dividida em duas partes: uma “natural” (que era mais cheia e potente) e uma “fingida” (o falsete) (apud SALOMÃO, 2008, p. 19). Esse pensamento sobre uma “voz fingida” refere-se ao resultado sonoro da produção de uma voz aguda e frágil, pelos homens. Ora, de acordo com os padrões de comportamento vocal em função do gênero, uma voz aguda e frágil deve ser feminina e, portanto, se um homem produz uma voz com essa característica, logo, ela não é natural. Daí a ideia do “falseamento” ou fingimento de uma voz.

Importante ressaltar que essa ideia de emular a voz feminina pelo uso do falsete pode ter suas raízes na Idade Média. Isso porque como as mulheres eram proibidas de cantar nas igrejas e em lugares públicos, de modo geral, houve a necessidade de que homens desenvolvessem uma voz mais aguda que remetesse ao papel da voz feminina quando havia a divisão de vozes em naipes graves e agudos. A proibição do canto das mulheres, além de colaborar para a prática de castração de meninos, com o fim de manter suas vozes “naturalmente” agudas, mesmo após a puberdade, possibilitou o aparecimento dos cantores castrados, bem como de uma prática vocal que contrariava os padrões vocais generificados.

Ainda que, no âmbito das ciências da voz e da pedagogia vocal, a ideia de falsete como sendo a imitação da voz feminina por um homem tenha sido quase que abolida, e mesmo que na comunidade científica se saiba que o registro vocal que hoje é denominado de falsete (ou cabeça) representa um modo de fonação em que as pregas vocais apresentam uma dinâmica de fechamento em que apenas suas camadas mais exteriores se tocam, no senso comum, ou para quem entende pouco de canto e de voz falada, essa convicção permanece. Salomão (2008, p. 54) chama a atenção para o fato de que entre falantes da língua inglesa, o termo falsete é usado para definir exclusivamente a voz feminina emulada por homens.

No Brasil, verifica-se a mesma tendência. Gonzaga (2019), em sua dissertação de mestrado sobre as relações musicais e intergeracionais de alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA), destaca que os estudantes que participaram do seu estudo não gostavam da voz de Pablo Vittar, artista *drag queen*, justamente por

ela cantar em falsete. Para eles, não é natural ou normal que um homem se vista de mulher e/ou tente “simular” uma voz feminina.

Hall (2018), que estudou as relações entre masculinidade, voz e música em aulas de música, ajuda a entender o estranhamento dos estudantes da EJA por uma “voz masculina” que usa o recurso do falsete. Segundo essa autora, um homem cantar agudo é um dos maiores exemplos de contravenção de gênero presentes na música, pois, quando se ouve uma voz aguda, espera-se que ela esteja sendo produzida por um corpo feminino (p. 16).

Miller, E. D. (2003) vai além e afirma que ao cantar em falsete o homem

está confundindo as distinções de gênero. Ele está entrando em alturas geralmente designadas para mulheres e imitando uma tessitura atribuída a elas [...]. É uma forma de “montar” a voz: um mascaramento vocal. Dessa forma, a voz em falsete desafia a autenticidade das vozes atribuídas por gênero. Quando as vozes são tão estritamente atribuídas a corpos particulares, o falsete torna-se transgênero - ele se move entre padrões binários de masculino e feminino (MILLER, E. D., 2003, s.p., tradução minha)⁵⁹.

Reforçando esse argumento, Souza (2015, p. 37), ao estudar a formação vocal do contratenor, menciona que as classificações vocais “naturais” para homens adultos seriam as de tenor, barítono ou baixo, já que as “vozes masculinas” circunscritas nessas classificações operam sua produção vocal predominantemente no registro modal ou de peito. Dizendo isso, esse autor, ainda que não intencionalmente, reitera a força dos padrões binários de gênero presentes (e não percebidos) na produção vocal humana. Isso porque taxar uma voz produzida em registro modal, que em características sonoras se converte em uma voz mais “potente”, mais “firme”, mais grave, dentre outras características, como sendo naturalmente masculina é assumir que padrões de masculinidade perpassam a produção da voz que se espera de um homem.

Para além disso, Souza (2015, p. 37) ainda destaca que existem professores que consideram que o uso do falsete em vozes masculinas pode ser prejudicial e acarretar problemas vocais para o homem que canta em falsete, mesmo que não haja

⁵⁹ No original, em inglês: “he is confusing gender distinctions. He is entering into tonalities usually designated for women and mimicking a range attributed to women. But the falsettist is not authentically female. It is a form of drag: a vocal masquerade. In this way, the falsetto voice challenges the authenticity of gender-assigned voices. When voices are so strictly assigned to particular bodies, the falsetto becomes transgendered-it moves between binaries of male and female”.

evidências científicas que sustentem essa posição. Nesse sentido, e em concordância com o questionamento de Téllez e Pérez (2017, p. 4), pergunta-se: até que ponto processos de educação vocal são responsáveis ou reproduzem padrões generificados de voz para homens e para mulheres?

Natasha parece se inquietar com esse mesmo questionamento, ao relatar um trecho de uma conversa com um amigo:

Tava dando uma aula de canto, umas orientações pr'um menino, e aí eu conversando com ele sobre esse negócio de “voz de cabeça”, “voz de peito” e falsete. Aí quando ele falou falsete, eu falei: “Falsete num existe”. Aí ele falou: “Por que falsete num existe?”. Aí eu falei assim: “Eu, particularmente, quando vou dar uma orientação de teoria musical ou de música, de canto, pra alguém, eu falo “voz de peito”, “voz de cabeça” e é isso... e máscara”. Aí ele falou: “Mas é falsete. Homens fazem falsete e as mulheres têm voz de cabeça”. Eu falei assim: “Isso é completamente violento”. E ele falou: “Poxa, Natasha, eu nunca tinha parado pra pensar sobre isso”. Aí eu falei: “É violento, [nome do amigo], porque você fala que um homem está falsificando o agudo, que é falsete. Aquilo ali é “voz de cabeça”, se você tá tratando pra mulher, como “voz de cabeça”, pra homem também vai ser “voz de cabeça”. Não é falsete”. Aí ele falou: “Poxa, nunca tinha parado pra pensar nisso. Vou mudar isso, vou começar a falar isso também na minha turma”. Eu falei assim: “É uma quebra de gênero que a gente tem” (Natasha, entrevista, dia 23/12/2020, p. 17).

O pensamento de Natasha faz sentido, pois, como já dito, o termo falsete vem da ideia de uma voz “falseada”. No falsete, segundo essa ideia, o homem está emulando uma voz aguda, que não lhe é natural, pois as vozes de homens são naturalmente graves e as vozes de mulheres naturalmente agudas. Assim, ao alcançar as frequências designadas para as vozes femininas, o homem produz uma voz que é falsa, canta em uma região aguda que normalmente corresponde ao canto das mulheres e se insere na região de predominância do registro de cabeça. Nesse contexto, bem como na atribuição das classificações vocais, o primeiro parâmetro para classificar uma qualidade vocal como falsete ou voz de cabeça é o gênero atribuído no nascimento a quem emite aquele som.

Flertando com a contradição de gênero causada pelo uso do falsete, Janaína conta que, antes da transição, o único recurso para atingir frequências femininas em seu canto era o uso do falsete, o uso de uma voz “falsa”.

Eu lembro que eu, quando eu era menor, eu queria cantar no falsete e eu passei muito por essa história de que não era pra cantar em

falsete, mas o falsete era a única possibilidade de eu cantar notas ditas femininas. Então, eu tinha um embate interno de “O que é que eu faço da minha vida se eu não fizer falsete?” (Janaína, entrevista, dia 16/12/2021, p. 21).

Por ser reconhecida socialmente pelos outros como homem, àquela época, não era recomendado que ela produzisse falsete, uma vez que essa voz não era considerada natural e que poderia lhe causar danos vocais, de acordo com o pensamento tradicional que relega esses comportamentos generificados às qualidades vocais.

No meio científico e entre a maioria dos profissionais da voz, a noção de falsete e “voz de cabeça” como sendo qualidades vocais “antagonistas”, para homens e mulheres, já foi superada, sendo o mecanismo laríngeo envolvido na produção e a percepção auditiva da diferença entre cada uma dessas qualidades sonoras usados para determinar o que é falsete e o que é “voz de cabeça”. Todavia, no conhecimento sobre canto difundido no dia a dia das pessoas, seja por materiais didáticos divulgados pela internet ou impressos, por programas de televisão, dentre outros, a problemática da “voz de cabeça” versus falsete ainda está muito presente. Assim sendo, não se pode ignorar os efeitos que as noções generificadas sobre as diferentes qualidades vocais podem causar nas aprendizagens vocais que os indivíduos desenvolvem em seu cotidiano. Uma vez que a maioria das pessoas aprende voz “autodidaticamente”, em processos educativos não intencionais, e constrói uma identidade vocal com base nos valores que se tem no senso comum sobre a produção vocal, os modos de entender, ouvir, categorizar, experienciar e produzir voz podem ser perpassados e limitados pela operação do gênero.

4.3.2.2 As classificações vocais e o binarismo vocal

Se o próprio modo de entender e categorizar as vozes são perpassadas por expectativas advindas da generificação das ações dos indivíduos, logo, “as vozes são classificadas, em primeiro lugar, por gênero” (TRAVASSOS, 2008, p. 103). Nesse contexto, essa classificação vocal tradicional inerente ao *bel canto* está muito mais associada à noção de gênero que se baseia na genitália de alguém para lhe atribuir gênero arbitrariamente do que da perspectiva de gênero como uma construção social adotada neste trabalho.

Para além de ter o gênero, no sentido acima citado, como pedra de toque em seu processo de categorização das vozes, a classificação vocal, tal como é conhecida, faz parte de “um treinamento hegemônico que perpetua um padrão de afinação, ou seja, de escuta e reprodução de sons a partir do binarismo homem-mulher” (JACOBS, 2017, p. 372).

Para um cantor lírico, a atribuição de uma classificação vocal é de suma importância, pois disso dependerá o repertório que fará e a tessitura vocal que deverá trabalhar (MANGINI; SILVA, 2013, p. 212-213). Baseando-se, sobretudo, no gênero atribuído no nascimento ao cantor ou cantora, as principais classificações são soprano, meiosoprano e contralto – para mulheres (cis) – e tenor, barítono e baixo – para homens (cis) (TRAVASSOS, 2008, p. 103; MANGINI; SILVA, 2013, p. 213).

Pode-se dizer que as classificações vocais, de modo geral, foram criadas para categorizar corpos e vozes cisgêneros que vivem a partir de matrizes de uma cisheteronormatividade. Em outras palavras, a construção de um sistema de classificação de vozes está tão ancorado em um binarismo homem-mulher, que ser homem ou mulher é essencial para ser classificado vocalmente. Explica-se: de acordo com o modelo tradicional de canto/ensino de canto, para ser um(a) contralto, é necessário que se tenha “nascido” mulher. Quando se “nasce” homem, por mais que se cante em uma tessitura similar àquela explorada por cantoras classificadas como contraltos, o máximo que se poderá ser é um contratenor ou um contraltino. Embora haja justificativas secundárias como o timbre, as passagens de mudanças de registro, tamanho de pregas vocais, dentre outros, o motivo de isso acontecer é, principalmente, o gênero.

Essa questão pode ter a ver com a crença de que existe uma “voz natural”, uma voz que reflete a essência de um cantor e que ele a carrega consigo desde o seu nascimento. Assim, um homem não pode ser contralto, pois, ao usar sua voz nas alturas “naturalmente” designadas para a classificação de voz feminina mais grave, ele está “falsificando” sua voz, uma vez que a voz “natural” de um homem se atem a frequências mais graves do que aquelas utilizadas por vozes femininas.

Os próprios cantores castrados, já mencionados neste trabalho, ajudam a evidenciar essa operação do gênero sobre a categorização das vozes a partir do sistema de classificação vocal. Por mais que esses cantores cantassem papéis escritos para vozes de sopranos e contraltos e tivessem características tímbricas similares às das vozes femininas, na literatura, eles são comumente tratados como

sopranistas e contraltistas (MANGINI; SILVA, 2013, p. 213). Os sufixos “ista”, “ino” e “ina”, quando relacionados às classificações vocais, costumam denotar o sentido de um cantor que parece ser de determinada classificação, mas que não chega a ser. Por exemplo, um soprano é alguém que emula a voz de uma cantora soprano, mas que não é efetivamente soprano, pois, para pertencer a essa categoria – de acordo com a visão tradicionalista de canto (que acredita no “naturalismo das vozes” e os parâmetros que alicerçam as classificações vocais no canto lírico), é necessário que se nasça soprano, do contrário, não se pode ser.

Para além disso, o que se verifica é que, embora já se tenha disseminado a ideia de que as categorias de classificação vocal só são importantes para cantores líricos, ainda há vestígios desse sistema de categorização de vozes na prática e no ensino do canto popular. Alguns autores ainda defendem que o cantor popular precisa saber sua classificação e trabalhar em uma tessitura que respeite sua voz “natural” (MANGINI; SILVA, 2013, p. 213). Sabe-se, atualmente, que os processos de cantar e de aprender canto lírico e canto popular/contemporâneo⁶⁰ se diferem em diversos aspectos, mas não cabe aqui uma discussão sobre este tópico. O que se pretende frisar é o modo como os pressupostos generificados e hegemônicos de ensino e prática de canto lírico, baseados em um sistema de classificação vocal cisheteronormativo, ainda hoje, permeiam a educação vocal contemporânea – no âmbito do canto erudito e também das práticas vocais populares – e que isso se deve a uma construção histórica em que o canto lírico – assim como outras modalidades da música erudita – foi posto como a única modalidade canora digna de estudo e de pesquisa, bem como a única que é capaz de manter uma voz saudável e sem problemas vocais. Nessa lógica, mesmo que se estude canto popular, é necessário recorrer aos recursos educativo-vocais do *bel canto*.

Em algumas falas de Janaína, é possível perceber como seus processos educativo-vocais são perpassados pelas questões supracitadas.

E eu sou uma mulher, eu sou tenorina porque minha voz é essa [...]. Eu jogo um jogo que se chama *Second life*, e eu me divirto muito com esse jogo, que é um jogo de reinvenção de vida. Então, *Second life*, segunda vida. E meu avatar é feminino, e eu tenho uma amiga – as pessoas sabem abertamente que eu sou trans, porque isso não é uma

⁶⁰ “O Canto Popular é a modalidade de canto associada diretamente à Música Popular. Abrange toda uma multiplicidade de estilos de voz musical presente na indústria cultural. É um gênero musical normalmente atrelado a conteúdo verbal, sendo também um importante veículo midiático para conteúdos simbólicos” (QUEIROZ, 2008, p. 1).

questão no jogo – e eu mostrei um vídeo de eu cantando pra ela e ela achou que eu era contralto e eu falei: “Não amiga, eu não sou contralto, eu sou tenorina” [risos]. [A amiga:] “Não, você é contralto!” [Janaína]: “Não, eu sou tenorina, porque eu vou de tal nota, com conforto, até tal nota” (Janaína, entrevista, dia 16/07/2020, p. 11-12).

Embora divirjam, os pensamentos de Janaína e sua amiga parecem estar sendo operados pelo gênero, guiados pela mesma lógica de pensamento que se ancora em padrões binários cisheteronormativos. Dito de outra maneira, esse pequeno diálogo pode evidenciar como o modo que as pessoas aprendem – em suas vivências e experiências – a ouvir, categorizar e a pensar sobre suas próprias vozes e as vozes dos outros está perpassada pelo gênero.

Enquanto a amiga de Janaína parece ter categorizado a sua voz – de acordo com seus conhecimentos sobre vozes adquiridos no decorrer de uma vida – em função do gênero, Janaína, mesmo fugindo da obviedade de classificar uma voz em função do gênero do cantor ou cantora, pode estar caindo em uma armadilha do binarismo vocal, pois, ao afirmar-se enquanto uma tenorina, ela evoca a ideia supramencionada de que a noção de gênero que o sistema de classificação segue é a de que o gênero é atribuído em função dos órgãos reprodutores e não a de que seja uma construção social.

Para a amiga, que não tem nenhum problema em reconhecer a identidade de gênero de Janaína, faz todo sentido pensar que Janaína é “uma contralto”. Isso porque, dentro do sistema de classificação vocal, uma mulher só pode se encaixar nas categorias de soprano, meiosoprano e contralto e, assim, se a sua voz não é tão aguda, logo ela tem um dos requisitos para ser contralto. Para Janaína, no entanto, ela não precisa se encaixar nessas categorias de classificação por ser mulher e, por isso, se reconhece como tenorina. Mas, por que ela não pode ser “uma tenor”? Como já dito, sufixos como “ina” são capazes de dar a ideia de emulação de uma classificação vocal por alguém que não pode ser, mas apenas “fingir” ser, já que não “nasceu” portando aquela classificação. Assim, sem perceber, pode ser que Janaína esteja se colocando em uma situação em que não é “uma tenor” por não ser homem. Uma mulher – na perspectiva do sistema hegemônico de categorização das vozes – pode ser uma tenorina, mas não “uma tenor”. Antes da transição de gênero, ela poderia ser “uma tenor”, mas ao se assumir mulher, essa categoria lhe é negada em função disso.

Importante ressaltar que aqui não se pretende advogar que as pessoas transgêneras devam se adequar às categorias de classificação vocal conhecidas. O que se pretende é evidenciar como o gênero opera na maneira das pessoas – quer sejam trans, quer sejam cis – experienciarem, entenderem, ouvirem, aprenderem e produzirem voz. O que se acredita é que o abandono dessas categorias pode promover uma prática e um ensino de canto mais emancipatório e com mais possibilidades para todos. Todavia, o primeiro passo para superar algo é reconhecer que isto existe e saber como se dá o seu funcionamento.

Janaína, no entanto, parece ainda precisar de uma classificação vocal para identificar, sistematizar e dar sentido a própria voz: “Eu não vou tá mais acostumada com o tom de tenorina e talvez eu passe pra contralto, pra contratenor, não sei a porra que eu vou fazer” (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 18). Essa necessidade de se entender vocalmente, dentro do sistema de classificações vocais, vem de tempos anteriores à sua transição de gênero: “E, ai, como eu pedi pra ser contratenor! Gente, a coisa que eu mais queria na minha vida era ser contratenor” (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 11).

Embora em momentos diferentes da vida, o que fica claro, para além da necessidade de encaixar a voz em uma das categorias tradicionais de classificação vocal, é novamente a operação do gênero sobre as possibilidades vocais que Janaína enxerga para si. Antes, ela queria ser contratenor, atualmente se identifica como tenorina e vislumbra a possibilidade de no futuro poder vir a ser contralto. Todas essas possibilidades são marcadas pelo gênero, pois as classificações vocais, do modo como são conhecidas, são mecanismos de naturalização e normalização de uma “estética vocal dos gêneros” que perpassa não só os processos educativo-vocais, mas a própria construção de uma identidade vocal e os mais variados modos de as pessoas se relacionarem com suas próprias vozes.

Dentro da lógica hegemônico-generificada das classificações vocais, Janaína não entende e posiciona sua própria voz, mas traz também para esse sistema as vozes de outros cantores que lhe servem como inspiração:

A imagem do Ney Matogrosso foi muito cara pra mim. E, posteriormente, a de Felipe Catto. São dois contratenores, mas eles têm notas com alcance de contralto, mas, ao mesmo tempo, eles têm falsete nas músicas, inevitavelmente. E tá tudo bem usar o falsete (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 21).

A mesma operação do gênero sobre o fundamento das classificações vocais anteriormente mencionada reaparece nessa fala. Aqui, Ney Matogrosso e Felipe Catto, cantores que em suas atuações artísticas subvertem suas performances de gênero, não podem, no entanto, subverter as classificações vocais às quais são normalmente circunscritos. Mesmo tendo alcance de contralto, isto é, serem capazes de cantar na mesma tessitura designada aos contraltos, eles não podem ser atribuídos a essa classificação por não terem “nascido” contraltos (leia-se “nascido” mulheres) e por incorporarem em sua estética vocal o uso do falsete. Assim, sendo o falsete, sob a ótica binária e cisheteronormativa vocal, uma falsificação de voz, Matogrosso e Catto jamais poderiam ser contraltos “legítimos”.

Não se pretende, nesta dissertação, fazer um juízo de valores sobre as percepções de Janaína ou de qualquer um dos outros participantes desta pesquisa. Antes, o que se enseja é lançar luz e refletir sobre a operação do gênero nas vozes a partir de elementos na fala dos entrevistados. Não há nenhum mal em querer se encaixar nas classificações vocais vigentes e derivadas do canto lírico, mas, havendo a vontade de se encaixar nesse sistema de categorizações de vozes, é importante saber como ele funciona e porque é como é. Ademais, dada a força das classificações nas práticas educativo-vocais e no conhecimento cotidiano que se constrói sobre as vozes, querer para si uma classificação vocal é, sobretudo, para um cantor, uma maneira de se identificar e se reconhecer nesse mundo.

Essa realidade aparece em um trecho da entrevista de Natasha, no momento em que ela fala sobre sua experiência com aulas de canto coral.

O regente do coral me colocou pro baixo porque era muito mais fácil achar tenor do que achar baixo. Então, como eu conseguia alcançar algumas extensões, por ser barítono, mais graves, ele queria que eu ficasse... E eu odiava o baixo, eu odiava. Eu não queria ficar no baixo, mas acabei sendo classificada pro baixo e ficava ali no baixo. Mas eu tirava todas as vozes do tenor e tirava as vozes do contralto também que ficava na frente [...]. Então, assim, foi interessante tá no baixo, como foi interessante, também, já aprender ficar ali pegando o tenor... (Natasha, dia 23/12/2020, p. 7-8)

Cantar é uma experiência muito pessoal e profunda. No canto, é necessário que o cantor se conecte consigo mesmo para emitir o som e cantar com qualidade. Imagine os problemas que podem ser causados quando alguém precisa abrir mão da identidade vocal que imaginou para si por ter que se encaixar em padrões exigidos

pelo sistema de classificação vocal. Enquanto uma ferramenta de normalização de uma estética vocal dos gêneros, a classificação pode machucar, limitar e impedir pessoas de alcançar objetivos vocais e ter a voz que desejam para si, pois funciona, ao mesmo tempo, como um dispositivo regulador de gênero. Dessa forma, cantores que não se encaixam nas normas de produção e características vocais alicerçadas no binarismo vocal, sobre o qual as classificações vocais se erguem, acabam de alguma forma sendo “punidos” e coercitivamente convidados a se manterem presos ao normal.

Pensar em um canto que não se ancora em padrões generificados sobre a voz, é pensar em um tipo de canto mais livre, mais libertador, cheio de possibilidades e emancipatório. A pedagogia vocal, junto com as ciências da voz, já tem ferramentas e recursos didático-pedagógicos capazes de possibilitar que se consiga condicionar e treinar as vozes das maneiras mais variadas e para alcançar inúmeras sonoridades possíveis. Por que esse conhecimento não pode, então, ser usado no intuito de desprender as vozes desse naturalismo que constrói as vozes em padrões de masculinidade e feminilidade?

5 A ESTÉTICA VOCAL DOS GÊNEROS

Como já posto, a voz, enquanto um marcador social de gênero, é operada por este, por meio das “instâncias socializadoras”, de forma a naturalizar nos indivíduos padrões de masculinidades e feminilidades vocais. Nesse processo de “socialização de gênero e vocal” é que as pessoas aprendem a usar a biomecânica de seu aparelho fonador para serem reconhecidas vocalmente como homens ou mulheres.

Ao assumir que as vozes são operadas pelo gênero em seus processos de ensino e/ou aprendizagens, assume-se que os indivíduos, via de regra, desenvolvem suas vozes para se encaixar em padrões binários de comportamentos vocais. Nesse sentido, há uma aparência definida, isto é, uma sonoridade esperada de uma voz quando se é homem e quando se é mulher. O conjunto de padrões comportamentais vocais que se deve adotar para ser reconhecido/ouvido como sendo homem ou mulher é chamado, neste trabalho, de “estética vocal dos gêneros”. Sob essa estética é que se acredita que as performances vocais são construídas e aprendidas.

Este capítulo busca explicitar de que maneira funciona a estética vocal dos gêneros, sobre quais padrões sonoros ela se ancora e o seu papel na construção de masculinidades e feminilidades vocais.

5.1 A estética dos gêneros

Bento (2006) argumenta que existe uma “estética dos gêneros”. Essa estética se materializa no visual que as pessoas adotam: nas roupas, nos calçados, cortes e penteados de cabelo, dentre outros. Na formação de uma aparência de gênero, “a estética participa de forma a dar visibilidade aos treinamentos propriamente corporais” (BENTO, 2006, p. 163).

Nesse sentido,

o sistema binário dos gêneros produz e reproduz a ideia de que o gênero reflete, espelha, o sexo e que todas as outras esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza constrói as sexualidades e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais [...]. O gênero adquire vida a partir de roupas que compõem o corpo, dos gestos, dos olhares, ou seja, de uma estilística definida como apropriada. São esses sinais exteriores, postos em ação, que estabilizam e dão visibilidade ao corpo (BENTO, 2006, p. 90).

Sendo o gênero um dispositivo ao mesmo tempo normalizador e regulador, que opera através da normalização de comportamentos masculinos e femininos, e uma vez que os processos de socialização podem ser tidos como a introdução de um indivíduo em uma localização objetiva no mundo, para que alguém seja reconhecido como membro da sociedade em que vive, é necessário que este aprenda e incorpore padrões de ações masculinos e femininos e adquira uma aparência de gênero que represente o gênero que lhe foi atribuído em seu nascimento. Isso porque no contexto de um mundo que funciona a partir de um binarismo coercitivo de gênero, para ser reconhecido enquanto ser, é preciso que se encaixe nas categorias de homem e de mulher. Dessa forma, os corpos são treinados a fim de se encaixar na estética dos gêneros, uma vez que “o gênero está estruturado sobre arranjos binários, mantendo categorias estritas de gênero que servem ao grande objetivo de preservar a disciplina societal” (DIETERT; DENTICE, 2012, p. 40, tradução minha)⁶¹.

O processo de aprender a ser alguém, isto é, a socialização, acontece de maneira muito forte na vida das pessoas desde o momento de seu nascimento e, por isso mesmo, a sociedade e as pessoas com as quais o indivíduo se relaciona interagem com ele de modo a ensiná-lo de que maneira deve ser e agir para ser reconhecido membro da sociedade. No contexto do gênero, a família, a igreja, a escola, a mídia interagem e educam a criança sobre como ela deverá se portar, se vestir e construir uma aparência de gênero de acordo com o gênero que lhe foi arbitrariamente atribuído no nascimento. A construção de uma aparência de gênero desde a primeira infância é tangenciada por Gustavo e Natasha em suas entrevistas.

Tinha as [minhas] tias... Elas adoravam botar aqueles *bagulhim* no meu cabelo, gostava de pôr vestido, gostava de fazer... e eu odiava [...]. Você lembra que tinha a marca de roupa do Tigor e da Lilica? Muitas vezes, tipo, no meu aniversário, essas coisas, as pessoas me davam coisa da Lilica (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 3-4).

O meu cabelo demorou um pouco pra eu poder escolher o corte dele. Tanto que a primeira vez que eu quis cortar ele curto, minha mãe falou pra cabeleireira cortar de um jeito – pelas minhas costas, né – e ficou, tipo... uma tigela. Mano, meu cabelo! Ficou muito feio e eu fiquei puto (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 4).

As roupas, [eu] num me encaixava nas roupas... Comprar roupa pra mim era um sacrifício, porque, tipo assim, eu num gostava das roupas.

⁶¹ No original, em inglês: “Because gender is structured upon binary arrangements, maintaining strict categories of gender serves the overall purpose of preserving societal discipline”.

Eu tinha que comprar aquilo que tinha que ter e tal... e, também, durante muito tempo a gente num era... na igreja você não é educado, nem educada [par]a prestar atenção no seu corpo, né? Porque a gente não presta atenção no nosso corpo, o corpo é pecaminoso, pro cristianismo. Então, assim, eu sabia que tinha alguma coisa que eu não gostava. Cabelo, por exemplo, meu pai sempre cortava o [meu] cabelo na máquina 1 e [eu] era obrigada a fazer isso (Natasha, entrevista, dia 23/12/2020, p. 5).

As falas supracitadas permitem pensar sobre a relação dialética e dialógica que acontece entre instância socializadoras e indivíduos e indivíduos e indivíduos no processo de construção de uma aparência de gênero, já na “socialização primária”.

Contextualizando, a socialização primária é “a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual torna-se membro da sociedade” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 175). Nessa primeira fase da vida, o indivíduo começa a interiorizar – em outras palavras, apreender ou interpretar – as situações que lhe acontecem como dotadas de sentido. Mais do que isso, a interiorização permite que o sujeito entenda os outros ao seu redor como seus semelhantes e compreenda o mundo como uma realidade social que faça sentido. Essa apreensão do mundo como um lugar repleto de significados é possível porque o indivíduo precisa “‘assumir’ o mundo no qual os outros já vivem” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 174).

Assim, tendo nascido em uma “estrutura social objetiva”, na qual já se encontram os valores e significados que lhe são impostos em seu processo de socialização, o indivíduo percebe-se em um mundo real cheio de padrões aos quais ele deve se adequar (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 175-176).

Nesse contexto, as instâncias socializadoras, por meio das ações dos sujeitos, assumem um importante papel na socialização de gênero: fazer um indivíduo entender que para ser reconhecido como alguém nas sociedades atuais, ele precisa aprender padrões de ações e assumir papéis sociais que correspondam às categorias de homem ou mulher.

Para os pais e para a família, por exemplo, a vida de um bebê e as expectativas que se tem para a preparação/formação deste para ser inserido na sociedade toma um sentido mais real a partir do momento em que se generifica um corpo em função de sua genitália, pois é a partir dessa generificação que serão invocados padrões performativos de ações e de construção de uma estética de gênero (BENTO, 2006, p. 87-88). Em outras palavras, ao descobrir que um bebê é menino ou

menina, não só a família, mas a sociedade, em geral, por meio das matrizes culturais que se juntam às agências socializadoras tradicionais nos processos de socialização contemporâneos, passa a interagir de modo a lhe ensinar e preparar para assumir uma dessas categorias binárias, pois é assim que se constitui membro de uma sociedade.

A criança, por sua vez,

aprende que é aquilo que é chamada. Todo nome implica uma nomenclatura, que por sua vez implica uma localização social determinada. Receber uma identidade implica na atribuição de um lugar específico no mundo. Assim como esta identidade é subjetivamente apreendida pela criança ("eu SOU John Smith"), o mesmo se dá 'com o mundo para o qual esta identidade aponta. A apropriação subjetiva da identidade e a apropriação subjetiva do mundo social são apenas aspectos diferentes do mesmo processo de interiorização, mediatizado pelos mesmos outros significativos (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 177-178, grifo no original).

Desse modo, ao entender que a generalidade das pessoas o chama de menino ou menina, o indivíduo entende que é aquilo e que deve, então, agir de determinadas maneiras para assumir essa identidade que lhe foi atribuída. Nesse contexto, a adequação a uma estética de gênero em função de se construir uma aparência de gênero é necessária para ser reconhecido como homem ou como mulher.

Como a construção da aparência de gênero se dá na relação dialética com outras pessoas e com a sociedade, o que se observa é que aqueles que estão ao redor do indivíduo lhe educam das mais variadas formas, mesmo que sem perceber, para que ele se enquadre em uma estética corporal e imagética masculina ou feminina. E é isto que acontece nos casos de Gustavo e Natasha.

Quando a tia de Gustavo tentava colocar prendedores em seu cabelo, lhe fazer usar vestidos, e quando outras pessoas lhe presenteavam com roupas da "Lilica", o gênero estava operando de maneira a fazer Gustavo entender que existe um jeito "certo" de se vestir em função de o gênero feminino lhe ter sido atribuído no nascimento e que ele precisava se encaixar naqueles padrões de vestimentas. Do mesmo modo, quando a mãe de Gustavo, sem que ele saiba, pede ao cabeleireiro que faça um corte de cabelo que não seja tão feminino, reitera que ele precisaria se encaixar em uma estética corporal feminina, pois, de acordo com a socialização que

a própria mãe de Gustavo teve, é assim que ele precisa ser instruído a agir para se “dar bem” na vida em sociedade.

No caso de Natasha, além da família que a mantinha seguindo uma estética corporal que compunha uma aparência de gênero feminina, a igreja – outra instância socializadora – também fica em evidência. Para ser membro de uma igreja cristã, via de regra, Natasha teria que se encaixar no padrão masculino, pois nessas instituições o gênero que vale é aquele atribuído arbitrariamente no nascimento em função das genitálias, pois há a crença de que é pela vontade de Deus que tudo acontece. Assim, a igreja funciona como uma instância normalizadora do gênero e um instrumento pela qual ele se perpetua.

Janaína, em uma fala que vai no sentido oposto às de Natasha e Gustavo, ajuda a pensar sobre a força que a família tem no processo de socialização primária, que tem como um de seus objetivos a construção de uma aparência de gênero.

Eu acho que eu sempre tive uma vivência androgêna no final das contas, né? E talvez isso sirva pra mim agora. Eu me lembro de eu sair com a minha mãe pra Lavagem do Senhor do Bonfim⁶² [...]. Eu tava usando uma tiara que ela fez, de crochê, pra mim e tava vestindo uma roupa de renda e ela virou e falou assim: “eu gosto quando você tá assim androgêno, fica bonito em você”. Eu tenho uma vivência da androgenia muito forte, minha mãe sempre gostou desse local de androgêno, pra ela era muito acessível (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 15).

Na socialização de gênero que ocorreu com base na relação entre Janaína e sua mãe, a construção de uma aparência de gênero masculina não constituiu uma necessidade. Ao incentivar a vivência de uma androgenia, calcada na subversão da estética dos gêneros, a mãe de Janaína, de certa forma, retira um pouco do peso e anuvia a obrigatoriedade de sua filha ter de se encaixar em padrões cisheteronormativos de uma aparência de gênero. Todavia, é importante ressaltar que essa fuga dos padrões só acontece porque os próprios padrões operam muito coercitivamente na instituição de normalidades masculinas e femininas. Nesse sentido, a exceção de não se encaixar ou enquadrar na estética dos gêneros só ocorre porque encaixar-se é uma regra para a vida em sociedade.

⁶² Segunda maior festa popular da Bahia que reúne católicos e candomblecistas. Nessa festa, que acontece na segunda quinta-feira após o Dia de Reis, as escadarias da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, no bairro do Bonfim, em Salvador, são lavadas.

Se, por um lado, na socialização primária os indivíduos são socializados de modo a incorporar, assumir, interiorizar, performar o gênero e, também, a enquadrar-se em uma estética dos gêneros em função do gênero que lhes foi arbitrariamente atribuído em função da genitália no nascimento, por outro lado, no caso de pessoas transgêneras, parece acontecer um outro momento socializador, que tem como objetivo fazê-lo ser reconhecido pela identidade de gênero à qual ele se atribui independente de sua genitália. Diferentemente da socialização primária, os padrões de ações a serem aprendidos e incorporados, nesse momento, não são transmitidos pelas agências socializadoras tidas como primárias, tais como família, escola e igreja, mas sim por outras matrizes culturais.

Para Setton (2011), o que se verifica atualmente é

uma nova prática socializadora distinta das demais verificadas historicamente. Considera-se, pois, que o processo de socialização das sociedades atuais é um espaço plural de múltiplas referências identitárias. Ou seja, a modernidade caracteriza-se por oferecer um ambiente social no qual o indivíduo encontra condições de forjar um sistema híbrido de referências disposicionais, mesclando influências em um sistema de esquemas coerente, ainda que heterogêneo (SETTON, 2011, p. 713).

Assim,

as biografias individuais e coletivas contemporâneas, segundo essa perspectiva, não estariam mais definidas e traçadas apenas a partir de experiências próximas no tempo e no espaço, transmitidas pelos agentes tradicionais da educação. Ao contrário, poderiam ser influenciadas por modelos e referências produzidos e vividos em contextos sociais longínquos e/ou virtuais, possibilitados por essa nova configuração cultural (SETTON, 2005, p. 347).

Nesse contexto, as novas matrizes culturais, que agem como instâncias legitimadoras (SETTON, 2010, p. 32), funcionam de modo a “fornecer” padrões de ações que estimulam a construção de uma nova estética de gênero não mais baseada nos valores atribuídos em função do gênero atribuído arbitrariamente no nascimento, mas sim da identidade de gênero com a qual uma pessoa se identifica.

Desse modo, no caso de pessoas transgêneras, o que se verifica é a busca por pessoas que façam parte de uma mesma comunidade, a fim de estreitar relações e, a partir da troca, construir estética e performance de gênero que o incluem na nova comunidade.

Gustavo chega a mencionar essa procura por pares, quando estava em um processo de pesquisa sobre os efeitos da terapia hormonal com testosterona nas vozes de cantores transmasculinos.

E aí eu tava com muito medo, porque eu fui procurar, né, vários vídeos no YouTube, de homens trans. Na época era tudo homem trans gringo, num tinha, que eu conhecesse, nenhum trans brasileiro fazendo vídeo no YouTube nessas épocas que eu pesquisava, tipo, 2014, 2015. Se tinha, não me aparecia nas buscas. Isso começou... Assim, acho que no fim de 2015 começou já a aparecer mais canais com homens trans, 2016, já tinha mais, mas naquela época ali que era uma coisa que eu tava pesquisando mais, não tinha, mas tinha muitos gringos, não necessariamente sobre canto, mas mostrando a voz (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 14).

Mesmo que o objetivo de Gustavo com as buscas no *Youtube* tenha sido o de entender os efeitos da testosterona na voz de homens trans, a interação ocorrida com esses vídeos pode, de alguma maneira, contribuir para esse momento de socialização em que, além dos desdobramentos causados pela injeção de hormônios no corpo, é preciso que se construa uma performance vocal que tem como base padrões de ações generificados.

Essa performance vocal, assim como a performance de gênero e a construção de uma aparência de gênero que tem como base uma estética dos gêneros, é aprendida em um processo de socialização, por meio de processos educativos que, por sua vez, perpetuam padrões generificados que constituem e mediam as aprendizagens e a construção das performances vocais.

5.2 A “estética vocal dos gêneros”

Assim como existe uma estética dos gêneros sobre a qual se constitui uma aparência de gênero, acredita-se que os padrões de ações vocais que compõem as performances vocais dos indivíduos sejam baseados em um conjunto de disposições de possibilidades de sonoridades que se forma em função do gênero e que é chamado aqui de “estética vocal dos gêneros”.

Os valores, significados e padrões que se refletem nas sonoridades produzidas vocalmente pelos indivíduos, e que constituem essa estética vocal dos gêneros, se ancoram em padrões de masculinidades e feminilidades socioculturalmente construídos e têm como fim fazer com que, a partir dessa estética,

as performances vocais sejam desenvolvidas de modo a perpetuar e normalizar masculinidades e feminilidades vocais e, portanto, regular as vozes para que essas funcionem como uma espécie de controle disciplinar societal que se baseia em padrões binário-generificados de ações.

Ora, se não existe voz humana sem corpo e se há uma corporeidade envolvida na produção de uma voz, a sonoridade vocal que uma pessoa produz é, portanto, um treinamento corporal, uma vez que uma voz soa como soa porque foi “condicionada” e “treinada” ao longo de uma vida para ter as características sonoras que tem. Desse modo, assim como a aparência de gênero dá visibilidade aos treinamentos corporais em função do gênero que um indivíduo é submetido, em seu processo de formação como ser, a voz também destaca esses treinamentos quando se materializa em som.

Do mesmo modo que o gênero adquire vida a partir de uma estética de gênero que “veste” o corpo em função de uma atribuição arbitrária de gênero que tem como base as genitálias de uma pessoa, a estética vocal dos gêneros vem à tona por uma estilística vocal considerada apropriada de acordo com o gênero atribuído à laringe de quem fala ou canta em função também de suas genitálias. Nesse caso, a sonoridade esperada é a de voz grave para homens e voz aguda para mulheres, apenas para se ter um exemplo.

Indo além, e olhando pelo prisma da música popular, tem-se que

os gêneros musicais funcionam como representações através das quais sujeitos e grupos sociais desenvolvem critérios de qualidade que passam a nortear as experiências musicais e formação de identidades” (TROTTA, 2007, p. 1).

Nesse sentido, a qualidade estética ou a estética de um gênero musical é determinada a partir de fatores como características harmônicas, rítmicas, melódicas, instrumentos utilizados, temáticas das músicas, público, dentre outros. Em outras palavras, são as características que, na troca entre produtores e ouvintes de música, fazem com que um gênero musical como o baião, por exemplo, seja reconhecido como baião.

No âmbito do canto, para ser reconhecido como um cantor de determinado gênero musical, é necessário que se incorpore na performance vocal, além dos elementos musicais característicos daquele gênero, características vocais específicas

do mesmo. Assim, entendendo o canto como um ato estético-vocal, quando se canta, coloca-se a estética vocal – fenômeno que ocorre na relação entre quem ouve e (o som produzido por) quem canta, de entender os sons produzidos como bonitos, agradáveis ou de se identificar e gostar desses sons – a serviço de uma estética musical. Para alcançar os sons que se almeja, isto é, a estética vocal desejada, é preciso de uma técnica vocal sistematizada para entender e executar os mecanismos ou movimentos técnicos necessários para produção de determinada sonoridade. Logo, seguindo essa lógica de pensamento, pode-se dizer que a técnica vocal está a serviço do canto, o que a coloca, por consequência, também a serviço de uma estética vocal/musical.

Ao se pensar em uma estética vocal dos gêneros, considera-se que para performar um gênero pela voz e pelo canto é necessário que se entenda essa estética e se conheça os elementos que caracterizam a estética de uma voz feminina ou masculina. Desse modo, na relação com o outro e com a sociedade, o indivíduo absorve a estética vocal dos gêneros e passa a manipular, mesmo que sem perceber, a sua biomecânica laríngea para ser reconhecido – também na troca, na relação com o outro – como homem ou mulher, ou não pertencente a essas categorias.

Partindo dessa lógica, faz sentido pensar que o gênero tende a operar nos processos de aprendizagem e performance vocal dos indivíduos no canto e na fala. Isso porque, a partir da estética vocal dos gêneros, espera-se que homens e mulheres falem e cantem de maneiras distintas.

5.2.1 Processos educativo-vocais da estética vocal dos gêneros

A estética vocal de gênero é algo que se aprende socialmente. Desde a socialização primária, as instâncias socializadoras tais como família, escola, igreja e mídia, bem como outras matrizes culturais com as quais a criança possa vir a ter contato interagem com ela para lhe fazer entender que vive em um mundo marcado pelo binarismo de gênero e que suas ações são validadas ao enquadrar-se em padrões de ações generificados. Desse modo, ao entender que uma identidade masculina ou feminina lhe foi atribuída pelos outros, desde tenra infância, o indivíduo entende – e acredita-se aqui que este entendimento está em um limiar da intencionalidade e não-intencionalidade – que deverá incorporar um “estilo vocal” que

Ihe represente enquanto menino ou menina e que será crucial para o desenvolvimento de suas características vocais, primeiro, na fala e, posteriormente, no canto.

Pode-se argumentar que as diferenças vocais entre homens e mulheres se devem ao fato de que as laringes masculinas e femininas são biologicamente diferentes, principalmente no que diz respeito ao comprimento das pregas vocais. Contudo, essas “diferenciações biológicas” só acontecem no corpo a partir da puberdade, quando o aparelho fonador sofre mudanças causadas pelo aumento exponencial da produção de hormônios e, mesmo antes disso, é possível verificar dissemelhanças nas vozes de crianças de gêneros opostos, sobretudo no âmbito das características da fala. Isso porque “a fala encadeada permite tal diferenciação, devido aos aspectos morfossintáticos e semânticos relacionados ao sexo [leia-se gênero]” (CIELO et al., 2009, p. 228).

Sundberg (2015) reforça que as diferenças entre os formantes⁶³ de homens e de mulheres não podem ser explicadas com base apenas nas diferenças de tamanho do trato vocal⁶⁴ e que é possível que “existam “dialetos de gênero, segundo os quais homens e mulheres articulem vogais de forma diferenciada” (p. 146).

O fato de haver diferenças nas vozes que não são causadas por razões biológicas ajuda no argumento de que os padrões de masculinidades e feminilidades vocais não são instituídos por causa de uma diferenciação natural biológica, mas sim construídos a partir de uma lógica coercitiva de padrões de ações vocais que opera para que os indivíduos necessariamente se enquadrem em categorias binário-generificadas, que tomam sentido na sexualização dos corpos. Nesse contexto, a biomecânica de funcionamento do aparelho fonador condicionada para produzir sons que “casem” com a dinâmica de funcionamento da estética vocal dos gêneros, um processo similar ao que acontece quando um cantor manipula o funcionamento fisiológico de seu sistema fonador para fazer com que sua voz soe com as características estético-vocais de determinado gênero musical.

⁶³ Segundo Gusmão, Campos e Maia (2010), “o formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes [...]. Os formantes, na maioria das vezes, são expressos através de seu valor médio em Hertz (Hz), ou ciclos por segundo” (GUSMÃO; CAMPOS; MAIA, 2010, p. 44-45).

⁶⁴ Trato vocal é o espaço compreendido entre as pregas vocais e os lábios, nos sons orais e entre as pregas vocais e as narinas, nos sons nasais. Geralmente comparado a um tubo, quanto maior esse espaço, mais grave as frequências fundamentais e de formantes serão. Todavia esse espaço pode ser aumentado e/ou diminuído por ajustes articulatórios como, por exemplo, estirar os lábios (como em um sorriso) e arredondar os lábios (como quando se faz um bico), o que respectivamente encurta e aumenta o trato vocal, fazendo com que as frequências nele produzidas sejam mais graves ou mais agudas.

Essa socialização vocal e de gênero acontece no cotidiano, no dia a dia, sem que as pessoas deem atenção para ela, sem que se perceba que ela ocorre, tal como manda o *script* de normalização da operação do gênero. Assim, esse processo circunscreve

uma força heurística mais ampla do que a noção de educação ou de processo educativo. Se o último, na grande maioria das vezes, é considerado como prática intencional, consciente e sistemática, o processo de socialização tem a vantagem de agregar as noções anteriores a uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes (SETTON, 2011, p. 715).

Nesse contexto, a partir do momento da atribuição de uma identidade de gênero para alguém, essa pessoa cai na lógica de funcionamento da estética vocal dos gêneros que perpassa a construção de performances vocais.

Assim, nos processos de formação vocal, intencionais ou não intencionais, o objetivo maior é alcançar determinada sonoridade, sonoridade essa que, via de regra, estará subordinada aos valores dispostos na estética vocal dos gêneros. O processo de construção dessa sonoridade pode ser visto como um percurso que dá a uma voz a possibilidade de soar como deve soar ou de soar como se deseja que ela soe.

Para performar uma sonoridade, é preciso entender e interiorizar quais são as suas características e o que é necessário fazer fisiologicamente para atingir o resultado almejado. Na maioria das vezes, esse entendimento acontece em processos educativo-vocais não intencionais, ou seja, na vivência com os outros, na observação das esferas da vida cotidiana, no constituir-se um ser é que se aprende como as vozes devem soar, como devem ser ouvidas, como devem ser entendidas e, então “intuitivamente” e por meio de processos imitativos é que se começa a manipular o aparelho fonador de modo a formar uma voz como se pensa que ela deva ser.

Nessa construção vocal, é mister que os valores, significados e regras sociais sejam incorporados em um processo de socialização que prepara o indivíduo para a vida em sociedade. Na relação com o outro e com a sociedade é que se aprende a usar a voz para assumir uma identidade e ser reconhecido como sendo pertencente ao mundo em que se vive. Desse modo, a sonoridade de uma voz é aprendida em uma relação dialética e sempre estará ligada a escuta da própria voz por si próprio e pelo outro.

As “matrizes culturais” que agem nos processos de socialização vocal têm um importante papel ao transmitir aos indivíduos as disposições ou os padrões de ações vocais sobre os quais as performances vocais devem se ancorar. Assim, as instâncias socializadoras e as matrizes culturais – família, religião, escola, mídias, comunidades na internet, dentre outras – preparam uma pessoa para performar masculinidade ou feminilidade pela voz, a depender da identidade de gênero que lhe foi arbitrariamente atribuída no nascimento. É a partir dos padrões presentes na estética vocal dos gêneros e do seu próprio entendimento desses padrões que alguém constrói um “sistema de disposições” para ser usado de maneira a realizar uma performance generificada que seja crível.

No âmbito das práticas educativo-vocais propriamente intencionais, para além da estética músico-vocal de um gênero musical, a estética vocal dos gêneros também se faz presente. Isso porque as maneiras que se conhece de produzir, ouvir, entender, categorizar e se relacionar com as vozes são operadas pelo gênero e funcionam como ferramentas de regulação e reiteração de práticas vocais binário-generificadas. Nesse sentido, ao começar o trabalho com um aluno é natural – no sentido de que esta prática foi naturalizada – que um professor pense em um plano de trabalho que se baseie nos dois grandes padrões vocais: masculino e feminino. Por isso mesmo, assim como os processos educativo-vocais não intencionais, as práticas pedagógico-vocais intencionais acabam promovendo uma interiorização da estética vocal dos gêneros.

O professor de canto, nesse processo, acaba assumindo a função não somente de um educador vocal, mas também de educador e regulador de gênero, uma vez que, salvo raras exceções, os pressupostos teóricos e práticos usados por ele em sua atividade docente, de alguma forma, mesmo que não seja essa a intenção, vão acabar reforçando os padrões generificados e firmar a voz como um marcador social de gênero. Todavia, é importante ressaltar que o indivíduo professor não é “culpado” ou responsável por isso, mas, fazendo parte de uma estrutura e tendo sido ele mesmo educado de acordo com os pressupostos da estética vocal dos gêneros sobre como ensinar e lidar com as vozes, o binarismo vocal estará presente em sua prática educativa.

Esse papel do educador vocal de reforçar, ainda que sem querer, a voz como identificadora de gênero é tangenciada nas entrevistas de Gustavo e Natasha. Quando Gustavo diz que a professora de canto coral em sua infância lhe dizia que

não era bom cantar grave, mas sim usar a parte mais aguda de sua voz no registro de cabeça (Gustavo, entrevista dia 10/07/2021, p. 7), ela poderia estar reiterando os padrões estético-vocais generificados, a saber: voz de homem é grave e no peito e voz de mulher aguda e na cabeça. No caso de Natasha, o processo de classificação vocal ao qual ela foi submetida durante sua passagem pelo coro (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 7) também evidencia o quanto os processos formativo-vocais mesmo em conjunto são agenciados pelo gênero.

Já para Janaína, o papel da professora de canto foi de grande importância no reconhecimento de sua própria voz como pertencente a uma estética vocal feminina, após a transição de gênero.

[Nome da professora de canto] me ajuda muito, me ajudou muito quando eu ainda tava fazendo aula com ela. E ela gosta muito de construção de show, ela gosta muito desse meu processo. Mas [nome da professora de canto] nunca questionou esse local de voz, no sentido de “isso tá parecendo masculino”. Muito pelo contrário [...] A gente se conhecia, se reconhecia, mas eu num era próxima de [nome da professora]. Eu fui aluna de [nome da professora] antes da transição e depois eu voltei como aluna pós transição, mas [nome da professora] nunca me tratou no masculino, em nenhum momento, né, e nunca... pelo contrário, ela disse: “Nossa, eu não tenho nenhuma dificuldade em reconhecer seu corpo enquanto um corpo feminino” [...]. Então, isso ajudou bastante a relação de pensar processos artísticos juntas, né.? [...]. E sempre foi um trabalho muito coletivo. Mas o local de pensar o feminino a partir do meu corpo ele foi muito natural nesse processo, nunca fui algo de “Tá, vamo parar porque meu corpo é feminino, a gente tem que pensar feminino”. Não. Tô pensando meu corpo (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 28).

No entanto, o professor não é a única figura a assumir um papel importante nos processos formativos dentro da estética vocal dos gêneros. O entendimento dessa estética bem como sua interiorização podem ser mediadas por modelos vocais, cantores em quem um indivíduo se inspira para construir sua performance vocal.

5.2.2 Os “modelos vocais”

Na esfera das aprendizagens vocais não mediadas por um professor de canto, há figuras que podem assumir um papel tão significativo quanto o do professor de canto. Essas figuras são os “modelos vocais”, cantores em quem um cantor em formação se inspira durante o seu processo de tornar-se cantor. No cotidiano, é

comum as pessoas aprenderem voz a partir de modelos, pois quem aprende algo, aprende com alguém.

Desde muito cedo o indivíduo tem modelos vocais: os pais, a família, as vozes que ouve pelos meios eletrônicos, todas essas pessoas lhe dão informações sobre como começar a experimentar a sua voz, em um primeiro momento, pela tentativa de imitação. No processo de tornar-se um cantor, algo parecido acontece. A partir da observação e tentativa de imitação de cantores com os quais uma pessoa se identifica e tem como referência é que se engatilha o desenvolvimento de uma identidade vocal própria.

Fato é que os modelos vocais são de extrema importância para os processos de experimentação e descoberta vocal, entendimento da estética vocal dos gêneros e da estética vocal dos gêneros musicais. Mais do que isso, eles podem ser considerados como “fontes” de recursos sonoros a ser incorporados na construção a própria performance vocal.

Nas entrevistas dos participantes dessa pesquisa, é possível notar o papel de destaque que os “cantores-modelo” ocupam em seus processos de formação vocal, sobretudo nos de Janaína.

As minhas duas grandes referências [são] brasileiras, no momento. Eu até tô flirtando com algumas coisas de música internacional, mas as minhas primeiras referências, elas vão continuar sendo brasileiras, porque eu falo português (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 5-6).

Apesar de eu gostar muito de Bethânia – pra mim ela é uma entidade em cena, como vários monstros e monstras da música popular brasileira – ela não é minha referência musical, minha referência musical é Gal Costa [...]. Inevitavelmente quando a gente começa a cantar, e ao longo da sua história, você se identifica com outras pessoas. Então eu começo a cantar principalmente pensando muito na voz de Gal Costa (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 2).

Gal, ela tem um local que, primeiro o que me encantou foi o canto cristalino de Gal, de você escutar e entender tudo que vocalmente ela tá fazendo, com muita clareza, né? Isso me encantou muito. Depois quando eu tive acesso a YouTube e eu passei a ver as performances de Gal, em cena, e o experimentalismo de Gal em cena – para além da voz experimentalista de Gal – eu ficava arrepiada assim: “Meu Deus, que mulher é essa? Pelo amor de Deus!”. Eu tinha 15 anos na época. E pra mim Gal é realmente a – e com todo respeito, adoro Elis Regina, mas pra mim Gal é a maior cantora do país, porque ela experimentou de TUDO! TUDO! Sabe? E com todas as competências e as não competências também, porque todo mundo tem competências e não competências, ninguém é completo, eu não gosto

da ilusão de completude de um artista, eu acho que é um local falho, é um local que tentam enquadrar a gente e é foda isso. Mas, pra mim, Gal é o que a gente tem de melhor desse último século, digo enquanto cantora daqui (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 4).

É possível notar o quanto Gal Costa está presente na formação musical de Janaína, desde a questão da identificação com a música brasileira e o entendimento dessa estética musical, bem como na observação dos recursos vocais e compreensão dos mesmos como possibilidades a serem usadas para um enquadramento na estética vocal dos gêneros. Mesmo no próprio entendimento de Janaína como mulher, Gal está presente, embora seja com Elza Soares a sua maior identificação pessoal e musical.

Elza Soares pra mim foi uma mudança sensitiva enquanto mulher negra cantora. E eu, eu não sou muito de chorar, as minhas relações, o modo como eu cresci não me permitiu muito essa experiência de chorar, mas eu choro curiosamente quando Elza tá no palco e eu vejo Elza cantando “A mulher do fim do mundo”. Eu consegui um ingresso na sorte por um amigo que ia no show, depois não pôde ir... Me deu dois ingressos, aí eu fui com o ex-namorado dele, assistir o show e Elza tava lá e deu oi, então eu começo a chorar e soluçar na plateia e ele quis me abraçar... Tá, eu entendi muita coisa só de tá ali. Então, eu tenho uma formação musical de estudar sistematicamente, mas também tenho de vivenciar, ver outras pessoas cantando (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 2-3).

O aprender a cantar no dia a dia pela observação, pela experiência, e tendo Elza Soares como modelo, também faz parte das vivências de Natasha, que diz se inspirar em Elza e sua

experiência de vida, né, pra gente se espelhar e pra gente é... a performance também, porque tem aquela coisa, né: uma coisa é você estudar uma artista que é referência pra você, uma coisa é aquilo que a gente gosta, outra coisa é criar o que a gente gosta e outra coisa é o que sai daquilo que a gente cria, né. Então são inspirações, no geral, sim. A gente pega, estuda certas coisas... “Ah, eu vou estudar esse *cat single [scat singing?]* aqui da Elza porque ela faz maravilhosamente”, então isso pode combinar em algum momento. É óbvio que isso não vai sair igual o da Elza Soares e nem é pra sair, porque não é uma cópia, é uma referência (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 11).

Para além da própria identificação enquanto mulheres, a questão racial também pesa quando Elza é colocada como a principal referência vocal e musical de

Janaína e Natasha. A partir dela, elas conseguem entender como construir suas performances vocais dos seus lugares de mulheres negras.

Só que aí chega um momento que eu parei pra pensar: “tá, Gal Costa, ela é brasileira, ela é baiana, é soteropolitana, mas tem uma coisa que não tá colando comigo” – e aí foi que eu entendi, Gal Costa é branca. Ela pode até estar imersa na cultura baiana – e ela está, ela é macumbeira –, mas ela é branca e isso inevitavelmente destoa de mim. E aí foi quando eu reencontro Elza Soares (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 2-3).

As cantoras que me influenciaram e me influenciam muito é... desde Elza Soares a Larissa Soares, Luedji Luna, Xênia França é... Gabi Amarantos, Elis, Gal Costa, então são sempre expressões... Mas especial é Elzinha. Elzinha é especial (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 11).

No caso de Gustavo, a identificação e a postulação de um cantor como modelo acontecem por causa do uso de um importante recurso sonoro disposto na estética vocal dos gêneros para a masculinização de uma voz: o grave.

Cê já escutou [Of] Monsters and Men? [...]. Tem algumas pessoas que falam que, dependendo da música, a minha voz parece com a do vocalista e, realmente, eu não vou tirar a razão [...], quando eu fiz um cover d'uma música deles e eu escutei eu falei: “Nossa!”. Num é igual, dá pra ver que são pessoas diferentes cantando. Mas eu entendi o porquê das pessoas acharem que parece um pouco a voz dele. E aí acho que seria, tipo, a única pessoa que eu consigo pensar que eu teria um pouco essa semelhança, no jeito de cantar (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 32).

Interessante observar que, no caso dos três participantes desta pesquisa, os modelos vocais correspondem ao gênero oposto àquele que lhes foi atribuído no nascimento, isto é, os cantores e as cantoras com os quais eles se identificam são do mesmo gênero que eles. Isso, sem dúvidas, auxilia na construção das performances masculinas ou femininas no âmbito do canto.

Ademais, todos eles também partem de seus modelos como fonte de inspiração, mas não querem ser cópias deles. Ao invés disso, o que eles buscam é se ancorar nos recursos adquiridos com os seus cantores-modelos para construir uma identidade vocal cantada única e que os represente.

Sobre isso, Gustavo diz: “Eu num gosto quando as pessoas falam que eu pareço outra pessoa, eu me sinto uma cópia, uma farsa” (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 32). Para Natasha, a inspiração artística

é uma referência. É o movimento de corpo, a construção. É se encontrar nesse projeto artístico e pegar referências pra encontrar algo que seja referencial, juntando esses processos e também os processos políticos, né, que esses corpos representam [...]. Eu vejo quanto à técnica e quanto à conteúdo artístico e político, mas enquanto a técnica também. “Nossa, deixa eu explorar isso, deixa eu ver se eu consigo fazer isso nesse estilo, deixa eu ver se eu consigo colocar a minha voz assim, deixa eu ver se eu consigo utilizar um elemento assim que eu nunca tinha utilizado numa composição” (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 11-12).

Para Janaína, Elza também é uma referência, mas não deseja imitá-la.

Se você pega o trabalho de Elza, do início até o fim, a gente vê também uma Elza de voz cristalina que ainda brinca com o rasgado, mas é cheia de swing, até a Elza que tá sentada na cadeira agora, mas você vê ela viva o tempo todo e você vê como se ela tivesse remexendo o quadril, sentada na cadeira o tempo todo. É uma coisa maravilhosa. Então, num é nem cantar como ela, que eu acho que esse local é um local também que já passou pra mim. Se eu ainda tivesse, depois de mais de 10 anos estudando canto, querendo cantar que nem ela, eu num era cantora. Mas é um orgulho da trajetória dessas mulheres, que, acima de tudo, elas reinventaram o modo de ser mulher. Ainda que sejam mulheres cis. O modo de reinventar suas sexualidades, os seus pudores e elas construí... é... elas evidentemente colaboraram para a reinvenção da mulher brasileira (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 4).

Assim, a partir de citações de padrões vocais observados nas performances vocais de seus cantores-modelo, os participantes desta pesquisa encontram os seus próprios caminhos para reinventar e ressignificar constantemente suas performances vocais. Essa capacidade para reformulação das performances vocais pode apontar para a possibilidade de se refazer e repensar os próprios padrões de feminilidades e masculinidades vocais. Da mesma maneira que os seus modelos colaboraram para a reinvenção da instituição mulher brasileira, eles podem, a seu modo, ajudar na superação do que se tem atualmente como padrões de vozes masculinas e femininas.

5.3 Masculinidades e feminilidades vocais: a constituição de uma estética vocal dos gêneros

Os processos de socialização caracterizam-se pelo aprender a ser, vir a ser, tornar-se e, nesse caso, passam por aprender ser alguém em uma “localização objetiva” em um mundo real (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 174). Em outras palavras, para ser um membro de uma sociedade e para ser reconhecido pelos outros como pertencente a um mundo social, é necessário que se aprenda padrões sociais, ações e comportamentos que derivam das normas instituídas para se ser quem se é no lugar em que se vive.

O gênero, bem como as categorias de raça, etnia, classe social, dentre outras, determinam padrões e papéis sociais que as pessoas devem adotar por serem quem são. Assim, dentro da lógica do binarismo de gênero, para ser um membro de uma determinada sociedade, é necessário que se aprenda a ser mulher ou ser homem, é preciso aprender os padrões de ações sociais relegados a homens e mulheres.

Na construção de uma performance de gênero que seja masculina, feminina, ou não binária, aprender o que se espera de uma voz em função do gênero de quem fala e de quem canta é de suma importância, pois a voz faz parte e transmite muito da identidade dos indivíduos (FERREIRA, 2011, p. 12). Desse modo, a voz perpassa e é perpassada pela construção de identidades masculinas e femininas, durante o processo de constituir-se alguém no mundo em que se vive.

Se a voz é construída a partir de padrões generificados de comportamentos, a partir de quais parâmetros uma voz é considerada e reconhecida como masculina ou feminina? Sobretudo no contexto da voz falada, mas também na voz cantada, a altura de uma voz, isto é, o *pitch*, a frequência que ouvimos quando alguém fala, talvez seja o primeiro aspecto que induza a categorização de uma voz como sendo masculina ou feminina.

No âmbito musical, além da tessitura e das características músico-vocais específicas de cada gênero musical, a estética vocal dos gêneros pode ser construída a partir do diferente uso dos mesmos recursos vocais por homens e mulheres. Assim, na constituição de uma estética vocal dos gêneros na voz cantada, recursos como modos de fonação, manipulação da relação fonte-filtro (respectivamente, laringe e articuladores), controle das pressões sub, trans e supra glóticas, articulação, transição entre registros, predominância do uso de determinado registro (ou predominância do

uso de maior ou menor fechamento/densidade de vibração das pregas vocais), performance corporal, dentre outros podem ser considerados. Pode ser que a manipulação desses recursos para dar a voz um ar de masculinidade e feminilidade aconteça não intencionalmente e resulte dos processos de naturalização e normalização de padrões de voz, pelos quais o gênero opera, mesmo no canto.

5.3.1 Grave e agudo na constituição de uma estética vocal dos gêneros

Os padrões de altura estabelecidos para as vozes masculinas e femininas aparecem como uma questão importante na formação dos cantores e cantoras trans participantes desta pesquisa, mesmo que inconscientemente. Já desde a infância, em um período que antecede em alguns anos a sua transição de gênero, Gustavo buscava produzir uma voz mais grave enquanto cantava.

Ela [a minha voz] era muito fina pra mim. Tanto que em todas as músicas que eu cantava, eu tentava sempre cantar o mais grave que eu conseguia. Eu achava muito legal [...]. Eu sempre tentava cantar grave, porque pra mim era o legal [...] e ela [a professora de canto coral] falou pra eu parar de tentar fazer a voz grave porque eu conseguia alcançar notas muito agudas fazendo essa voz [de cabeça] – muito agudas, assim: eu não sei o quanto agudas eram. Eu não acho que sejam tão agudas assim, mas muito mais do que as que eu tava cantando, com certeza, porque eu num gostava muito de cantar agudo (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 9).

A partir da fala de Gustavo, é possível supor que a busca por uma voz mais grave em seu canto vem da procura por se enquadrar em uma estética vocal de gênero que se afaste dos padrões comuns de feminilidade vocal, quando se trata da altura. O uso de uma tessitura vocal que contraria a normalidade de uma estética vocal feminina pode ser visto como uma negação de uma identidade de gênero feminina com a qual Gustavo não se sentia confortável, uma vez que esse desconforto, embora passasse despercebido na questão da voz, fica muito evidente na relação dele com o seu corpo, durante a infância.

Eu lembro que eu devia ter uns cinco anos, seis anos – era muito criança – e eu sentava no vaso e rezava pra Deus, pra trocar aquele genital ali, porque, tipo assim: “Deus, eu sei que deu algum erro aí, sabe? Mas, assim, se quando eu for dormir, amanhã eu vou acordar, se você... você só troca, assim, magicamente. Ninguém precisa saber, você faz com que todo mundo nunca perceba a diferença e todo mundo me veja como esse menino que eu sempre fui” (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 4).

Voz e corpo estão intrinsecamente ligados no processo de produção vocal, logo, se há um problema na relação de uma pessoa com seu próprio corpo, é provável que isso se reflita em uma cisura entre um indivíduo e sua voz. No caso de cantores essa questão pode se tornar muito mais evidente. Para Barros (2012, p. 48), “o cantor que não se identifica com a voz que produz, que não a reconhece como sua, possui uma cisão entre voz e personalidade”.

Entretanto, a busca de Gustavo pelo enquadramento em uma estética vocal masculina não se restringe à infância, pois, mesmo após a transição, sua relação com a voz parece estar marcada pela necessidade de performar masculinidade por meio da produção da voz em uma tessitura mais grave, tanto na fala quanto no canto.

E eu percebi que – inclusive eu percebi porque um amigo me falou, porque eu faço isso de forma inconsciente – que quando eu tô falando com pessoas que eu não conheço... então, por exemplo, eu vou falar com uma pessoa que vai anotar meu pedido no restaurante – que inclusive foi nessa situação que eu fiquei percebendo isso que o meu amigo me falou –, eu falo bem mais grave. Eu falo, tipo assim [fazendo uma voz mais grave]: “Eu vou querer tal coisa”. Eu tento pôr a minha voz mais [grave]... só que eu nunca percebi que eu fazia isso. Meu amigo falou: “Por que que cê fez isso?”. Eu falei: “O quê que eu fiz?”. Aí ele falou: “Cê começou a falar diferente”. E aí eu fiquei: “Como assim?! (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 23)

Ao usar uma voz ainda mais grave que a sua voz usual, Gustavo provavelmente está buscando ter uma passabilidade⁶⁵ maior não só no âmbito da voz, mas também socialmente. Assim, ao “engrossar” sua voz na interação com estranhos, pode ser que ele esteja querendo se livrar da ameaça da disforia que uma voz em não conformidade com os padrões sociais pode causar. Nesse contexto da binarização das vozes, bem como na lógica de operação da estética vocal dos gêneros, quanto mais grave uma voz for, mais masculina será.

A importância que Gustavo dá para a performatividade de sonoridades que enquadrem sua voz em uma estética vocal masculina, que se baseia, sobretudo, no uso do grave como ferramenta de masculinização, fica ainda mais evidente quando ele revela preferir encarar a possibilidade de nunca mais cantar em função de ter a voz grave que tanto almejava para si:

⁶⁵ Passabilidade pode ser entendida como um processo que valoriza “o desenvolvimento de contornos e traços corporais que, no limite, garantem a possibilidade de uma pessoa ser reconhecida como cisgênera” (PONTES; SILVA, 2017, p. 403).

Inclusive foi uma das coisas que eu pensei tipo: “eu posso não conseguir cantar, mas, pelo menos, minha voz ia ficar mais grave. Vou conseguir falar de uma forma... às vezes, alcançar notas que eu sempre quis alcançar e eu nunca consegui”. E, enfim, né, isso aconteceu. Minha voz ficou bem mais grave do que ela era (Entrevista Gustavo dia 10/07/2020, p. 15).

Para além da fala, Gustavo ainda leva para o seu canto as expectativas de uma performance vocal que seja marcada pelo uso de tessituras de graves extremos, como forma de enquadrar-se na tão almejada estética vocal masculina.

Quando eu, tipo... me comparo com as notas que eu tô cantando, eu sei que eu tô cantando notas bem graves, que eu não conseguiria, de forma alguma, antes (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 15).

Eu fiquei bem mais feliz com a voz agora depois da transição, porque era isso... eu sempre quis cantar essas notas graves, sempre foi uma coisa que eu gostei, sempre foi uma coisa que eu admirei... e agora eu consigo fazer isso. Então, eu fiquei bem feliz [...]. Eu gostava disso porque queria dizer que, finalmente, eu tinha chegado nessa voz mais grave que eu queria ter (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 37).

Enquanto Gustavo buscava e ainda busca a todo custo “agravar” a sua voz, Natasha, no caminho contrário, em uma situação pré-transição, fugia dos meandros mais graves de sua voz.

Quando eu comecei a fazer canto coral me classificaram como barítono. Eu fui fazer o teste do coral e eu não queria ficar no barítono, eu queria ficar no tenor porque era a [voz] mais aguda possível. [...]. Mas, se eu voltasse hoje, com certeza, eu pediria pra me colocar em outro naipe (Natasha, entrevista, dia 23/12/2020, p. 7-8).

Da mesma maneira que Gustavo, não intencionalmente, tentava reprimir a feminilidade de sua voz, buscando fortalecê-la em sua parte grave e fugindo dos agudos, pode ser que Natasha tenha usado o mesmo recurso. Ao dizer que odiava ficar no naipe dos baixos, é possível que Natasha estivesse trazendo à tona, mesmo que não intencionalmente, a negação de uma masculinidade que pudesse vir a ser expressada pela emissão de frequências mais graves em seu canto. Nessa lógica, ser classificado como baixo significa ter a voz mais grave dentre as vozes masculinas, e, quando se acredita que os padrões de masculinidade e feminilidade podem ser entendidos e reconhecidos pela tessitura “natural” de uma voz, quanto mais grave a voz de uma pessoa é, mais viril, mais masculino, mais homem ela é.

Contudo, atualmente, Natasha não se prende mais aos padrões de uma estética vocal generificada. Ela, enquanto mulher, não sente a necessidade de feminilizar ou deixar sua voz aguda para que seja reconhecida como feminina.

Eu acho que existem modelos, existem coisas que a gente acha muito bonito. Se fosse pra performar lindamente, todo mundo queria ser uma Beyoncé da vida, que é uma coisa que eu não quero, que é uma coisa que, tipo assim, num me chega. Eu acho que ser uma mulher trans, socialmente, já é cruel o suficiente ter que provar nossa feminilidade no dia a dia. Então, ter que carregar esse fardo de ter que aprender a feminilidade de um corpo de uma cantora, de uma artista, pra mim, já é muito cruel, sabe? É muito, é demais, assim. É algo que são processos pra gente conseguir chegar e ser reconhecida pelos nossos corpos, né? Se bem que a feminilidade não é isso também, o [que o] padrão quer estabelecer sobre a gente. Mas em relação a palco, em relação a corpo, eu tô bem tranquila, assim [...] Eu tenho pensado ultimamente em trabalhar em alcances mais agudos, sim, mas não como objetivo de “Ai, eu preciso mostrar o quanto mais feminina eu sou”. Não, é desafio mesmo. Até... até onde mulher alcança, [até onde] a travesti alcança (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 12-13).

Apontando para a mesma direção, Janaína defende que o entendimento sobre o que são vozes masculinas e femininas precisa ser mudado, que as categorizações de vozes em função de gênero carecem de uma reformulação.

Teve um momento que eu passei a me cobrar, mas isso foi depois da transição, querer cantar apenas no agudo. Eu já tinha entendido, já tava entendendo as potências de meu grave e teve momentos da minha fala d’eu começar a falar que minha voz não era feminina. Hoje eu entendo que minha voz é feminina pra caralho, mas porque eu tive também que reinventar o que é feminino, né (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 11).

Todavia, mesmo entendendo que as noções de masculino e feminino precisam ser reinventadas, Janaína reconhece que conta com um privilégio de “passabilidade vocal”, um enquadramento na estética vocal dos gêneros, em função das características tímbricas e da tessitura de sua voz falada.

Eu já escuto pessoas [dizendo]: “Janaína, sua voz é feminina”. Ponto. E a minha voz é feminina e não tem quem me tire mais da cabeça que minha voz já performa feminilidade. Tudo bem, eu tô num local extremamente confortável porque eu tenho uma voz que as pessoas dizem que performa feminilidade. É uma voz que as pessoas dizem que parece uma voz cis. É confortável pra mim pra caralho. E graças a Deus! Eu tinha que ter alguma coisa confortável na minha vida (Entrevista Janaína, dia 16/12/2020, p. 20).

As falas de Natasha e Janaína apontam para uma característica muito forte da operação do gênero na vida dos indivíduos: a força coercitiva do binarismo de gênero na forma de categorizar as ações dos sujeitos. Mesmo que haja uma fuga dos padrões vocais masculinos e femininos (essa fuga é legítima e deve ser buscada a fim de conferir emancipação para as vozes), essa escapatória só é procurada porque os padrões ainda são muito fortes. Uma voz só se desvia dos modelos de masculinidade e feminilidade porque esses modelos, efetivamente, existem e impactam na maneira dos indivíduos experenciarem, conhecerem e se identificarem com suas vozes. A exceção só existe por causa da regra.

O destaque dado à altura, ou tessitura, de uma voz no processo de construção de padrões de masculinidades e feminilidades vocais, se dá pelo fato de que a primeira característica que se ouve e se reconhece de uma voz é o quão grave ou o quão aguda ela é. A primeira boa ou má impressão que se tem de uma voz depende muito do estranhamento ou da conformidade que se confere a uma voz em função da sua sonoridade – no que diz respeito à altura – combinar ou não com o corpo que a emite. Quanto maior o homem, mais se espera que a sua voz seja grave e potente e, quanto menor a mulher, mais se espera que sua voz seja aguda e delicada.

No entanto, apesar da sua importância, a altura não é capaz de, sozinha, caracterizar uma voz como masculina ou feminina, ela não tem a capacidade de, separada de outros fatores, representar o que se toma neste trabalho como estética vocal dos gêneros. Quando se pensa numa estética de vestuário em função do gênero, por exemplo, embora a cor da roupa seja importante para caracterizá-la como sendo uma vestimenta masculina ou feminina, ela depende de outras características – como a forma, o corte, o caimento, a silhueta, o tamanho, apenas para citar algumas – para, de fato, ser categorizada como roupa de mulher ou roupa de homem. Do mesmo modo, para a construção de uma estética vocal dos gêneros, é preciso que se ancore em fatores como os modos de fonação, a articulação, a ressonância, corte de palavras, sibilância, duração de vogais, dentre outros.

5.3.2 Recursos sonoros complementares ao grave e ao agudo na constituição da estética vocal dos gêneros

Dando força para a ideia de que o grave precisa de recursos sonoros que o complementem na constituição de uma estética vocal de gênero, Gustavo percebe

que, embora ele e um amigo tenham a frequência fundamental de fala muito similares, a voz do seu amigo acaba soando mais grave, ou mais masculina, se se pensar o grave como sinônimo de masculinidade.

Porque, assim, que nem eu falei, eu fiquei [feliz] porque eu consigo alcançar notas, no canto, bastante graves, mas, quando eu falo, a minha voz num soa grave pras pessoas. Inclusive, tem um amigo meu que quando a gente fica [falando] “aaah”, assim, a gente faz a mesma nota. Tipo, as nossas vozes são faladas na mesma... num sei se faz sentido o que eu tô falando... [...]. Mas, a voz dele, apesar da gente tá falando na mesma nota, que está na mesma oitava, a voz dele parece muito mais grave que a minha. E eu fiquei tipo: “Nossa, eu queria, né, que [eu] conseguisse [fazer igual]” (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 23).

O que pode estar ocorrendo é o uso de diferentes recursos de ressonância por Gustavo e seu amigo. Uma vez que o resultado final de uma voz também depende de características acústicas, a percepção da mesma frequência como sendo “mais grave” talvez esteja ligada à diferentes manipulações de trato vocal e mesmo dos articuladores que acabam resultando em uma produção vocal que conta com mais harmônicos graves e, consequentemente, soa “mais grave”.

Janaína também coloca questões que vão além do escopo do grave e agudo para entender as vozes masculinas e femininas.

Eu posso construir feminilidade a partir de outros recursos que não sejam o agudo, né? Porque o que define a feminilidade não é só... [...] A feminilidade não é definida por uma coisa. A feminilidade quando ela está... do modo como ela está posta, ela não é definida apenas pelo agudo, né (Entrevista Janaína, dia 16/12/2020, p. 23).

No âmbito das ciências da voz, considera-se que as qualidades vocais percebidas pelas pessoas como masculinas ou femininas têm suas produções ancoradas em fatores como o tipo de som produzido na laringe, a ressonância desse som no trato vocal, a articulação e as pressões envolvidas na manipulação dessas estruturas (TSUJI et al., 2020, p. 44). Assim, para além da frequência fundamental, os resultados sonoros advindos do “manuseio” dos recursos citados reforçam a constituição de masculinidades e feminilidades na voz.

Porém, esses fatores secundários na atribuição de gênero a uma voz podem não somente “denunciar” o gênero de quem fala, mas também destacar categorias

que se interseccionam, em algum nível, com a identidade de gênero de quem produz uma voz. É o que acaba acontecendo a Gustavo, como ele diz:

Na voz falada, assim... muitas pessoas acham que eu sou gay por causa do jeito que eu me expresso [...]. E, então, às vezes passava esse estereótipo, né, de como homens gays falam. E, às vezes, era mesmo, bem estereotipado" (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 27-28).

Zimman (2012, 2017, 2018) menciona, além dos elementos já mencionados, os seguintes fatores como também sendo responsáveis pela identificação de vozes como sendo masculinas ou femininas: variação do *pitch*, variabilidade e dinamismo, frequências de formantes⁶⁶, tamanho de espaço das vogais, corte de consoantes, consoantes sibilantes (como /s/ e /z/) e qualidade vocal (2012, p. 21). Segundo esse autor, os ouvintes, geralmente, reconhecem um homem como gay, em sua fala, quando este produz uma frequência do fonema /s/ mais aguda que de outros homens (ZIMMAN, 2018, p. 5). Nesse contexto, a voz funciona também como um marcador para as categorias interseccionais que auxiliam na compreensão da identidade e do gênero de uma pessoa. Todavia, essa discussão foge do alcance da proposta do presente tópico.

Seguindo nessa direção, as características da fala também podem ser um marcador de gênero e sexualidade, uma vez que em sua construção verificam-se aspectos morfossintáticos e semânticos relacionados a essas categorias sociais (CIELO et al., 2009, p. 226). Gustavo parece perceber isso em sua relação com outras pessoas quando diz:

Geralmente eu falo muitas gírias da comunidade LGBT, principalmente, de homens homossexuais..., mas eu também sempre fui uma pessoa muito expressiva. Sempre gesticulei muito, sempre expressei muita emoção na minha voz (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 27-28).

Ainda no âmbito da fala, Yuasa (2008, p. 14-15) ressalta que ao comparar as principais diferenças entre as vozes de homens e mulheres, além da altura, um fator que chama bastante atenção, tanto na população estadunidense quanto na japonesa, são as variações de *pitch*, isto é, as variações de alturas percebidas na audição dentro da tessitura da fala. Por mais que as mulheres estadunidenses usem uma tessitura

⁶⁶ Consultar nota 63.

de fala mais grave que as japonesas, por exemplo, nos dois países, a fala das mulheres costuma ter mais variações de frequências, enquanto o modo de falar dos homens é mais estático.

Essas características distintas de falas para homens e mulheres podem vir a reforçar os estereótipos de que mulheres são mais emotivas e menos racionais (daí uma variação maior nas frequências em suas falas), enquanto os homens são racionais e diretos (e por isso sua fala é mais estática e não varia tanto).

Essas implicações podem ter reverberação quando se pensa no canto. A semântica envolvida na construção músico-vocal da performance de um cantor é perpassada por valores generificados envolvidos na produção musical e vocal. Janaína chega a abordar essa questão em sua fala.

É o modo que você pensa o canto. E o modo como você pensa o canto passa por várias questões, desde o modo como constrói melodia, que tipo de região você tá cantando... O modo que você pensa o arranjo pra voz feminina é completamente diferente de como você pensa o arranjo pra voz masculina (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 23-24).

O pensamento de Janaína faz sentido, pois mesmo cantando em uma mesma tessitura, como geralmente acontece em gêneros musicais como o *pop music*, a percepção das vozes masculinas e femininas pelos ouvintes é diferente e isso se deve a fatores da produção vocal que se somam à altura para conferir a uma voz masculinidade ou feminilidade.

Assim, a compreensão de como usar os recursos sonoros dispostos na estética vocal dos gêneros, ou, em outras palavras, aprender e apreender a estética vocal dos gêneros é que possibilitará a construção de performances vocais que se ancoram ou se desviam dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais. Nesse contexto, para construir uma performance vocal generificada é necessário que se constitua um *habitus* vocal que se ancora nas sonoridades fornecidas pela estética vocal dos gêneros e que se desenvolve na relação com a sociedade e com os outros.

6 A CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE VOCALIS

Mesmo existindo no imaginário das pessoas, é na realização das performances vocais que a estética vocal dos gêneros se materializa em som. A partir da prática de performances vocais é que as lógicas de funcionamento dessa estética podem ser observadas e escutadas.

Sendo assim, as performances vocais podem ser tidas como a instância final das aprendizagens e dos processos educativo-vocais que acontecem na esfera da estética vocal dos gêneros, pois, a construção de performances vocais é, em si mesma, um processo constitutivo e educacional que tem como fim, tradicionalmente, a perpetuação de padrões de ações vocais masculinos e femininos.

Neste capítulo, busca-se explicar como se dá a construção de performances vocais, a partir da constituição de um *habitus* vocal generificado, que tem na estética vocal dos gêneros a gênese do seu desenvolvimento.

6.1 A generificação das performances vocais

Como mencionado anteriormente, as normas de gênero, dispositivos reguladores do próprio gênero, usam de violência física ou simbólica para manter as práticas generificadas dentro de um padrão considerado humanamente normal. Desse modo, para ser reconhecido como homem ou mulher e para que não se tenha problemas de ordem social, é necessário que a performance vocal generificada seja condizente com a estética corporal do gênero de quem fala ou canta.

Na infância os processos socializadores de gênero e vocal tendem a educar a criança a encaixar-se em padrões de masculinidades e feminilidades vocais para que desde esta fase da vida e, principalmente quando chegar à vida adulta, ela tenha uma performance vocal que reitere as normalidades dos gêneros masculino e feminino. Já no caso de pessoas transgêneras, a partir do início da transição de gênero, a performance vocal generificada pode ou não ser modificada em razão de a pessoa transgênera querer ou não se encaixar em um lugar de passabilidade vocal.

Passabilidade diz respeito ao ato de “passar por” uma pessoa cisgênero, isto é, quando uma pessoa transgênero é reconhecida pelos outros como uma pessoa cis, como se não fosse trans (DUQUE, 2020, p. 33). Importante ressaltar que nem todas as pessoas transgêneras tem o desejo da passabilidade e nem precisam ter.

Entretanto, a passabilidade e a construção de uma performance vocal generificada possuem uma estreita ligação.

Sendo a voz um componente identitário de grande importância tanto para o autorreconhecimento quanto para o reconhecimento de uma pessoa por outras pessoas, ela desempenha um papel muito forte na questão da passabilidade. Isso porque quando uma voz que é emitida por um homem ou uma mulher não corresponde aos padrões do que se conhece como masculinidade e feminilidade vocal, acontece uma disforia de gênero, ou seja, a julgar pela voz, os outros não validam a sua masculinidade ou feminilidade.

Barros (2017, p. 32) explica que a passabilidade vocal pode ter “especial importância no sentido de não constranger, expor ou colocar em situação de vulnerabilidade pessoas trans nas mais diversas situações de interação social”. Por isso, segundo essa autora, os participantes de sua pesquisa em situações de interação com outras pessoas acabavam por modificar a própria voz – encaixando-a nos padrões da estética vocal dos gêneros – para não terem sua identidade de gênero invalidada por outras pessoas em função de suas vozes (BARROS, 2017, p. 33).

Gustavo, em sua entrevista, também aborda a importância que a voz tem para sua passabilidade.

E isso [engrossar a voz], pra mim, foi uma coisa muito boa, porque, tipo, de verdade, assim, até um pouco antes da minha voz ter chegado nesse ponto de um mês... com duas, três semanas em testosterona, já... realmente eu não encontrei ninguém que me tratou no feminino. Tipo, isso pra mim foi uma coisa... porque eu ficava muito atento nisso, né. Então, foi uma coisa ótima. Num tinha mais ninguém me olhando esquisito quando eu falava que o meu nome era Gustavo. Então, isso me dava uma segurança muito grande. Mesmo as vezes a pessoa me olhando meio assim antes de eu abrir a boca, mas quando eu abria a boca a pessoa consolidava ali que eu era um homem. Isso [a voz grave] validava quem eu era (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 38-39).

Já Janaína, que se sente confortável porque a voz que tem é reconhecida pelos outros como feminina, percebe o quanto o não enquadramento de uma voz nos padrões de masculinidades e feminilidades pode dificultar a questão da passabilidade.

Eu conheço mulheres, mulheres trans que têm uma voz mais grave do que a minha. E a minha voz nem é uma voz ultra fina, muito pelo contrário [risos]. Mas eu conheço mulheres que têm uma voz mais grave e eu vejo isso acontecer: ela tá ali se reafirmando o tempo todo

enquanto mulher e eu sei o quanto é difícil esse local (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 20).

Com a passabilidade vocal tendo tanta importância para o reconhecimento de pessoas trans, a construção de uma performance vocal generificada, a partir da estética vocal dos gêneros, tem papel fundamental na aquisição de uma passabilidade geral, para quem deseja se encaixar nos padrões de masculinidade e feminilidade vocal.

Nesse caso, a construção de uma performance vocal se dará, então, no pós-transição de gênero, por meio de processos de aprendizagens sociais, em que o funcionamento da estética vocal e o entendimento do seu funcionamento já operam pelos valores e significados incorporados pelo indivíduo em seu processo de socialização primária e que agora se complementarão a partir dos estímulos recebidos por ele das matrizes culturais com as quais tem contato.

6.2 A performance vocal e a constituição de um *habitus* vocal

No contexto da estética vocal dos gêneros, poderia se dizer que as performances vocais são construídas a partir da constituição de um *habitus* vocal que, por sua vez, se desenvolve a partir da própria estética vocal dos gêneros. Setton explica que o *habitus* – conceito desenvolvido por Bourdieu ao longo de sua vida –, no processo de socialização, pode ser

concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados (SETTON, 2002, p. 63).

Ao trazer o conceito de *habitus*, pretende-se “hipotetizar” que as performances vocais são construídas a partir da constituição de sistemas de esquemas vocais individuais adquiridos nas e pelas experiências na relação dialética entre indivíduo e sociedade, em que as “disposições estruturadas” podem ser entendidas como sendo a estética vocal dos gêneros e as “disposições estruturantes” o entendimento, a incorporação dessa estética pelo indivíduo. Ademais, propõe-se que as performances

vocais constroem-se a partir da “citacionalidade” (BUTLER, 2003; BENTO, 2006)⁶⁷, isto é, na relação com os outros e com a sociedade, o indivíduo entende quais padrões de ações vocais deve usar em função de ser homem ou mulher e, a partir desse entendimento, passa a citá-los – por meio de imitação – em um processo de “copia e cola”, que gradualmente vai constituindo um *habitus* vocal, um “sistema de disposições” que compõe um estilo individual (que se baseia nas possibilidades da estética vocal dos gêneros), instituindo, assim, uma performance vocal de gênero.

Para que se entenda melhor, a performatividade de gênero e, consequentemente, a performance vocal de gênero, acontecem a partir “das reiterações contínuas, realizadas mediante interpretações em atos das normas de gênero, [em que] os corpos adquirem sua aparência de gênero, assumindo-o em uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados no tempo” (BENTO, 2006, p. 87).

Nesse sentido,

o gênero só existe na prática, na experiência e sua realização se dá mediante reiterações cujos conteúdos são interpretações sobre o masculino e o feminino, em um jogo, muitas vezes contraditório e escorregadio, estabelecido com as normas de gênero. O ato de pôr uma roupa, escolher uma cor, acessórios, o corte de cabelo, a forma de andar, enfim, a estética e estilística corporal, são atos que fazem o gênero, que visibilizam e estabilizam os corpos na ordem dicotomizada dos gêneros. A partir da citacionalidade de uma suposta origem, transexuais [transgêneros] e não-transexuais [cisgêneros] igualam-se (BENTO, 2006, p. 228).

Pode-se dizer que a voz, enquanto marcador de gênero, também viabiliza, estabiliza e faz o gênero, uma vez que a produção e escuta/entendimento de uma voz são processos operados em função de padrões de masculinidades e feminilidades que remetem a uma realidade cisgenderonormativa. Sendo assim, o *habitus* vocal construído pelo indivíduo e que será reconhecido pelos outros como seu estilo próprio ou sua identidade vocal, acontece a partir de reiterações de padrões acústico-vocais

⁶⁷ A citacionalidade seria para Derrida a capacidade da escrita de, em uma mensagem escrita, “ser reconhecível e legível na ausência de quem a escreveu e, na verdade, até mesmo na ausência de seu suposto destinatário, conferindo-lhe um caráter de independência. É nesse sentido que Derrida dirá que a escrita é repetível. A essa capacidade de repetição da linguagem e da escrita Derrida chama de citacionalidade, podendo ser retirada de um determinado contexto e inserida em outro” (apud BENTO, 2017, p. 87).

que têm suas raízes na construção histórica e social do que é ser homem ou mulher na produção vocal.

Essas repetições ou reiterações tomam, nas ações dos indivíduos, o sentido de citações, citações essas que remetem às verdades estabelecidas para os gêneros, que se baseiam no princípio da naturalidade biológica (BENTO, 2006, p. 90). No caso da voz, as citações são feitas de modo a reforçar as “verdades” vocais de que a voz masculina ao mesmo tempo em que deve ser grave, deve ser também firme, potente, estável e sem grandes alterações de altura (na fala) ou transições entre registros/esquemas vocais (no canto) e de que a voz feminina deve ser aguda, “macia”, mais frágil e com mais variações de alturas (na fala) e transições de registros/esquemas vocais (no canto) do que a voz masculina.

Partindo do princípio da citacionalidade é possível afirmar que as reiterações das verdades do gênero funcionam em um sistema de “copia e cola” em que as repetições podem ser retiradas de um contexto (copiadas) e inseridas em outro (coladas) (BENTO, 2006, p. 91). Assim, quando alguém entende que um padrão vocal emitido por outra pessoa é categorizado socialmente como masculino ou feminino e esse alguém entende-se como homem ou mulher, ele copiará esse padrão (por meio da ação de neurônios espelho e pelo processo de imitação) – pertencente a estética vocal dos gêneros – e a partir da sua própria interpretação desse padrão vocal e da própria estética vocal dos gêneros, o colará na construção de sua própria performance vocal generificada. Em virtude de a inserção do padrão em sua própria performance depender da interpretação de quem o usa, pode ser que este padrão seja inserido em um determinado contexto “equivocadamente”, o que resulta em citação descontextualizada.

Isso acontece porque

quando se age e se deseja reproduzir o homem/a mulher “de verdade”, espera-se que cada ato seja reconhecido como aquele que nos posiciona legitimamente na ordem de gênero. No entanto, nem sempre o resultado corresponde àquilo que é definido e aceito socialmente como atos próprios a um homem/uma mulher. Se as ações não conseguem corresponder às expectativas estruturadas a partir de suposições, abre-se uma possibilidade para se desestabilizarem as normas de gênero, que geralmente utilizam a violência física e/ou simbólica para manter essas práticas às margens do considerado humanamente normal (BENTO, 2006, p. 93).

Nesse contexto, o conjunto de padrões de ações vocais que constitui a estética vocal dos gêneros, bem como a própria performance vocal generificada formam-se a partir das expectativas estruturadas sobre como uma voz deve soar para ser entendida, ouvida e categorizada como sendo masculina ou feminina. Em outras palavras, esse conjunto de padrões de ações vocais funciona como uma “disposição estruturada” que constitui as performances vocais em uma relação dialética com o entendimento do indivíduo sobre como usar os recursos disponíveis dentro dessa estética no desenvolvimento de um estilo pessoal que caracteriza sua performance vocal generificada.

Assim, a relação com o outro é parte de suma importância no entendimento e interpretação da estética vocal dos gêneros e na construção de uma performance vocal generificada, pois é na relação com o outro que se aprende os padrões vocais generificados e é na relação com o outro que se observa se a performance é aceita como se encaixando nos padrões masculinos e femininos de normalidade. É, enfim, na relação dialética e dialógica do indivíduo com outros indivíduos e dos indivíduos com a sociedade que os processos socializadores de gênero e vocal, em seu sentido mais amplo, acontecem de modo a construir uma performance vocal generificada.

Para paramentar e dar credibilidade a uma performance vocal generificada, é necessário que o indivíduo manipule fatores como as formantes de vogais, a articulação das consoantes, modos de fonação, manipulação da relação fonte-filtro (respectivamente, laringe e ressonadores), controle das pressões sub, trans e supra glóticas, transição entre registros, predominância do uso de determinado registro (ou predominância do uso de maior ou menor fechamento/densidade de vibração das pregas vocais), uso de gírias, variação de alturas na fala, dentre outros, para se encaixar em padrões de masculinidades e feminilidades. As fonocirurgias, bem como a terapia hormonal com testosterona, não são capazes de incorporar nas pessoas todas essas características supracitadas. Por isso mesmo, é somente por meio de processos educativos, intencionais ou não, que uma performance vocal pode ser continuamente construída e otimizada.

6.3 A construção de uma performance vocal masculina

Se a voz é tão importante, tanto para o autorreconhecimento quanto para ser reconhecido por outras pessoas como tendo uma certa identidade de gênero, então,

a aquisição de uma passabilidade vocal toma grande importância para uma pessoa transgênero que busca a validação de sua identidade de gênero vocal. Nesse contexto, a construção de uma performance vocal generificada pode assegurar a aquisição dessa passabilidade vocal.

Gustavo reiteradamente deixa transparecer o quanto a adequação de sua performance vocal aos padrões de masculinidade vocal ajuda não somente na sua autoaceitação, mas também na visão que os outros tem da sua voz.

No geral, eu acho que as pessoas gostam da minha voz agora. Tinha pessoas que não gostavam antes. Com certeza tinha mais pessoas que não gostavam da minha voz antes. Hoje, menos. Tipo, algumas das pessoas que eu sei que foram sinceras comigo, que eu aprecio muito, que me falavam, tipo, “Eu num gosto da sua voz”, hoje, elas gostam. Então, isso é uma coisa legal. E, no geral, eu me sinto bem. No geral, eu num sinto vergonha de cantar, nem... tipo, eu sinto vergonha no sentido de aquela vergonha, né [risos], que dá quando alguém tá olhando o que você tá fazendo [...]. A voz, em si, não é uma coisa que eu tenho vergonha, inclusive passou a ser uma coisa que, hoje – antes num era uma coisa que eu tinha vergonha dela, mas nunca foi uma coisa que eu também falei “Nossa, como eu tenho orgulho!”. Não que hoje eu tenha “Nossa, como eu tenho orgulho！”, mas eu tenho um orgulho, sim, do jeito que ela tá. Tem uns pontos que precisa melhorar, com certeza. Mas eu tô... acho que num é nem orgulhoso, eu fico feliz, do jeito que ela tá, hoje (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2021, p. 41-42).

Mas eu acho que a minha voz agora, eu entendo, porque, que nem eu disse, eu num conseguia perceber minha voz como ela era, antes. Eu tinha uma ilusão de que ela fosse mais grave. E eu entendo, hoje, porque algumas pessoas disseram que não gostavam da minha voz. Eu gosto dela, mas eu consigo entender, talvez porque agora eu esteja mais imparcial, né, porque aquela voz não é minha mais..., mas eu consigo entender porque as pessoas dizem que não gostavam da minha voz. Tipo... óbvio que tem pessoas que não gostam da minha voz hoje, elas podem só não ter me falado, mas é impossível, tipo... num existe ninguém no mundo, por mais perfeita que a pessoa seja, por mais linda que a voz da pessoa seja, sempre vai ter alguém que não vai gostar da voz da pessoa. Questão de timbre é uma coisa extremamente pessoal, eu acho (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2021, p. 43).

Pode ser que Gustavo esteja mais confortável com sua voz agora porque ele finalmente performa a masculinidade que ele sempre buscou, mesmo antes da transição. Assim, agora que tem uma voz que o representa e que dá conta das expectativas que ele próprio tem sobre sua performance vocal, essa voz o faz feliz.

Da mesma maneira, as pessoas que interagem com Gustavo, e que agora não mais se incomodam com a voz dele e até mesmo os que gostam, podem ter mudado de opinião em função de ouvirem uma voz que melhor atende as expectativas que se tem de Gustavo ao olhar para sua imagem corporal. Essas expectativas, categorizações, análises e maneira de ouvir a voz de Gustavo, tanto por ele mesmo quanto pelos outros, podem ter suas raízes na estética vocal dos gêneros e, portanto, os padrões esperados por todos eles advém dos padrões dispostos nessa estética vocal.

Gustavo tem razão ao dizer que o timbre é algo extremamente pessoal. O timbre de uma voz, ou a voz de alguém, é uma construção que se dá no indivíduo, mas que é operada por valores socialmente construídos, dispostos estruturalmente na estética vocal dos gêneros para perpetuar os padrões de masculinidades e feminilidades vocais. Dessa maneira, construir um timbre, ou uma voz masculina, perpassa por entender o que é estéticamente aceito dentro dos padrões de ações vocais para ser homem. Na junção das possibilidades sonoras que uma voz pode produzir dentro do que se entende por masculino e feminino com o próprio entendimento do indivíduo de como os padrões vocais podem ser usados para a constituição de uma voz masculina é que se constroem as performances vocais. Um processo que é extremamente pessoal, mas ao mesmo tempo coletivo.

Nos próximos itens, busca-se evidenciar algumas das disposições da estética vocal dos gêneros para a construção de uma performance vocal masculina.

6.3.1 O grave na construção da performance vocal masculina

Pode-se dizer que a construção de uma performance masculina é fortemente marcada pela presença do grave, uma vez que o som grave, na voz humana, adquire o sentido de reforçar a virilidade, a força, a potência, a masculinidade dos homens. Essa ideia pode ter a ver com o comportamento observado na sonoridade dos objetos: quanto maior o seu corpo, mais grave e potente é o seu som. Na lógica dos padrões generificados, essa associação faz todo sentido, pois o homem deve ser maior, mais forte e mais imponente do que uma mulher.

Essa virilidade que toma sentido a partir do uso do grave, na voz, é naturalizada, reforçada e incentivada nos processos socializadores aos quais meninos são submetidos. Desde muito novos eles são educados a usar a voz para demonstrar

sua virilidade e, por isso, incorporar o grave em sua performance vocal é parte primordial de performar masculinidade pela voz.

No âmbito do canto, os processos educativos que têm por objetivo masculinizar a voz de meninos, pelo seu agravamento, são trazidos à tona pela contravenção de gênero que a voz do menino representa. Ao emitir uma voz aguda, o menino se aproxima muito mais das expectativas que se tem sobre como uma voz feminina deve soar (HALL, 2018, p. 16), pois, assim como o grave passa a ideia de masculinidade, o agudo passa a ideia de feminilidade.

Hall (2018) destaca que “a voz é particularmente problemática em termos de gênero porque, diferente de quando se toca instrumentos musicais, o gênero do cantor está imediatamente conectado em como sua voz soa” (p. 16, tradução minha)⁶⁸. Assim, “o perigo de soar como uma garota representa um problema de gênero que inibe a participação de meninos em certos espaços como o coro” (HALL, 2018, p. 16, tradução minha)⁶⁹.

O afastamento de meninos do canto pode ser considerado como uma decorrência dos padrões vocais apresentados para vozes masculinas na estética vocal dos gêneros. Caldeira (2020) observou que meninos adolescentes de uma escola pública de educação básica não demonstravam interesse por oficinas de canto oferecidas por residentes pedagógicos do curso de licenciatura em música, na escola em questão. Das 45 inscrições que a oficina de canto recebeu, somente 5 foram feitas por meninos, isto é, 11% do total das inscrições (CALDEIRA, 2020, p. 12).

Apesar de o autor não ter conversado com os adolescentes sobre os motivos pelos quais eles não se interessavam pelas oficinas de canto, esse desinteresse pode se dever ao fato de que na adolescência, especialmente no período da muda vocal, os meninos, não raramente “perdem o controle” de suas vozes, não conseguindo fazer sua voz soar tão grave como gostariam, tanto na fala, quanto no canto. Assim, o perigo de ter uma performance vocal aguda e soar como uma menina os fazem evitar se envolver com atividades que tenham como foco a voz, uma vez que essas atividades podem acabar colocando em xeque suas masculinidades.

⁶⁸ No original, em inglês: “The voice is particularly problematic in terms of gender because, unlike with the playing of musical instruments, the gender of the singer is immediately and inseparably connected with its sound”.

⁶⁹ No original, em inglês: “The threat that sounding like a girl represents to boys has presented a gender problem that has inhibited their participation in certain spaces like the choir”.

Os meninos aprendem desde pequenos que sua voz deve se encaixar em padrões de masculinidade e voz mais grave e são cobrados por isso em suas relações cotidianas. Natasha e Janaína se lembram como isso foi uma questão durante a infância.

Natasha relata que já ouviu comentários do tipo: “Ai, engrossa a voz, num sei o quê”. [Porque] Minha voz era bem mais fininha quando eu era pequena” (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 7). Já Janaína, relembra que o falsete era um lugar não recomendado para sua voz (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 21) provavelmente pela contravenção de gênero que o mesmo causa.

Embora comece na infância, a coerção para que o menino tenha uma voz grave toma maiores proporções na adolescência, a partir do início da muda vocal, época em que o menino começa a se “tornar homem”. Para ser “homem de verdade” é preciso que se tenha voz de “homem de verdade”. Assim, não somente as instâncias socializadoras tradicionais, mas também outras instâncias que podem ser tidas como matrizes culturais reforçarão a importância do grave para a consolidação de uma performance vocal masculina.

No âmbito da fonoaudiologia, verificam-se “anormalidades” vocais categorizadas a partir da não aquisição de uma voz mais grave após o início da muda vocal.

Cielo et al. destacam que quando as qualidades vocais que se espera de uma pessoa “diferem de seus pares em idade, gênero, cultura e localização geográfica, chamando mais atenção para o falante do que para sua fala” (CIELO et al., 2009, p. 230), é possível observar uma desordem vocal chamada de disfonia. Dentre as disfonias existentes, algumas chamam a atenção pela sua ligação com o “agravamento” vocal: as puberfonias, que se referem à persistência de um padrão vocal agudo depois da idade em que se espera que a muda vocal já tenha ocorrido (CIELO et al., 2009, p. 231).

As puberfonias podem ser divididas em: mutação prolongada, mutação precoce, mutação retardada, mutação excessiva, falsete mutacional e mutação incompleta (CIELO et al., 2009, p. 230; GAMA et al., 2012, p. 236) e, via de regra, estão relacionadas ao não agravamento da voz após a muda vocal. Essas puberfonias podem ser causadas por alguma disfunção orgânica, mas isso raramente acontece, sendo que se atribui a disfonia principalmente à esfera psicoemocional (GAMA et al., 2012, p. 236). Como tratamento para esse tipo de disfonia vocal recorre-se,

geralmente, à fonoterapia, que tem por objetivo agravar e estabilizar a emissão vocal em uma tessitura que corresponda ao que se considera como voz masculina (CIELO et al, 2009, p. 232-234).

No processo de tratamento, Cielo et al. destacam que

existem casos intratáveis, nos quais alguns pacientes, apesar de exteriormente parecerem querer adquirir uma voz masculina, na prática demonstram conflito quanto à aderência ao tratamento e seu provável resultado. Eles podem se sentir constrangidos por procurarem ajuda, ou não admitir que o tom da voz é inapropriado, comentando apenas que a voz é fraca ou rouca. O procedimento mais adequado nessas situações é encaminhar o paciente para psicoterapia, uma vez que esses problemas situam-se além do campo da fonoaudiologia (CIELO et al., 2009, p. 232).

Ao argumentar que existem casos intratáveis, e que há pessoas que não admitem que o tom de voz é inapropriado, os autores supracitados assumem que existem padrões vocais aos quais os indivíduos precisam se encaixar em função de ser homem ou mulher. O mais preocupante, no entanto, é que alguém seja encaminhado a sessões de psicoterapia porque precisa aceitar que sua voz tem que ser necessariamente grave por ser homem.

Essas situações ajudam a evidenciar como as ciências médicas, de modo geral, operam pelos padrões de binarismo de gênero e funcionam como dispositivos de regulação e perpetuação das masculinidades e feminilidade vocais. Quando alguém não se encaixa em um padrão de uma voz masculina ou feminina, pode ser que sua voz seja considerada como “anormal” e, portanto, precise de um tratamento que lhe faça encaixar nos padrões de masculinidades e feminilidades, ainda que essa disfonia não aconteça em decorrência de uma disfunção orgânica. Todavia, mesmo quando há uma situação em que a saúde vocal do indivíduo é ameaçada, é possível educar a dinâmica de funcionamento do aparelho fonador para, de forma saudável, manter uma voz que contrapõe o que se tem como normalidades masculinas e femininas na voz. O que se pergunta, então, é: até que ponto o próprio conceito de saúde vocal pode estar relacionado aos padrões generificados vocais?

Se as próprias ciências médicas reforçam e perpetuam padrões de ações vocais que se enquadram na estética vocal dos gêneros, outras instâncias socializadoras também seguirão por esse caminho e terão na utilização do grave uma grande ferramenta de padronização das vozes masculinas. Uma vez que para ser

reconhecido como homem é necessário, então, assumir uma performance vocal masculina que se ancora nos padrões generificados para a voz dispostos na estética do gênero, o uso do grave na construção dessa performance se torna imprescindível.

Para Gustavo, homem trans, que busca uma passabilidade vocal pela construção de uma performance vocal masculina, a presença do grave se mostra como um dos elementos centrais nessa construção. O desejo de Gustavo por uma voz grave, que performasse masculinidade, já vinha desde os tempos pré-transição de gênero. Ao finalmente conseguir alcançar seu objetivo de performar masculinidade pela voz, ele evidencia o quanto o grave pode ser útil para a masculinização de uma voz, bem como serve de alicerce para a construção de uma performance vocal masculina.

No trecho a seguir, retirado de sua entrevista, Gustavo reforça o quanto a voz grave o deixa satisfeito consigo mesmo e com sua performance vocal.

Eu num sei muito o que eu tava esperando, mas hoje, quando eu escuto a minha voz, eu acho que o que eu tava esperando era mais ou menos isso mesmo. Mas talvez mais próximo da voz que eu faço quando eu tô pondo ela um pouquinho mais grave. Era o que eu esperava que ela fosse quando eu estivesse, assim, mais empolgado. Mas eu gosto dela! Às vezes eu acho ela um pouco aguda porquê... de tanto eu acostumar com eu falando mais grave. Aí [de vez em] quando eu falo assim “nossa, minha voz tá muito aguda”. Mas, no geral, eu gosto. Eu fiquei feliz... Nossa, poderia ter dado errado em tantos níveis e num deu, sabe? Então, eu fiquei muito feliz com a voz do jeito que ela tá (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 39).

A satisfação de Gustavo, no entanto, não se restringe ao âmbito da voz falada. No canto, ele também se sente mais confortável agora que consegue atingir as tessituras mais graves que tanto desejara.

Sim, eu fiquei bem mais feliz com a voz agora depois da transição, porque era isso: eu sempre quis cantar essas notas graves, sempre foi uma coisa que eu gostei, sempre foi uma coisa que eu admirei... e agora eu consigo fazer isso. Então, eu fiquei bem feliz. Inclusive, eu tive tipo uma banda [...]. Era muito legal porque as minhas brigas eram porque as pessoas queriam subir o tom e eu queria descer [risos]. Ou então falava assim: “Num vai subir mais que me...” “Não, mas vai subir um tom”. Eu falei: “Num vai, tem que subir meio, senão num vou alcançar”. Eu gostava disso porque queria dizer que finalmente eu tinha chegado nessa voz mais grave que eu queria ter (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 37).

Eu sempre tentava cantar mais grave, tentava... apesar que eu gostava porque querendo ou não os agudos às vezes passam uma emoção maior, né? E, inclusive uma coisa que eu acho errado, mas as pessoas valorizam muito as pessoas que alcançam notas muito agudas e elas não valorizam as pessoas que alcançam notas muito graves. Eu acho isso um absurdo! (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 36).

Gustavo observa, ainda, que o agravamento de sua voz, além de lhe conferir a passabilidade vocal, faz com que as pessoas o levem mais a sério.

Mas, eu percebo [...] que algumas situações [em] que eu tô com pessoas conhecidas, mas eu quero que as pessoas me levem mais a sério, eu também tendo a fazer com que minha voz fique mais grave, fique mais contida. Tipo assim, o que eu tô falando aqui eu num tô brincando, tô falando assim. Mas eu acho que eu já fazia isso antes mesmo, tipo, antes da testosterona. Deve ser uma coisa normal, eu acho, das pessoas quando elas querem ser levadas a sério, elas falam um pouco mais grave, sejam mulheres, homens, ou pessoas não-binárias (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 36).

Eu acho que, em relação a essa parte de confiança, se eu preciso ser mais assertivo, se eu quero, né, que as pessoas me escutem mais, eu percebo que eu tendo a por ela [a voz] mais grave ainda. Então, por isso que acho que se ela fosse mais aguda eu teria menos confiança em mim, né. Tipo, eu acho que ela talvez num me ajudasse a afirmar a minha identidade como ela me ajudou (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 41).

As falas de Gustavo chamam a atenção para um fato interessante: quando se fala grave, se é levado mais a sério. Popularmente, quando se quer o respeito de alguém, costuma-se dizer que “vai falar grosso”, o que pode em algum nível remeter que a palavra do homem ou a sua fala – que deve ser grave – é aquela que é digna de respeito e capaz de fazer com que alguém seja levado a sério. Nesse sentido, o uso do recurso do grave pode ajudar não somente na imposição, mas também na conferência de solenidade, seriedade e dramaticidade à voz, características que, a depender do contexto, são atribuídas principalmente aos homens.

O próprio Gustavo, em suas experiências, já reparou o poder maior que a palavra de um homem cisgênero tem em relação a palavra de outras pessoas.

Eu já tinha desistido de ficar corrigindo as pessoas. Porque eu corrigia, elas continuavam [me] chamando no feminino, continuavam... Por exemplo, nesse lugar aí [academia], ela pediu o meu RG e aí eu dei o RG e ela começou a me chamar daquele nome e eu só ficava, tipo assim: “Mano, só foda-se. Vamo fazer essa inscrição”. Mas meu amigo

corrigiu. E aí foi legal. Até que aí entra também o fato dele ser homem cis, né? Então o peso da palavra dele era maior do que o meu (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 18).

Janaína também observou esse fenômeno em suas experiências e profissionais.

Depois a gente foi pra uma música de um show de modinha e resolveram que eu tinha que cantar música dramática porque música dramática faz parte do teatro, né? Drama, teatro, tudo a ver, né? Não existe mais nada o teatro além do drama. Só que drama é pesado, é grave, quando você quer uma música dramática, você pega no grave mais que no agudo. E lá vai eu de novo usar o grave, e eu [pensei]: “Que merda!” (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 21).

As experiências de Gustavo e Janaína, sobretudo as de Gustavo, apontam para a importância do grave na consolidação de uma performance vocal masculina. Como já mencionado, desde muito cedo, os meninos aprendem que a sua performance vocal deve se alicerçar em um elemento muito significativo da estética vocal dos gêneros masculina. Do uso correto do recurso do grave dependem o reconhecimento próprio, a escuta própria como homem e a escuta e reconhecimento por parte do outro, uma vez que é na relação com o outro e com a sociedade, que envolve tanto a estética quanto a performance, que o estilo pessoal é construído. O grave, enquanto recurso masculinizante das vozes, está no cerne dos processos de aprender, escutar, se relacionar, entender e categorizar vozes masculinas.

Sendo assim, pode-se dizer que a partir do grave é que o “estilo” masculino de uma voz começa a ser construído. Esse recurso sonoro, porém, não é capaz de caracterizar sozinho uma performance vocal masculina. Embora ele seja talvez o elemento mais importante na composição das vozes masculinas, depende de outros fatores para lhe conferirem verossimilhança com os papéis sociais masculinos.

6.3.2 Recursos sonoros complementares ao grave na construção da performance vocal masculina

Na construção de uma performance vocal masculina é preciso que outros fatores se somem ao uso do grave para a autenticação dessa performance. Esses fatores, dispostos na estética vocal dos gêneros, é que estarão presentes no desenvolvimento de um *habitus* vocal que se constitui em função do gênero. O

entendimento do indivíduo sobre como esses recursos podem ser citados em sua performance vocal é que farão ou não com que essa seja validada ou invalidada na interação com outras pessoas.

Como já dito, embora de grande relevância para a constituição de uma performance vocal masculina, o grave precisa de outros fatores que o complementem no processo de masculinização de uma voz. Gustavo observa que a sua voz e a voz de um de seus amigos se diferem mesmo que os dois falem na mesma tessitura. Ele diz que ainda que estejam cantando a mesma nota, por exemplo, a voz de seu amigo acaba soando “mais masculina” do que a sua (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 23).

Um questionamento pode ser feito a partir da colocação de Gustavo: se tanto ele quanto seu amigo falam na mesma tessitura, ou na mesma frequência, por que, então, o resultado sonoro que os dois obtêm é diferente?

Embora estejam performando voz sob a mesma lógica, proveniente da estética vocal dos gêneros, a maneira como cada pessoa entende e performa as masculinidades e feminilidades vocais é diferente. Em outras palavras, pode-se dizer que a diferenciação observada por Gustavo entre a sua voz e a voz de seu amigo tem a ver com a construção individual de um *habitus* vocal que se ancora na estética vocal dos gêneros. Essa construção individual diz respeito às subjetividades que cada indivíduo constrói a partir das objetividades sonoras apresentadas pela estética vocal dos gêneros. Assim, no desenvolvimento de esquemas vocais que constituem um *habitus* vocal, a manipulação da biomecânica laríngea para produção da voz submete-se à necessidade de se encaixar nos padrões de ações de masculinidades vocais dispostos na lógica de uma estética generificada, bem como do uso dos recursos sonoros, ao seu próprio modo, para a constituição de uma performance vocal.

Mesmo tendo uma certa liberdade nesse processo, o “livre arbítrio” para o uso da voz tem limites bastante definidos. Basta que um dos padrões sonoros que o ouvido humano aprendeu a categorizar como masculinas na voz destoe do resto para que a masculinidade de uma pessoa seja posta em xeque.

Gustavo relata como sente esse processo em sua vida.

Aí por causa desse tipo de coisa que é o esperado pr’um homem, eu percebo que nessas situações que eu tô, por exemplo, com amigos da minha mãe, com pessoas mais velhas, com pessoas que até sabem, mas que, enfim, num conseguem distinguir o seu gênero do jeito que

você é. Porque não é porque você é homem que você tem que falar de certa forma, se portar de certa forma, assim como não é porque você é mulher que você tem que fazer isso... E acabou, principalmente na voz falada, tendo essa pressão, essa modulação [para o grave] dependendo do ambiente que eu esteja (Gustavo, entrevista dia 10/07/2021, p. 28-29).

A pressão mencionada por Gustavo acontece pelo fato de se ter que performar masculinidade vocal por recursos específicos tais como a tessitura, o modo de falar, pouca variação na altura durante a fala, o uso de uma articulação mais “dura”, fonação mais firme, dentre outros, para ser reconhecido como homem. Quando em um ambiente em que existe o medo de que sua masculinidade seja invalidada pelo modo como sua voz soa, ele precisa se conter e se adequar ainda mais à estética vocal dos gêneros em sua performance.

Nesse sentido, Gustavo conta que observou alguns comportamentos vocais em si mesmo que, de alguma maneira, destoam dessa estética generificada.

Eu comecei a perceber que, tipo, se eu estou mais calmo, ou se eu já sei o que eu vou dizer, eu falo nessa voz [mais grave, mais contida], mas quando eu fico empolgado, quando eu fico agitado, quando eu fico assim, ou quando eu só tô falando coisas, sem saber necessariamente o quê que eu vou falar em seguida, ela [a voz] começa a ficar cada vez mais aguda e ela vai ficando... Ela geralmente fica por esse... onde ela tá agora. Mas tem vez que ela fica bem mais aguda (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 24).

Além da variação de alturas na sua voz falada, Gustavo nota também que características linguísticas, como as gírias e o modo de se expressar que ele usa, acabam conferindo uma dubiedade da sua performance vocal masculina.

E, então, às vezes, [eu] passava esse estereótipo de como homens gays falam. E, às vezes, era mesmo, bem estereotipado. Eu não vou imitar aqui porque não seria uma coisa autêntica, mas, às vezes, vinha. E minha mãe ficava me xingando, tipo: “Pra isso que você virou homem?”. Porque sabe, tipo? Não que ela me xingava, assim... mas ela achava... ela não achava ruim de um jeito que eu me sentisse mal. Mas eu via que ela ficava meio, tipo... em “qual o sentido?”. Então... Não que eu parei, eu continuo me expressando assim (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 28).

Para se encaixar, então, às vezes Gustavo acaba cedendo às pressões de soar como esperam que ele, como homem, soe.

Na maioria das situações que eu não tô entre o meu grupo de amigos, eu não me expresso assim [mais solto, mais livre]. Eu me expresso bem mais sem emoção, bem mais direto. Então, eu senti essa pressão por causa da sociedade. Tipo, do que é ser homem pra sociedade. Inclusive, tinha muito... isso... eu nunca pensei assim. Porque, tipo, pra mim eu sou homem e sempre fui. Mas, eu nunca prestei atenção em como algumas coisas funcionam diferente pros homens, quando a gente pensa assim (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 28).

As falas de Gustavo ajudam a evidenciar que a estética vocal dos gêneros e a construção de performances vocais se dão a partir de padrões cisheteronormativos. Os padrões de ações vocais esperados de um homem têm por objetivo reforçar a ideia social de que existe uma maneira certa de ser homem. A maneira certa de ser homem é ser um homem que se relaciona com mulheres (e, portanto, não pode ser homossexual), é um homem que não demonstra emoção, que é seco, estático e firme em sua fala, apenas para citar alguns padrões. Desse modo, ser reconhecido como gay por causa da voz, ou demonstrar emoções, variações de altura, bem como fazer qualquer coisa que contraria os padrões de masculinidades vocais pode acabar invalidando a performance vocal de alguém.

O intuito de tamanha coerção não é outro senão manter os indivíduos em performances vocais que perpetuam os padrões de naturalidades vocais derivados da generificação dos corpos. Nesse contexto, para se pensar performances vocais mais emancipatórias e que, de alguma forma, liberem os indivíduos dos grilhões das práticas vocais generificadas, é preciso superar os padrões vigentes de masculinidades e feminilidades vocais.

Acredita-se que na constituição de uma estética vocal dos gêneros na voz cantada, recursos como modos de fonação, manipulação da relação fonte-filtro (respectivamente, laringe e articuladores), controle das pressões sub, trans e supra glóticas, articulação, transição entre registros, predominância do uso de determinado registro (ou predominância do uso de maior ou menor fechamento/densidade de vibração das pregas vocais), performance corporal, dentre outros, são fatores importantes. Na literatura, essa correlação já pode ser observada. Entretanto, à época da escrita desta dissertação, os dados empíricos à disposição não permitiram que uma maior atenção fosse dada a esses fatores na construção do caso teórico desta pesquisa.

Por fim, destaca-se uma fala de Gustavo sobre seu processo de transição vocal.

Eu fui me transformando junto porque eu nunca parei pra... pra pegar e ver, tipo: "Nossa, pera, que que eu vou fazer com isso agora?". Tipo, simplesmente foi fazendo e cheguei aqui onde eu tô (risos). Acho que foi mais... assim, num teve um caminho que eu pensei sobre..., eu acho, pelo menos (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 30-31).

Gustavo, aqui, ajuda a entender que os processos de construção de performances vocais, a constituição de um *habitus* próprio que compõe essa performance, não são estanques, mas estão em constante movimento. As performances vocais são continuamente construídas no cotidiano das pessoas, em suas relações com o outro, com a sociedade. Por isso mesmo, as noções do que se tem como masculinidades e feminilidades vocais podem ser ressignificadas no processo interminável de constituição de uma performance vocal. Essa característica dinâmica e processual pode servir como um ponto de esperança de que, algum dia, o que se entende como vozes masculinas e femininas seja ressignificado.

6.4 A construção de uma performance vocal feminina

Assim como é necessário construir uma performance vocal masculina para que se seja reconhecido como homem, o mesmo processo valerá para as mulheres. No intuito de que não haja disforia de gênero por parte de outras pessoas, em função da voz, é preciso que os valores que definem as feminilidades vocais sejam incorporados por uma pessoa, caso esta queira ter uma performance vocal reconhecidamente feminina.

Os padrões de ações vocais que podem ser usados por uma pessoa na construção de uma performance vocal feminina baseiam-se em uma lógica cisheteronormativa que institui normalidades e anormalidades vocais em função da ideia social que se tem sobre como uma voz deve soar. Nesse sentido, para pessoas trans, em um primeiro momento, pode ser que a meta seja adquirir uma performance de gênero que as permita serem reconhecidas, pela voz, como correspondentes a pessoas cisgênero.

Janaína tangencia essa situação em sua entrevista.

[A voz] nunca é o que a gente imagina. Nunca é. A gente quando começa a pensar nessas coisas, a gente pensa num padrão cis. Sempre. Sempre. O cis ainda é a meta inicial de qualquer pessoa trans e eu penso muito nisso. A gente só entende, depois, que o cis é inalcançável, depois de muita caminhada. O que não é ruim... Por quê

que o cis tem que ser a meta? Cis não tem que ser a meta, a sua meta tem que ser você (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 32).

A meta é ser cis porque os modelos cisgêneros de feminilidades são aqueles que são aceitos e tidos como certos para se ser reconhecida como mulher. Fora dos padrões binário-generificados se torna muito mais difícil ser reconhecido tanto como mulher, tanto quanto como homem. Por isso mesmo, inicialmente, a busca é por uma performance vocal feminina que permita a passabilidade vocal como uma voz cisgênera, uma voz “normal”. No caso da construção de uma performance vocal feminina, a emissão vocal em tessitura aguda é especialmente importante, pois é o elemento mais forte para o reconhecimento de uma voz como sendo feminina. Embora a relação do agudo com a voz feminina talvez não seja tão marcante quanto o grave para a voz masculina, uma mulher pode sofrer disforia de gênero caso sua voz destoe ou fuja das alturas normalmente instituída para mulheres na estética vocal dos gêneros.

6.4.1 O agudo na construção de uma performance vocal feminina

Como já mencionado, os processos socializadores que resultam na construção das performances vocais acontecem desde muito cedo. As aprendizagens vocais são mediadas pelo gênero desde o primeiro momento. Assim, a menina, tal qual o menino, aprende, em sua relação com outras pessoas e com a sociedade, que a sua voz tem um jeito certo de soar e de ser. Ela também aprende que as características sonoras de sua voz devem materializar em som a sua feminilidade e delicadeza. Em função disso, mesmo que não haja quase nenhuma diferença na tessitura da voz falada e cantada entre meninos e meninas, outros aspectos fazem com que seja possível identificar o gênero de uma criança pelas características de sua voz.

Na puberdade, especialmente após a muda vocal, a presença do gênero na constituição das vozes se torna mais evidente, uma vez que a voz dos meninos nessa fase da vida costuma ficar mais grave e se diferenciar, então, da voz das meninas. Se, por um lado, quando, segundo as ciências médicas, um menino tem uma muda vocal incompleta e não consegue realizar sua performance vocal nos padrões masculinos que se esperam de um menino na adolescência, ele tem sua masculinidade posta em xeque e é relegado ao lugar de uma feminização anormal da

voz, por outro lado, quando uma menina tem sua muda vocal incompleta, o lugar em que é enquadrada não é o da invalidação da feminilidade em si, mas o da infantilização da voz.

Considera-se, é claro, no caso das puberfonias acometidas a meninos, que sua voz possa estar infantilizada, mas a principal disforia em relação a sua voz não é a de faixa etária, mas sim a de gênero. Isso porque manter uma performance vocal aguda enquadra o indivíduo no âmbito de uma estética vocal feminina. Por isso, também, a disforia causada pelas puberfonias em meninas diz respeito à faixa etária e não ao gênero, uma vez que, desde a infância, suas vozes já operam muito próximas do que as vozes femininas devem ser.

O que geralmente acaba causando disforia de gênero em mulheres, por causa da voz, é o distanciamento do padrão agudo ao qual normalmente uma voz feminina deveria se encaixar. Nesse caso, uma mulher que apresente voz muito grave terá sua voz associada aos padrões de masculinidade vocal e não aos de feminilidade.

Essa não conformação da voz com o que se espera sonoramente de uma mulher representa um dos maiores motivos pelos quais mulheres trans têm sua feminilidade questionada. Mesmo tendo uma estética corporal que lhes garanta passabilidade, quando o som que “sai” de seu corpo não combina com aquela imagem corporal, a feminilidade corre o risco de ser invalidada.

Pode ser por isso que Janaína afirma que a cisgenereidade é sempre o ponto de partida das expectativas das pessoas transgênero. Nesse contexto, performar uma voz que passe como cis envolve a agudização do timbre de quem fala ou canta.

No caso de Janaína, no entanto, a construção de uma performance vocal tida como feminina já estava em curso mesmo antes da transição de gênero, em função do uso reiterado do agudo. “Eu queria ir pro agudo! Eu queria ir pro agudo! Muito. Muito. Nossa!” (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 11).

Eu lembro que justamente a minha voz tava descendo. Eu sempre usei a parte aguda da minha voz pra cantar, sempre. Isso era muito natural pra mim. A tal ponto que a minha identidade é essa, se eu descer muito grave, dói, machuca. Eu não consigo, apesar de eu ter graves. Mas a minha voz quando eu comecei a cantar foi descendo naturalmente, justamente por eu exercitar uma outra parte da minha voz que eu não exercitava antes, né. Teve um momento que eu passei a me cobrar, mas isso foi depois da transição, querer cantar apenas no agudo (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 11).

Mesmo com a facilidade em cantar em tessituras mais agudas vinda de antes da transição de gênero, é a partir desse momento que Janaína tenta usar o agudo como um recurso mais palpável de consolidação de sua voz como feminina, já que agora, ocupando um papel social feminino, sua performance vocal deveria adequar-se aos padrões de feminilidade vocal.

Natasha, apontando para outra direção, destaca a importância do agudo na construção de feminilidade das personas de *drag queens* cantoras.

Eu acho que o mercado cobra muito, né? Entrar num processo de mercado musical é... – e aí falando exclusivamente da Pabllo [Vittar] – é o que eu vou conseguir fazer na minha performance, no meu corpo. O que vai vender. Então, quanto mais se aproxima de um padrão sensual e agudo é o que vai acontecer, pelos processos da *drag queen*, né? (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 13).

Sendo a criação de uma persona feminina uma das possibilidades da arte *drag queen*, muitos artistas recorrem à agudização de sua voz como um recurso para conferir verossimilhança à persona artística por eles criada. Essa opção só reforça a ideia de que o agudo é um elemento central na construção de uma performance vocal feminina.

Embora talvez o agudo como ferramenta reguladora das performances vocais femininas não seja tão evidentemente coercitivo quanto o grave nas performances vocais masculinas, a perpetuação e normalização do agudo como uma característica naturalmente feminina ocorre a todo momento e constitui, juntamente com outros recursos, o *habitus* vocal que se baseia na estética vocal dos gêneros.

Do mesmo modo que o grave por si só não consegue enquadrar totalmente uma voz nos padrões de masculinidade, o agudo também precisa do reforço de outros recursos para conferir mais credibilidade às performances vocais femininas. O agudo, somado aos outros fatores, perpassa o desenvolvimento das disposições sociais e individuais sobre como uma voz deve ser para ser reconhecida como feminina.

6.4.2 Recursos sonoros complementares ao agudo na construção da performance vocal feminina

Se o agudo bastasse para categorizar uma voz como feminina, qualquer voz que se encaixasse em um patamar de frequências consideradas como agudas poderia ser categorizada como feminina. Entretanto, quando um homem ou alguém que não

é reconhecido como mulher tem uma emissão vocal que atinge os padrões de altura que são supostamente designados naturalmente para as vozes femininas, sua performance vocal é relegada a um limbo em que não se encaixa nem nos padrões de masculinidade e nem de feminilidade vocal.

Na lógica binária generificada sob a qual se constrói a estética vocal dos gêneros, é necessário que se encaixe nos padrões ou de masculinidade ou de feminilidade vocal para que se tenha uma performance vocal crível. Nesse contexto, o agudo, mesmo sendo o principal elemento na caracterização de uma performance vocal como feminina, precisa se juntar a outros elementos dispostos na estética vocal dos gêneros para efetivamente performar feminilidade vocalmente.

Janaína parece perceber que o agudo precisa de alguma complementação na construção de performances vocais femininas, sobretudo no canto.

A feminilidade não é definida por uma coisa. A feminilidade, do modo como ela está posta, ela não é definida apenas pelo agudo, né. É o modo que você pensa o canto. E o modo como você pensa o canto passa por várias questões, desde o modo como constrói melodia, que tipo de região você tá cantando. O modo que você pensa o arranjo pra voz feminina é completamente diferente de como você pensa o arranjo pra voz masculina (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 23-24).

As observações de Janaína fazem sentido. Embora a tessitura de uma canção seja central para dar a ideia de feminilidade, ela precisa e pode se somar a outros elementos na construção musical de uma canção. Os ajustes escolhidos, o modo como se articula as palavras, a manipulação das vogais, a transição entre registros vocais ou o uso predominante de um registro vocal podem ajudar na construção de uma feminilidade músico-vocal.

É justamente isso que Janaína nota na performance vocal de uma de suas cantoras preferidas.

Quando eu penso no canto de Gal [Costa], ela tem uma mescla, uma coisa muito marcada e forte [contrastando] com uma coisa muito suave. E aí eu, nossa, eu tenho que parar pra est... Eu fiquei escutando Gal, algumas vezes uma música, assim: como é que você faz essa melodia aqui? E aí eu fiquei estudando pra realmente reproduzir, pra entender. Quando ela canta “Tigresa”, ela canta [cantando:] “Uma tigresa de unhas negras e íris cor de mel”. Aí eu tive que ficar escutando pra estudar. Tem uma questão de como você constrói uma melodia numa voz feminina pra como você constrói uma melodia numa voz masculina. E aí eu tive que parar pra estudar pra ver como é que se construía uma melodia na voz feminina, pra

começar a tentar reproduzir isso (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 22-23).

Mais do que apontar alguns dos recursos utilizados por Gal Costa na construção de sua performance vocal, esse trecho da entrevista de Janaína também ajuda a evidenciar o processo de aprender e construir as performances vocais no dia a dia e a partir da referência de outras pessoas. Observando as ferramentas técnico-vocais utilizadas por Gal em sua performance vocal e tentando reproduzi-las, Janaína alarga o seu escopo de recursos e incrementa as disposições e os esquemas que compõem o seu *habitus* vocal. A partir do seu próprio entendimento de como essas sonoridades podem ser incorporadas na sua própria performance vocal é que ela continuamente vai enriquecendo e paramentando a sua performatividade.

O uso reiterado dessas “citações performáticas” acaba naturalizando padrões de ações vocais que serão usados em função de se conseguir determinada sonoridade. Janaína exemplifica bem esse processo.

Então, lógico, existem recursos que a gente utiliza, mas eu acho que talvez eu não saiba descrevê-los, porque virou uma coisa muito naturalizada. São artifícios que, em algum momento, eles foram pensados, mas agora eu não penso mais neles. [...] Quando eu vou cantar qualquer coisa eu fico pensando: “Tá, o quê que eu quero causar com isso?”, né? E aí eu vou pensar nas texturas, eu vou pensar... eu penso realmente muito em textura quando eu tô cantando, né? E textura tem um sentido muito visual. Eu sou uma pessoa muito visual. Eu tenho uma música que é “Mãe do ouro”, pra Oxum e eu canto suave [...]. Mas eu boto em contraponto com ela, uma música que um amigo fez que é “Janaína pra minha mãe”, que fala sobre mortes da... extermínio da juventude negra, que eu canto grave o tempo todo (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 26).

Assim, a incorporação de recursos que permitam uma maior veracidade à performance vocal feminina, somados ao agudo, perpassam a construção das performances vocais femininas de pessoas cisgêneras e transgêneras, sobretudo quando as últimas têm como um objetivo atingir a passabilidade vocal.

Na aquisição de uma performance vocal feminina, sobretudo para pessoas transgêneras, as ciências médicas têm um papel fundamental quando se trata da paramentação das performances vocais generificadas por ação de procedimentos de reatribuição de gênero.

6.5 Os procedimentos de masculinização e feminilização vocal na construção das performances vocais

Embora sejam construídas e aprendidas nas relações dialéticas entre indivíduos e sociedade, as performances vocais generificadas podem ser “facilitadas” por procedimentos cirúrgicos ou terapêuticos que visam o enquadramento das vozes nos padrões de masculinidades e feminilidades.

No caso específico de homens trans, o enquadramento da voz em padrões mais graves, que remetem à masculinidade, se dá em função da terapia hormonal com testosterona. O objetivo central da terapia com testosterona não é o de modificar a voz de quem se submete a ela, mas possibilitar a homens trans que adquiram características fenotipicamente masculinas. O agravamento da voz, então, acaba sendo uma consequência de se adquirir características corporais masculinas. Os impactos da carga hormonal recebida pelo corpo, no entanto, ainda têm efeitos que costumam amedrontar cantores transmasculinos.

Os relatos de homens trans cantores, encontrados tanto em vídeos do *Youtube* quanto na modesta literatura científica sobre o assunto, não são nada animadores para cantores transmasculinos que se encontram no processo de tomada de decisão sobre fazer ou não a terapia de reposição hormonal com testosterona. Essa questão é tangenciada por Gustavo em sua entrevista.

Os poucos [vídeos] que tinha sobre canto, me deixou muito sem esperança. Porque, tipo, eles punham a voz de antes e eles cantavam super bem, aí depois com a T [testosterona], eles ficavam cantando um negócio, ficava muito esquisito, ficava tipo aquela voz de adolescente, só que não era só num período curto. Porque tinha caras que fizeram uns vídeos tipo: “Eu cantando antes/ Eu cantando um mês/ Eu cantando um ano/ Eu cantando dois anos [após o início da terapia hormonal]”. E aquele negócio continuava um negócio muito esquisito. Parecia como se eles não conseguissem escutar a voz deles do jeito que ela tava, sabe? E eu falava: “Pronto, não vou conseguir cantar mais, adeus! É isso, né? Paciência!”. Porque era uma coisa que eu gostava muito. Eu gostava muito de cantar (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 14).

No caso dos relatos do *Youtube*, tanto Julian Morris quanto Holden Madagame – tomados aqui como exemplo –, tinham medo do que aconteceria com suas vozes após o início da transição vocal. Enquanto o primeiro temia nunca mais conseguir cantar e perder para sempre sua voz – algo que lhe era tão precioso, o segundo

pensava que talvez não fosse possível continuar sua carreira no canto operístico, pois não havia relatos de um cantor transmasculino que tivesse continuado cantando ópera após a transição (CALDEIRA, 2019, p. 70).

Na literatura, Constansis (2008) e Romano (2018) alertam para a perda de qualidade vocal que cantores transmasculinos podem apresentar após se submeterem à terapia hormonal com testosterona. Romano (2018), em sua tese de doutorado “A voz cantada durante os dois primeiros anos de terapia com testosterona: trabalhando com vozes trans ou queer”⁷⁰, apresenta uma série de efeitos colaterais que podem ser observados nas vozes de cantores transmasculinos durante os dois primeiros anos de terapia de reposição hormonal com testosterona (período considerado pelos estudos como o mais crítico e mais instável das vozes que passam pela transição vocal). Dentre os efeitos enumerados pela autora estão: falhas na voz, que varia entre grave e agudo na voz falada e cantada; quebras durante o primeiro ano; facilidade em ficar vocalmente fatigado também durante o primeiro ano; diminuição da extensão vocal e então ganho de tessitura grave e depois reaquisição de extensão aguda; criação de duas vozes distintas: sendo uma delas em uma tessitura limitada em um registro mais agudo, e a outra em uma região mais grave da voz; maior fechamento na parte posterior das pregas vocais; dificuldade em manter a afinação (ROMANO, 2018, p. 33).

Enquanto Romano (2018) se concentra em listar os efeitos causados pela terapia de reposição hormonal com testosterona a partir de aspectos percepto-auditivos e de dificuldades técnico-vocais enfrentados pelos cantores, Constansis (2008) foca especialmente no que acontece na anatomia e fisiologia dos aparelhos fonadores de cantores transmasculinos. A principal mudança anatômica, de acordo com esse autor, ocorre na espessura das pregas vocais, pois elas ficam mais grossas, mas, geralmente, não aumentam seu comprimento. Isso acontece porque no decorrer da vida as cartilagens laríngeas passam por um processo de ossificação que é potencializado pela aplicação de testosterona no corpo. Com as cartilagens não tão flexíveis, as pregas vocais não têm espaço para crescer e apenas ficam mais espessas (CONSTANSIS, 2008, p. 5).

Essas peculiaridades do aparelho fonador transmasculino acabam resultando no que Constansis e Romano chamam de “aprisionamento” da voz (CONSTANSIS,

⁷⁰ Título original, em inglês: “The singing voice during the first two Years of testosterone therapy: working with the trans or gender queer voice”.

2008, p. 10; ROMANO, 2018, p. 31), isto é, o enclausuramento de pregas vocais mais espessas em uma laringe que não tem mais possibilidade de crescimento. Essa configuração “anormal” de um aparelho fonador exige dos cantores transmasculinos mais força muscular para lidar com pregas vocais mais “massudas”. O que acontece é que esses cantores, sem a *expertise* necessária para adequar a biomecânica muscular laríngea às suas novas demandas vocais, acabam compensando a falta de habilidade para gerir as novas condições de seu aparelho fonador com excesso de pressão de ar e uso de força excessiva nos músculos extrínsecos da laringe (CALDEIRA, 2019, p. 65).

Deixando à parte os desdobramentos anátomo-fisiológicos ocorridos na laringe de cantores transmasculinos, quando se fala de sonoridade e características vocais, o agravamento da voz é o efeito mais esperado e mais observado na voz desses cantores. Ao possibilitar o uso do grave na construção de uma performance vocal masculina, a terapia hormonal com testosterona permite que pessoas trans adquiram uma passabilidade vocal por se encaixarem nos padrões da estética vocal dos gêneros pelo uso do grave.

Nesse sentido, para Gustavo, a testosterona pode ajudar a afastar o fantasma da disforia de gênero: “Eu vi vários relatos, de homens trans – alguns pré-t, outros que já tavam na testosterona –, falando que a voz era o principal motivo de disforia deles. Pra mim, a voz nunca foi o principal motivo” (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 39).

No caso de homens trans que desejam adquirir passabilidade não só vocal, mas uma passabilidade geral, a conformação da performance vocal aos padrões de masculinidades que se tem na estética vocal dos gêneros, possibilitada, acima de tudo, pelo grave, pode se tornar um grande motivo de alegria e satisfação pessoal não só na voz falada, mas também no canto. É o caso de Gustavo.

Eu fiquei muito feliz com isso, porque eu achei que isso ia acontecer..., mas por ela ter mudado rápido desse jeito, depois desse primeiro... eu sempre tentei cantar, né, desde que eu comecei a tomar testosterona, nessa primeira semana. E foi por isso que eu percebi as mudanças de voz. Então, vira e mexe eu cantava só pra saber se eu ainda tô conseguindo alcançar essa nota ou não. Mas depois desse primeiro mês eu já comecei cantar, tipo, músicas inteiras, normal, falando: “Ah, já entendi como que tá funcionando agora”. E depois acho que ela foi mudando tão pouquinho que nunca precisei, tipo, parar e pensar: “Como que a minha voz tá funcionando agora?”, porque foi uma coisa muito natural. Não precisei desse esforço tão grande pra ficar

entendendo que a minha voz agora é daquele jeito, sabe? (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020 p. 37-38).

A voz foi o que eu mais fiquei feliz, porque ela mudou muito rápido e eu acho que me ajudou muito, porque eu não tive que ficar me adaptando várias vezes. Ela mudou. Tanto que o primeiro vídeo que eu fiz cantando, que eu falei: “Não, agora eu vou cantar uma música, eu vou cantar direito!”. Foi com um mês de T[estosterona]. Eu sei que a minha voz mudou de lá [para cá], porque hoje eu escuto esse vídeo e eu tento cantar em cima dele – pra mim aquilo lá era o mais grave que eu conseguia cantar. Hoje aquilo lá pra mim tá agudo. Não muito agudo, eu consigo cantar naquele tom, mas daria pra abaixar alguns. Não uma oitava inteira, mas quase... Não, quase não... Enfim, vários tons abaixo [risos]. Mas quando eu tô em três meses já, em T, já num é uma diferença tão grande da minha voz agora pra minha voz. Se eu baixar um tom só, meio tom talvez, daquelas músicas que eu cantava em três meses (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 20-21).

Se, por um lado, no caso dos homens trans, a terapia hormonal com testosterona facilita a aquisição de uma performance vocal masculina, por outro, no caso das mulheres trans, os procedimentos que visam o enquadramento da voz em padrões de feminilidades vocais são mais agressivos e invasivos.

Natasha pontua as principais diferenças entre os processos de transição vocal para homens e mulheres trans.

É muito interessante a gente ver a diferenciação da voz, principalmente, para processos de homens trans, porque ali, realmente, vai ter uma mudança vocal. É muito difícil você conseguir uma mudança vocal para mulheres trans. Quando a gente vai começar o nosso processo hormonal, a médica já fala pra gente: “Olha, o hormônio vai ajudar nisso, nisso e nisso, você vai sentir mudanças nisso, nisso e nisso, mas a sua voz, pode ser que modifique, mas pode ser que não modifique”. Mas o processo da testosterona é muito mais pesado, então, a pessoa que começa fazendo a transição e começa a tomar na testosterona, ali o médico já fala: “Vai ter uma mudança de voz, vai ter uma mudança fisiológica” (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 19).

De fato, hormonalmente, a mudança vocal é bem mais garantida para homens trans, uma vez que as pregas vocais são positivas à testosterona e as mudanças causadas por esse hormônio na laringe são irreversíveis. Em função disso, a laringe de uma mulher trans que teve efeitos da testosterona, quando da mudança vocal na puberdade, não perde as características ganhas nesse processo, mesmo após o uso de inibidores de testosterona. Nesse sentido, não há muita ajuda hormonal na aquisição de uma performance vocal feminina.

Tendo em vista essa problemática, a medicina apresenta procedimentos cirúrgicos como solução para a feminização de vozes. Janaína chega a comentar as diferenças entre o processo hormonal pelos quais homens trans passam e as cirurgias de feminilização vocal e o medo que mulheres trans também enfrentam ao escolher ou não passar por esses procedimentos cirúrgicos.

A minha experiência com homens trans... a minha experiência é ótima, né? Grandes experiências... Se é semelhante ao processo de transição de adolescente, com suas devidas diferenças, ao mesmo tempo é uma transição que é a longo prazo, né? Você consegue, ao mesmo tempo, ir conhecendo sua voz ao longo desse percurso, ainda que seja um processo irreversível. Porque é um processo irreversível, a gente sabe que a testosterona no corpo é um processo irreversível. Mas a curetagem a gente sabe que, além de irreversível, ela é muito rápida [... Corre o risco de] estragar mesmo [a voz], literalmente, assim... de um dia pro outro. "Ah, você vai fazer cirurgia?". Depois da cirurgia você vai fazer fonoaudiologia, vai ficar um tempão sem falar. Até você poder falar novamente e depois começar a cantar. Ia ser praticamente um ano inteiro sem você cantar, até você cantar de novo [risos]. Ou seja, é uma perda histórica horrorosa na vida de qualquer pessoa que trabalha com canto. Um ano sem cantar é uma coisa horrorosa. E aí você vai ter que reeducar sua voz, vai ter que pensar isso tudo de uma hora pra outra. Aí você vai pensar nas notas que você vai alcançar, porque na hora que você pensa, você alcança as notas [...]. E aí, ao mesmo tempo que pode ter uma textura que eu não vá gostar, eu posso não sustentar as notas e ficar escorregando, pode doer, né? Pode criar calos na minha garganta, na minha corda vocal [sic], enfim, há tantas possibilidades que essa cirurgia pode ter... E eles descrevem essa cirurgia como cirurgia de alto risco, então, pra quê? É um misto de "Ai, quero aquilo, mas eu tô com medo! Mas eu quero aquilo! Mas eu tô com medo. Eu quero, mas vai dar merda". É por isso que eu sei que eu não faço, mas não desmerecendo o tratamento de testosterona, muito pelo contrário. Eu entendo perfeitamente esse local do risco da transição frente ao seu trabalho, quando você já tem um trabalho construído, né (Janaína, entrevista dia 20/12/2020, p. 18).

Eu já cortei uma possibilidade de cirurgia que é muito arriscada, que é uma cirurgia de curetagem das cordas vocais, da laringe... Da laringe não, da faringe. Na laringe mesmo [...] que é pra justamente afinar, né, retirar e... Afinar a extensão das cordas vocais [sic] pra deixar a voz fina. Mas, ao mesmo tempo, eu sei que isso é uma mudança muito grande na minha voz e o risco que eu corro de perder tudo que consegui nesses 10 anos de canto é muito grande. É meio que recomeçar do zero e não saber o quanto você não consegue cantar, não sustentar certas notas, se há possibilidade de sustentar notas... (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 16-17).

Neumann e Welzwel (2004, p. 154) explicam que há vários tipos de procedimentos fonocirúrgicos para feminilização da voz. O princípio dessas

fonocirurgias, segundo esses autores, é agudizar a voz “reduzindo a massa de oscilação das pregas vocais, encurtando as pregas vocais ou aumentando a tensão das pregas vocais”.

Em todos os procedimentos cirúrgicos, entretanto, há a necessidade de complementação fonoterapêutica, pois a cirurgia funciona como uma espécie de ajuda para alcançar os resultados sonoros que se espera ouvir de uma mulher. Nesse sentido, o argumento de que as características de uma voz não são como são exclusivamente por causa das particularidades biológicas de uma pessoa se fortalece. Isso porque mesmo passando por um procedimento fonocirúrgico de feminilização da voz é na fonoterapia e no dia a dia que a mulher trans passará por processos educativos que lhe ajudarão na formação de uma performance vocal que se enquadre nos padrões femininos de voz dispostos na estética vocal dos gêneros.

Do mesmo modo, um homem trans pode recorrer à fonoterapia ou mesmo aprender em suas experiências de vida como complementar sua performance vocal masculina facilitada pelo agravamento da voz causado pela testosterona. Gustavo, inclusive, demonstra interesse por submeter-se a um procedimento fonoterapêutico.

Eu peguei [carona com] uma moça lá que fazia faculdade de fonoaudiologia e aí eu tava falando alguma coisa pra ela que ela falou que existe uns jeitos de você conseguir modular sua voz pra ela ficar mais grave, tipo, mas de uma forma que eu não teria que forçar isso. Eu falei “Nossa! Quem sabe? Gostaria muito de fazer” (Gustavo, entrevista dia 10/07/2020, p. 24).

Tendo em vista, então, que mesmo passando por procedimentos de feminilização ou masculinização de voz, quer por meio de fonocirurgia ou terapia hormonal, pode-se dizer que esses procedimentos ajudam na construção de uma performance vocal generificada possibilitando a aquisição das categorias sobre as quais se alicerçam as performances vocais masculinas e femininas: o grave e o agudo, respectivamente. Todavia, uma inserção mais efetiva de uma voz nos padrões que se espera tendo como base a estética vocal dos gêneros ocorre mediante a aprendizagem e incorporação dos fatores que complementam grave e agudo no desenvolvimento de masculinidades e feminilidades vocais.

6.6 Os gêneros musicais e a construção de performances vocais

Uma vez que a própria música, enquanto uma prática social, constitui e é constituída pelo gênero, os gêneros musicais, de acordo com essa perspectiva, também serão operados por essa categoria social.

Para pensar o gênero musical em sua relação com o gênero e, mesmo o seu papel na construção de performances vocais generificadas, é necessário que se apresente a noção do conceito de gênero musical adotada nessa discussão.

Trotta (2008, p. 2) afirma que “a definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo”. Fabbri (2017, p. 2), por sua vez, reconhece o gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente”. Ambos concordam que os gêneros musicais, tal qual a estética vocal dos gêneros e as performances vocais, são constituídos em um processo contínuo nas relações dialéticas entre os indivíduos e indivíduo e sociedade.

As regras que delineiam e regulam os gêneros musicais são, para Trotta (2008, p. 2), constituídas por elementos técnico-formais, tais como melodia, ritmo, harmonia, arranjo, semióticos e de ordem comportamental, social, ideológica, econômica e jurídica. Fabbri (2017, p. 9) defende que esses determinantes de um gênero musical estão estritamente ligados ao que ele chama de “comunidades musicais”, que não são necessariamente aqueles que ouvem os sons no momento em que são produzidos em uma performance musical, mas podem ser também aqueles que incorporam associações imaginárias que tem a ver com o conjunto de regras de determinado gênero musical.

Trotta (2008) argumenta que, no reconhecimento de um determinado gênero musical, os parâmetros sonoros, isto é, as regras técnico-formais, ocupam um lugar de primazia em relação aos outros tipos de regras, além de funcionarem como condição prévia para o estabelecimento das outras normas dos gêneros musicais. Esse autor explica que

o som que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser ouvida é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação

de gêneros, de semelhanças e de valorações (TROTTA, 2008, p. 2-3, grifos no original).

Nesse sentido, Trotta (2008, p. 3) destaca o ritmo e a sonoridade como dois elementos musicais capazes de promover a identificação e reconhecimento de um gênero musical por sua “comunidade musical”. Assim, é por meio da sonoridade, mais especificamente pelo reconhecimento de sonoridades características, que, para esse autor, as músicas podem ser classificadas em gêneros musicais.

Podendo a sonoridade ser “entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance” (TROTTA, 2008, p. 3-4) gravada, em áudio ou vídeo, ou ao vivo, é o conjunto das sonoridades de instrumentos e vozes recorrentes em determinada prática musical que permite a identificação de um gênero musical. Assim, apenas para se ter um exemplo, quando se vê o trio guitarra, bateria e baixo, a estética do rock é evocada.

Ainda no contexto da sonoridade, um mesmo instrumento pode ser usado em diversos gêneros musicais, mas o modo como ele é tocado e a sua sonoridade são diferentes em cada um desses gêneros. O mesmo acontece com a voz. Há uma estética músico-vocal para cada gênero musical que se deseja cantar. Em outras palavras, não é possível que se cante todos os tipos de música usando o mesmo aporte técnico-vocal ou os mesmos movimentos biomecânicos. A sonoridade ou a estética vocal de um gênero musical pedirá ao cantor que adapte sua voz para soar como um cantor daquele estilo.

Desse modo, assim como é necessário se enquadrar em padrões vocais de masculinidades e feminilidades para ser reconhecido como o homem ou mulher, um cantor precisa se enquadrar nos padrões estéticos vocais de determinado gênero musical para ser reconhecido como cantor daquele gênero ou como um cantor crossover⁷¹. Nesse sentido, um cantor que vá ser vocalista de uma banda de rock, mas que usa em sua performance vocal uma sonoridade ligada aos padrões estéticos e técnicos da música popular brasileira, por exemplo, não será reconhecido pela comunidade musical do rock como cantor de rock.

⁷¹ Termo usado geralmente para identificar um cantor que canta mais de um gênero musical, adaptando sua performance vocal às características de cada gênero que canta. Pode também ser usado para referir-se a um cantor lírico que utiliza as técnicas do canto erudito para cantar canções de outros gêneros musicais.

As características músico-estético-vocais que devem ser incorporadas quando se deseja ser reconhecido como cantor de determinado gênero musical são perpassadas pelo gênero. Isso porque há padrões diferentes para homens e mulheres na maioria dos gêneros musicais contemporâneos. Em outras palavras, o que se quer dizer é que é diferente ser cantor e ser cantora quando se está performando um gênero musical, pois, para além das características sonoras do gênero musical, o cantor ou cantora deve performar os padrões de masculinidades e feminilidades que se encontram dentro da estética daquele gênero musical.

Tendo isso em vista, o que se pretende nesse tópico é evidenciar de que maneira os gêneros musicais contribuem na construção de performances vocais generificadas no canto e como seus valores estético-vocais podem estar ancorados nas disposições da estética vocal dos gêneros.

6.6.1 O *bel canto*, a categorização das qualidades vocais e o sistema de classificação de vozes na construção de performances vocais

O *bel canto*, tal como está estruturado atualmente, baseia-se no sistema de classificações vocais. Principalmente por isso, sua estética vocal está ancorada nos padrões da estética vocal dos gêneros, uma vez que, como já mencionado no capítulo 4, a classificação vocal baseia-se primariamente no gênero de quem canta. Assim, nesse estilo de canto, há diferenciações bem definidas para o canto de homens e de mulheres.

Nesse contexto, a construção de performances vocais no canto lírico reforçam, normalizam e perpetuam padrões binário-generificados que regulam como as vozes de homens e mulheres devem soar. Enquanto as mulheres, nesse gênero musical, devem primar por uma emissão vocal que contemple majoritariamente o registro de cabeça (principalmente no caso dos sopranos) e que seja delicada, bela e fluida, os homens precisam pensar em uma performance vocal que trabalhe predominantemente com o registro de peito e que seja, viril, mas, ao mesmo tempo, bela e fluida. Desse modo, pode-se dizer que enquadrar-se nos padrões de masculinidades e feminilidades é um dos pré-requisitos para se ter um canto belo.

Mesmo sabendo de todas as questões envolvendo as diferenciações a respeito do aporte técnico vocal e as sonoridades almejadas por cada uma das escolas de canto lírico, não se pode negar que, no geral, é a partir do gênero que se

constrói a voz de um cantor. No intento de desenvolver uma voz que seja homogênea da nota mais grave até a nota mais aguda da tessitura de quem canta, a manipulação da biomecânica do cantor lírico é educada de maneira a enquadrar-se tanto nas exigências técnicas desse gênero musical quanto de forma a performar masculinidade ou feminilidade em toda a extensão. Nesse contexto, os cantores homens são orientados a evitar o uso do falsete – a não ser que cantem como contratenores ou falsetistas, emulando, dessa forma, a performance vocal feminina – uma vez que esse recurso, além de interromper a homogeneização da voz, emasca o cantor na região mais aguda de sua voz.

Importante ressaltar que esses padrões generificados não são estanques e se transformam de acordo com o contexto sócio-histórico-cultural de cada época. Para se ter ideia de como os padrões vocais mudam no decorrer da história, Matte (2017, p. 4) destaca que Conrad von Zabern (1476-1481), teórico e padre alemão que viveu no século XV, enfatizava que as notas graves deveriam ser produzidas com um som de peito e mais forte, as notas de região mediana com força moderada e as notas mais agudas com mais suavidade. O que se observa das orientações de Zabern para cantores é que, àquela época, não havia ainda a noção de classificação vocal criada posteriormente e nem mesmo a necessidade de homogeneização dos registros vocais. Tanto as classificações vocais quanto a necessidade de união entre os registros vocais se consolidam a partir da ópera romântica, quando surge uma procura por verossimilhança entre os papéis de gênero e as performances vocais dos cantores (MANGINI; SILVA, 2013, p. 214).

Ainda que não operando pelo sistema de classificação vocal, a proposta pedagógico-vocal e estética de Zabern poderia já naquela época estar apontando para os padrões binário-generificados dentro da construção de uma performance vocal masculina naquela época. Dividindo as vozes em três partes, a orientação do padre era clara: nas notas graves (o maior representativo de masculinidade vocal) a voz deveria ser forte e potente – características atribuídas a homens - e nas notas agudas (o maior representativo de feminilidade vocal) ela deveria ser doce e suave – características atribuídas a mulheres.

Nessa lógica, o que se observa é que, além das próprias classificações vocais, o uso e entendimento das próprias qualidades de voz na construção das performances vocais reforça padrões de masculinidades e feminilidades.

No capítulo 4 chegou-se a mencionar a mudança no pensamento de Gustavo quando esse pensa que agora, sendo homem, não era mais capaz de produzir voz de cabeça, mas apenas falsete. Isso porque, de acordo com a estética vocal de gênero, a emissão de voz de cabeça é um padrão de ação feminino, restando ao homem falsificar essa qualidade vocal que não lhe é natural. Nesse mesmo sentido, Natasha também observa que o modo de pensar qualidades vocais diferentes para homens e mulheres é uma forma de regulação de gênero que perpassa os processos educativo-vocais. Janaína, por sua vez, ao tentar alcançar os padrões femininos de performar voz, entendia que para isso era preciso ser contratenor, pois, sendo atribuída ao gênero masculino, somente pelo falseamento poderia ter uma voz feminina.

O *bel canto* abre grandes brechas para se pensar como o gênero está presente e constitui as práticas vocais tais como as conhecemos. Poderia muito ainda ser dito sobre a força do gênero nesse tipo de prática vocal, em questões que perpassam a atribuição de personagens operísticos em função do tipo de voz, a própria estruturação do canto lírico contemporâneo pelo uso das classificações vocais oriundas do romantismo, dentre outras, mas, para o momento, o que se pode e pretende evidenciar é que na aprendizagem e performance do canto lírico, os cantores manipulam seus aparelhos fonadores de modo a desenvolverem esquemas vocais que, ao mesmo tempo, se encaixem nas regras técnico-formais do canto lírico e nos padrões da estética vocal dos gêneros. Afinal, qual seria o estranhamento se uma voz “feminina” aparecesse cantando o personagem *Don Giovanni*, tradicionalmente interpretado por um barítono?

Contudo, apesar de o canto lírico apresentar características mais hegemônicas do que outros estilos vocais, não é apenas nesse gênero musical que se observa a ação dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais na construção das vozes.

6.6.2 O canto popular/contemporâneo e a construção de performances vocais

Se, por um lado, a prioridade do canto lírico e, consequentemente, de seus processos educativos é desenvolver a beleza do canto, acima de qualquer outro intuito, por outro lado, a música popular, bem como sua prática vocal, tem outros objetivos que não a supremacia de um canto que seja belo.

Para Frith (2007),

o desenvolvimento da música popular neste século [XX] tem se concentrado cada vez mais na voz. É por meio da voz cantada que as pessoas são mais capazes de se conectar com as suas gravações, para sentir que, de alguma maneira, suas performances são suas. É por meio da voz que personalidades famosas são construídas (e desde a Segunda Guerra, pelo menos, os maiores pop stars são cantores). O timbre da voz é muito mais importante nesse contexto do que a articulação “correta” de determinadas letras – o que significa, por exemplo, que grupos, como os Beatles, podem assumir uma voz de grupo. Podemos assim nos identificar com uma canção, quer compreendamos as palavras ou não, quer conheçamos o cantor ou não, pois é à voz – não à letra – que imediatamente respondemos (FRITH, 2007, p. 269, tradução minha)⁷².

Mesmo com divergências técnico-formais e técnico-estético-vocais, o canto lírico e o canto popular contemporâneo comercial convergem ao privilegiar a sonoridade da voz em detrimento da letra ou de seu entendimento. Assim, ao pleitear enquadrar-se em um gênero musical e ser reconhecido como um cantor daquele gênero musical, especificamente, é necessário que o indivíduo entenda que a sonoridade ocupa o lugar de maior importância na hierarquia das regras que compõem a estética vocal de um gênero musical. Nesse sentido, o cantor precisa aprender, por meio de processos que envolvem a escuta, a experimentação e a vivência com outros cantores, os padrões de ações vocais característicos do gênero musical no qual deseja se encaixar, sendo a aquisição de técnica uma ferramenta subserviente à constituição de um *habitus* correspondente à estética dos gêneros musicais.

Para além das características estético-vocais próprias dos gêneros musicais, as performances vocais no canto popular contemporâneo comercial, assim como no canto lírico, são construídas incorporando valores inerentes à estética vocal dos gêneros, pelo uso de padrões de masculinidades e feminilidades vocais. Frith (2007) explica que

as músicas pop comerciais de hoje são, no entanto, formas canção, que constroem personalidades vocais, utilizando vozes para falar diretamente conosco. Nessa perspectiva, torna-se possível olhar para

⁷² No original, em inglês: “the development of popular music in this century has increasingly focused on the use of the voice. It is through the singing voice that people are most able to make a connection with their records, to feel that performances are theirs in certain ways. It is through the voice that star personalities are constructed (and since World War II, at least, the biggest pop stars have been singers). The tone of voice is more important in this context than the actual articulation of particular lyrics - which means, for example, that groups, like the Beatles, can take on a group voice. We can thus identify with a song whether we understand the words or not, whether we already know the singer or not, because it is the voice - not the lyrics - to which we immediately respond”.

canções pop como narrativas [...]. Seria bastante simples, por exemplo, fazer algumas distinções de gênero imediatas, olhando para as diferentes formas pelas quais o rock, o country, o reggae, etc., funcionam como narrativas, as diferentes formas como criam personalidades famosas, situam o ouvinte, e colocam em jogo padrões de identidade e oposição (FRITH, 2007, p. 270, tradução minha)⁷³.

Nesse contexto, e na construção das personalidades e/ou performances vocais, Frith enfatiza que

a música popular está aberta para o desenvolvimento de uma análise própria do gênero [musical], para a classificação de como diferentes formas de música popular utilizam diferentes estruturas narrativas, estabelecem diferentes padrões de identidade, e articulam diferentes emoções. Veja-se, por exemplo, a muito discutida questão entre música e sexualidade. No artigo original que escrevi com Angela McRobbie no fim dos anos 70, nós estabelecemos uma distinção entre 'cock' rock⁷⁴ e teenybop⁷⁵, cada um trabalhando para definir masculinidade e feminilidade, mas para públicos diferentes e ao longo de diferentes contornos de sentimento. As nossas distinções ainda são válidas, mas estávamos olhando apenas para uma subdivisão de um gênero pop. Outras formas musicais articulam a sexualidade em formas muito mais complicadas; assim, seria impossível analisar a sexualidade de Frank Sinatra ou Billie Holiday, e o seu lugar na história do crooning⁷⁶ e do torch-singing⁷⁷, nos termos do 'cock' rock e seu contraste com o teenybop. Mesmo Elvis Presley não se encaixa facilmente nos padrões de sexualidade masculina e feminina dos anos 1970 (FRITH, 2007, p. 270, grifos meus, tradução minha)⁷⁸.

⁷³ No original, em inglês: "Today's commercial pop music are, though, song forms, constructing vocal personalities, using voices to speak directly to us. From this perspective it becomes possible to look at pop songs as narratives, [...] It would be fairly straightforward, for example, to make some immediate genre distinctions, to look at the different ways in which rock, country, reggae, etc. work as narratives, the different ways they set up star personalities, situate the listener, and put in play patterns of identity and opposition".

⁷⁴ Vertente do rock que enfatiza uma identidade e performance masculina, viril. Surgida em fins dos anos 1960, se tornou proeminente nas décadas de 1970 e 1980.

⁷⁵ *Teenybop* pode ser entendida como música que é produzida e comercializada tendo como público-alvo garotas adolescentes.

⁷⁶ *Crooning* diz respeito um estilo de canto adotado principalmente por cantores masculinos que destacavam uma maneira "leve" e suave de usar a voz, a partir do uso do microfone e em contraponto à maneira de cantar de cantores líricos.

⁷⁷ *Torch song* diz respeito a uma balada triste, sentimental, em que o cantor, geralmente homem, lamenta um amor não correspondido.

⁷⁸ No original, em inglês: "popular music is wide open for the development of a proper genre analysis, for the classification of how different popular musical forms use different narrative structures, set up different patterns of identity, and articulate different emotions. Take, for example, the much discussed - issue of music and sexuality. In the original article on rock and sexuality I wrote with Angela McRobbie at the end of the 1970s,⁵ we set up a distinction between 'cock' rock and teenybop narratives, each working to define masculinity and femininity but for different audiences and along different contours of feeling. Our distinctions are still valid but we were looking only at a subdivision of one pop genre. Other musical forms articulate sexuality in far more complicated ways; thus it would be impossible to analyze the sexuality of either Frank Sinatra or Billie Holiday, and their place in the history of crooning and torch

Ao usar o termo sexualidade, Frith (2007), na verdade, quer falar sobre o gênero, mais especificamente sobre as identidades de gênero masculina e feminina e o quanto as performances vocais na música popular são generificadas, reproduzindo e produzindo sonoridades e estilos vocais que se apoiam na diferenciação do canto de homens e mulheres. Assim, para aprender a cantar um gênero musical, é preciso que o cantor aprenda quais são os padrões de masculinidades e feminilidades sobre os quais constroem-se a estética vocal daquele gênero. Performar voz em música é também performar masculinidades e feminilidades.

No trecho supracitado, Frith (2007) deixa claro que os padrões de masculinidades e feminilidades mudam de acordo com o gênero musical e o contexto sócio-histórico-cultural. Na música pop de origem estadunidense, por exemplo, há uma espécie de equivalência entre as tessituras vocais utilizadas por homens e por mulheres. Enquanto as mulheres se concentram na parte médio-grave de suas vozes, os homens usam muito de tessitura médio-aguda (CALDEIRA, 2019, p. 74). No sertanejo, apenas para citar um gênero musical brasileiro, o mesmo fenômeno pode ser observado. Nos últimos anos, grande parte das cantoras de sucesso nesse meio apresentam vozes characteristicamente graves para os padrões “naturais” de feminilidade vocal⁷⁹.

Embora a discrepância entre as tessituras utilizadas por homens e mulheres no âmbito do canto popular contemporâneo comercial seja bem menor do que no canto lírico, essa diferença entre as regiões e alturas utilizadas pelos diferentes gêneros já é suficiente para caracterizar as performances vocais como masculinas e femininas. Contudo, é no uso dos “fatores secundários” que complementam grave e agudo que as performances vocais generificadas se solidificam e ganham ainda mais credibilidade. No rock, por exemplo, gênero musical em que os vocalistas costumam levar sua voz para uma tessitura extremamente aguda e que, na lógica da naturalidade das vozes corresponderia a uma performance vocal feminina, os cantores homens manipulam o modo de fonação para que o agudo não passe a ideia de um falsete frágil e pequeno, mas, em vez disso, utilizam um modo de fonação mais tenso, para

singing, in the terms of the 'cock' rock/ teenybop contrast. Even Elvis Presley does not fit easily into these 1970s accounts of male and female sexuality".

⁷⁹ Apesar do destaque dado à música sertaneja nesse processo de “masculinização” dos padrões vocais femininos para os gêneros musicais, é possível observar esse fenômeno em diversos outros gêneros musicais brasileiros – samba, o forró, pop-rock, apenas para citar alguns – e internacionais. A escolha do sertanejo tem o propósito de evidenciar como esse processo acontece de maneira muito forte em um gênero musical feito, principalmente, de homens para homens

conferir às suas vozes uma sonoridade mais firme e forte, que mesmo no agudo permitirá que o ouvinte o reconheça como homem.

Todas essas questões supracitadas, ajudam a dimensionar a partir de quais bases as performances vocais generificadas são construídas, mas há ainda uma outra “instituição” que constitui as vozes no canto popular comercial contemporâneo: a indústria fonográfica. Frith (2007, p. 271) destaca que na definição de um gênero musical “a abordagem óbvia é seguir as distinções feitas pela indústria musical que, por sua vez, refletem as categorias tanto de história musical, quanto de mercado”⁸⁰.

Assim, pode-se pensar que os padrões de masculinidades e feminilidades a serem incorporados em cada um dos gêneros musicais dizem respeito também àquilo que pode vir a fazer sucesso, mercadologicamente falando. Nesse contexto, poderia se dizer que ao buscar uma performance vocal com uso de uma tessitura médio-grave, voz mais firme e potente e até mesmo a utilização da sonoridade conhecida como *belting*, a estética vocal generificada das divas *pop* buscava a representação de uma mulher, forte, dona de si e que reinventa os próprios padrões de feminilidade (mesmo que esses padrões ainda estejam sendo ditados, principalmente, por homens). Do mesmo modo, a adesão das cantoras sertanejas a uma voz mais grave, mais firme – o oposto das características sonoras que a voz feminina apresentava no “sertanejo raiz” – pode ter a ver com a busca de uma maior aprovação pela “comunidade musical” de um gênero notoriamente controlado por homens e feito para homens e, consequentemente, o sucesso mercadológico.

Natasha, em sua entrevista, comenta o quanto a dimensão mercadológica da música e suas definições sobre os gêneros e a estética vocal perpassam a construção de performances vocais generificadas.

Eu não posso me prender às resoluções que a gente sofre dentro do nosso meio profissional e artístico. Eu não posso dizer que minha voz vai ser assim o resto da vida, num sei. Pode ser que eu consiga melhorar coisas, pode ser que eu consiga cantar mais agudo mais pra frente, pode ser que não, pode ser que o mercado me peça outra coisa, porque é muito fácil pra mim hoje estar aqui falando sobre isso, mas o mercado me pedir alguma coisa que vai dar muito certo. E aí, meu filho, atrás disso aqui [faz gesto simbolizando dinheiro] todo mundo vai, a gente faz o que a gente quiser, a gente joga até *autotune*

⁸⁰ No original, em inglês: “The obvious approach is to follow the distinctions made by the music industry which, in turn, reflect both musical history and marketing categories”.

e fala assim: “Vou fazer show de *autotune* agora” (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 14).

Janaína também experencia a força da generificação das performances vocais no mercado musical quando, após a transição e tendo sua performance vocal reconhecida como feminina, ela passa a fazer parte de novos circuitos.

[Agora] eu tenho possibilidades de parcerias pós-transição. Enquanto *drag [queen]*, eu tava num mundo muito fechado, porque, aqui em Salvador, a gente não tem muitas *drags* que cantam. Tinha Kiki [a persona *drag* de Janaína] e tinha uma que era Amy Lumière, que tinha um canto mais americanizado e que dublava bastante e cantava de vez em quando. Então, basicamente, era isso. Janaína se insere no mercado feminino (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 37-38).

O que se pode destacar nessa discussão é a maneira como várias matrizes culturais se combinam e se complementam no objetivo de construir performances vocais generificadas que perpetuam e normalizam os padrões de masculinidades e feminilidades vocais supostamente naturais. No processo de vir a ser um cantor, o indivíduo precisa incorporar, além das questões músico-vocais, padrões generificados que constituem e são constituídos pela própria musicalidade e vocalidade. Nesse contexto, pode-se dizer que os processos educativo-vocais são vetores importantes da construção generificada das vozes ao educar os cantores de maneira a performar masculinidade e feminilidade pela voz.

Apesar de atuarem como ferramentas de normalização e perpetuação do gênero nas vozes, com o olhar adequado, os processos educativo-vocais podem servir a um propósito de subversão das lógicas do binarismo de gênero nas vozes. Mesmo que para que as noções naturalizadas sobre a voz generificada sejam superadas sejam necessárias movimentações sociais muito maiores do que “simplesmente” se repensarem processos pedagógicos, pensar numa educação vocal emancipatória pode ser uma centelha de esperança para uma “fogueira” de ressignificação das vozes.

CODA: SUPERANDO OS PADRÕES DE MASCULINIDADES E FEMINILIDADES VOCAIS

Para que se pense e que se pratique uma educação vocal que seja mais emancipatória, acolhedora e que, em vez de enclausurar cantores em padrões pré-estabelecidos sobre os quais suas vozes devem ser construídas, é preciso que, dentre outras coisas, as noções que se tem sobre as vozes baseadas no sistema binário de gênero sejam abandonadas. Para libertar cantores, quer sejam transgêneros, quer sejam cisgêneros, urge a necessidade de se superar os padrões de masculinidades e feminilidades que ainda vigoram nas práticas vocais e musicais. Mas, mais do que isso, é preciso também que se encontrem e que se construam caminhos e práticas pedagógico-vocais que “retirem” a educação vocal de um lugar em que as vozes tomam sentido a partir de sua generificação.

Janaína tangencia em sua fala o quanto o fato de alguns de seus modelos vocais “transgredirem” o gênero, usando a voz, a ajudou em sua própria jornada de ressignificação da própria voz.

Na [música] brasileira, na tradição brasileira, a gente não usava falsete e eles usam e tá tudo lindo. Tá, acho que eles usam isso enquanto performando experiências andrógenas. Ney [Matogrosso] fala isso: “Eu quero ser um gafanhoto, eu quero ser um inseto, eu não quero ser uma pessoa” e isso é uma coisa maravilhosa. Todos os louvores a Ney Matogrosso enquanto sua política de existência. Se ele escolhe performar isso enquanto corpos não-binários, enquanto corpos sem gêneros, enquanto corpos que são corpos, simplesmente isso, eu enquanto pessoa trans reivindico também essa possibilidade (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 21).

E Felipe [Catto] performa uma feminilidade. Felipe é uma pessoa queer. Ponto. Eu tive o prazer de ver Felipe cantando e depois ainda saí com ele pra beber. Olha que coisa linda [risos]! E aí, ver Felipe cantando foi muito mais revelador do que ver Gal e Elza, nesse sentido, porque é um corpo que se aproxima mais do meu corpo. É uma escola que eu tenho visitado, enquanto modo de cantar, mais frequente[mente], porque transborda feminilidade naquele corpo queer, que as vezes canta com barba, que as vezes canta sem barba, que tem investido numa aparência androgênia recentemente, realmente na construção de um corpo queer. As músicas antigas de Felipe, até ele abusava mais dos agudos, mas ultimamente ele tem justamente entendido um local de menos agudos e construções femininas a partir de outras possibilidades, que não sejam apenas os agudos. E isso me deixa muito feliz porque se aproxima mais do meu corpo, porque eu não sou uma pessoa contratenor, então eu não vou ter nunca os agudos do *sol quinto* e as coisas todas, né? Eu tenho os

meus limites, da minha tessitura menor... menor não, não é menor, é em outro local [risos]. Isso me deixa muito feliz, de verdade. Entender que eu posso construir feminilidade a partir de outros recursos que não sejam o agudo, né (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 23).

Natasha também pensa que é preciso entender que as feminilidades e masculinidades vocais precisam ser pensadas para além do antagonismo grave x agudo como sinônimo de voz de homem x voz de mulher e diz:

Eu acho que a gente precisa parar com essa lógica de que “Ai, tais frequências, tais padrões de voz tão como vozes masculinas e vozes femininas e tal”. Até esse negócio de classificação de voz é complexo também (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 17).

O que está posto, tanto nas falas de Janaína, quanto na de Natasha, é que os padrões de vozes, quer se encaixem ou não em padrões binários, precisam ser pensados de modo a superar a suposta naturalidade biológica que é perpetuada e utilizada como justificativa pelo modo como os modelos generificados são usados na construção das performances vocais. A reinvenção das vocalidades tem a ver com própria reinvenção dos corpos, uma vez que a voz faz parte do corpo e pode ser tida como um treinamento corporal. Nesse sentido, pode se pensar a voz como uma instância performativa que, ao reproduzir os padrões normalizados de masculinidades e feminilidades, reitera e perpetua supostos padrões naturais de condutas em função de características biológicas dos corpos.

Dentro desse contexto, Bento (2006) enfatiza que

a experiência transexual põe em destaque aqueles atos discursivos e corporais considerados socialmente importantes para dar vida aos corpos-sexuados, ao mesmo tempo em que os desloca. Se a experiência nega a origem biológica para a explicação dos comportamentos, contraditoriamente, é a pressuposição dessa origem natural que gerará as expectativas e as suposições sobre as condutas apropriadas para os gêneros. Os corpos dos transexuais e dos não transexuais são fabricados por tecnologias precisas e sofisticadas que têm como um dos mais poderosos resultados, nas subjetividades, a crença de que a determinação das identidades está inscrita em alguma parte dos corpos. A experiência transexual realça que a primeira cirurgia que nos constitui em corpos sexuados não conseguiu garantir sentidos identitários, apontando os limites discursivos dessas tecnologias e a possibilidade rizomática de se criar fissuras nas normas de gênero (BENTO, 2006, p. 226).

Desse modo, ampliando o leque, poderia se dizer que as experiências transgêneras, corporais e vocais, ajudam a deslocar e suprimir os padrões generificados sobre os quais se constroem as performances de gênero e vocal ao mostrar que é possível reinventar os corpos ao mesmo tempo em que se ressignifica as masculinidades e feminilidades.

O seguinte trecho da entrevista de Natasha pode ajudar no entendimento dessa questão.

Como eu falei, o processo de passabilidade é um processo cruel com a gente. Eu quando converso com as meninas, a gente fica “Ai, gente, se a gente pudesse mudar isso, mudar aquilo, aquilo outro”. Pelo processo de violência que a gente sofre, não vou mentir pra você que eu não gostaria de muitas vezes ter mais passabilidade. Gostaria muito, porque é um processo difícil pra gente lidar com isso socialmente – e aí eu não tô falando da área artisticamente, eu tô separando, literalmente, na área de vivência em si. Só que, ao mesmo tempo, isso é uma armadilha e a gente conversa muito entre a gente. Outro dia eu tava conversando com uma amiga minha, falei assim: “Ai, amigal” e ela assim: “Ai, amiga, eu tava olhando uma cirurgia de rosto” – que eu falei com ela que eu queria mexer no meu rosto – “Eu tava querendo fazer uma cir... Eu tava olhando uma cirurgia de rosto...”. Falei com ela: “Não, não quero isso não, mulher” “Cê num queria?” “Queria, mas eu num quero cair nesse processo de passabilidade não”, e ela: “É isso mesmo, eu também já desisti das minhas cirurgias, não quero, não preciso ficar cis, não sou cis”. E é isso, a gente tem que... é um processo de saber lidar com esse social (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 13-14).

Reforçando a ideia de que não são as cirurgias e nem a biologia que feminilizam ou masculinizam um corpo, mas sim as noções que se tem sobre masculinidades e feminilidades, Janaína apresenta o entendimento de feminilidade de povos de outros tempos e culturas.

E aí a gente entende isso depois quando você pesquisa a história de Xica Manicongo que é a primeira travesti, uma das primeiras travestis da história desse país; quando você entende a imagem de tibiras, que eram povos tupinambás, onde pessoas que nasceram com pinto assumiam papéis sociais femininos tranquilamente e eram glorificadas em suas tribos e os homens falavam com orgulho que tinham casos com as tibiras. Então, se as comunidades primordiais, as tradicionais, as primeiras desse Brasil profundo, dessa África profunda, entendiam já a existência desses corpos, se isso é uma coisa que o movimento indígena e o movimento negro, que tá impregnado por uma ideia viril, por uma ideia inclusive cristã, tem negado, mas se as comunidades entendiam esses corpos já, não sou eu [...] que vou negar esses corpos (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 12).

Janaína ainda enfatiza que não são as modificações corporais que vão lhe conferir feminilidade, mas sim o seu entendimento de como performar o feminino a partir das possibilidades do seu corpo. Para ela, não é a genitália que a identifica e isso, de certa forma, lhe ajuda no entendimento da própria voz como feminina, uma vez que o “gênero” da voz não deve ser definido tendo como base a biologia de um corpo.

O que me salva mesmo é entender que meu corpo, ele é feminino. Eu vou fazer todas as modificações que quiser no meu corpo e que eu acho que seja prudente fazer no meu corpo. E isso ninguém vai me impedir. Não tem produtor, não tem professor de canto, professora de canto, não tem divindade, não tem Orixá, não tem porra nenhuma. Eu vou fazer. Mas é entender que o meu corpo já é um corpo feminino, muito mesmo antes dessas alterações. Tudo bem, eu tô aqui, tá crescendo seio, tô tomando hormônio, tá crescendo seio, a libido tá indo embora, os pelos tão diminuindo. Ótimo! Porque é o que eu quero. Mas mesmo com tudo já, meu corpo já é um corpo de mulher. E é isso que me importa (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 17).

O local que entende meu corpo e concretiza meu corpo é partir d’um pau? Que não é um pau de homem, é um pau de mulher. Porque o pau também segue uma função social. E a função social está no meu corpo, o meu corpo projeta pro mundo. Então, quem quiser estar comigo, eu estando com pau ou sem pau, tem que entender que esse pau é um pau feminino. Ou que essa boceta é uma boceta construída feminina. Então, me deu um *tilt* na cabeça até entender... Ou foi um lampejo, assim que nem eu nunca tinha pensado nisso. Ao mesmo tempo que a minha voz... a minha voz é uma voz feminina (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 11).

Entender que há a possibilidade de uma voz ser feminina ou masculina, mesmo sem construir uma performance vocal que se baseie nos recursos tradicionais na construção de vozes generificadas, pode contribuir para que as disforias que acontecem em função da voz sejam cada vez menores. Mais do que isso, o “abandono” das noções naturalistas sobre a generificação das vozes pode vir a possibilitar uma maior aceitação para pessoas que não sentem que suas vozes se enquadram nos padrões postos para o funcionamento da voz.

Para Janaína,

no momento em que você entende que o seu corpo já é um corpo feminino isso deixa de incomodar tanto você. E isso eu não tô falando que o local de uma pessoa que não tem o mínimo de cis-passabilidade é fácil. Incomoda pra caramba. E já passei por esse local e sei que é muito difícil, que é você se reafirmar o tempo todo. E se reafirmar no

sentido da palavra mesmo, não é no sentido de performance apenas. É da palavra: “eu sou uma mulher”, “eu sou um homem”. É nesse sentido, porque a lógica do mundo tá dizendo o tempo todo que você não é, [que você não é] cantando, que você não é dançando, que você não é enquanto você vai comprar um pão, que você não é enquanto você atende a porta, quando você atende uma ligação no telefone, né? E aí é muito difícil (Janaína, entrevista dia 16/12/2020, p. 20).

No âmbito do canto, Natasha tem buscado, em sua prática, entender e performar sua voz para além dos padrões de feminilidade que lhe são “fornecidos” em suas vivências cotidianas.

Não, eu quero explorar mais o agudo. Eu sou bem assim com o agudo: eu gosto. Tive umas crisezinhas quando saiu o álbum, inclusive esse ano, de ouvir e falar assim: “Poxa!”. Porque tem aquilo: aquilo que a gente reproduz e aquilo que a gente ouve não é aquilo que as pessoas ouvem. Quando a gente vai ouvir o material depois, a gente fala: “Poxa, a voz poderia ter... eu poderia ter investido mais em... eu poderia ter subido mais o tom dessa música...”. Mas depois eu falei assim: “Não, gente, tá perfeito! É isso. É o que eu consigo entregar agora, é o que sai de mim e tal” (Natasha, entrevista dia 23/12/2020, p. 12-13).

Assim como sua principal referência vocal, Janaína parece querer passar por um processo de reinvenção da sua feminilidade, de como performar o feminino, de como entender-se mulher pelas possibilidades de seu corpo, pelas características de sua voz e até mesmo pela sua prática musical.

Agora ela [Elza Soares] é uma outra mulher. Ela ainda pega músicas que as pessoas dão pra ela cantar, mas eu tenho certeza que o porte que ela tem e o local de escolha é muito diferente do que ela tinha em 1950. Então, eu até fico emocionada de falar disso [risos]. Eu também me enxergo nesse local de pessoa que tá se reinventado, o seu modo de ser mulher. Aliás, inventando do zero porque as minhas referências anteriores por mais que eram femininas, o que me foi empurrado à goela foi o masculino. E a desconstrução é diária, né, não existe nenhuma pessoa assim desconstruíderrima, 100% desconstruída. A gente se desconstrói e se desconstrói (Janaína, entrevista dia 23/12/2021, p. 5)

O futuro pertence ao mundo. Mas não é nem a Deus, é ao mundo. Enquanto ainda é possibilidade, enquanto a gente não chega a essas possibilidades, a gente trabalha com o que a gente tem, e o que a gente tem é o corpo que tá aqui e que eu carrego pra tudo que é canto que eu vou. Eu sou ele, vamo trabalhar com isso. É um local que eu não consigo fugir (Janaína, entrevista dia 23/12/2021, p. 22).

Conformar-se com o corpo não significa necessariamente cair numa ideia de essencialidade, mas sim entender que, apesar de fazer intervenções estéticas, cirúrgicas e de outros tipos para se encaixar nos padrões estéticos generificados, são as ideias e noções sobre o que é masculino e feminino que devem ser ressignificadas.

Mais do que isso, o lugar da masculinidade e feminilidade não devem ser colocados como o lugar em que um corpo ou uma voz precisam se encaixar. Pensar na superação dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais tem a ver justamente com a possibilidade de que a formação das vozes não tenha que necessariamente obedecer a estética vocal dos gêneros. Se uma pessoa deseja se encaixar nos padrões masculinos e femininos, não há mal nisso, do mesmo modo que não há problema em não querer se encaixar nesses padrões ou mesmo viver transitando entre eles.

O que se pensa é que a superação das sonoridades inerentes a ideia de naturalidade das vozes pode aumentar as possibilidades de um cantor e transformar os modos de se pensar, entender, categorizar, ouvir, educar, enfim, de se relacionar com as vozes. Em um mundo em que o binarismo de gênero vem sido questionado e colocado em xeque pela existência de pessoas trans, queer e não-binárias, não faz sentido que um binarismo vocal de gênero opere as maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a voz.

Ademais, a superação e ressignificação do que é feminino e do que é masculino na voz viabiliza não só as práticas vocais de pessoas transgêneras binárias e não-binárias, mas também pode transformar as experiências de pessoas cisgêneras que, de alguma forma, tenham sido tolhidas de usar suas vozes como queriam, em função do gênero.

Por fim, pensar para além do binarismo de gênero na construção das performances vocais pode fazer muito mais do que modificar as estéticas vocais conhecidas atualmente. Pode ser que um novo entendimento das vozes transforme as próprias práticas musicais nas suas dimensões performáticas, constitutivas, técnico-formais e em suas instâncias educativas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez, participando de um congresso, fiz uma pergunta sobre a participação de meninos em coros infantis a uma das professoras que integravam uma mesa redonda sobre a prática coral infantil. Uma frase que ela disse em meio a sua resposta nunca mais me saiu da cabeça. Essa mesma frase jamais me abandonou durante a escrita desta dissertação: “Quantas feridas na alma nós já fizemos em nome da música?”.

Em nome de uma supremacia do que é certo ou errado em música, do que se deve ou não fazer com uma voz, quantas vozes nós já silenciamos? Quantas vozes já foram “mutiladas” para se encaixar em uma estética músico-vocal ancorada em padrões cisheteronormativos de existência? Quantas vozes foram silenciadas por não se enquadrar nos modelos generificados adotados em nossas práticas músico-vocais?

A princípio, pode parecer que a minha intenção é responsabilizar pessoas, enquanto indivíduos, pelos processos de padronização e exclusão de pessoas que, por qualquer motivo, não enquadram suas performances músico-vocais nos padrões de masculinidade e feminilidade presentes nas práticas musicais contemporâneas. Entretanto, não se trata disso. Nossas práticas musicais, assim como as nossas maneiras de entender, nos relacionar, ouvir e fazer música são perpassadas pela operação do gênero, em algum nível.

Podendo a música ser tida como um dispositivo perpetuador e regulador do gênero, existem punições para aqueles que não se encaixam nos padrões generificados que compõem a música em suas mais variadas dimensões. Assim, sem saber que estamos contribuindo para o sucesso da sobrevivência cultural do gênero, seguimos perpetuando situações como, por exemplo, proibir alunos de cantar certas músicas, já que elas foram compostas para o gênero oposto ao dele; mandar cantar como homem ou como mulher; restringir as possibilidades vocais de alguém em função de seu gênero, dentre outras coisas.

Fazemos essas coisas não porque somos maus, mas porque fomos educados para fazer assim. No mundo em que vivemos e que fomos socializados, o gênero está presente em quase todas – senão todas – as instâncias e, por isso, quem somos, vocalmente, e como esperamos que os outros sejam, toma sentido a partir das ideias

e noções de masculinidades e feminilidades que estão presentes na construção das identidades humanas.

Não há problemas em se encaixar em padrões de masculinidades e feminilidades vocais, desde que esse seja um processo consciente e não coercitivo. A problemática reside justamente na força coercitiva que esse processo tem em nossas vidas e em nossas formações vocais.

As pessoas, via de regra, se encaixam em padrões de masculinidades e feminilidades vocais não por escolha própria, mas porque elas precisam, elas têm que se encaixar. No âmbito das músicas vocal e instrumental, por exemplo, as punições por não se seguir esses padrões são do tipo: “você jamais conseguirá seguir uma carreira cantando músicas que são para o seu gênero oposto”; “se não tiver postura de homem/mulher, você não terá oportunidades”; “você nunca fará sucesso no mercado cantando desse jeito” e a lista continua.

O sucesso musical, quer na música vocal ou instrumental, costuma estar atrelado à conformação com as normas masculinas e femininas. A construção de identidades musicais e vocais parecem ser perpassadas por processos que naturalizam o gênero e o cristalizam numa “essencialidade” dessas identidades.

Novamente, quantas feridas na alma nós já fizemos em nome da música? Quantas vozes “matamos” em nome de uma estética vocal generificada?

Para que essas feridas sejam fechadas é necessário que as performances vocais baseadas em padrões vocais generificados sejam abandonadas, em uma tentativa de conferir às vozes mais liberdade e autonomia, de garantir que elas sejam livres no modo de se expressar, naquilo que desejam cantar, na sonoridade vocal que desejam adquirir. O educador vocal, nesse contexto, pode e deve assumir um papel de facilitador no processo de construir uma performance vocal cantada que independa de valores advindos do binarismo de gênero.

Entretanto, não são atitudes e resoluções individuais que farão com que os padrões vocais generificados sejam superados. Entende-se que a superação, ou mesmo a ressignificação dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais não é um processo simples e rápido, outrossim, parece ser um processo longo e complicado, que exigirá que se encontre novas maneiras de entender, categorizar, ouvir, pensar e educar as vozes. Será necessária a compreensão de que aquilo que se sabe atualmente sobre voz resulta de uma construção que é ao mesmo tempo

social, cultural e histórica e que os valores e significados advindos dessa construção podem e precisam ser renovados, ressignificados.

A ideia de uma educação vocal emancipatória deveria envolver o entendimento da voz como uma ferramenta que representa a identidade de alguém, mas que independe de questões como o gênero, por exemplo. A voz que se quer ter deveria ter a voz que se pode ter, livre dos estereótipos de masculinidade e feminilidades vocais.

Todavia, para que os processos formativos e performativo-vocais sejam desassociados das noções e ideias que se tem sobre como uma voz deve ser em função do gênero, é preciso que a operação do gênero na construção de vozes, no dia a dia, seja reconhecida. É necessário que os mecanismos pelos quais o gênero se perpetua nas performances vocais dos indivíduos sejam entendidos e desnaturalizados. Não há como superar algo sobre o qual não se tem consciência.

Em função disso, o objetivo central deste trabalho foi desvelar a operação do gênero na construção de performances vocais de cantores e cantoras transgêneros. A ideia por trás deste foco foi justamente evidenciar, destacar, deixar à mostra que as vozes assumem características masculinas e femininas não em função de uma suposta naturalidade biológica, mas sim que as noções de masculinidades e feminilidades vocais são construtos sociais que fazem parte da incorporação e construção de uma identidade de gênero, que se materializa em som pela voz.

Para alcançar esse objetivo, recorreu-se ao método de estudo de caso como um construto teórico (WALTON, 2009; RAGIN, 2009). Sob essa perspectiva do estudo de caso, procurou-se a elaboração de um “equipamento” teórico que evidenciasse a operação do gênero na construção de performances vocais. Nesse sentido, o trabalho propõe que, a partir de uma estética vocal dos gêneros, que dispõe os valores e significados para as vozes, com base nos padrões binários de masculinidades e feminilidades, os indivíduos constroem *habitus* vocais que resultam em performances vocais que buscam uma legitimidade binário generificada por meio de manipulações do aparelho fonador que resultam em determinadas sonoridades.

No desenvolvimento deste construto teórico, os conceitos de gênero como construção social (BUTLER, 2003, 2014; BENTO, 2006) e socialização (BERGER; LUCKMANN, 2004; SETTON, 2002, 2009, 2011), fundamentos teóricos desta pesquisa, são primordiais. Isso porque acredita-se que a estética vocal de gênero é aprendida e apreendida em processos socializadores educativos que tem sua gênese

no objetivo de perpetuação de padrões generificados nas vozes com o fim de sobrevivência cultural do gênero. Assim, nas relações interpessoais e entre indivíduo e sociedade é que se aprende como performar voz em função do gênero atribuído no nascimento.

Para que fosse possível o desenvolvimento de um estudo de caso enquanto um construto teórico – que nasce da junção de ideias teóricas com a verificação dessa “teoria” acontecendo no mundo empírico, na vida real – foi necessário a realização de entrevistas comprehensivas (KAUFMANN, 2013) a fim de entender se nas experiências e vivências dos participantes desta pesquisa – cantoras e cantores transgêneros – era possível notar o gênero operando na construção das performances vocais.

No contexto da construção das performances vocais, percebeu-se que grave e agudo se destacam como os principais parâmetros sonoros capazes de conferir o status de masculinidade ou feminilidade a essas performances. Entretanto, esses recursos sonoros, sozinhos, não são capazes de validar uma performance como estando dentro dos padrões de uma voz que é pensada em um ideal cisheteronormativo. Assim, fatores complementares ao grave e ao agudo precisam ser incorporados na construção de uma performance vocal que visa o reconhecimento de um indivíduo como homem ou como mulher.

Tenho consciência de que embora a questão do grave e do agudo tenha sido satisfatoriamente abordada neste trabalho, o mesmo não aconteceu com a problemática dos fatores complementares. Isso se deve ao fato de que os dados empíricos não continham muitas informações que corroborassem especificamente para se pensar o papel desses fatores na construção de masculinidades e feminilidades vocais. Desse modo, futuros trabalhos, meus ou de colegas, podem seguir nessa linha, buscando evidenciar a importância de características que complementam o grave e o agudo na construção de performance vocais.

Procurou-se também entender o papel da estética vocal dos gêneros na construção de masculinidades e feminilidades vocais. Nesse intento, considerou-se que a construção de *habitus* vocais tendo, sobretudo, o grave e agudo como pedra de toque pode auxiliar no reconhecimento por si e pelos outros da própria identidade de gênero. Contudo, observou-se também que as performances vocais dos participantes são construídas buscando a ressignificação do que se entende por voz masculina e voz feminina, fugindo da obviedade de se performar feminilidade na voz a partir do uso de uma tessitura aguda, por exemplo.

Quis-se, ainda, evidenciar o modo como as experiências que as pessoas têm com suas vozes são mediadas pelo gênero. Em outras palavras, buscou-se mostrar que as maneiras de entender, ouvir, categorizar, ensinar e se relacionar, enfim, com a voz são perpassadas pelo gênero e isso acaba ficando implícito em termos utilizados para descrever as qualidades vocais, em “jargões” utilizadas nas práticas educativo-vocais intencionais e no próprio sistema de classificação vocal tradicional.

Ao dizer que o gênero opera nos modos de entender, ouvir, categorizar, ensinar e se relacionar com a voz, o que se quer evidenciar é que a voz toma sentido para o indivíduo a partir das categorias identitárias de homem e mulher. Durante seu processo de socialização, as aprendizagens vocais pelas quais uma pessoa passa são marcadas pelo gênero. Assim, as expectativas que se tem sobre uma voz, como ela deve soar, como se dá o seu funcionamento, como ela deve ser educada, por exemplo, passam primeiro por um crivo de gênero. A voz toma sentido a partir do gênero que se atribui ao corpo de quem se ouve falar ou cantar.

Entendo que é possível que se pense que esta investigação foca demais nos efeitos do binarismo de gênero nos processos performativo-vocais e que as possibilidades que estão além desse sistema ficam um pouco esquecidos. Tendo a concordar que isso realmente acontece, mas é algo proposital. Acredito que não há como falar de uma superação do binarismo vocal sem antes evidenciar que ele existe e está entranhado não só em nossas práticas pedagógico-musicais e vocais, mas, principalmente, nas aprendizagens vocais não intencionais ocorridas no cotidiano. Uma vez que o gênero se perpetua através de processos de normalização que visam fazê-lo parecer natural e a-histórico, é preciso que essa operação seja desvelada, desnaturalizada, evidenciada. A tomada de consciência da força coercitiva do gênero na construção das performances vocais pode ser o primeiro passo para que reflitamos sobre nossas práticas e busquemos caminhos para uma superação.

Butler (2003) afirma que

o eu de gênero permanente é estruturado por atos repetidos que buscam aproximar o ideal de uma base substancial de identidade, mas revelador, em sua descontinuidade ocasional, da falta de fundamento temporal e contingente dessa “base”. É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue (BUTLER, 2003, p. 201).

Creio que um dos caminhos para que as bases das identidades de gênero sejam vistas como não essenciais e, então, descontinuada pela não repetição de atos de gênero seja perceber que os processos pelos quais o gênero se constitui não são naturais. Por isso, no âmbito da voz, é de suma importância que se tenha consciência de que ela é construída socialmente e que essa construção é perpassada pelo gênero.

É importante ressaltar, no entanto, que a superação do gênero na voz não se dará por atitudes individuais, embora essas possam ajudar de alguma forma nesse processo. É preciso que se crie uma consciência coletiva de que voz é simplesmente voz. É necessário a instituição de uma ideia coletiva que tenha a noção de que a voz não tem que ser enquadrada em padrões de masculinidades e feminilidades, mas que ela apenas deveria soar como se quer que ela soe. Sem pressões, livre.

Por fim, destaco que as investigações sobre esse assunto estão ainda muito no início. É necessário que muitos estudos ainda sejam realizados para compreender melhor a voz como um fenômeno social que é atravessado pelo gênero. Acredito que além de evidenciar a operação do gênero nas vozes, outra grande contribuição deste trabalho é fazer provocações, promover reflexões a respeito de como entendemos as vozes atualmente e como podemos entendê-las em um mundo que se descontina cada vez mais complexo e em que os direitos de todas as pessoas devem ser respeitados.

Desassociar as performances vocais das categorias de gênero não possibilita apenas novas possibilidades de expressões músico-vocais, mas permite, sobretudo, a existência de pessoas. Pessoas transgêneras, pessoas cisgêneras, pessoas não-binárias que querem ter em sua voz um motivo de orgulho e uma ferramenta para o seu reconhecimento enquanto alguém nesse mundo.

Voz é um objeto muito complexo. Todavia, acredito que nosso papel enquanto pesquisadores, educadores, professores e músicos seja o de ajudar a desatar os nós com os quais ela foi amarrada em processos históricos, sociais e culturais. Talvez devêssemos apenas deixar as vozes soarem. Da maneira que bem entenderem. Sem causar feridas na alma.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTIN, Kristina. Os castrati: visão holística da prática da castração na música. **Música e linguagem**, Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo, v. 1, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/musicae linguagem/article/view/3601>>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- BARROS, Alana Dantas. **A relação entre a voz e a expressão de gênero: a percepção de pessoas transexuais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/31164>> Acesso em: 3 nov. 2019.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284392/1/Barros_MariadeFatimaEstelita_D.pdf> Acesso em: 10 jan. 2019.
- BARBOT, Janine. Conduzir uma entrevista face a face. In: PAUGAM, Serge (coord.). **A pesquisa sociológica**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEBER, Bárbara Costa; CIELO, Carla Aparecida. Medidas de fonte glótica de vozes masculinas normais. **Pró-Fono Revista de Atualização Científica**, Barueri, v. 22, n. 3, p. 299-304, jul./set. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-56872010000300024> Acesso em: 27 out. 2020.
- BEHLAU, Mara; ZIEMER, Roberto. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, Leslie Piccolotto (Org.). **Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia**. São Paulo: Summus, 1988. p. 71-88.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo; MORETI, Felipe. **Higiene vocal: cuidando da voz**. Rio de Janeiro: Revinter, 2017.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução de: Floriano de Souza Fernandes. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- BOTEGHI, Egon. Vozes alienígenas: viagem de um homem trans do século XX na estética dos cantores emasculados (*castrati*). **Periódicus**, Salvador, v. 12, n. 1, p. 515-532, nov./abr. 2019/2020. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/33229/20895>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

BOZEMAN, Kenneth W. The role of the first formant in training the male singing voice. **Journal of singing**, v. 66, n. 3, p. 291-297, jan./fev. 2010. Disponível em: <http://www.vocapedia.info/_Library/JOS_files_Vocabapedia/JOS-066-3-2010-291.pdf> Acesso em: 13 out. 2020.

BOZEMAN, Kenneth W. Remapping the open throat (gola aberta). **Journal of singing**, v. 72, n. 2, p. 183-187, nov./dez. 2015. Disponível em: <<http://vocped.ianhowell.net/wp-content/uploads/Bozeman-Remapping-throat.pdf>> Acesso em: 13 out. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos pagu**, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n42/0104-8333-cpa-42-00249.pdf>> Acesso em: 3 nov. 2020.

CALDEIRA, Bruno. **O processo de despedir-se de uma voz:** percursos de transição vocal de cantores transmasculinos. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Curso de Licenciatura em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26150>> Acesso em: 2 nov. 2020.

CALDEIRA, Bruno. A relação do menino com a voz: uma reflexão sobre gênero, música e voz no contexto da escola de educação básica. In: XII ENCONTRO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO/VII SEMINÁRIO INSTITUCIONAL DO PIBID/I SEMINÁRIO INSTITUCIONAL DA RESIDÊNCIA PEDAGÓGICA/XIII SEMINÁRIO DE PRÁTICAS EDUCATIVAS DO CURSO DE PEDAGOGIA DA FACED. - EIFORPECS, 12., 1., 2020, Uberlândia. **Anais [...]** Uberlândia: FACED, 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/16yHTWXzHacdt59mMwCcnblHr14fWclBO/view>> Acesso em: 8 jun. 2021.

CARDANO, Mario. **Manual de pesquisa qualitativa.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CIELO, Carla Aparecida; BEBER, Barbara Costa; MAGGI, Celina Rech; KÖRBES, Daiane; OLIVEIRA, Clarissa Flores; WEBER, Danúbia Emanuele; TUSI, Aline Ramos. Disfonia funcional psicogênica por puberfonia do tipo muda vocal incompleta: aspectos fisiológicos e psicológicos. **Estudos de psicologia**, Campinas, v. 26, n. 2, p. 227-236, abr./jun. 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/estpsi/v26n2/10.pdf>> Acesso em: 1 jan. 2021.

COLEMAN, Robert F.; MABIS, Janet Henn.; HINSON, Joanne Kidd. Fundamental frequency-sound pressure level profiles of adult male and female voices. **Journal of**

speech and hearing research, v. 20, n. 2, p. 197-204, jun. 1977. Disponível em: <<https://pubs.asha.org/doi/abs/10.1044/jshr.2002.197>> Acesso em: 27 out. 2020.

CONSTANSIS, Alexandros, N. The changing female-to-male (FTM) voice. **Radical musicology**, Nova Iorque, v. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.radicalmusicology.org.uk/2008/Constansis.htm>> Acesso em: 23 maio. 2019.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna (Orgs.). **Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006. p. 15-41.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento da pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Tradução de: Ana Cristina Nasser. Petrópolis, Editora Vozes, 2008. p. 127-153.

DIETERT, Michelle; DENTICE, Diane. Growing up trans: socialization and the gender binary. **Journal of LGBT Family Studies**, v. 9, n. 1, p. 24-42, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/1550428X.2013.746053>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

DRUMOND, Lorena Badaró. Fonoaudiologia e transgenitalização: a voz no processo de reelaboração da identidade social do transexual. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSICOLOGIA SOCIAL, 15., 2009, Maceió. **Anais [...] Maceió: ABPS, 2009**. Disponível em: <http://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/161.%20fonoaudiologia%20e%20transgenitaliza%C7%C3o.pdf> Acesso em: 2 nov. 2020.

DUQUE, Tiago. A epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. **História Revista**, [S. I.], v. 25, n. 3, p. 32-50, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/66509>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), **Revista Vortex**, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-31. 2017. Disponível em: <http://vortex.unesp.br/fabbri_v5_n3.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2021.

FERREIRA, João. Voz e identidade na comunicação aumentativa. In: JORNADA “A LINGUAGEM DA VOZ”, 1., 2011, Lisboa. **Actas [...] Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011**. Disponível em: <https://www.academia.edu/4914421/Atas_das_1as_Jornadas_A_Linguagem_da_Voz_Faculdade_de_Medicina_Universidade_de_Lisboa>. Acesso em: 23 jan. 2021.

FIUZA, Mauro Barro; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Cantar “rasgando a voz” pode ser uma prática saudável? **Distúrbios da comunicação**, v. 30, n. 4, p. 802-808, dez. 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/dic/article/view/38335>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>> Acesso em: 31 jan. 2021.

FREINBERG, D. R.; JONES, B. C.; LITTLE, A. C.; BURT, D. M.; PERRET, D. I. Manipulations of fundamental and formant frequencies influence the attractiveness of human male voices. **Animal behaviour**, v. 69, p. 561-568, 2005. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/222563393 Manipulation_of_fundamental_and_formant_frequencies_influence_the_attractiveness_of_human_male_voices](https://www.researchgate.net/publication/222563393_Manipulation_of_fundamental_and_formant_frequencies_influence_the_attractiveness_of_human_male_voices)> Acesso em: 27 out. 2020.

FRITH, Simon. **Taking popular music seriously**. New York: Routledge, 2016.

GAMA, Ana Cristina Cortes; MESQUITA, Gabriele Magalhães; REIS, César; BASSI, Iara Barreto. Análises perceptivo-auditiva e acústica da voz nos momentos pré e pós fonoterapia de pacientes com falsete mutacional. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia** [online], v. 17, n. 2, p. 225-229, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-80342012000200020>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

GARCIA, Manuel. **Hints on singing**. New York: E. Schubert & Co., 1894.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 64-89.

GERRING, John. **Case study research**: principles and practices. New York: Cambridge University Press, 2007.

GIRSHICK, Lori B. **Transgender voices**: beyond women and men. Hanover and London: University Press of New England, 2008.

GONZAGA, Jennifer. **A música na educação de jovens e adultos**: um estudo sobre relações musicais entre diferentes grupos etários na escola. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em:

<<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28703>> Acesso em: 2 nov. 2020.

GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emilia Oliveira. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 21, p. 43-50, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100006> Acesso em: 23 jun. 2019.

HALL, Clare. **Masculinity, class and musical education**: boys performing middleclass masculinities through music. Frankston, Australia: Palgrave Macmillan, 2018.

HEARNS, Lee Jackson; KREMER, Brian. **The singing teacher's guide to transgender voices**. San Diego: Plural Publishing, 2018.

HIRANO, Minoru. Morphological structure of the vocal cord as a vibrator and its variations. **Folia phoniatrica et logopaedica**, Basel, v. 26, p. 89-94, 1974. Disponível em: <<https://www.karger.com/Article/Abstract/263771>> Acesso em: 12 out. 2020.

HIRANO, Minoru. Vocal mechanisms in singing: laryngological and phoniatric aspects. **Journal of voice**. New York, v. 2, n.1, p. 51-69, 1988. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S089219978800584>> Acesso em: 12 out. 2020.

HIRANO, Minoru; VENNARD, William, OHALA, John. Regulation of register, pitch and intensity of voice: an electromyographic investigation of intrinsic laryngeal muscles. **Folia phoniatrica et logopaedica**, Basel, v. 22, p. 1-20, 1970. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/5430060/>> Acesso em: 12 out. 2020.

HOLLIEN, Harry. On vocal registers. **Journal of phonetics**, v. 2, p. 125-143, 1974. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S009544701931188X>> Acesso em: 2 nov. 2020.

HYUNG-TAE, Kim. Vocal feminization for transgender women: current strategies and patient perspectives. **International journal of general medicine**, v. 13, p. 43-52, fev. 2020. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32104050/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo Vocal, Gênero e Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/2237-2660-rbep-7-02-00359.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

JORGENSEN, Anna K. **Speaking (of) gender**: a sociolinguistic exploration of voice and transgender identity. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Department of Nordic Studies and Linguistics, University of Copenhagen, Copenhagen, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/312497315_SPEAKING_OF_GENDER_A_sociolinguistic_exploration_of_voice_and_transgender_identity> Acesso em: 19 maio. 2020.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista comprensiva**: um guia para pesquisa de campo. Petropólis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

KELLET, Mary. Small shoes, big steps! Empowering children as active researchers. **American journal of community psychology**. v. 46, n. 1/2, p. 195-203, set. 2010. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20524150/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

KIENEN, João Gustavo; SILVA, Jully Vidal Guimarães. Pelo direito à voz identitária: caminhos de reconfiguração vocal da mulher trans. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Manaus, 30., 2020, Manaus. **Anais [...] Manaus: ANPPOM, 2020.** Disponível em: <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/249/149>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de: Jusamara Souza. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr./nov. 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9378> Acesso em: 20 out. 2020.

KREMER, Robinson Luis; GOMES, Maria Lúcia de Castro. A eficiência do disfarce em vozes femininas: uma análise da frequência fundamental. **ReVEL**, v. 12, n. 23, 2014. Disponível em: <<http://www.revel.inf.br/files/1cf60caccb7480accf465bc241e04e76.pdf>> Acesso em: 27 out. 2020.

LARGE, John; IWATA, Shigenobu; LEDEN, Hans Von. The primary female register transition in singing. **Folia phoniatrica et logopaedica**, Basel, v. 22, p. 1-20, 1970. Disponível em: <<https://www.karger.com/Article/PDF/263418>> Acesso em: 12 out. 2020.

LARGE, John. IWATA, Shigenobu; LEDEN, Hans Von. The male operatic head register versus falsetto. **Folia phoniatrica et logopaedica**, Basel, v. 24, p. 19-29, 1972. Disponível em: <<https://www.karger.com/Article/Abstract/263540>> Acesso em: 12 out. 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSLEY, Esmerald. **Teaching transgender singers**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - School of Music, University of Washington, Washington, 2017. Disponível em: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/40272/Lessley_washington_0250E_17535.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 16 jan. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LIGNELLI, César. **Sons e cenas:** apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/10130>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MANGINI, Maurício Machado; SILVA, Marta Assumpção Andrada e. Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.appom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/122>> Acesso em 14: jan. 2021.

MANTERNACHT, Brian. Teaching transgender singers. part 2: the singer's perspectives. **Journal of Singing**, v. 74, n. 2, p. 209-214, nov./dez. 2017. Disponível em: <https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS-074-2-2017-209_Teaching_Transgender_Singers_part_2.pdf> Acesso em: 27 maio. 2019.

MANTERNACHT, Brian; CHIPMAN, Michael; RANIERO, Ruth; STVE, Caitlin. Teaching transgender singers. part 1: the voice teacher's perspectives. **Journal of Singing**, v. 74, n. 1, p. 83-88, set./out. 2017. Disponível em: <https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS-074-1-2017-83.pdf> Acesso em: 27 maio. 2019.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110657>> Acesso em: 26 jun. 2021.

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 5, n. 11, p. 29-51, 1999. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/g4fhpTR7GDnCfrkWYPzmgGj/?lang=es&format=pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003. p. 183-314.

MATTE, Iara Fricke. Estética musical na transição da Renascença para o Barroco: revisão de fontes historiográficas sobre o treinamento vocal e ornamentação. **Per Musi**, n. 36, p. 1-25, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/download/5197/3223/16389>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MILLER, Donald G. **Registers in singing:** empirical and systematic studies in the theory of the singing voice. Wageningen: Ponsen & Looijen BV, 2000. Disponível em: <<https://www.rug.nl/research/portal/files/31564196/D.G.Miller.pdf>> Acesso em: 13 out. 2020.

MILLER, Donald G. SCHUTTE, Harm K.; DOING, James. Soft phonation in the male singing voice: a preliminary study. **Journal of voice**, New York, v. 15, n. 4, p. 483-491, 2001. Disponível em:

<<https://www.researchgate.net/publication/11566705> Soft Phonation in the Male Singing Voice> Acesso em: 13 out. 2020.

MILLER, Donald G; SCHUTTE, Harm K. Toward a definition of male ‘head’ register, passaggio and ‘cover’ in western operatic singing. **Folia phoniatrica et logopaedica**, Basel, v. 46, p. 157-170, 1994. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/15130605> Toward a Definition of Male ‘Head’ Register Passaggio and ‘Cover’ in Western Operatic Singing> Acesso em: 13 out. 2020.

MILLER, Edward D. The nonsensical truth of the falsetto voice: listening to Sigur Rós. **Popular Musicology Online**, 2003. Disponível em: <<http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html>> Acesso em: 10 out. 2020.

MILLER, Richard. **The structure of singing**: system and art in vocal technique. Belmont: Schirmer, 1996a.

MILLER, Richard. **On the art of singing**. New York: Oxford University Press, 1996b.

MILLER, Richard. **Training soprano voices**. New York: Oxford University Press, 2000.

MILLER, Richard. **Solutions for singers**: tools for performers and teachers. New York: Oxford University Press, 2004.

MILLER, Richard. **Securing baritone, bass-baritone and bass voices**. New York: Oxford University Press, 2008.

MISKOLCI, Richard. Reflexões sobre normalidade e desvio social. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 13-14, p. 109-126, 2003.

NEUMANN, Kerstin; WELZWEL, Cornelia. The importance of the voice in male-to-female transsexualism. **Journal of voice**, v. 18, n. 1, p. 153-167, mar. 2004. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15070236/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

NORMAL. In: DICIONÁRIO Michaelis On-line – português brasileiro, S.d. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

PENNINGTON, Stephan. Transgender passing guides and the vocal performance of gender and sexuality. In: MAUSS, Fred Everett; WHITELEY, Sheila. **The Oxford Handbook of music and queerness**. New York: Oxford University Press, 2019. Disponível em: <<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199793525.001.0001/oxfordhb-9780199793525-e-65>> Acesso em: 28 out. 2019.

PERGORARO-KROOK, M. I.; CASTRO, V. C.; Normative speaking fundamental frequency (SFF) characteristics of brazilian male subjects. **Brazilian journal of medical and biological research**, v. 27, n. 7, p. 1659-1661, jul. 1994. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/7874033/>> Acesso em: 27 out. 2020.

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiana Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 8, p. 396-417, nov./abr. 2017/2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

PORTELLI, Alessandro. Introdução: auto-retrato feito de palavras. PORTELLI, Alessandro (Coord.). **Republica dos sciuscià**: a Roma do pós-guerra na memória dos meninos de Dom Bosco. Tradução de: Luciano Vieira Machado. São Paulo; Editora Salesiana, 2004.

QUEIROZ, Alexei Alves de. **Canto popular**: pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284103/1/Queiroz_AlexeiAlvesde_M.pdf> Acesso em: 8 jun. 2021.

RAGIN, Charles C. Cases of “what is a case?”. In: RAGIN, Charles C.; BECKER, Howard S. (eds.). **What is a case?** Exploring the foundations of social inquiry. 12. ed. Cambridge: Cambridge University Press: 2009. p. 1-18.

ROMANO, Tessa. **The singing voice during the first two years of testosterone therapy**: working with the trans or gender queer voice. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Voice and Opera Graduate Thesis and Dissertations, University of Colorado Boulder, Boulder, 2018. Disponível em: <https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/6m311p55s> Acesso em: 25 jan. 2019.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Marin W; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364

SALOMÃO, Gláucia Lais. **Registros vocais no canto**: aspectos perspectivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. 2008. Tese (Doutorado em linguística aplicada e estudos da linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14033>> Acesso em: 12 out. 2020.

SALOMÃO, Gláucia Lais; SUNDBERG, Johan. Relation between perceived voice register and flow glottogram parameters in males. **Journal of Acoustical Society of America (JASA)**, v. 124, n. 1, p. 546-551, jul. 2008. Disponível em: <<https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.2924146>> Acesso em: 22 out. 2020.

SCHIMDT, Jeane Gabriele; GOULART, Bárbara Niegia Garcia de; DORFMAN, Maria Elza Kazumi Yamaguti. KUHL, Gabriel; PANIAGUA, Lauren Medeiros. O desafio na voz da mulher transgênero: autopercepção e desvantagem vocal em mulheres trans em comparação à percepção de gênero por ouvintes leigos. **Revista CEFAC**, Porto Alegre, v. 20, n.1, p. 79-86, jan./fev. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151618462018000100079&script=sci_arttext&tlang=pt> Acesso em: 27 out. 2020.

SCHUTTE, Harm K., MILLER, Donald G. Belting and pop, nonclassical approaches to the female mid voice: some preliminary considerations. **Journal of voice**, New York, v. 7, n. 2, p. 142-150, 1993. Disponível em:

<<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0892199705803443>>

Acesso em: 13 out. 2020.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez, 1995. Disponível em: <https://archive.org/details/scott_gender> Acesso em: 3 nov. 2020.

SETTON Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p. 60-70, maio/ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000200005&script=sci_abstract&tlang=pt> Acesso em: 14 jan. 2021.

SETTON Maria da Graça Jacintho. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do *habitus*. **Revista Brasileira de Educação** v. 14, n. 41, maio/ago. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782009000200008&script=sci_abstract&tlang=pt> Acesso em: 14 jan. 2021.

SETTON Maria da Graça Jacintho. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n. 4, p. 711-724, dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022011000400003&script=sci_abstract&tlang=pt> Acesso em: 14 jan. 2021.

SILVA, Melissa Catrini; BIASE, Noemi de. Estudo da freqüência fundamental da voz em mulheres jovens com síndrome pré-menstrual. **Distúrbios da comunicação**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 301-311, jun. 2000. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/11207>> Acesso em: 27 out. 2020.

SILVINO, Alexandre Magno Dias. Epistemologia positivista: qual a sua influência hoje? **Psicologia, ciência e profissão**, Brasília, v. 21, n. 2, p. 276-289, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932007000200009> Acesso em: 14 jan. 2020.

SIMS, Loraine. Teaching transgender students. **Journal of singing**, v. 73, n. 3, p. 279-282, jan./fev. 2017a. Disponível em:<<https://www.questia.com/library/journal/1P3-4297240271/teaching-transgender-students>> Acesso em: 18 out. 2019.

SIMS, Loraine. Teaching Lucas: a transgender student's vocal journey from soprano to tenor. **Journal of singing**, v. 73, n. 4, p. 367-375, mar./abr. 2017b. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1P3-4319110171/teaching-lucas-a-transgender-student-s-vocal-journey>> Acesso em: 9 fev. 2019.

SMITH, Michael Lee Jr. **Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: the influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production**. 2011.

Tese (Doutorado em Performance em Artes Musicais) - Department of Music, University of Nevada, Las Vegas, 2011. Disponível em: <<https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2281&context=thesesdissertations>>. Acesso em 31 dez. 2020.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Daniel Torri. **A formação (vocal) do sujeito (contratenor)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/7196>> Acesso em: 2 nov. 2020.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004. Disponível em: <https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/6m311p55s> Acesso em: 18 maio. 2019

SOUZA, Jusamara. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 53, p. 91-111, jul./set. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n53/07.pdf>> Acesso em: 18 maio. 2019

STARK, James Arthur. **Bel canto: a history of vocal pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

SUNDBERG, Johan. **A ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TÉLLES, Daniel Machuca; PÉREZ, Joaquin Blas. El registro como limitante: reflexiones sobre las categorías “registro de cabeza” y “registro de falsete”. In: JORNADAS ESTUDIANTILES DE INVESTIGACIÓN EM DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROTECTUALES (JEIDAP), 3., 2017, La Plata. **Actas [...] La Plata: [S.n.], 2017**. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66297>> Acesso em: 12 out. 2019.

TITZE, Ingo R. Physiologic and acoustic differences between male and female voices. **Journal of acoustical society of America**, v. 85, n. 4, abr. 1989. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2708686/>> Acesso em: 14 jan. 2020.

TITZE, Ingo R. What is vocology? **Logopedics, phoniatrics, vocology**, Oslo, v. 21. 1996. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3109/14015439609099196?journalCode=ilog20>> Acesso em: 14 jan. 2020.

TOMÁS, Lia. **A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988-2013)**. Porto Alegre: ANPPOM, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de

(orgs.). **Palavra cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7 letras, 2008. p. 99-123.

TROTTA, Felipe da Costa. Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., Salvador. **Anais [...]** Salvador: 23-25 maio, 2007, Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedacostaTrotta.pdf>>. Acesso em: 1 jan. 2021.

TROTTA, Felipe da Costa. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

TSUJI, Domingos H; SENNES, Luiz U; IMAMURA, Rui; TREZZA, Priscila M; HANAYAMA, Eliana M. Cirurgia para diminuir a freqüência fundamental da voz - tireoplastia tipo III de Isshiki. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, v. 68, n. 1, p. 133-138, jan./fev. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rboto/a/cCqQZVMcfmhCgCknJ5SMj6N/abstract/?lang=pt#>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

WALTON, John. Making the theoretical case. In: RAGIN, Charles C.; BECKER, Howard S. (eds.). **What is a case?** Exploring the foundations of social inquiry. 12. ed. Cambridge: Cambridge University Press: 2009. p. 1-18.

WELCH, Graham F. The assessment of singing. **Psychology of music**, v. 22, p. 3-19, 1994. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735694221001>> Acesso em: 17 maio. 2020.

WELCH, Graham F. Singing as communication. In: MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond A. R.; HARGREAVES, David John. (org.). **Musical communication**. New York: Oxford University Press, 2005. p. 239-259. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265579139_Singing_as_communication> Acesso em: 18 maio. 2020.

WELCH, Graham F; HOWARD, David M. Gendered voice in the cathedral choir. **Psychology of music**, v. 30, p. 102-120, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735602301008?journalCode=po_ma> Acesso em: 17 maio. 2020.

WELCH, Graham F; HOWARD, David M; HIMONIDES; BRERETON, Jude. Real-time feedback in the singing studio: an innovative action-research project using new voice technology. **Music education research**, v. 7, n. 2, p. 225-249, jul. 2005. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14613800500169779>> Acesso em: 18 maio. 2020.

WELCH, Graham F; SUNDBERG, Johan. Solo voice. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (org.). **The science and psychology of music performance**:

creative strategies for teaching and learning. New York: Oxford University Press, 2002. p. 253-268.

YUASA, Ikuko Patricia. **Culture and gender of voice pitch:** a sociolinguistic comparison of the japanese and americans. London: Equinox Publishing Ltda, 2008.

ZIMMAN, Lal. **Voices in transition:** testosterone, transmasculinity, and the gendered voice among female-to-male transgender voice. 2012. Tese (Doutorado em filosofia) – Departament of Linguistics, University of Colorado, Boulder, 2012. Disponível em:

<<https://core.ac.uk/download/pdf/54849276.pdf>> Acesso em: 22 abr. 2019.

ZIMMAN, Lal. Gender as stylistic bricolage: Transmasculine voices and the relationship between fundamental frequency and /s/. **Language in Society**, v. 46, p. 339-370, 2017. Disponível em:

<<https://www.cambridge.org/core/journals/language-in-society/article/gender-as-stylistic-bricolage-transmasculine-voices-and-the-relationship-between-fundamental-frequency-and-s/9BC20C85B373764932F69388750544AA>> Acesso em: 23 out. 2019.

ZIMMAN, Lal. Transgender voices: insights on identity, embodiment, and the gender of voice. **Language & Linguistic Compass**, v. 12, n. 8, aug. 2018. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1111/lnc3.12284>> Acesso em: 23 out. 2019.

Sites consultados

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/voz>
Acesso em: 26 out. 2020.

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=normal> Acesso em: 26 out. 2020.

<http://editoraunesp.com.br/blog/as-contribuicoes-de-ilya-prigogine-ganhador-do-premio-nobel-de-quimica-> Acesso em: 1 jan. 2020.

<https://www.msdmanuals.com/pt-pt/profissional/transtornos-psiqui%C3%A1tricos/sexualidade-disforia-de-g%C3%AAnero-e-parafiliais/disforia-de-g%C3%AAnero-e-transexualismo> Acesso em: 2 nov. 2019

<http://ambibrasil.com.br/blog/o-que-e-acustica/> Acesso em: 20 out. 2020.

<https://secom.ufg.br/p/12927-in-cantus-concerto-homenageia-a-soprano-edmar-ferretti> Acesso em: 14 jan. 2020.

<http://ambibrasil.com.br/blog/o-que-e-acustica/> Acesso em: 14 jan. 2021.

<https://kariragan.com/bio/> Acesso em: 31 jan. 2021.

<http://arielcoelho.com.br/> Acesso em: 8 jun. 2021.

<https://www.sbmfc.org.br/noticias/mitos-lgbtia-pessoas-intersexo> Acesso em: 23 jun. 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Roteiro de perguntas para entrevista

Quem é essa pessoa?

- 1- Você percebeu em algum momento da sua vida que era “diferente” das pessoas ao seu redor? Se sim, quando e o que te fez perceber isso?
- 2- Em algum momento você sentiu que o seu corpo não te representava enquanto pessoa? Se sim, como isso se deu?
- 3- Quando foi a primeira vez que você ouviu falar sobre transgênero?
- 4- Quando e por que você decidiu realizar a transição de gênero?
- 5- Como foi o processo de transição?

Formação como cantor/ Transição vocal

- 6- Nesse processo de transição, você optou por fazer, também, uma transição vocal?
- 7- Após a transição, você se sente mais completo (a)? Você acha que a sua voz e seu corpo te representam melhor agora?
- 8- Mesmo com o risco de perder uma voz que você construiu a vida inteira, porque você se arriscou a mudar a sua voz, sabendo que poderia perde-la?
- 9- Qual a diferença entre cantar antes e após transição? Que sensações você tem agora que não tinha antes e vice-versa? (como ele lida/lidava com a voz?)
- 10-Valeu a pena ter feito as transições de gênero e vocal?
- 11-Como a transição mudou a sua vida artística?
- 12-A voz que você tem hoje é aquela que você sempre quis ter ou se aproxima mais da que você tinha idealizado?
- 13-Você está satisfeito com o seu fazer artístico atual?
- 14-De alguma forma a transição fez com que você cantasse melhor ou se sentisse mais à vontade para cantar?

Identidade e voz

- 15-Sua voz tinha algum papel nessa diferenciação entre você e as outras pessoas?
- 16-Você acha que a sua voz sempre representou a pessoa que você é?
- 17-Que papel a sua voz teve na sua afirmação enquanto indivíduo?
- 18-Você sentiu que em algum momento você sofreu uma pressão por parte das outras pessoas para ter um comportamento vocal específico?
- 19-E nos seus gestos, posturas e ações, havia alguma cobrança para ser de determinada maneira?
- 20-Você achava “errado” ser quem você era? Se sim, por quê?
- 21-Em algum nível sua voz te faz ser uma mulher ou um homem mais confiante?
- 22-Quando você canta, você sente que consegue performar o gênero ao qual pertence?
- 23-Como você percebe a reação das pessoas quando ouvem você cantar, no que diz respeito ao “gênero da sua voz”
- 24-Sua voz é capaz de te representar ou identificar enquanto pessoa?
- 25-Qual a sua relação com a sua voz e seu canto atualmente?

APÊNDICE B

Roteiro de perguntas para entrevista -versão 2

Quem é essa pessoa?

- 1- Voltando à sua infância, ou mesmo um pouco mais tarde na vida, e pensando nos ambientes que você costumava frequentar, alguma coisa te fez perceber diferente das outras pessoas? Como ou quando foi isso?
- 2- Em algum momento você sentiu que o seu corpo não te representava enquanto pessoa? Se sim, como isso se deu?
- 3- E nos seus gestos, posturas e ações, havia alguma cobrança para ser de determinada maneira?
- 4- O que te motivou a realizar a transição de gênero, ou o que te fez certeza de que você precisava passar por esse processo?
- 5- Como foi o processo de transição?
- 6- Nesse processo de transição, você optou por fazer, também, uma transição vocal?

Transição vocal

- 7- Mesmo com o risco de perder uma voz que você construiu a vida inteira, porque você se arriscou a mudar a sua voz, sabendo que poderia perde-la?
- 8- Após a transição, você se sente mais completo (a)? Você acha que a sua voz e seu corpo te representam melhor agora?
- 9- A voz que você tem hoje é aquela que você sempre quis ter ou se aproxima mais da que você tinha idealizado?
- 10-Qual a diferença entre cantar antes e após transição? Como você lidava com a sua voz antes e como lida agora, (no sentido de controle vocal, uso de técnica etc.)
- 11-De alguma forma a transição fez com que você cantasse melhor ou se sentisse mais à vontade para cantar?
- 12-Como a transição mudou a sua vida artística?
- 13-Você está satisfeito com o seu fazer artístico atual?
- 14-Valeu a pena ter feito as transições de gênero e vocal?

Identidade e voz

- 15-De alguma maneira a sua voz te fazia diferente dos outros meninos (as) e/ou homens/mulheres?
- 16-Você acha que a sua voz sempre foi capaz de mostrar para os outros a pessoa que você é?
- 17-Que papel a sua voz teve na sua afirmação enquanto indivíduo?
- 18-Você em algum momento percebeu uma pressão por parte das outras pessoas para ter um comportamento vocal específico? Numa aula de canto, ou fazendo alguma apresentação pública etc.
- 19-Você achava “errado” ser quem você era, por não se encaixar nos padrões de gênero?
- 20-Em algum nível sua voz te faz ser uma mulher ou um homem mais confiante?
- 21-Quando você canta, como as pessoas reagem no que diz respeito à correspondência da sua voz com seu gênero após a transição?
- 22-Hoje em dia, o seu timbre, a qualidade da sua voz, cantada ou falada, mostra para os outros a pessoa que você quer que elas vejam?
- 23-Você se sente “inteiro” no seu cantar, isto é, a sua voz é coerente com a pessoa que você é?

APÊNDICE C

Roteiro de perguntas para entrevista – versão 3

Quem é essa pessoa?

- 1- Qual a sua identidade de gênero? Como você se declara nesse âmbito?
- 2- Voltando à sua infância, ou mesmo um pouco mais tarde na vida, e pensando nos ambientes que você costumava frequentar, alguma coisa te fez perceber diferente das outras pessoas? Como ou quando foi isso?
- 3- Em algum momento você sentiu que o seu corpo não te representava enquanto pessoa? Se sim, como isso se deu?
- 4- E nos seus gestos, posturas e ações, havia alguma cobrança para ser de determinada maneira?
- 5- O que te motivou a realizar a transição de gênero, ou o que te fez certeza de que você precisava passar por esse processo?
- 6- Como foi o processo de transição?
- 7- Nesse processo de transição, você optou por fazer, também, uma transição vocal?

Transição vocal

- 8- Me conte um pouco sobre sua transição vocal, como ela se deu, se você fez terapia de reposição hormonal, cirurgia, terapia de voz ou se não passou por nenhum desses procedimentos. Por que? Caso não tenha passado por nenhum procedimento, para transitar sua voz você recorreu a que recursos? Por exemplo, imitar pessoas do gênero pelo qual você queria ser lido etc.
- 9- Mesmo com o risco de perder uma voz que você construiu a vida inteira, porque você se arriscou a mudar a sua voz, sabendo que poderia perde-la?
- 10-Após a transição, você se sente mais completo (a)? Você acha que a sua voz e seu corpo te representam melhor agora? Como foi o processo de encontrar essa voz que te faz sentir assim?
- 11-Quando sua voz começou a mudar (seja por hormônio ou terapia) você teve uma necessidade de falar ou cantar de um modo diferente, para, de algum modo, incrementar essa “nova voz” e torná-la mais crível de acordo com o

gênero pelo qual você queria ser lido? Que mecanismos ou recursos você usou para fazer isso?

12-Durante esse processo, você teve algum modelo vocal, alguma cantora ou cantor no qual você se inspirou para realizar essa adequação da voz? Que cantores são esses e porque você se identificou com eles?

13-A voz que você tem hoje é aquela que você idealizou ter quando começou a sua transição vocal? Se sim, o que você fez para alcançar essa voz? Se não, que caminhos você tomou pra chegar a essa voz de hoje?

14-Qual a diferença entre cantar antes, durante e após transição? O que é diferente no controle técnico da sua voz, na utilização dela como um veículo seu de expressão tanto artístico quanto de gênero e no seu cantar de modo geral?

15-Em algum momento, durante a sua transição, você pensou em desistir de cantar? Você sentiu que esse processo poderia te impedir de continuar cantando?

16-De alguma forma a transição fez com que você cantasse melhor ou se sentisse mais à vontade para cantar?

17-Tem algum traço, característica da sua voz ou do seu canto anterior à transição que você gostava muito e não quis abrir mão? O que ainda permanece aí da sua “antiga voz”?

18-Como a transição mudou a sua vida artística?

19-Você está satisfeito com o seu fazer artístico atual?

20-Valeu a pena ter feito as transições de gênero e vocal?

Identidade e voz

21-De alguma maneira a sua voz te fazia diferente dos outros meninos (as) e/ou homens/mulheres? Você viu na transição uma oportunidade de acabar com essa diferenciação? E mais, é ou era um objetivo seu usar a sua voz como um parâmetro para ser lido pelos outros como o seu “verdadeiro” gênero?

22-Você em algum momento percebeu uma pressão por parte das outras pessoas para ter um comportamento vocal específico por ser homem ou mulher, isto é, exigiram que você falasse ou cantasse de determinada

maneira em função do seu sexo biológico? Numa aula de canto, ou fazendo alguma apresentação pública etc.

23-Você acha que a sua voz sempre foi capaz de mostrar para os outros a pessoa que você é? E hoje em dia, o seu timbre, a qualidade da sua voz, cantada ou falada, mostra para os outros a pessoa que você quer que elas vejam?

24-Você achava “errado” ser quem você era, por não se encaixar nos padrões de gênero?

25- Havia algum lugar que você percebia em que sua voz era reconhecida como sendo sua e te representando, mesmo que ela contrariasse os padrões de gênero?

26-Que papel a sua voz teve/tem na sua afirmação enquanto indivíduo? Em algum nível sua voz te faz ser uma mulher ou um homem mais confiante?

27-Quando você canta como você percebe a reação das pessoas? Elas acham estranho, acham normal, você consegue ser lido pelo seu gênero?

28-Você se sente “inteiro” no seu cantar, isto é, a sua voz é coerente com a pessoa que você é?

29-Quais são seus planos, enquanto cantor, para o futuro? Você está satisfeito com a sua voz, quer mudar algo nela ainda?

APÊNDICE D

Roteiro de perguntas para entrevista – versão 4

Quem é essa pessoa?

1. Qual a sua identidade de gênero? Como você se declara nesse âmbito?
2. Qual é a sua formação musical?
2. Voltando à sua infância, ou mesmo um pouco mais tarde na vida, e pensando nos ambientes que você costumava frequentar, alguma coisa te fez perceber diferente das outras pessoas? Como ou quando foi isso?
3. Em algum momento você sentiu que o seu corpo não te representava enquanto pessoa? Se sim, como isso se deu?
4. E nos seus gestos, posturas e ações, havia alguma cobrança para ser de determinada maneira?
5. Você achava “errado” ser quem você era, por não se encaixar nos padrões de gênero?
6. Você em algum momento percebeu uma pressão por parte das outras pessoas para ter um comportamento vocal específico por ser homem ou mulher, isto é, exigiram que você falasse cantasse de determinada maneira em função do seu sexo biológico? Numa aula de canto, ou fazendo alguma apresentação pública etc.
7. O que te motivou a realizar a transição de gênero? **(Ou o que te fez certeza de que você precisava passar por esse processo?)**
8. Você diria que a música ou o seu canto teve desempenhou um papel determinante na sua decisão de passar pela transição de gênero?
9. Há quanto tempo você fez ou está fazendo a transição de gênero?
10. Como foi o seu processo de transição?
11. Nesse processo de transição, você optou por fazer, também, uma transição vocal?

Transição vocal

1. Você fez terapia de reposição hormonal, cirurgia, terapia de voz ou não passou por nenhum desses procedimentos? **(Se sim, me conte um pouco sobre sua transição vocal, como ela se deu, aconteceu? Se não, por que você não quis? - Caso não tenha**

passado por nenhum procedimento, para transitar sua voz você recorreu a que recursos? Por exemplo, imitar pessoas do gênero pelo qual você queria ser lido etc.).

2. Mesmo com o risco de perder uma voz que você construiu a vida inteira, porque você se arriscou a mudar a sua voz, sabendo que poderia perdê-la?

2. Mesmo sabendo que “mudar de voz” te traria muito mais facilidade na questão de ser lido como homem ou mulher, por que você escolheu mantê-la? (Você diria que a sua prática como cantor foi a grande responsável por você ter abdicado a transição vocal?)

3. Como foi o processo de encontrar essa voz que você utiliza hoje? (Que mecanismos ou recursos você usou para fazer isso?)

3. Ainda que você não tenha passado pelo processo de transição vocal, você percebeu mudanças ocorridas na sua voz durante a transição de gênero, mesmo que inconscientes?

4. Quando sua voz começou a mudar (seja por hormônio ou terapia) você teve uma necessidade de falar ou cantar de um modo diferente, para, de algum modo, incrementar essa “nova voz” e torná-la mais crível de acordo com o gênero pelo qual você queria ser lido?

4. As mudanças pelas quais o seu corpo passou e você, como um todo, fizeram com que você se relacionasse de uma maneira diferente com a sua voz? (talvez fazer para os dois)

5. Durante esse processo, você teve algum modelo vocal, alguma cantora ou cantor no qual você se inspirou para realizar essa adequação da voz? Que cantores são esses e por que você se identificou com eles?

5. Durante a sua jornada enquanto cantor você teve algum modelo vocal, alguma cantora ou cantor no qual você se inspirou para realizar essa adequação da voz? Que cantores são esses e por que você se identificou com eles?

6. Qual a diferença entre cantar antes, durante e após transição? (em relação ao o que é diferente no controle técnico da sua voz).

7. E o que de diferente você nota na utilização da voz como um veículo seu de expressão tanto artístico quanto de gênero, e no seu cantar de modo geral?

8. Tem algum traço, característica da sua voz ou do seu canto anterior à transição que você gostava muito e não quis abrir mão? O que ainda permanece aí da sua “antiga voz”?

8. Bem, você não passou pela transição vocal simultaneamente à sua transição de gênero, mas você passou por uma transição vocal, isto é, a muda vocal, na sua puberdade. Você consegue se lembrar de como foi passar por essa transição? (Você estranhou muito a sua voz durante a muda vocal? Você se identificou com essa “nova voz” logo de cara ou foi um processo demorado de aceitação? Que implicações você pensa que essa transição trouxe e traz para o seu canto ainda hoje?)

9. De alguma forma a transição fez com que você cantasse melhor ou se sentisse mais à vontade para cantar?

9. Você acredita que, de alguma forma, a sua muda vocal na puberdade tenha contribuído para a relação de aceitação com a sua voz que você tem atualmente?

10. Em algum momento, durante a sua transição, você pensou em desistir de cantar? (Você sentiu que esse processo poderia te impedir de continuar cantando?)

11. E em algum momento, na sua transição, você teve vergonha de falar/cantar porque teve medo de não ser reconhecido pelo seu gênero em função da sua voz?

A voz hoje

1. Após a transição, você se sente mais completo (a)? Por que? (Você acha que a sua voz e seu corpo te representam melhor agora? Por que?)

2. Era ou é um objetivo seu usar a sua voz como uma ferramenta para ser lido pelos outros como sendo do seu “verdadeiro” gênero? (A transição vocal desempenhou algum papel no alcance desse objetivo?)

3. A voz que você tem hoje é aquela que você idealizou ter quando começou a sua transição vocal? (Você acha que a sua voz sempre foi capaz de mostrar para os outros a pessoa que você é? E hoje em dia, o seu timbre, a qualidade da sua voz, cantada ou falada, mostra para os outros a pessoa que você quer que elas vejam?)

4. Havia algum lugar que você percebia em que sua voz era reconhecida como sendo sua e te representando, isto é, as pessoas te reconheciam e validavam a sua voz, mesmo que ela contrariasse os padrões de gênero?

5. Quando você canta como você percebe a reação das pessoas? (Elas acham estranho, acham normal, você consegue ser lido pelo seu gênero?)

6. Você se sente “inteiro” no seu cantar, isto é, a sua voz é coerente com a pessoa que você é?

7. Que papel a sua voz teve/tem na sua afirmação enquanto indivíduo? Em algum nível sua voz te faz ser uma mulher ou um homem mais confiante?

8. Como a transição mudou a sua vida artística?
9. Você está satisfeito com o seu fazer artístico atual?
10. Valeu a pena ter feito as transições de gênero e vocal?
11. Quais são seus planos, enquanto cantor, para o futuro? Você está satisfeito com a sua voz, ainda quer mudar algo nela ainda?

APÊNDICE E

CARTA DE CESSÃO

Eu, _____, identidade _____
declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minhas entrevistas, gravadas nos
dias _____, transcritas e revisadas por _____ (RG
_____), podendo as mesmas serem utilizadas integralmente ou em partes,
sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma,
autorizo o uso de citações desde que minha identidade seja mantida em sigilo,
seguindo os princípios éticos da pesquisa acadêmica. Abdicando direitos meus e de
meus descendentes, assim subscrevo.

Local e data

Assinatura