



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

**O PROCESSO DE DESPEDIR-SE DE UMA VOZ: PERCURSOS DE
TRANSIÇÃO VOCAL DE CANTORES TRANSMASCULINOS**

Uberlândia, julho de 2019.

BRUNO CALDEIRA

**O PROCESSO DE DESPEDIR-SE DE UMA VOZ: PERCURSOS DE
TRANSIÇÃO VOCAL DE CANTORES TRANSMASCULINOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento da disciplina Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso Graduação em Música – Licenciatura (Habilitação em Canto), da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, sob orientação da profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves.

Uberlândia, julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por terem me conduzido no caminho até chegar à Universidade e por criarem, mesmo em situações adversas, cinco filhos, incluindo a mim.

Agradeço à minha orientadora, Lília Neves Gonçalves, por ser luz no meu caminho e permitir que eu estudasse e pesquisasse sobre os assuntos do meu interesse. Obrigado por me fazer gostar de pesquisa e por me conduzir pelos meandros da escrita acadêmica.

Agradeço aos meus amigos por suportarem os meus “surto” e me aguentarem ficar falando sem parar do meu tema algumas vezes. Nessa lista entram Amanda, Brendha, Bruna, Ester, Jôfre, Matheus, Morleno, Victor e perdão se esqueci de alguém. O apoio de vocês é muito importante.

Agradeço à professora Cintia Thais Morato, pelas enriquecedoras sugestões e por orientar meu projeto de mestrado, produção que foi essencial para a conclusão deste trabalho.

Agradeço à minha professora de canto e participante da banca, Poliana de Jesus Alves, por estar sempre disposta a ajudar e a dar um abraço de encorajamento.

Aproveito para agradecer também à Jaqueline Soares Marques, também membro da banca, que aceitou estar presente nesse momento importante para mim.

Agradeço à professora Edmar Ferretti, pela paciência em sempre ouvir e pensar junto comigo as questões referentes ao meu trabalho. Obrigado pelas contribuições e valorosas conversas.

Por fim, agradeço, em nome de todos os cantores transmasculinos à Julian e Holden, por não desistirem e permitirem que o mundo ouça suas vozes transluzentes.

RESUMO

Este trabalho buscou entender os processos de adaptação vocal de cantores transmasculinos em tratamento com testosterona durante o seu período de transição de gênero. Dois cantores transmasculinos – Julian Morris e Holden Madagame –, um atuante no âmbito da música popular e outro no contexto da música erudita foram escolhidos para serem participantes dessa pesquisa. Para alcançar o objetivo proposto, foi realizada uma análise de dados, tendo como fonte de pesquisa, vídeos do *Youtube*. A análise foi realizada buscando perceber de que forma os participantes da pesquisa adaptaram-se vocalmente durante o processo de transição de gênero e uso de terapia hormonal com testosterona; delimitar os medos e incertezas enfrentados pelos cantores antes e durante esse processo, além de refletir brevemente sobre suas práticas e espaços musicais de formação e atuação. Concluiu-se que, apesar dos efeitos maléficos à voz do cantor transmasculino (inflamações, quebras, instabilidade etc) a terapia hormonal com testosterona na voz produz, pelo espessamento das pregas vocais numa laringe muitas vezes sem possibilidade de crescimento, um timbre único que jamais se igualará ao timbre de um cantor cisgênero masculino, mesmo com uma sonoridade próxima. Pela realização desta pesquisa percebeu-se que é possível cantar mesmo após o processo de transição de gênero.

Palavras-chave: cantor transmasculino; transição de gênero; terapia hormonal com testosterona; canto; adaptação vocal.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comportamento vocal durante os dois primeiros anos de terapia hormonal com testosterona	63
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Peter usando imagem do aparelho fonador durante sua aula com Julian.	48
Figura 2 - Vista anterior, posterior e lateral da laringe.....	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Objetivos e justificativa	14
1.2 Estrutura do trabalho.....	15
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	17
2.1 Gênero como uma construção social	17
2.1.1 Teoria <i>queer</i>	19
2.1.2 Questões identitárias	20
2.1.3 Ser transgênero	22
2.2 Voz e gênero	23
2.3 Gênero e música.....	26
2.3.1 Estudos na musicologia	26
2.3.2 Papéis sociais de gênero na educação musical.....	27
3 METODOLOGIA	31
3.1 Tipo de pesquisa	31
3.2 Procedimentos de coleta de dados	32
3.2.1 O vídeo como fonte de pesquisa	32
3.2.2 <i>Youtube</i> como fonte de pesquisa	33
3.2.2.1 Participantes da pesquisa	35
3.2.2.2 Seleção dos vídeos.....	36
3.2.2.3 Descrição dos vídeos	38
3.3 Análise do material	39
4 JULIAN MORRIS E HOLDEN MADAGAME: TRANSIÇÃO DOCUMENTADA EM VÍDEO.....	41
4.1 Julian Morris	41
4.1.1 Vídeo 1: <i>Home video</i>	41
4.1.2 Vídeo 2: <i>Voice: A trans singer story</i>	42
4.1.3 Vídeo 3: <i>Voice lessons</i>	47
4.1.4 Vídeos 4 e 5: <i>Call me out aviary</i> e <i>Hungry ghost</i>	49
4.2 Holden Madagame	49
4.2.1 Vídeo 1: <i>The trans opera singer who went from soprano to tenor</i>	49
4.2.2 Vídeo 2: <i>7 months on testosterone - singing update</i>	52
4.2.3 Vídeo 3: <i>16 months on T - singing update</i>	54
5 TRANSIÇÃO DE GÊNERO E TRANSIÇÃO VOCAL	55
5.1 O processo de transição/reatribuição de gênero.....	55
5.2 Terapia hormonal com testosterona na transição de gênero feminino para o masculino	57
5.3 Transformações causadas pela terapia com testosterona	58
5.3.1 Transformações na laringe do homem trans	58
5.3.2 Características da voz de cantores transmasculinos durante os dois primeiros anos de terapia com testosterona	61
5.3.3 Os efeitos dos diferentes tipos de terapia com testosterona na voz	65
5.4 Pesquisas sobre a atuação do professor de canto no ensino de cantores transmasculinos.....	67

6 ANÁLISE DOS VÍDEOS.....	70
6.1 “Um tiro no escuro”: o medo da perda da voz durante a terapia hormonal com testosterona	70
6.2 A adaptação da voz cantada durante a terapia hormonal	73
6.2.1 A adaptação de Julian Morris.....	74
6.2.2 A adaptação de Holden Madagame.....	75
6.3 Algumas considerações sobre os cantores	78
 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
 REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Desde seus primórdios, a história da música tem sido apresentada por uma dualidade de gênero presente em sua descrição e narração. Conforme o tempo foi passando e as composições e performances musicais tornaram-se mais refinadas e detalhistas, esse rebuscamento foi visto como algo que emasculava e representava uma humanidade mais efeminada (TREITLER, 1993, p. 23).

Isso porque essa história da Música Ocidental foi narrada de um modo dualista. De acordo com Treitler (1993, p. 23), o modo como a música nos foi apresentada no desenrolar da história tem uma parte mítica no que diz respeito às questões de valores e identidades.

Há, de acordo com esse pesquisador, uma mitologia ancestral que separa a consciência humana em duas partes, responsabilizando a porção masculina pela parte racional e a feminina pela parcela de sensibilidade. A adoção dessa mitologia pela narrativa da história da música ajudou no fortalecimento de estereótipos que colocam o homem como um ser intelectualmente, leia-se (também) musicalmente, superior às mulheres e essas consideradas como sempre guiadas pela emoção antes da razão.

Esse tipo de visão e de narrativa, atribuindo à música comportamentos exclusivamente humanos e que foram construídos e adquiridos pela humanidade ao longo do tempo, já estava em vigor desde o fazer musical mais antigo de que se tem registros na música ocidental: o cantochão.

O canto gregoriano, tradição de cantochão derivada da música produzida na Idade Antiga na Grécia, pouco era conhecido e não era praticado em Roma. Roma elaborava seus próprios cantos litúrgicos. Na tradição romana o modelo musical utilizado era o de figuras circulares dando ideia de uma textura melismática. Já, na tradição grega, a linha melódica era mais nítida, apesar de contar com ornamentações, em nível menor, é claro, que na tradição romana (TREITLER, 1993, p. 26).

Para criar uma oposição entre as duas tradições de canto litúrgico, poderíamos pensar na tradição grega produzindo um tipo de canto forte, vigoroso, poderoso e racional, enquanto a tradição romana nos traz um canto suave, rebuscado, elegante e gracioso (TREITLER, 1993, p. 26). Colocados assim, não é difícil perceber – considerando a dualidade da narrativa histórico musical – qual dessas tradições acabou por ser rotulada como a racional e qual foi vista como a sensível, respectivamente, masculina e feminina.

O próprio cantochão foi considerado, por sua natureza, como uma produção musical racional e masculina (TREITLER, 1993, p. 28). Músicas mais rebuscadas e mais melismáticas eram consideradas, naquela época, como efeminadas, pois contrariavam a “natureza máscula” do cantochão.

De acordo com Treitler (1993, p. 30-31), é possível perceber ainda outras dualidades na narrativa da história da música ocidental europeia. Para o autor, a construção da música europeia, tendo por base a música grega antiga, é considerada racional e masculina por ter influências dos povos ocidentais europeus que representariam uma racionalidade maior que os povos da porção oriental do continente com suas músicas melismáticas consideradas mais sensíveis que racionais.

Ora, se se considera que a música depende de um sujeito para produzi-la e para lhe dar sentido, não se pode tomá-la como sendo essencialista – isto é, que ela adquira sentidos sem que haja alguém para lhe atribuir esses sentidos – e, a partir disso, pode-se questionar a veracidade dessa narrativa que atribui à música comportamentos construídos pela humanidade.

A música é um fato social. Mais que isso: é um “fato social total” (SOUZA, 2014, p. 95). O conceito de fato social total foi desenvolvido por Marcel Mauss a partir da noção que se tinha a respeito do fato social, anteriormente apresentada por Émile Durkheim (GASTALDO, 2013, p. 188). Segundo o próprio Mauss,

Existe aí um enorme conjunto de fatos. E 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).

Trazendo a teoria de Mauss para o âmbito musical, pode-se afirmar 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, 1987, p. 91 apud SOUZA, 2014, p. 109).

O objeto musical depende de um sujeito para lhe dar sentido e esse sujeito faz parte de um contexto social que lhe proporciona experiências e vivências que serão essenciais não apenas no modo como ele enxerga música, mas também no seu fazer musical, como intérprete, compositor e/ou consumidor de música.

Para Martí (1999), a música é epistêmica e, portanto, produz realidades sociais. Mais que isso, a música contribui para a construção social da realidade (p. 30-31). Assumindo que a música ajuda a constituir os indivíduos e sabendo que esses “são construídos como sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espço” (SOUZA, 2004, p. 10), aceita-se a ideia de que as instituições sociais ou familiares “moldam”, de alguma maneira, as identidades dos indivíduos através de papéis sociais que essas mesmas instituições esperam que os sujeitos exerçam.

Nesse contexto, inserem-se os papéis sociais de gênero. Para compreender o que são os papéis sociais de gênero, é preciso primeiro falar sobre o gênero. No empreendimento de desvelar o gênero é preciso

recolocar o debate no campo do social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (LOURO, 1997, p. 19).

De acordo com Lauretis,

o sistema de sexo-gênero, [...], é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino e ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: "A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação" (LAURETIS, 1994, p. 212).

Se o gênero é uma tecnologia de identificação, compreensão e representação das características sexuais de um indivíduo, criada pela sociedade, os papéis de gênero

também podem ser assim considerados. Louro (1997) afirma que os papéis sociais de gênero são constituídos de

padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 1997, p. 20-21).

A voz, enquanto uma ferramenta de identificação de um indivíduo, desempenha funções no exercício dos papéis de gênero. Isso porque ter uma voz que corresponda ao seu sexo biológico é uma espécie de padrão estabelecido para se exercer um papel social de gênero: nesse caso, ter voz grave por ser homem ou ter voz aguda por ser mulher.

No entanto, há uma problemática em se pensar assim, afinal nem toda voz de homem é grave e nem toda voz de mulher é aguda. E, para além da construção social do que é uma voz masculina e uma voz feminina, bem como, do que é ser homem e do que é ser mulher, o que se observa na atualidade é a verificação da existência de outras constituições identitárias que problematizam os matizes dessa dualidade vocal e complexificam as identidades de gênero, transcendendo os gêneros masculino e feminino, como as pessoas transgênero.

Após 2015, ano em que Caitlyn Jenner (nascido Bruce Jenner, atleta estadunidense e ex-patriarca da famosa família Kardashian¹) revelou ao mundo sua transexualidade aos 66 anos, a visibilidade dessa população aumentou. No Brasil, o debate sobre as pessoas trans tomou grandes proporções após a exibição da telenovela “A Força do Querer” pela Rede Globo, no ano de 2017. O enredo da novela contava a história de Ivana, que após tentar atender às expectativas das instituições sociais e familiares sobre o que é ser mulher, descobre-se um homem trans, realizando a transição de gênero e assumindo a identidade de Ivan.

No contexto das experiências vocais de pessoas transgênero, uma rápida busca na internet, mostra, por exemplo, a existência de clínicas universitárias em Cursos de Fonoaudiologia que (re)educam pessoas vocalmente em busca da feminização da voz;²

¹ Família estadunidense que ficou conhecida após sua participação no *reality show* “*Keeping up with the Kardashians*” (2007-presente), que foca na vida pessoal e profissional dos membros dessa família.

² Clínicas que realizam trabalho de reeducação vocal de pessoas transgênero encontradas a partir de pesquisa com palavras chave no site de pesquisas Google: Para a palavra-chave “Feminização da voz” - Clínica Escola de Fonoaudiologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) Campus Lagarto: <<http://www.crefono4.org.br/noticias/noticia/1127/a-voz-na-pessoa-trans>> Acesso em: 29 de jan. 2019;

aliás, os campos da Fonoaudiologia³, da psicologia, além de outros campos da saúde e até da letras e da, tradução têm empreendido vários estudos científicos sobre educação vocal e identidade vocal em pessoas transgênero.

Embora trabalhos na área da pedagogia do canto sobre a voz do transgênero ainda não tenham sido escritos no Brasil, a comunidade internacional de pesquisa em canto já trata desse assunto, inclusive levando em consideração o tratamento hormonal pelo qual passam alguns indivíduos transexuais (AGUIRRE, 2018; HERSHBERGER, 2005; LESSLEY, 2017; ROMANO, 2018).

O campo da Música, no Brasil, hospeda ainda pequeno número de pesquisas desenvolvidas envolvendo as questões relacionadas à identidade de gênero.

Em 2018, Zerbinatti, Nogueira e Pedro realizaram um mapeamento das produções científicas sobre “mulheres, feminismos, gênero e música” no Brasil. As pesquisadoras encontraram 141 trabalhos produzidos desde a década de 1970 até os anos 2010. Dentre todas essas pesquisas, apenas uma dissertação de mestrado – na área da educação musical – teve como foco a identidade de gênero: “Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso”, dissertação de mestrado de Helena Lopes da Silva (2000). Essa dissertação é considerada dentre as pioneiras no Brasil e no que se refere aos estudos de gênero na educação musical, no entanto, não trata da identidade de gênero tal qual a conhecemos atualmente.

Apesar da frágil presença de temáticas que discutem gênero nas produções científicas do campo musical, cada vez mais as mídias noticiam cantoras e cantores transgêneros (além de outros cantores que pertencem à comunidade LGBTQ ou que não se identificam com o binarismo homem-mulher), comentando sobre suas histórias e qualidades vocais, como por exemplo: Liniker, Linn da Quebrada, Mulher Pepita, Candy Mel, Mc Xuxu, Mc Trans⁴, apenas para citar alguns.

Colocar indivíduos trans, especialmente os cantores transmasculinos, em evidência nas pesquisas do campo da música e da educação musical é um dos intuitos

Para a palavra chave “Educação vocal do transgênero no canto” – Curso de Fonoaudiologia da Universidade Veiga de Almeida: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/laboratorio-de-fonoaudiologia-ajuda-transexuais-readequar-voz-no-rio.html>> Acesso em: 29 jan. 2019; Departamento de fonoaudiologia da Universidade Federal do Pernambuco (UFPE): <https://www.ufpe.br/proexc/noticiasdaproexc/asset_publisher/kxuRS4OpDL6/content/departamento-de-fonoaudiologia-promove-workshop-para-homens-transgeneros/40659>. Acesso em: 29 jan. 2019.

³ Em 2017 aconteceu um evento em Porto Alegre que discutiu interdisciplinarmente (Fono, Otorrino e Psiquiatria) a voz da pessoa transgênero: <https://www.sympla.com.br/voz-do-transgenero-a-escuta-de-uma-equipe-interdisciplinar_134236> Acesso em: 29 jan. 2019.

⁴ Lista baseada em <<http://paradasp.org.br/lista-os-15-artistas-lgbt-que-estao-dominando-a-industria-musical-brasileira/>> Acesso em: 30 jan. 2019.

deste trabalho. A especificidade de serem cantores transmasculinos e não cantoras transfemininas, ou cantores trans de um modo geral, vem do interesse nos efeitos da terapia hormonal com testosterona na voz, já que o tratamento com esse tipo de hormônio está presente somente no processo de transição de gênero feminino para masculino.

Por essa razão, Julian Morris e Holden Madagame, cantores transmasculinos, o primeiro do campo da música popular e o segundo do âmbito erudito, foram escolhidos como participantes desta pesquisa.

O termo cantor transmasculino, usado neste trabalho para se referir a cantores que realizaram a transição de gênero feminino para masculino, é adotado tendo como base o termo “transmasculine”, utilizado pelo pesquisador Lal Ziman (2012), em sua tese de doutorado “Vozes em transição: testosterona, transmasculinidade e a voz generificada entre pessoas transgênero que transitaram do feminino para o masculino”⁵

1.1 Objetivos e justificativa

O que se pretendeu a partir desta pesquisa foi entender os efeitos causados pela terapia hormonal com testosterona quando utilizada com o fim da aquisição de “características masculinas” para melhor externalização e performance da identidade de gênero “interior” de cantores transmasculinos, durante seu processo de transição de gênero. Buscou-se, ainda, olhar para os medos e dilemas advindos da incerteza dos efeitos desse tipo de terapia na voz cantada.

Sendo assim, teve-se como objetivo geral:

- Entender os processos de adaptação vocal de cantores transmasculinos em terapia hormonal com testosterona durante seu processo de transição de gênero.

Já os objetivos específicos foram:

- Entender de que forma o aparelho fonador reage ao tratamento de hormônios e quais são os efeitos causados pela transição de gênero no funcionamento desse aparelho;
- Detectar as mudanças acústicas na voz de cantores transmasculinos e identificar os efeitos do aumento do índice de testosterona na laringe do cantor transmasculinos, sob o aspecto anatômico;

⁵ No original: “Voices in transition: testosterone, transmasculinity, and the gendered voice among female-to-male transgender people” (Tradução minha).

- Identificar os medos e dilemas enfrentados por cantores masculinos no período pré-transição e durante a terapia hormonal.

A importância deste trabalho para educação musical e para professores de canto reside justamente na tentativa de entender as relações estabelecidas pelo cantor transmasculino com a sua voz cantada e, conseqüentemente, com a música em seu processo de transição de gênero e tratamento hormonal com a testosterona.

Ora, se a música é “uma comunicação sensorial, simbólica e afetiva, e portanto social” (SOUZA, 2004, p. 9), o campo da educação musical deve olhar para as relações estabelecidas entre os sujeitos e a música que produzem. Compreender de que forma cantores transgênero interagem com a sua voz, instrumento produtor de sua atividade musical, de que modo inserem a música em seu cotidiano e que significações ela tem em suas vidas, permite ao educador musical aproximar-se dessa parcela da população ainda marginalizada e esquecida por grande parte da sociedade e também pelo campo da educação musical.

Ademais, este trabalho é, também, uma forma de dar visibilidade à comunidade trans e aos cantores transmasculinos.

Há um interesse pessoal de minha parte em estudar o assunto por poder apenas imaginar o quão doloroso deve ser o processo de “despedir-se” de uma voz que se construiu durante toda uma vida para construir uma “nova voz”. Acredito que, mesmo com todos os percalços, seja possível adaptar a voz às novas condições e seguir cantando.

1.2 Estrutura do trabalho

Este trabalho está organizado em 7 partes.

Na primeira parte, que constitui-se por esta introdução, contextualizo o tema de pesquisa, além de apresentar os objetivos e a justificativa para a realização desta pesquisa.

Já na segunda parte, apresento um panorama de como as questões relacionadas ao gênero têm sido tratadas no âmbito das ciências sociais e as relações estabelecidas entre gênero e voz e gênero e música.

Na terceira parte, apresento a metodologia adotada por este trabalho, bem como questões que dizem respeito à coleta de dados e às fontes utilizadas para obtenção das informações: o vídeo e o *Youtube*. Para além disso, explico as estratégias elegidas para transferência dos vídeos para a linguagem escrita.

Na quarta parte, tomam lugar a descrição ou transcrição dos vídeos que servem como fontes de dados para esta pesquisa.

Na quinta parte, realizo uma análise, tendo por base a literatura já publicada, sobre os efeitos da terapia hormonal durante o processo de transição de gênero na voz do cantor transmasculino.

A sexta parte conta com a análise dos vídeos realizadas por mim, tendo como critérios os expostos na metodologia.

Na sétima parte, teço minhas considerações e comentários finais.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Nesta parte do trabalho, a fim de compreender melhor o universo da pessoa transgênero, faz-se necessário visitar a literatura para apresentar aspectos e questões considerados fundamentais para se entender relações de transgêneros com a música.

Este capítulo, portanto, dedica-se a apresentar a literatura que alicerça e torna possível pensar e falar sobre gênero como uma construção social e sobre as questões de gênero relacionadas com a voz, a música e a educação musical.

2.1 Gênero como uma construção social

Os estudos sobre gênero, nos campos da sociologia, antropologia, história, filosofia, literatura, história, psicologia etc., já produziram inúmeros trabalhos. Por isso mesmo, essa parte da revisão de literatura se aterá a questões consideradas necessárias para se compreender, em linhas mais gerais, a concepção de gênero como construção social, mesmo porque a discussão sobre gênero não é o foco central desta pesquisa.

Os estudos a respeito do gênero surgiram com as pesquisas feministas (LAMB, DOLOFF e HOWE, 2002, p. 648). O que essas autoras chamam de a *primeira onda* do feminismo, teve início em meados do século XIX, passou pelo sufrágio feminino⁶ e estendeu-se até o fim da Segunda Guerra. Intelectuais como Virginia Woolf (1882-1941) e Simone de Beauvoir (1908-1986) fizeram parte deste movimento.

Nesse primeiro momento, os estudos focavam no “sujeito mulher” (RAGO, 1998, p. 90). Era o início das lutas por direitos e oportunidades iguais para homens e mulheres perante a sociedade. Com a chegada das mulheres nas universidades e nos postos de pesquisas começa-se a resgatar e pesquisar sobre a(s) história(s) da mulher.

Histórias da vida privada, da maternidade, do aborto, do amor, da prostituição, da infância e da família, das bruxas e loucas, das fazendeiras, empresárias, enfermeiras ou empregadas domésticas, fogões e panelas invadiram a sala e o campo de observação intelectual ampliou-se consideravelmente. O mundo acadêmico ganhava, assim, novos contornos e novas cores (RAGO, 1998, p. 90).

A partir dos anos 1960, e com o advento da *segunda onda* do feminismo, o foco no “sujeito mulher” passa a ser insuficiente diante das questões que surgiam dentro do

⁶ Movimento social e político surgido na Inglaterra, que tinha por objetivo garantir o direito do voto às mulheres.

próprio movimento feminista. Mesmo antes da chegada dessa nova fase do movimento, Simone de Beauvoir (1908-1986), no segundo volume de seu livro “O segundo sexo” (1949), já afirmava que

ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Em outras palavras, a mulher tal como o mundo a conhece, bem como suas funções e papéis sociais, nada mais é que uma construção sociocultural que independe do seu sexo biológico.

Apenas essa fala de Beauvoir bastaria para indicar que os estudos sobre as mulheres eram insuficientes para explicar as questões que surgiam sobre o que é ser mulher. Ao mesmo tempo, o contrário também deveria ser contemplado. Ou seja, se é possível tornar-se mulher no decorrer da vida, do mesmo modo será possível tornar-se homem.

Nesse contexto é que surgem os estudos de gênero. Levando adiante a discussão posta por Beauvoir, Butler afirma que o gênero é adquirido:

o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo; [...] o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado (BUTLER, 2003, p. 163).

Para essa autora o gênero não deve jamais ser visto como um substantivo, pois ele é uma atividade, é algo em que o ser humano se transforma, mas que nunca será (BUTLER, 2003, p. 163). O gênero, enfim, caracteriza-se como uma tecnologia de identificação de um indivíduo pela sociedade a partir de seus comportamentos e do modo como exerce seu papel social. Apesar da construção sociocultural e heranças históricas que apontam para uma ligação imprescindível entre gênero e sexo biológico, este é, na verdade, uma construção sociocultural e não um fator biológico.

Para Louro (1997)

o gênero institui a identidade do sujeito (assim como a etnia, a classe, ou a nacionalidade, por exemplo) pretende-se referir, portanto, a algo que transcende o mero desempenho de papéis, a idéia [sic] é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o. O sujeito é brasileiro,

negro, homem, etc. Nessa perspectiva admite-se 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).

Indo além do já apresentado, Butler (2003) coloca o gênero como uma espécie de ação com capacidade de difusão para além do binarismo homem-mulher (BUTLER, 2003, p. 163). Isto é, há muitas possibilidades de identidades de gênero se nos afastarmos dos padrões sociais relegados pelo binarismo.

Opor-se ao binarismo é de suma importância para aceitar a existência das identidades de gênero divergentes das identidades atribuídas em função do sexo biológico com o qual o indivíduo nasceu. Mais que isso, é necessário questionar os limites do binarismo homem-mulher para dar validade aos processos de transição de gênero que visam a performatividade da identidade de gênero “interior” do sujeito transgênero.

A teoria *queer* dedica-se a questionar e desafiar as fronteiras do binarismo. O próximo tópico dedica-se a dar um breve panorama sobre essa teoria.

2.1.1 Teoria *queer*

Surgidos em fins da década de 1980, derivados dos Estudos Culturais e tendo seu berço na filosofia e na crítica literária (MISKOLCI, 2009),

Os estudos “queer” sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença (MISKOLCI, 2009, p. 154).

Mais que isso, a teoria *queer* tem atuado como uma reação crítica à uma “americanização branca, hétero-gay e colonial do mundo” (MISKOLCI, 2009, p. 154). Ou seja, um dos grandes pontos que a teoria *queer* aborda é que ser homem e ser mulher, ou ser hétero ou homossexual, não são as únicas identidades de gênero ou sexualidades possíveis. Colocando em cheque o binarismo, a problemática da teoria *queer* permite que realidades outrora deixadas de lado ganhem agora a atenção merecida.

O próprio termo *queer* – palavra usada para ofender homossexuais e que, em português, corresponderia a “bicha” ou estranho – foi usado para questionar a normalização da heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 151). Outra significação possível para este termo são todas as manifestações individuais às quais categorias arbitrárias de identidade (de gênero) e desejo (sexualidade) não se adequam.

Para Giesecking (2008),

Enquanto a heteronormatividade assume que a heterossexualidade e as relações dos gêneros masculino e feminino binários esperados dentro dele são seguros e constantes, a teoria queer é um modelo de discurso que desestabiliza os pressupostos e privilégios de modelos heteronormativos do estudo e da vida cotidiana e politiza e reconhece a fluidez e instabilidade das identidades (GIESEKING, 2008, p. 737) (Tradução minha)⁷.

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. Descobrir-se *queer*, ou estranho, pode ser o primeiro passo para reconhecer-se transgênero e aceitar sua identidade de gênero.

2.1.2 Questões identitárias

Identidade é um conceito estudado em várias áreas do conhecimento, como sociologia, antropologia, psicologia, pedagogia, dentre outras. Na teoria social – área em que também se baseia este trabalho – o caso da identidade tem sido bastante discutido. Isso porque aquilo que os teóricos chamam de “velhas identidades” está em processo de decadência, enquanto que novas identidades surgem e fragmentam o indivíduo moderno (HALL, 2006, p. 7).

De acordo com Hall (2006), os estudiosos do campo da sociologia ainda estão profundamente divididos no que diz respeito às questões de identidade. Para ele, identidade é um termo “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea” (HALL, 2006, p. 8).

⁷ No original: “While heteronormativity assumes that heterosexuality and the relations of the binary masculine and feminine genders expected within it are secure and constant, queer theory is a discourse model that destabilizes the assumptions and privileges of secure heteronormative models of study and everyday life and politicizes and acknowledges the fluidity and instability of identities”.

De conhecimento das várias possibilidades de concepções sobre identidade, opta-se, neste trabalho, pelo conceito de identidade do sujeito pós-moderno, ou seja, um sujeito que não possui uma identidade estática, essencial e perdurável (HALL, 2006, p. 12).

Hall (2006) defende que a identidade do indivíduo pós-moderno é definida histórica e não biologicamente. Sendo assim,

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

Vale ressaltar, todavia, que a construção de uma identidade não depende apenas do “eu” e nem nasce só no interior do sujeito, ou seja, “eu só sei quem eu sou através do olhar do Outro” (DUBAR, 1997, p. 104). Aceitando que o processo de construção de uma identidade sofre influências de fatores internos – ID e Supergo (FREUD, 1913 apud DUBAR, 1997, p. 104) – e externos – socialização, cultura, mudanças estruturais e institucionais (DUBAR, 1997, p. 104; HALL, 2006, p. 12), é possível admitir que a identidade pode ser “resultado simultaneamente estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, em conjunto, constroem os indivíduos e definem as instituições” (DUBAR, 1997, p. 105).

Concordando com essa visão, Hall (2006), afirma que:

à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiantes de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Em suma, a identidade é formada no decorrer de toda a vida de um indivíduo. O sujeito torna-se a cada dia uma pessoa diferente do que foi outrora. As experiências e vivências pelas quais passa durante a vida e o modo como reage ao que lhe atinge vindo do mundo exterior são tão responsáveis na constituição de sua identidade quanto os fatores internos.

2.1.3 Ser transgênero

São várias as possibilidades de identidade de gênero, dentre elas: homens e mulheres cisgênero, homens e mulheres transgênero, travesti. Nesta pesquisa, no entanto, o foco está na identidade de gênero transexual, que é objeto deste estudo.

A transexualidade não é escolha, doença ou perversão sexual e nem tem a ver com a orientação sexual. É uma questão de identidade, identidade de gênero – o gênero com o qual a pessoa se identifica, mesmo que seja diferente de seu sexo biológico (JESUS, 2012, p. 14-15). O mesmo vale para pessoas cisgênero (que se identificam com o gênero de seu sexo biológico).

As pessoas transexuais, ou transgênero, não sentem que o corpo que têm corresponde à “imagem de gênero que tem de si” (JESUS, 2012, p. 15). Elas procuram adequar seu corpo ao gênero com o qual se identificam pelo uso de roupas, tratamentos com hormônios e até cirurgias. É importante salientar que o que define a identidade de gênero de um indivíduo não é o procedimento cirúrgico, mas o modo como ele se sente em relação a si mesmo (JESUS, 2012, p. 16).

Jesus (2012) esclarece que

para a pessoa transexual, é imprescindível viver integralmente, exteriormente, como ela é por dentro, seja na aceitação social e profissional do nome pelo qual ela se identifica ou no uso do banheiro correspondente à sua identidade de gênero, entre outros aspectos (JESUS, 2012, p. 16).

A fim de aliviar o desconforto causado por ser visto pela sociedade com um gênero diferente daquele com o qual se identifica, o indivíduo transgênero, geralmente, submete-se a procedimentos cirúrgicos ou terapias hormonais, o que lhe permitirá desenvolver características correspondentes à sua identidade de gênero (WHITE e ETTNER, 2004, p. 130).

Segundo dados publicados por White e Ettner (2004), entre 43% e 50% das pessoas diagnosticadas com incongruência de gênero preferem não passar por procedimentos cirúrgicos no seu processo de reatribuição/transição de gênero (p. 131). Ainda de acordo com esses autores, cerca de 77% a 80% dos indivíduos que se descobrem transgênero acabam por submeter-se a procedimentos cirúrgicos ou terapias de reposição hormonal, o que reduz em até 97% as questões psicológicas causadas pela incongruência de gênero (WHITE e ETTNER, 2004, p 131).

A pessoa transgênero não identifica seu gênero de acordo com o sexo biológico com o qual nasceu. Descobrir-se transgênero e conseguir externar as características de sua identidade de gênero, da forma que melhor lhe contemple, é de extrema importância para que o indivíduo com a incongruência de gênero consiga entender seu papel e seu lugar no mundo.

2.2 Voz e gênero

Já sabendo do entendimento de gênero utilizado neste trabalho, antes de relacioná-lo com voz, é preciso primeiro delimitar também o que é voz.

De acordo com Sundberg (2015) podemos considerar como voz:

os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim, “voz” passa a significar o mesmo que som vocal (SUNDBERG, 2015, p. 21).

Além disso, o autor destaca que as propriedades de uma voz provêm das características morfológicas do aparelho fonador e da maneira como este é usado (SUNDBERG, 2015, p. 21). Por um lado, pelo ponto de vista morfológico, pode-se observar que o tamanho, espessura, rigidez e modos de vibração das pregas vocais influenciam na tessitura e ajudam na definição da qualidade vocal (timbre) de um indivíduo. Por outro lado, os hábitos de um falante, que tem enorme influência da região em que ele vive e grupos sociais dos quais faz parte, também terão influência na formação da qualidade vocal (SUNDBERG, 2015, p. 20).

Ora, se a tessitura de uma voz está diretamente ligada ao tamanho das pregas vocais, a voz produzida antes da puberdade por meninos e meninas não possui diferença em termos de altura/tessitura (GIGA, 2004, p. 70) e a voz falada quase não se distingue da voz cantada (HALL, 2018, p. 12) em função de as pregas vocais de ambos os sexos possuírem o mesmo tamanho nessa fase da vida. Somente a partir da adolescência, com o crescimento exponencial da produção de hormônios, é que características vocais, que distinguem os sexos masculino e feminino, aparecerão como resultado das mudanças sofridas pelo aparelho fonador (BEHLAU, 2001 apud DRUMOND, 2009, p. 2).

Após a muda vocal, os homens - por terem pregas vocais mais compridas e espessas e trato vocal mais longo, além de uma laringe maior que a das mulheres – passam

a emitir uma voz mais grave que a voz tida como feminina (DRUMOND, 2009, p. 2). É em função disso que se reconhece uma voz grave como sendo masculina e que se aceita que uma voz aguda seja feminina.

Tendo por base apenas as implicações biológicas da emissão vocal, estaria encerrada a discussão sobre o que são vozes masculinas e femininas. Entretanto, conforme já mencionado anteriormente, há, ainda, outros fatores que influenciam diretamente na construção de uma voz: fatores socioculturais. A voz que se espera de um gênero é uma construção sociocultural, assim como o gênero também o é.

A voz, enquanto uma ferramenta de identificação de um indivíduo, desempenha funções no exercício dos papéis sociais de gênero. Isso porque ter uma voz que corresponda ao seu sexo biológico é uma espécie de padrão estabelecido para se exercer um papel social de gênero. Nesse caso, ter voz grave por ser homem ou ter voz aguda por ser mulher.

Entretanto, há uma problemática em se pensar assim, afinal nem todas a “voz de homem” é grave e nem toda “voz de mulher” é aguda. Para além disso, há que se pensar nas vozes de pessoas que não se identificam com os gêneros do binarismo homem-mulher como: travestis, transexuais etc.

No âmbito do canto, as classificações vocais, que consideram a tessitura vocal dentro da extensão vocal de cada cantor, foram sistematizadas em função do gênero. Tais classificações, da forma como são conhecidas, datam do período romântico – meados do século XVIII (COTTE, 1997 apud MANGINI e SILVA, 2013, p. 213). Sem o auxílio do microfone – aparelho ainda inexistente à época – os cantores tinham de cantar com grande pressão de ar – o que não garantia grande maleabilidade aos músculos laríngenos – para ganhar alguns decibéis a mais em volume, já que as orquestras e as salas de concerto aumentavam de tamanho naquela época (MANGINI e SILVA, 2013, p. 214).

Jacobs (2017) problematiza o condicionamento de cantores levando em conta a classificação vocal por gênero. De acordo com a autora, esse treinamento pode limitar o resultado sonoro-vocal que um cantor espera de si mesmo e também do outro. Ainda em concordância com Jacobs, não se pretende aqui desmerecer ou ir contra o estudo do canto lírico. Pelo contrário, pretende-se retratá-lo tal como ele é: “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).

O treinamento para uma voz estendida, ou “voz de 8 oitavas” – desenvolvido por Alfred Wolfson e Roy Hart⁸ – é um exemplo de que a voz pode ser educada fora do binarismo homem-mulher (JACOBS, 2017, p. 372). O termo “voz de 8 oitavas” é utilizado para

designar usos não convencionais da voz na música ocidental, como um contraponto ao *bel canto*. A inclusão do ruído na música a partir do início do século XX, a exploração de novas sonoridades e sistemas musicais (como a música dodecafônica em contraponto à música tonal), a presença da voz falada, sussurrada, gritada, da glossolalia (espécie de *grammelot* – o termo provém das áreas da religião e da saúde), da desconstrução semântica da linguagem, de qualidades vocais não convencionais, etc., estão neste território (VALENTE 1999 apud JACOBS, 2017, p. 377).

Além desse treinamento específico, pode-se mencionar a preparação vocal de atores tanto de teatro falado quanto de teatro musical para interpretar diferentes personagens, como possibilidades de uma educação vocal fora dos padrões de classificação vocal baseada no gênero. De acordo com Jacobs (2017),

Voz é resultado de criação em cena, e de relações contínuas no cotidiano, ou seja, nossas constantes recriações nas interações com o meio. A voz revela a unicidade de um corpo vocal singular, mas em constante transformação: um corpo que supera o determinismo biológico que o engendra a partir da diferença sexual (JACOBS, 2017, p. 374).

Enfim, “a aproximação entre fisiologia, psicologia e sociologia, aliada à filosofia contemporânea, como é o caso das Teorias de Gênero, redimensiona a interpretação da produção vocal e os discursos de preparação vocal” (JACOBS, 2017, p. 374).

⁸ Backes (2010, p. 22-36) descreve a trajetória de Wolfson (1896-1962), que desenvolveu o treinamento da voz estendida, partindo de seu desejo de abandonar os traumas emocionais que teve em decorrência de sua participação no exército alemão como maqueiro em ocasião da Primeira Guerra Mundial. Sem achar um professor de canto que lhe auxiliasse a derrubar suas travas emocionais através do uso dos extremos que sua voz poderia produzir e tendo como referencial a psicanálise – principalmente na figura de Carl Jung – o ex combatente passou a treinar a si mesmo buscando emitir alturas extremas, tanto no grave quanto no agudo e diferentes possibilidades de emissão vocal. Segundo Backes, Wolfson começou a dar aulas na Alemanha, mas mudou-se para a Inglaterra, refugiando-se da Segunda Guerra. Wolfson, de acordo com a pesquisadora, encorajava seus estudantes a explorar os extremos agudos e graves de suas vozes, fazendo com que eles abandonassem a produção vocal baseada nas convenções do canto desenvolvidas em função do sexo biológico. Wolfson, afirma Backes, teve como seu principal pupilo o sul africano Roy Hart (1926-1975) que foi capaz de ampliar sua extensão vocal para 8 oitavas, passando pela extensão vocal de todos os naipes da classificação vocal tradicional. Hart chamou a atenção de compositores como Stockhausen, Henze e Maxwell Davis que compuseram músicas pensando nas suas capacidades vocais, explorando suas características timbrísticas e seus sons multi-vocais. Pupilos de Roy Hart fundaram o grupo Panthéâtre, após a morte prematura de seu mestre e mantém seus estudos até o dia de hoje.

Admitindo que a voz é uma das expressões mais fortes da individualidade humana (BEHLAU e ZIEMER, 1988, p. 71), não seria mais conveniente pensá-la como um elemento que constitui a identidade pessoal de um sujeito – assim como a identidade de gênero?

Nesse caso, se o gênero é uma construção sociocultural, o resultado vocal que se espera de uma pessoa baseada em seu sexo biológico também o será.

2.3 Gênero e música

2.3.1 Estudos na musicologia

Os estudos sobre gênero na música, nesse caso no campo da musicologia, surgiram pela necessidade de resgatar os trabalhos e a participação da mulher, sempre omitida pela perspectiva histórica machista e misógina narrada pela história da música ocidental.

De acordo com Lamb, Doloff e Howe (2002), as pesquisas feministas em música só surgiram a partir da *segunda onda* do feminismo, por volta dos anos 1960, quando um material conciso resgatando compositoras e grandes musicistas começou a ser desenvolvido. Somente com o advento da *terceira onda* do feminismo, na década 1990, a pesquisa sobre música e gênero começou a ser mais crítica e passou-se a pensar sobre o papel da mulher na música e os estudos passaram a dialogar com outras áreas do conhecimento como literatura, história, psicologia e sociologia. As subáreas na música (teoria e composição, etnomusicologia e musicologia) também passaram a ter uma maior interação entre si.

Até os anos 2000, segundo Lamb, Doloff e Howe (2002), a pesquisa sobre gênero e música esteve muito ligada às causas feministas. E mesmo as pesquisas que tratavam sobre música, gênero e sexualidade focavam em demasia na relação entre o gênero e a sexualidade na composição ou na construção de uma performance musical (MIYAKE, 2013, p. 2-3). Trabalhos alternativos dessa época preocupavam-se com a parte “sexual” da sexualidade e flertavam com o erotismo.

Miyake (2013) afirma que nos primeiros anos do século XXI, algumas pesquisas começaram a ser desenvolvidas por músicos-pesquisadores que levavam em conta a teoria *queer*, mas ainda havia pouco material empírico no campo.

A fundação da *Gay and Lesbian Study Group (GLSG) of the American Musicological Society*⁹ em 1989, incentivada pelo avanço das pesquisas feministas e pós estruturalistas, tornou possível o desenvolvimento de trabalhos de pesquisa sobre música e gênero, ainda que em pequena escala (BRETT e WOOD, 2006, p. 366).

No Brasil, o campo de estudos sobre música e gênero tem se manifestado de forma diversa e sendo construído sob a perspectiva de vários olhares. Em 2018, Zerbinatti, Nogueira e Pedro publicaram um artigo que mapeava livros e pesquisas acadêmicas para monitorar o crescimento dessa linha de pesquisa.

As autoras consideraram esse campo ainda marginalizado em nosso país, mesmo com quatro décadas de produção de conhecimento por diferentes agentes com os mais diversos pontos de vista.

Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018, p. 5) constataram que a maioria esmagadora – 90% – dos trabalhos de pós-graduação nesse campo foram realizados no século XXI. Mais de 60% da produção total na década atual.

Quase que a totalidade dos trabalhos verificados pelas autoras, até então, estavam na perspectiva feminista do estudo de gênero na música. Estudos sobre sexualidade, identidade de gênero são ainda raros no macro campo brasileiro, mesmo com o surgimento da teoria *queer* na década de 1990.

Interessante destacar que boa parte das pesquisas de música e gênero no Brasil foram ou estão florescendo em outras áreas do conhecimento: “há pesquisas na antropologia social, na educação, nas artes cênicas, na linguística, nas letras, na sociologia, na psicologia, na história, na teoria literária, nas ciências humanas, e em outras áreas e campos” (ZERBINATTI, NOGUEIRA e PEDRO, 2018, p. 7).

2.3.2 Papéis sociais de gênero na educação musical

A música é epistêmica e, portanto, reproduz realidades sociais. Mais que isso, a música contribui para a construção social da realidade (MARTÍ, 1999, p. 30-31). Sendo assim, a música também tem sua parcela de participação na construção da identidade do indivíduo e dos desmembramentos dessa identidade, tais como identidade de gênero e identidade vocal.

⁹ Grupo de Estudos de Gays e Lésbicas da Sociedade Americana de Musicologia (Tradução minha).

Tanto Martí (1999), em pesquisa realizada com jovens da cidade de Barcelona, quanto Silva (2000) em sua dissertação de mestrado, notaram que os papéis de gênero estão de alguma forma ligados às manifestações de gosto musical de jovens e adolescentes.

Ambas as pesquisas (MARTÍ, 1999; SILVA, 2000) apontam para um desmerecimento do gosto musical das meninas por parte dos meninos. De acordo com os rapazes que participaram dessas pesquisas, o gosto musical feminino não é baseado na música propriamente, mas em “futilidades” como, por exemplo, a beleza do vocalista de determinada banda.

Outro ponto abordado pelos autores é a identificação das meninas com estilos musicais com ritmo mais lento e melodias “tristes”. Para os meninos isso acontece porque as mulheres são mais sensíveis, mais emocionais e menos racionais que os homens. E as moças acabam reproduzindo esse pensamento machista.

Enquanto na Espanha, havia, por parte das meninas, preferência por músicas românticas e baladas (MARTÍ, 1999, p. 38), no Brasil o favoritismo verificado foi por gêneros musicais como o pagode (SILVA, 2000, p. 71).

Contrapondo o gosto musical feminino, os meninos tinham predileção por gêneros musicais que iam de encontro às preferências das meninas, ou seja, músicas que representassem alguma racionalidade e que não fossem sentimentais. Na Espanha, a maioria dos rapazes ouve *heavy metal*, *makina*¹⁰ e rock (MARTÍ, 1999, p. 40) e no Brasil rap e rock (SILVA, 2000, p. 71).

Silva (2000, p. 82-86) percebeu, ainda, que as meninas não se sentiam capazes de falar sobre música por não entenderem do assunto. Isso porque músicos (homens) lhes disseram que elas gostavam de pagode, mas que não tinham argumentos para defender o seu gosto musical.

De acordo com Martí (1999), é mais fácil, tanto para homens quanto para mulheres, categorizar comportamentos tipicamente femininos que masculinos:

Se partimos do princípio de que é sempre mais fácil estereotipar ao “outro”, dado que todo processo de estereotipação implica em uma simplificação dos dados que nos apontam a realidade, poderíamos deduzir que talvez tenha havido uma certa assimilação por parte do

¹⁰ Subgênero do *Techno*, surgido na Espanha.

gênero feminino de elementos ideológicos masculinos (MARTÍ, 1999, p. 43) (tradução minha)¹¹.

Essa ideia de atribuir aos homens racionalidade e às mulheres emoção não é assunto novo. Como mencionado, de acordo com Treitler (1993), a história da música ocidental foi narrada de um modo dualista, ou seja, essa história foi contada de uma forma mítica no que diz respeito às questões de valores e identidades (TREITLER, 1993 p. 23). Desde seus primórdios a narrativa histórico-musical retratou atividades racionais como sendo masculinas e sensitivas como femininas.

Olhando para outra direção, assim como o senso comum crê que rosa seja cor de menina e azul de menino, a prática de instrumentos musicais também foi estereotipada dessa maneira.

Acredita-se, popularmente, que as mulheres devem tocar instrumentos que sejam mais leves e delicados, enquanto que os homens devem ficar com os mais pesados e maiores. Isso em função das diferenças biológicas que colocam um homem em uma posição de maior força física (GIUSTINA, 2017, p. 43).

De acordo com Rosaldo e Lampere (1979) (apud GIUSTINA, 2017, p. 43), práticas de dominação masculinas, que sempre gozaram da primazia de um maior reconhecimento social em relação às atividades femininas, continuam surtindo efeitos. A participação das mulheres em instituições musicais, como orquestras e bandas, ainda acontece em menor número que a participação de homens e em poucos casos desempenhando papéis de poder. Além disso, a atuação dessas mulheres se dá, em sua grande maioria, nos instrumentos considerados mais leves e delicados (COELHO, SILVA e MACHADO, 2014, p. 119).

Giustina (2017) realizou um levantamento para identificar em que instrumentos musicais as mulheres estavam alocadas no curso técnico da Escola de Música de Brasília (EMB).

No resultado da prova para ingresso aos cursos técnicos de 2/2016, por ordem alfabética dos cursos, a distribuição sexual por instrumento foi: Canto Erudito (18 Feminino, 14 Masculino); Canto Popular (8 F, 2 M); Clarineta (1 F, 4 M); Contrabaixo (1 F; 4 M); Contrabaixo elétrico (1 F, 20 M); Fagote (1 F; 3 M); Flauta doce (3 F; 2 M); Flauta Transversal (17 F, 7 M); Guitarra (1 F, 33M); Harpa (1 F, 2 M); Oboé (6 F, 2 M)

¹¹ No original: “Si partimos de la base que es siempre más fácil estereotipar al “otro”, dado que todo proceso de estereotipación implica una simplificación de los datos que nos aporta la realidad, podríamos deducir quizás que ha habido una cierta asimilación por parte del género femenino de elementos ideológicos masculinos”.

Piano Erudito (F 11, 20 M); Piano Popular (5 F, 7 M); Saxofone (2 F, 13 M); Trombone (2 F, 7 M); Trompa (1 F, 4M); Viola Caipira (1 F, 8 M); Viola Clássica (1 F, 1 M); Violão Popular (1 F, 21 M); Violino (13 F, 15 M); Violoncelo (5 F, 7 M) (GIUSTINA, 2017, p. 52).

Pode-se notar, a partir desses dados, que a maioria esmagadora dos cursos de ensino e aprendizagem de instrumentos musicais são dominados por homens. Em alguns, a discrepância salta aos olhos. É o caso dos cursos de contrabaixo elétrico que admitiu apenas 1 mulher e 20 homens; guitarra, 1 mulher para 33 homens; e violão popular, 1 mulher contra 21 homens.

Apenas quatro modalidades de cursos tiveram mais mulheres ingressando: as duas modalidades de canto – erudito e popular – e dois instrumentos de sopro: flauta doce e flauta transversal (tidos como mais delicados e leves).

3 METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

Sendo a pesquisa qualitativa um esforço para explicar os fenômenos da vida real e cotidiana “sob uma perspectiva holística e interpretativa” (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2008, p. 150) dentro de uma “problemática relacional que se insere em determinado contexto” (p. 150), a investigação sobre as mudanças ocorridas na voz do cantor transmasculino durante seu processo de transição de gênero e uso de terapia hormonal com testosterona pode ser categorizada nessa modalidade de pesquisa.

Nesse caso, dados são recolhidos, analisados e tratados de modo a fornecer respostas para a pergunta ou problema inicial que ocasionou a realização de uma investigação sobre determinado objeto (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 127). O objeto, por sua vez, no âmbito da pesquisa qualitativa, pode ser visto tanto como um ponto de chegada quanto de partida para o pesquisador. De acordo com Deslauriers e Kérisit (2008, p. 133), o pesquisador tem alguma conexão emocional estabelecida com seu objeto de pesquisa e, portanto, constrói seu objeto a partir de uma cadeia de interesses que conduzem sua escolha.

Enquanto tipo de pesquisa para estudo dos fenômenos humanos e sociais, o método qualitativo foi desenvolvido para contrapor um padrão único de pesquisa para todas as ciências, que tinha por base o modelo utilizado pelas ciências da natureza (CHIZOTTI, 1991, p. 78-79).

Pela especificidade do campo em tratar de pessoas, seu comportamento, suas relações, seu cotidiano etc, os modelos experimentais vigentes nas ciências naturais não dariam conta de explicar o comportamento humano e social (CHIZZOTTI, 1991, p. 79).

Além disso, “a abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito” (CHIZZOTTI, 1991, p. 79). E é disso que trata esta pesquisa: o modo como cantores transmasculinos interagiram com seu mundo durante seu processo de transição de gênero e de que forma isso modificou sua voz e seu canto.

3.2 Procedimentos de coleta de dados

Por não se tratar de um sistema cumulativo e sequencial/contínuo, a coleta de dados no âmbito da pesquisa qualitativa não permite que o pesquisador formule hipóteses sem antes ter tido contato com seu objeto. Isso porque os dados, geralmente, são levantados em várias fases do processo de pesquisa (CHIZZOTTI, 1991, p. 89).

Para Deslauriers e Kérisit (2008, p. 140), de um modo geral, para coletar os dados necessários para realização da pesquisa, os pesquisadores do campo qualitativo, usam vários recursos para obtenção de informações que subsidiem a investigação do objeto de interesse do pesquisador. Dentre esses recursos, os documentos audiovisuais (filme, vídeo) (p. 140) também podem servir como fontes de um trabalho de pesquisa.

No caso particular desta pesquisa, o vídeo será utilizado como fonte, mais especificamente vídeos oriundos do *Youtube*. Por essa razão, os próximos tópicos tratarão sobre como lidar com essas fontes de pesquisa, tanto o vídeo quanto o *Youtube*. Em seguida, a atenção é voltada para os critérios de seleção dos vídeos, participantes da pesquisa e de que forma os vídeos foram “transferidos” para a linguagem escrita.

3.2.1 O vídeo como fonte de pesquisa

Quando se trata do vídeo, Loizos afirma que ele tem uma função “óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por um único observador, enquanto ele se desenrola” (LOIZOS, 2002, p. 149). Mais que isso:

O vídeo é sensorial, visual, linguagem falada, linguagem musical e escrita. Linguagens que interagem superpostas, interligadas, somadas, não-separadas. Daí a sua força. Somos atingidos por todos os sentidos e de todas as maneiras. O vídeo nos seduz, informa, entretém, projeta em outras realidades (no imaginário), em outros tempos e espaços (MORAN, 1995 apud COSTA, 2011, p. 56).

Ou seja, o vídeo é capaz de captar e reproduzir detalhes que a observação humana por si só – por mais atento que seja o observador – não conseguiria capturar e descrever. A grande vantagem da filmagem é que é possível consultá-la diversas vezes, percebendo novos detalhes a cada nova consulta realizada.

Ao se usar um material audiovisual como fonte de pesquisa é necessário se levar em conta que “os meios audiovisuais são uma amálgama complexa de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequências de cenas e muito mais” (ROSE, 2002, p. 343).

Para além disso, do mesmo modo que em trabalhos televisivos nos quais a maneira de segurar a câmera e a direção produzem sentidos que refletem o olhar de quem estava nos bastidores, por trás das câmeras (ROSE, 2002, p. 345), a visão que se tem de uma história documentada em vídeo é a visão da visão de outrem. Isto é, as cenas são registradas sob a ótica, sob o olhar de alguém. Esse olhar, naturalmente, privilegiou alguns fatos em detrimento de outros. Portanto, a análise do vídeo, nesse caso – e no contexto desta pesquisa, as histórias de dois homens trans –, se constitui uma análise que funciona sob a visão de quem quer que tenha feito o registro desses materiais audiovisuais.

3.2.2 Youtube como fonte de pesquisa

O *Youtube* é um site no qual se é possível publicar, assistir e compartilhar vídeos gratuitamente. Mais recentemente, o site atualizou suas funções, sendo possível alugar filmes, fazer transmissões ao vivo ou ser assinante dos serviços de *stream* dessa plataforma. O acesso a esse site pode acontecer por qualquer navegador de internet, a qualquer hora e em qualquer lugar do mundo, sendo que o conteúdo nele disponibilizado é produzido pelos próprios usuários.

De acordo com informações do próprio *Youtube*¹², a plataforma atualmente é o maior site de compartilhamento de vídeos na internet e o terceiro site mais visitado do mundo, perdendo apenas para o *Google* e o *Facebook* (COSTA, 2011, p. 35). Ainda, segundo o *Youtube*, sua média de visualizações por dia ultrapassa a marca dos dois bilhões. O site recebe 24 horas de conteúdo por minuto.

Em 2005, com a proliferação de sites para compartilhamento de conteúdo e fotos, os fundadores do *Youtube* detectaram um problema: a captura de vídeos propiciada pela crescente facilidade do uso de câmeras digitais e celulares com câmera aumentava exponencialmente, no entanto não havia na rede uma boa maneira de se compartilhar vídeos. Tentando resolver esse problema e criar um lugar em que fosse fácil compartilhar

¹² Informações disponíveis em <<https://sites.google.com/a/pressatgoogle.com/youtube5year/home/short-story-of-youtube>> Acesso em: 6 jun. 2019.

vídeos na internet, Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim desenvolveram o site de compartilhamento de vídeos (COSTA, 2011, p. 33).

Após 14 anos da sua criação, o *Youtube* pode ser definido como:

um repositório de conteúdos em vídeo onde se pode assistir a conteúdos da mais variada ordem, é também um espaço comunicacional, um lugar de encontro e troca de informações e opiniões, que formam um autêntico agregado social em volta desses mesmos conteúdos, em que cada um pode contribuir para o complemento e correcção [sic] das informações contidas neles, seja pela publicação de novos conteúdos, seja através da troca de comentários ou de mensagens entre os seus utilizadores (COSTA, 2011, p. 46).

Para além de um lugar em que se cria e partilha conteúdo, o site pode servir como uma fonte de pesquisa. Isso porque documentos audiovisuais são disponibilizados todos os dias na plataforma. Não apenas o *Youtube*, mas a “internet configura-se como uma nova categoria de fontes documentais para pesquisas [...]”. Em especial os pesquisadores do Tempo Presente, após o advento da Internet, passaram a contar com um aporte quase inesgotável de novas fontes” (ALMEIDA, 2011, p. 9).

São vários os campos de pesquisa que já utilizam o *Youtube* como uma ferramenta e fonte de pesquisa, dentre eles: educação, marketing, medicina e psicologia (ROCHA, FURTADO e ROCHA, 2015, p. 47).

Segundo essas autoras, desde o ano de 2007, o campo da música também abriga pesquisas que, de alguma forma, envolvem o uso do *Youtube* durante o desenvolvimento do trabalho, seja para análise de conteúdo de vídeos, seja para análise e/ou aplicabilidade de possibilidades de interação do site ou utilização do site para a formação – uso do site como uma plataforma de ensino. A área da educação musical, hospeda 14 dos 24 trabalhos em que o *Youtube* está presente, representando 64% das pesquisas que utilizam essa plataforma de compartilhamento de vídeos como ferramenta e/ou fonte de pesquisa.

A disponibilidade de uma infinidade de vídeos no *Youtube* permite que a análise dos dados seja realizada a partir de vídeos pré-selecionados pelo pesquisador de acordo com seus interesses, objetivos e objeto de pesquisa.

O próximo item dedica-se justamente a explicar as questões envolvendo a seleção dos vídeos sobre a história dos dois cantores transmasculinos participantes desta pesquisa.

3.2.2.1 Participantes da pesquisa

Uma peculiaridade de pesquisas tendo vídeos do *Youtube* como fonte de dados para se analisar história, comportamento, relações etc, de pessoas, é que as personagens retratadas e documentadas no vídeo não sabem que estão sendo estudadas. E é exatamente isso que acontece com Julian Morris e Holden Madagame – participantes involuntários deste trabalho de pesquisa.

Sobre Julian Morris, as informações encontradas na internet, mais especificamente no site www.transguys.com, são as seguintes: Julian Morris é um cantor compositor e multi-instrumentista, que vive na cidade Portland, estado norte-americano de Oregon e integra as bandas “*Little Stars*” e “*Post Moves*”¹³.

Para descrever o outro participante da pesquisa, Holden Madagame, se usará a tradução de trechos da apresentação que ele próprio (na 3ª pessoa do singular) faz em seu website www.holdenmadagame.com¹⁴:

Holden Madagame é um tenor norte-americano e ex-aluno da Escola de Música, Teatro e Dança da Universidade de Michigan. Ele estudou com o baixo-barítono Stephen West como um mezzo soprano, e atualmente vive em Berlim, na Alemanha. Holden é um ativista trans, apaixonado pela causa, que abre o caminho para artistas que se identificam como trans trabalharem abertamente no mundo operístico e erudito. Ele espera alcançar tanto o público leigo quanto o de profissionais para discutir gênero e sexualidade sempre que possível. Desde o início do tratamento com testosterona, no outono de 2015, ele cantou frequentemente tanto como solista quanto como cantor de coro. Em 2017, participou da Academia Glyndebourne e desde então trabalhou para empresas como a Passaggio Oper, a Fulham Opera, o Gerhart Hauptmann Theater em Görlitz e a Brandenburgisches Konzertorchester. Mais recentemente, ele colaborou para a estreia do workshop de “Good Country”, uma ópera recém-composta sobre a vida do motorista de diligência transgênero Charley Parkhurst (Tradução minha)¹⁵.

¹³ Informações disponíveis em: <<https://transguys.com/music/julian-morris-all-of-us>>. Acesso em: 12 maio. 2019.

¹⁴ Endereço eletrônico do website de Holden Madagame: <<https://holdenmadagame.com/>>. Acesso em: 12 maio. 2019.

¹⁵ Biografia disponível em: <<https://holdenmadagame.com/about-2/>>. Acesso em: 8 jun. 2019. No original: “Holden Madagame is an American tenor and University of Michigan School of Music, Theatre, and Dance alumni. He studied with bass-baritone Stephen West as a mezzo soprano, and currently lives in Germany. Holden is a passionate trans activist forging the way for trans-identified artists to work openly in opera and classical music. He hopes to reach out to both audiences and professionals to discuss gender and sexuality whenever possible. Since beginning testosterone in autumn 2015, he has sung often both as a soloist and as a chorus singer. In 2017 he participated in the Glyndebourne Academy, and has since worked for companies such as Passaggio Oper, Fulham Opera, Gerhart Hauptmann Theater in Görlitz, and the

A escolha desses dois cantores transmasculinos, com atividades musicais em ambientes tão distintos – um vocalista e instrumentista de uma banda de pop/rock e outro cantor lírico – foi intencional. A ideia foi a de observar as diferentes maneiras que acontecem a adaptação da voz cantada durante o processo de transição de gênero com uso de testosterona nesses meios musicais e questões de ajustes vocais tão distintas.

3.2.2.2 Seleção dos vídeos

Em razão de os esforços deste trabalho se debruçarem para entender a adaptação da voz cantada de homens cantores transgênero durante o primeiro e segundo anos do processo de transição de gênero com tratamento de hormônios com testosterona, houve a necessidade de se recorrer ao *Youtube* como fonte para a pesquisa. Isso porque não houve a possibilidade de contato com pessoas que já passaram ou estão em fase tratamento com testosterona, já que indivíduos que são, ao mesmo tempo, trans e cantores na cidade e da região, com os quais tenho contato, fizeram a transição do gênero masculino para o feminino.

Inicialmente, a palavra chave de pesquisa usada para encontrar conteúdo no site que pudesse servir como fonte para a pesquisa foi apenas “trans singer”¹⁶, gerando milhares de resultados dos mais variados: cantores transgênero em programas de talento, comparação da voz cantada antes e depois da transição de gênero, videoclipes profissionais, cantores transgênero se apresentando em shows, dando entrevistas etc.

Todavia, apenas a análise de um vídeo em que um homem cantor trans aparece cantando não seria suficiente para responder questões e formular hipóteses sobre o seu processo de transição de gênero com tratamento de hormônios usando testosterona e a reeducação e adaptação de sua voz falada durante esse período. Por causa disso, passou-se, então, a procurar vídeos que contassem a história de homens cantores trans, com foco, sobretudo, em seu processo de transição de gênero.

Brandenburgisches Konzertorchester. Most recently he collaborated to do the workshop premiere of ‘Good Country’, a newly composed opera about the life of transgender stagecoach driver Charley Parkhurst”.

¹⁶ Resultados encontrados no *Youtube* a partir da chave de pesquisa “Trans singer”: <https://www.youtube.com/results?search_query=trans+singer>. Acesso em 14 abr. 2019.

Entre os 10 primeiros resultados, dois vídeos já chamavam a atenção e pareciam tratar do período específico pretendido por esta pesquisa. O primeiro dos vídeos escolhido deixava claro em seu título que vinha ao encontro das expectativas de estudo do trabalho.

O título desse primeiro vídeo selecionado é “*Voice: a trans singer’s story*” (2016)¹⁷. Ao abrir o vídeo e assisti-lo, constatou-se que o vídeo se tratava de um documentário que abordava justamente o período de transição de gênero de um homem cantor trans e seu processo de reeducação e adaptação da voz cantada. Com as sugestões de vídeos para assistir posteriormente, foi possível notar que esse vídeo se tratava do segundo de uma série de cinco vídeos que contavam a história da transição de gênero do cantor Julian Morris. Todos os cinco vídeos estão disponíveis no *Youtube* pelo canal *IN Close*¹⁸.

Voltando à primeira página de resultados para a busca, outro título parecia atender as exigências desta pesquisa: “*The trans opera singer who went from soprano to tenor*” (2017)¹⁹. Assistindo ao vídeo foi possível encontrar pontos em comum com a outra história já escolhida, como o enfoque na transição de gênero com uso de tratamento de hormônios (testosterona) e o processo de adaptação e reeducação da voz cantada nesse período.

Ao contrário da história de Julian Morris, esse vídeo não fazia parte de uma série. De posse do nome do cantor que se transformou de soprano para tenor – Holden Madagame – com mais uma simples busca no *Youtube* utilizando seu nome, descobriu-se que Holden possui um canal no site com vários vídeos²⁰ e, dentre esses, vídeos que trazem atualizações sobre sua voz cantada e seus estudos de canto durante os seus dois primeiros anos de transição de gênero.

Dois vídeos – atualizações sobre a reeducação e adaptação da voz falada durante os dois primeiros anos de transição de gênero e tratamento com hormônios (testosterona)

¹⁷ Traduzido como: “Voz: a história de um cantor trans”.

¹⁸ Link do canal *IN Close*: < <https://www.youtube.com/channel/UCIN1DP2hFEuRRu-ZkMhweFA> >. De acordo com sua própria descrição, o canal *IN Close* é uma série semanal que trata sobre assuntos atuais no canal de televisão KCTS 9, apresentando histórias e questões relevantes que acontecem no noroeste do Oceano Pacífico. Disponível em: < <https://www.youtube.com/user/KCTS9InClose/about> >. Acesso em: 15 abr. 2019.

¹⁹ Traduzido como “O cantor de ópera trans que se transformou de soprano para tenor”. Vídeo disponível no canal de notícias britânico *The Independent*. Link do canal: < <https://www.youtube.com/user/theindependent> >. Acesso em: 15 abr. 2019.

²⁰ Link do canal de Holden Madagame: < https://www.youtube.com/channel/UCn6jikmG5agbP6EfeCnY_Sg >. Acesso em: 14 abr. 2019.

– foram escolhidos. São eles: “*7 months on testosterone - singing update*” (2015) e “*16 months on T - singing update*” (2016)²¹.

Juntando os três vídeos sobre a história de transição de Holden e seu canto, é possível extrair elementos que ajudem na investigação proposta neste trabalho de entender a adaptação e reeducação vocal do homem cantor transgênero durante os dois primeiros anos de transição de gênero e tratamento com testosterona.

Portanto, foram escolhidos 5 vídeos contando a história de transição de gênero e vocal de Julian Morris – “*Home vídeo*” (2016); “*Voice: a trans singer’s story*” (2016); “*Voice lessons*” (2016); “*Call me out aviary*” (2016) e “*Hungry ghost*” (2016) – e 3 vídeos que discorrem sobre Holden Madagme – “*The trans opera singer who went from soprano to tenor*” (2017); “*7 months on testosterone - singing update*” (2015) e “*16 months on T - singing update*” (2016) –, perfazendo um total de 8 vídeos, que somados têm a duração de 44 minutos e 44 segundos.

3.2.2.3 Descrição dos vídeos

A realização deste estudo tendo o vídeo como fonte de pesquisa demanda que em algum momento o pesquisador “converta” o vídeo para a linguagem escrita. A complexidade do material, no entanto, torna-se um fator que dificulta esse processo de transferência. Em função do grande número de informações e dados disponíveis no vídeo, o “traslado” da linguagem visual para a linguagem escrita envolverá a tomada de decisões de quais pontos se quer destacar durante a descrição do conteúdo audiovisual (ROSE 2002, p. 343-344).

Importante ressaltar que, assim como funcionaria em um trabalho de tradução de um idioma para outro, segundo Rose (2002), a versão final da “tradução” do vídeo da linguagem audiovisual para a linguagem escrita será uma simplificação, já que informações serão deixadas de lado enquanto outras serão acrescentadas (ROSE, 2002, p. 345). Ou seja, 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.

²¹ Traduzidos como: “7 meses em (tratamento com) testosterona - atualização de canto” e “16 meses em (tratamento com) T(estosterona) - atualização de canto”, respectivamente.

Dessa forma, informações serão perdidas e outras serão postas em destaque durante o desenvolvimento da descrição de um vídeo. E tanto as informações excluídas quanto as que estão presentes são igualmente importantes (ROSE, 2002, p. 345).

Na descrição dos vídeos que servem de fonte para esta pesquisa, procurou-se uma escrita que levasse o leitor a entender as ações retratadas no vídeo no exato momento e o mais rigorosamente possível do modo como foram registrados pela câmera. Claramente, essa escrita não se mostrou um processo simples, tendo em vista que a linguagem escrita é unidimensional enquanto que o vídeo acontece ao mesmo tempo em mais de uma dimensão.

Alguns cuidados quanto à formatação foram tomados para uma melhor compreensão visual e do contexto da produção dessa fonte visual para o leitor durante a leitura da descrição dos vídeos. Na maioria dos vídeos, por exemplo, a descrição das ações retratadas na tela segue a formatação de fonte Times New Roman tamanho 12, sem recuo e espaçamento entre linhas 1,5. Já as falas dos entrevistados, durante os vídeos, tomam um formato parecido com o de citação direta, com recuo de 4 centímetros para a esquerda, fonte Times New Roman 12, espaçamento simples e em itálico (por se tratar de falas e não de citações propriamente).

Contrariando essa convenção, os dois últimos vídeos da história de Holden Madagame – “*7 months on testosterone – singing update*” (2015) e “*16 months on T – singing update*” (2016) - inverte-se o sistema pensado para descrição dos vídeos, pois Holden fala quase que o vídeo todo, tendo poucas ações para serem descritas durante sua fala. Por essa razão, optou-se por deixar as declarações de Holden, nesses vídeos, na seguinte formatação: fonte Times New Roman, tamanho 12, sem nenhum recuo e espaçamento entre linhas simples, enquanto que as ações realizadas pelo cantor ao decorrer do vídeo foram “transcritas” entre colchetes, podendo dar a ideia de rubricas de um roteiro teatral.

3.3 Análise do material

Na pesquisa qualitativa, a análise tem um papel de grande importância, pois é nessa etapa da investigação que os dados coletados passam a ganhar um sentido, sob o olhar do pesquisador, para responder as questões que a originaram (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 140).

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho, buscou-se analisar os vídeos, tendo como base as seguintes categorias:

- A tentativa de entender de que forma o tratamento hormonal com testosterona durante os primeiros dois anos da transição de gênero mudaram a voz falada e cantada dos cantores participantes da pesquisa, estando o foco nos efeitos sobre a voz cantada;
- Identificação dos dilemas e medos enfrentados com relação às questões vocais, como o medo de perder a voz, por exemplo;
- Adaptação da voz dos cantores durante o período de transição e tratamento hormonal;
- O lugar do cantor homem transgênero na ópera e na música popular;
- A mudança vocal nos diferentes espaços de formação musical.

Explicados os procedimentos metodológicos, tomam lugar as partes do trabalho dedicadas à descrição, análise e discussão das fontes de pesquisa levantadas, buscando respostas ao objetivo deste trabalho.

4 JULIAN MORRIS E HOLDEN MADAGAME: TRANSIÇÃO DOCUMENTADA EM VÍDEO

Neste capítulo tomam lugar as descrições, “transferências” dos vídeos escolhidos como fontes de coletas de dados para a linguagem escrita. O capítulo está dividido em duas grandes seções, sendo cada uma delas dedicada a um cantor e dentro delas um tópico destinado a cada um dos vídeos.

4.1 Julian Morris

Julian Morris é um homem trans, cantor, compositor e multi-instrumentista estadunidense que realizou sua transição de gênero aos 25 anos de idade. O cantor é vocalista e guitarrista da banda “*Little Stars*”, formada por ele e seus amigos Dan (guitarrista e *backing vocal*) e John (baterista) e vive atualmente em Portland, no estado de Oregon, nos Estados Unidos.

Os vídeos utilizados para contar essa história foram encontrados no canal “IN Close” do site *YouTube*. Ali, há uma série de cinco vídeos intitulada “*Voice: A trans singer’s story*”.

Os vídeos retratam a transição de gênero e os temores de Julian em perder sua voz e não ser capaz de cantar novamente após passar por esse processo de transição, que inclui cirurgia e tratamento hormonal.

4.1.1 Vídeo 1: *Home video*²²

O primeiro vídeo (HOME VIDEO, 2016) apresenta Julian, ainda criança, cantando com seu pai. A canção que os dois cantarolam é a “calma” *Sweet Baby James* do cantor James Taylor, um músico que durante sua carreira vem trabalhando com um híbrido dos gêneros musicais *country*, *gospel* e *rock*. Essa atividade musical acontece em um quarto, o que pode ser inferido por haver uma cama atrás da menina. A câmera foca nessa menina sentada no chão de frente para o pai, que aparece de costas no vídeo. O pai canta e toca violão enquanto ela tenta o acompanhar, sem conseguir realizar o contorno melódico da música com exatidão, salientando que ela aparenta ter no vídeo entre 4 e 6

²² Em português: Vídeo caseiro (tradução minha). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rtde0hyPtEc>> Acesso em: 15 abr. 2019.

anos de idade. No vídeo, é possível ouvir uma criança mais nova que Julian – provavelmente seu irmão (ã) – que também interage com a música na forma de balbucios cantados.

A felicidade da menina em estar cantando é evidente, o sorriso não abandona seu rosto durante os quase 2 minutos de duração do vídeo. Julian está tão à vontade com essa situação que é possível deduzir que essa atividade seja realizada regularmente em sua casa. Interessante notar que, já nesse vídeo, a criança não está usando roupas que são tidas como femininas [Sua vestimenta na ocasião é composta por uma blusa de frio verde escura de moletom e um boné preto – acessório, geralmente, associado ao vestuário masculino].

4.1.2 Vídeo 2: *Voice: A trans singer story*²³

O segundo vídeo (VOICE, 2016) é basicamente um pequeno documentário sobre o processo de transição de gênero de Julian e os impactos desse processo nas atividades musicais desempenhadas por ele em sua banda. A narrativa do curta parte das entrevistas com o próprio cantor e demais integrantes do grupo. Assim como o vídeo anterior, esse – que também conta com uma música calma ao fundo – começa com registros videográficos de Julian: primeiro quando criança (tendo entre 4 e 6 anos de idade) se olhando no espelho e, logo em seguida, usando uma fantasia policial e brincando com o irmão que está de pijama.

Após as filmagens da infância da menina, ela já crescida, e provavelmente na adolescência, aparece sorridente na praia. Por fim, a tela é tomada por *takes* de Julian ensaiando com sua banda – a “*Little Stars*” –, agora já adulta e antes de sua transição. Enquanto no vídeo cenas de Julian em um ensaio e se apresentando em um palco ao fundo se intercalam, entra a voz de Julian declarando:

Eu acho que minha voz antes da transição representava a coisa que era mais cativante, amável e disponível para as outras pessoas. Eu conheci muita gente através do canto e tocando músicas, e isso me conectava com essas pessoas instantaneamente, porque elas ouviam algo que podiam sentir e isso ressoava nelas. Então, eu estava preocupada que eu tivesse

²³ Em português: “Voz: A história de um cantor trans” (Tradução minha). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3LGCKUjWkDQ&t=142s>> Acesso em: 15 abr. 2019.

que desistir da minha voz para fazer a transição (0'20''-0'57'', tradução minha).

Antes que o próximo entrevistado comece a falar, surgem filmagens de Julian tocando e cantando com um sorriso no rosto após a sua transição de gênero feminino para masculino. Essas imagens continuarão sendo exibidas durante os breves intervalos entre as falas dos entrevistados.

No vídeo aparecem os depoimentos de Dan (guitarrista e *backing* vocal da banda) e de John (baterista da banda):

Dan: Na primeira vez em que eu vi Julian, o que se destacou para mim foi sua voz totalmente única... e era um timbre muito convidativo... Eu fiquei muito animado com o modo como as melodias dele funcionavam, combinavam com os acordes e era tudo muito natural e bonito (1'06''- 1'40'', tradução minha).

John: Ele realmente tem uma voz potente e quase acrobática. Eu costumo brincar com tercinas e coisas que não são simples, mas ele faz soar simples (1'41''-1'56'', tradução minha).

Após as falas, há uma inserção de vídeo em que Julian está cantando e tocando guitarra. Em seguida, antes que Julian volte a falar, um registro em que sua mãe o chama e ele aparece na porta do quarto usando uma roupa de policial toma conta da tela numa tentativa de ilustrar o que ele dirá a seguir.

Julian: Antes mesmo de eu ter um vocabulário eu tinha um tipo de entendimento de que o meu gênero não estava sendo expressado do modo como o de um monte de outras pessoas era. Eu não percebi antes dos meus 25 anos que a transição era algo que eu poderia fazer e que eu queria fazer. Eu sabia que a cirurgia era o caminho para mim porque eu passei 25 anos tentando chegar a um acordo com aquela parte do meu corpo [seios?] e isso não iria acontecer. Ao mesmo tempo, você sabe, eu passei 20 anos desenvolvendo uma voz cantada que eu amava e eu sabia que isso iria mudar com o tratamento hormonal. Então, essa não foi uma decisão simples (2'11''-2'51'', tradução minha).

Posteriormente, *flashes* de Julian em diferentes situações, como se divertindo na praia, em ensaio da banda antes da transição, cantando e tocando guitarra após a transição tomam conta da tela e também servem como plano de fundo para o início da fala de Dan, membro da “*Little Stars*”, que aparece no vídeo em seguida.

Dan: Eu sabia que Julian andava pensando muito sobre gênero e nós falamos muito sobre isso já na primeira noite em que ele me falou sobre sua transição ou sobre sua voz e o que aconteceria sempre foi uma preocupação, porque o modo como nos relacionamos um com o outro, na maioria das vezes, é pela música (2'52"-3'12", tradução minha).

Em seguida, *takes* de um ensaio da banda “*Little Stars*” preenchem a tela e servem como ambientação da próxima declaração de Julian, que logo aparecerá no vídeo.

Julian: Eu acho que sou um bom compositor e um bom guitarrista, mas na realidade foi a minha voz que juntou tudo isso como algo atraente e maravilhoso - como isso deve ser para tocar as outras pessoas e afetá-las pela sua arte. E se você não estiver bem consigo mesmo, o que você faz nunca será suficiente, e foi isso que lentamente se tornou claro para mim durante a jornada para fazer a cirurgia superior [seios]. E me questionar sobre os hormônios foi tipo: “_Se eu não tomar os hormônios vai ser porque eu estou com medo e eu não quero tomar decisões na minha vida baseada no medo”. Então, para mim, eu acho que foi realmente uma questão de tempo até eu me sentir, você sabe, preparada o suficiente para começar (o processo de transição). (3'18"-3'57", tradução minha).

Nesse ponto a tela é tomada pelo ritual diário em que Julian aplica sua dose diária de hormônios. Enquanto isso acontece, ele prossegue com sua fala:

Julian: Eu queria tomar hormônios porque eu queria ter uma aparência mais masculina. Na minha transição, ter pelos crescendo no meu rosto era algo que eu queria muito alcançar, queria também ser mais musculoso e todas essas coisas que acontecem (com o tratamento hormonal). Mas a voz era aquela coisa que eu ficava tipo: “Se eu conseguisse mantê-la...”, mas isso não dá certo, não funciona desse jeito e obviamente é por isso, você sabe... É por isso que eu penso que os primeiros dois meses dessa transição foram tão pesados porque era como uma iminente nuvem escura do tipo: “O que vai acontecer?” (3'58"-4'28", tradução minha).

Frames retratando o progresso do processo de transição de gênero aparecem na tela enquanto John inicia sua declaração. Os *frames* dão espaço à imagem do músico ainda durante sua fala. O que John, outro integrante da banda de Julian, apresenta pode ser traduzido como:

John: Você está assistindo a alguém mudando constantemente e eu nunca estive numa posição em que pudesse ver um amigo, tipo... com as mudanças acontecendo tão rapidamente (4'29"-4'42", tradução minha).

A canção “Voice”, composta por Julian antes de sua transição, começa a tocar como música de fundo para suas próximas declarações. Enquanto Julian fala, o vídeo concentra-se em sua figura discursando para a câmera.

Julian: Eu escrevi a canção “Voice” logo antes de começar a tomar hormônios e eu seria capaz de cantá-la provavelmente apenas pelos próximos 4 meses (4'43"-4'51", tradução minha).

“Voice” segue servindo de música de fundo ao mesmo tempo em que registros em vídeo de uma apresentação da banda “Little Stars” toma conta da tela. Em seguida, ainda com “Voice” ao fundo, Dan retoma a palavra.

Dan: Era sobre a transição dele (Julian) e a perda da sua voz e essa canção é uma metáfora incrível. Você sabe, é uma canção sobre, você sabe, uma grande mudança acontecendo enquanto uma mudança realmente está acontecendo durante a canção (5'13"-5'25", tradução minha).

Enquanto John revela o que pensa sobre a canção, mais registros videográficos de um ensaio da banda “Little Stars” aparecem na tela.

John [falando sobre a canção “Voice”] : Na letra, “eu estou te dando a minha voz” é tipo... o jeito que eu estou disposto a colocar no papel, para expressar o jeito que eu sei que eu preciso sentir, sabendo que aquela coisa com a qual eu me importo pode ir embora. E ele estava documentando isso em tempo real, enquanto sua voz estava desaparecendo (5'26"-5'48", tradução minha).

“Voice” ainda persiste em seu papel de fundo musical, enquanto imagens, provavelmente de um show da banda de Julian, estão em destaque na tela. Em seguida, Julian reaparece na frente da câmera para mais uma declaração:

Julian: Eu penso nisso como um tipo de oferta ao “deus da transição”, ou o que quer que seja, já que deus parece que é como, você sabe, você realmente tem que estar disposto a sacrificar algo e, para mim, era como se eu estivesse sacrificando

a coisa mais preciosa que eu tinha na esperança de, você sabe, ser mais uno e em paz comigo mesmo (6'00''-6'20'', tradução minha).

Nesse momento, a narrativa do documentário foca em uma parte de um ensaio da banda “*Little Stars*”. Julian já está passando por seu processo de transição e, diferentemente do que ocorreu durante todo o curta, o ensaio assume a tela com som e imagem. O que Julian está dizendo durante essa sessão pode ser traduzido como: “*Isso vai ser difícil, mas eu basicamente vou fazer [cantando]: Eu vou te dar minha... Eu não posso, é tipo...*”. Julian estava, durante esse registro, tentando alcançar uma nota aguda, no entanto desiste antes de executá-la.

Uma fala de John, que fica em evidência na tela nesse momento, dá sequência ao vídeo:

John: Você poderia condensar toda aquela emoção, tudo aquilo sobre o que nós falamos e tentamos alcançar em palavras... E era uma nota e era potente e era a minha canção favorita de tocar e ele... Isso era... [segura as lágrimas] só poderia ser feito daquela vez e ele alcançou aquela nota, arrasou e ele não poderia mais cantar aquilo. E era sobre isso que a canção toda era e, tipo..., eu nunca tinha feito parte de algo assim (6'30''-7'14'', tradução minha).

O ápice de “*Voice*” pode ser escutado enquanto na tela surgem *takes* da “*Little Stars*” em um palco. Em seguida, a narrativa do minidocumentário foca em Julian, já após o processo de transição de gênero tocando guitarra e cantando, provavelmente em sua casa.

Filmagens desse registro intercalam com Julian em frente à câmera em sua última declaração:

Julian: Eu, na verdade, estou como uma fonte de canções agora e isso é ótimo! Eu me sinto melhor com a minha voz e eu me sinto pronto para escrever de novo. Eu estou muito mais à vontade comigo mesmo, minha pele e meu corpo do que eu nunca estive, mas meu trabalho ainda não acabou (7'34''-7'55'', tradução minha).

O vídeo termina retratando Julian cantando e tocando sua guitarra.

4.1.3 Vídeo 3: *Voice lessons*²⁴

O terceiro vídeo (VOICE LESSONS, 2016) acompanha Julian no estúdio de Peter Fullerton, seu professor de canto – que aparentemente é também um homem trans.

A primeira captura realizada é a do aquecimento corporal conduzido pelo professor. Em seguida, vem os exercícios de aquecimento e de condicionamento vocal. A edição, nesse momento, opta por usar o áudio original captado na ocasião em que esse material foi gravado.

Sem nenhuma música ou som de fundo e com registros de Peter em frente à câmera sendo intercalados com cenas do aquecimento vocal realizado por Julian sob orientação do primeiro, o professor de canto fala sobre o trabalho de educação vocal que desenvolve.

Peter: Todos nós, enquanto humanos, nossas vozes mudam periodicamente durante o ciclo da vida. Então, há diferentes períodos na sua vida em que a sua voz passa por algumas mudanças hormonais (0'16"-0'27", tradução minha).

O vídeo mostra na sequência da fala de Peter, Julian realizando um exercício vocal (e mais uma vez a edição mantém o som original dos momentos de aquecimento) e, logo após isso, Peter retoma sua fala:

Peter: Na puberdade ou na transição de gênero acontece uma mudança mais drástica, é uma mudança muito mais localizada, você sabe, mudança extrema em hormônios. Após o término da puberdade a laringe não cresce mais, fica meio que endurecida na sua forma. Então, para pessoas que passam pela transição de gênero, depois de adultas, a laringe não cresce mais, já parou de crescer, mas as pregas vocais ficam mais grossas (0'31"-1'04", tradução minha).

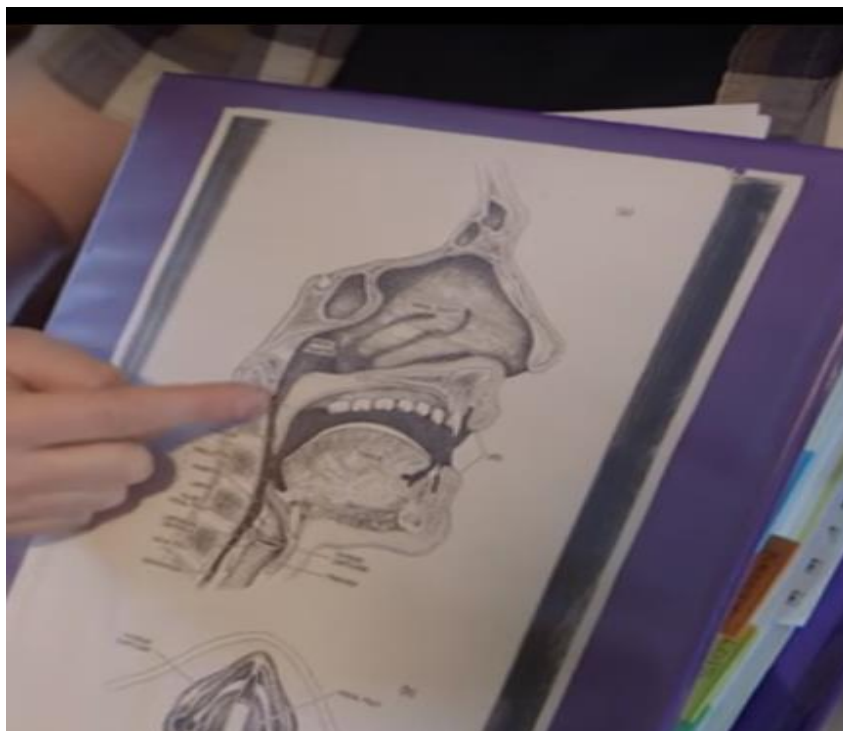
A cena seguinte mostra Peter explicando algo relacionado a fisiologia vocal, usando uma figura da anatomia do aparelho fonador, para Julian (ver Figura 1). Em seguida, os dois estão em pé, o cantor com seu violão e o professor logo atrás dele, segurando o pescoço de Julian, numa tentativa de impedir que ele suba quando ao atingir notas agudas.

²⁴ Em português: Aulas de canto (tradução minha). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3uDGKJkhBtU>> Acesso em: 15 abr. 2019.

Peter: Então, você pensar sobre qualquer movimento que tira a cabeça do seu eixo e bagunça o alinhamento natural da cabeça, isso muda o corpo (1'04"-1'18", tradução minha).

Julian [rindo]:Eu sinto meu pescoço querendo subir (1'27"-1'30").

Figura 1 - Peter usando imagem do aparelho fonador durante sua aula com Julian.



Fonte: “Voice lessons” – imagem do vídeo (1'14”).

Enquanto sua imagem toma conta da tela para, posteriormente, ser substituída por registros de Julian cantando durante a aula em um volume baixo, Peter dá sua declaração final:

É assim que se é, realmente, bem-sucedido: encontrando a música que encaixa muito bem na sua voz. Agora, se você está compondo para você mesmo, você tem uma enorme vantagem nessa área. Então, o que eu penso é que ele está começando a entender “o que a minha voz é agora e de que modo eu escrevo músicas que realmente mostram onde minha voz está agora”. E eu acho que ele está fazendo isso com muito sucesso. Então, eu estou animado e ansioso para ouvir novos projetos de gravação com a sua nova música (1'31"-1'58”, tradução minha).

O vídeo termina com Julian cantando e tocando violão.

4.1.4 Vídeos 4 e 5: *Call me out aviary e Hungry ghost*²⁵

Os dois vídeos restantes dessa série (CALL ME, 2016; HUNGRY GHOST, 2016) registram duas performances realizadas pela banda “*Little Stars*”, da qual Julian é vocalista e guitarrista. Uma das apresentações retratadas acontece antes da transição enquanto que a outra ocorre após a cirurgia e tratamento hormonais. A consulta aos vídeos serve apenas como base para ver a diferença da voz nos diferentes momentos da vida de Julian.

4.2 Holden Madagame

Holden Madagame é um tenor homem trans norte-americano. Antes de sua transição de gênero e tratamento com hormônio iniciados no ano de 2015, o cantor estudava como um *mezzo soprano*, tendo desenvolvido sua voz de tenor após esse período. Segundo a descrição de um dos vídeos que serão utilizados para a compreensão da história de Holden, selecionado no canal do *YouTube* do jornal britânico *The Independent*, o tenor pensou que jamais conseguiria cantar depois que “soube que teria que tomar testosterona para o ser o homem que queria ser” (Tradução minha)²⁶.

Atualmente, Holden estuda em Glyndenbourne, prestigiosa escola de canto inglesa, trabalhando sua voz mesmo após o tratamento hormonal.

Além do vídeo sobre Holden encontrado no canal do *The Independent*, dois vídeos encontrados no canal pessoal do cantor no *site Youtube* foram selecionados. Em seu canal, Holden costuma postar vídeos falando sobre sua vida enquanto uma pessoa trans, sobre a experiência de ser um cantor lírico trans e também disponibiliza vídeos de suas apresentações.

4.2.1 Vídeo 1: *The trans opera singer who went from soprano to tenor*²⁷

²⁵ Vídeos disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K8lluN91mUg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=gnHWGQH81Gg>> Acesso em: 15 abr. 2019.

²⁶ No original: “knew he had to take testosterone to be the man he wanted to be”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PTtk-DIJ22c&feature=youtu.be>>. Acesso em 14 de abril de 2019.

²⁷ Em português: “O cantor de ópera trans que se transformou de soprano para tenor” (Tradução minha). Apesar de o título do vídeo informar que a classificação vocal de Holden, que antes da transição era soprano, o próprio cantor deixa claro durante o vídeo que sua classificação no período anterior ao tratamento hormonal era *mezzo soprano*. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PTtk-DIJ22c&t=7s>> Acesso em: 15 abr. 2019.

Um som de acorde arpejado proveniente de um piano, enquanto Holden aparece de perfil na tela, marca o início desse vídeo (THE TRANS OPERA, 2017). Registros de Holden, provavelmente num ensaio com seu pianista acompanhador, alternam a predominância da tela com filmagens do cantor concedendo entrevista em um gramado enquanto o tenor dá sua primeira declaração:

Holden: Meu nome é Holden Madagame. Bem..., eu fui atribuído como mulher ao nascimento e eu diria que eu me identificava como mulher até 4, 5 anos atrás. Eu sou um cantor de ópera, eu costumava cantar como mezzo-soprano (0'03"-0'18", tradução minha).

Para ilustrar o período no passado em que Holden costumava cantar como um mezzo soprano, um pequeno trecho de vídeo em que ele ainda está com sua voz de mezzo, é inserido. Logo em seguida, registros de Holden dando entrevista em um gramado reaparecem e ele diz: *“Eu me identificava como mezzo soprano e isso era muito importante para mim”* (0'23"-0'26"). Nesse momento outro trecho de vídeo em que Holden canta como *mezzo-soprano* toma conta da tela.

Logo em seguida, registros de Holden no gramado intercalam-se com *flashes* de momentos dos vídeos postados por ele antes de sua transição. Ao mesmo tempo, uma trilha sonora, com um tema triste, tocada por um piano, pode ser ouvida ao fundo enquanto a fala de Holden torna-se novamente o foco do vídeo:

Eu lutei contra a depressão e a disforia. Eu queria ser mais masculino, eu queria ser um homem do modo que um homem é, mas eu sabia que isso era incompatível com o canto ou eu pensei que era (0'28"-0'47", tradução minha).

Novamente, dentro da ideia de ilustrar a vida pré-transição de Julian, um pequeno trecho de vídeo em que o cantor afirma querer passar pelo tratamento hormonal com testosterona é exibido. Logo em seguida, *takes* em que Holden está em seu ensaio com o pianista alternam a aparição na tela com a gravação no gramado. A trilha sonora “triste” também volta enquanto o tenor declara:

E ninguém, realmente, tinha tomado testosterona e seguiu sendo um cantor clássico ou operístico. Eu não conseguia encontrar ninguém. Isso foi absolutamente tentar a sorte, tomar testosterona e esperar ter uma carreira cantando ópera porque a pesquisa que eu fiz basicamente disse que era impossível, que

essas duas coisas não eram compatíveis, que se você começar a tomar testosterona sua voz vai se deteriorar, sua extensão vai ser reduzida, a qualidade da sua voz vai deteriorar e você não vai poder cantar profissionalmente. Mas eu sabia que eu teria que tentar (0'48"-1'23", tradução minha).

Nesse ponto, enquanto um vídeo de Holden cantando a ária antiga *Caro mio ben* é exibido, uma legenda aparece informando que o cantor começou a tomar testosterona três anos antes da gravação deste material, como parte de sua transição de gênero.

Sendo filmado em um gramado, Madagame afirma: “*E agora eu canto como um tenor*” (1'29"-1'31”).

Em seguida Holden está no ensaio com seu pianista correpetidor, cantando já como tenor, após seu tratamento com hormônios. Cenas e áudio de um trabalho cênico-musical no qual o cantor está atuando são exibidas em seguida. Enquanto isso, outra legenda surge no vídeo indicando que, àquela época, Madagame estava estudando na prestigiosa Glyndenbourne Academy que treina cantores talentosos que, assim como Holden, encaram significativas barreiras.

Enquanto as cenas em que Holden está cantando e atuando desaparecem da tela para dar lugar ao registro da entrevista filmada no gramado, o tenor declara:

Eu sou capaz de fazer audições, eu estou cantando em coros na Alemanha. Agora eu estou num lugar em que eu me sinto... é... feliz com a minha voz ou, então, que eu realmente posso seguir uma direção com a minha voz (2'05"-2'29", tradução minha).

Após mais uma breve demonstração de Holden cantando e atuando como tenor, Mary King, professora de canto da Glyndenbourn Academy, dá um pequeno depoimento sobre o cantor. Enquanto ela fala, *flashes* do que parece ser uma festa em que Madagame está intercalam o domínio da tela com registros videográficos da entrevista de Mary:

Holden, na minha experiência, tem uma jornada única porque eu não conheço outras pessoas que tiveram a experiência dele. Ele vai ter uma confiança esperançosa para ir em frente como um tenor. Ponto final. Ele é um tenor e vai trabalhar como um grande talento (2'30"-2'45", tradução minha).

Enquanto mais trechos de registros de filmagens do trabalho desenvolvido por Holden na Glyndenbourne Academy são exibidos e intercalados com cenas de sua entrevista em um ambiente que parece uma festa, ele volta a falar:

A existência das pessoas trans é constantemente questionada e negada de muitas maneiras. Eu, sinceramente, espero que minha existência no processo pelo qual eu passei, transicionando e continuando a cantar... apenas o fato de eu existir dê às pessoas esperança, que elas também podem existir como pessoas trans e como cantores de ópera (2'49"-3'13", tradução minha).

O vídeo termina com a câmera “encarando” Holden, dando a ideia de que a pessoa que está assistindo ao vídeo pode olhar dentro de seus olhos.

4.2.2 Vídeo 2: *7 months on testosterone - singing update*²⁸

O vídeo é filmado por Holden aparentemente em seu quarto (7 MONTHS, 2015). No decorrer desse vídeo, o cantor fala sobre as mudanças na sua voz durante os 7 meses de tratamento hormonal com testosterona e canta músicas que vem estudando já com a classificação vocal de tenor. Basicamente é uma conversa de Holden com a câmera²⁹.

Holden (0'10"): “_Oi, galera! Aqui é o Holden! Já tem um bom tempo que eu não faço atualizações e... humm... muita coisa aconteceu. Eu tenho cantado muito mais, tipo... muito, muito mais [Holden mostra um livro de partituras]. Eu estou aprendendo essa peça aqui *Don Gi* [*Don Giovanni*, ópera de Mozart] e estudando *Don Ottavio* [personagem da ópera], que é um papel para tenor, o que é bem legal. E eu estou aprendendo um monte de outras peças para um pequeno grupo com o qual eu me juntei apenas para cantar em bares e... Sim... trabalhando com coisas de tenor. Ah... para a atualização de hoje, eu queria meio que... não mostrar, eu ia dizer mostrar, mas é mais tipo... dar um exemplo a vocês do que minha voz está fazendo agora, porque minha voz ficou notavelmente mais grave, como minha voz falada, e minha voz cantada está definitivamente numa tessitura de tenor e eu posso fazer coisas para tenor ligeiro. Nada super superagudo porque eu ainda não sei como chegar às notas agudas ainda... Ahn... cantar como tenor é muito diferente de cantar como mezzo soprano, como se vê... Então, eu vou cantar um pouco para vocês [Holden pega o que parece ser um *tablet* para olhar a partitura da música que irá cantar]. Humm... não seria divertido, então eu estou aprendendo o dueto *Caro Bella* de *Cleopatra* e *Giulio Cesare* da ópera *Giulio Cesare* de Handel. [Ele canta sua parte do dueto, primeiro com a voz de tenor e, em seguida, com voz de mezzo soprano, para evidenciar a diferença entre o funcionamento das classificações na sua voz a essa altura do tratamento com testosterona]” (Tradução minha).

– Holden (4'30"): “Certo, então é isso que minha voz pode fazer, certo?. Então... cantar tem sido bastante diferente. As... as coisas técnicas que eu definitivamente notei foram que... Ah... minha, minha extensão vocal desceu, minha extensão é mais limitada do que

²⁸ Em português: 7 meses em (tratamento com) testosterona – Atualização do canto (tradução minha). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mbJk746OF1s> > Acesso em: 15 abr. 2019.

²⁹ Nesse vídeo a transcrição seria mais aproximado da transcrição de uma entrevista, por exemplo, em função do tipo de vídeo.

era, mas eu tinha uma enorme extensão antes. Tipo, eu não estou dizendo que... tipo... eu posso atingir dós (dó 5) agudos muito facilmente como se eu fosse soprano e eu poderia atingir tipo... O quê? Tipo um sol grave (sol 2), não mantendo-os regularmente, mas, você sabe, cantando. Minha tessitura mais grave é bem grande, eu não sei o quão mais grave ela pode ser. Você pode dizer que eu não sou capaz de trazer minha voz de tenor ou minha voz de peito para a região superaguda, então, eu não sou capaz de atingir os agudos, tipo... com facilidade e coisas para tenores, realmente, agudos. Eu não sei se isso vai mudar ou se eu apenas não sou um tenor superagudo. Então, agora eu tenho uma bela extensão, eu acho, e minhas regiões média e grave parecem muito mais confortáveis como tenor e minha extensão como contra tenor parece muito mais aguda no topo... Deixa eu tentar dar um exemplo a vocês [Holden pega o celular para usar o aplicativo de piano e conseguir uma frequência de afinação. Depois disso ele canta as mesmas notas, primeiro no registro de tenor e depois no registro de contra tenor e faz algumas observações sobre a sua extensão em ambos os registros e em que regiões a voz de tenor ou contra tenor se encaixa melhor]” (Tradução minha).

Holden (7’07”): “Eu tenho notado que minha voz de contratenor está muito mais fraca e fica muito mais cansada muito mais rápido, mas eu acho que isso é mais uma questão de eu aprender a apoiar de um modo diferente... Ah... depois de algumas aulas eu também percebi que o apoio para minha voz de tenor ou apoiar minha voz de peito requer muito mais energia, de um jeito diferente de quando eu era *mezzo soprano*. Então, quando eu estou cantando com a minha voz de peito eu tenho que puxá-la para cima muito mais e eu tenho que... ah... sim, meu apoio é muito, muito mais baixo. O que era pra ser o ideal, mas... ah, mas sim... é isso... Deixe-me cantar mais alguma coisa [Holden canta a ária “*Dalla sua pace*” da ópera “*Don Giovanni*”]” (Tradução minha).

Holden (11’33”): “Bem, não saiu perfeito, mas você pegou a ideia: minha voz está realmente diferente... Ah... Agora também são 10 horas da manhã [risos]... Ah... mas sim, eu espero que isso tenha dado algumas informações úteis para vocês e se vocês tiveram qualquer dúvida sobre a voz eu ficaria absolutamente feliz em responde-las e também, se você é uma pessoa trans e cantora lírica, eu adoraria ouvir coisas de você e amaria falar sobre questões vocais porque isso é super, super assustador... Ah... se... você não conhece nenhuma outra pessoa trans que é cantora, não há muitos de nós... então, sim, por favor me contate com questões se você é um estudante de pedagogia vocal e quer conversar ou se você está em Berlim e quer fazer alguma pesquisa me deixe saber e eu estarei disponível... Então, sim...” (Tradução minha).

4.2.3 Vídeo 3: *16 months on T - singing update*³⁰

Esse vídeo (16 MONTHS, 2016) é mais um “vlog”³¹ de Holden, filmado em seu quarto, atualizando seu público sobre as mudanças em sua voz após o início do tratamento com testosterona. Novamente uma conversa com a câmera.

Holden (0’08”): “Eu tenho feito muito mais o repertório de tenor recentemente e... atualmente eu estou aprendendo um personagem, o personagem é para um tenor, e é da ópera *Tales of Hoffmann* [ópera de Offenbach] e... em novembro eu cantei *Don Ottavio* de *Don Giovanni*, que foi uma das coisas marcantes que fiz na minha vida. Então, eu devo postar o vídeo em que eu estou cantando isso... E isso foi divertido, mas muito difícil. Minha voz não está tão quente quanto você pode esperar... meu, meu registro agudo não funciona tão bem. Eu ainda estou trabalhando a passagem e essas coisas que são difíceis de qualquer jeito para tenores... independente... [risos], independente de vocês estarem em T [tomando hormônios] ou não. Então, atualmente eu estou achando que é muito mais saudável para minha voz cantar canções de câmara. Então, isso é uma dica útil se você é trans e também um(a) cantor(a). Eu... eu acho que você definitivamente deveria começar fazendo canções de câmara e... preparar o seu terreno para fazer árias. Eu acho que fiz o oposto e foi difícil... Ah... então, me deixem cantar algo para vocês. Essa é “*I hear an army*” de Samuel Barber [Holden canta a canção]. Essa foi de Samuel Barber, ela é do livro para vozes médias e graves que, teoricamente, é mais uma coisa boa. Eu não quero chamar a mim mesmo de barítono... Sim, isso é assustador! Estou evitando isso, certeza! Eu vou cantar um pouco de *Una aura amorosa* [ária da ópera “*Così fan tutte*” de Mozart], mesmo eu não estando cem por cento confortável com isso. Eu não acho que funciona na minha voz, é muito agudo... Humm... Algo interessante a se notar: eu estava conversando com alguns amigos e eles disseram: “_Ah, que como garotos adolescentes quando passam pela puberdade, a voz deles sempre cai basicamente para ser um barítono e, então, ela vai para onde quiser ir. Então... assim como a voz deles deve cair para um barítono e depois para um baixo ou cai para um barítono e depois vai subir para ser um tenor...” Ah... então, teoricamente minha voz estar “caindo” não significa nada a curto prazo... hmm... e a longo prazo eu posso acabar sendo algo totalmente diferente. Então, talvez eu não seja um tenor agora ou talvez eu vá ser um tenor. Eu, provavelmente, não serei um baixo. Estou apenas palpitando. Então, algo a mais para saber para todas as pessoas trans lá fora que são cantoras... Humm... não fique assustado(a) com o que a sua voz fará imediatamente [após começar a tomar hormônios] porque a longo prazo ela poderá ser algo totalmente diferente, o que é algo que cantores cisgênero também lidam em suas bases regulares. Então... isso é apenas uma pequena curva a mais. Ok, ta? Agora eu vou cantar [Holden canta “*Una aura amorosa*”. Certo? Então, é isso” (Tradução minha).

³⁰ Em português: 16 meses em (tratamento com) testosterona – Atualização do canto (tradução minha). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BqaO196y9M8>> Acesso em: 15 abr. 2019.

³¹ Vlog pode ser entendido como uma forma de usar o formato de vídeos com frequência para divulgar o dia a dia de alguém, os gostos, as opiniões, as experiências, novidades e até mesmo promoções. Informação disponível em: <<https://www.idealmarketing.com.br/blog/o-que-e-vlog/>> Acesso em: 15 jul. 2017.

5 TRANSIÇÃO DE GÊNERO E TRANSIÇÃO VOCAL

5.1 O processo de transição/reatribuição de gênero

De acordo com o “Manual de Igualdade e Diversidade” do site da Universidade de Cambridge³², a reatribuição de gênero, mais conhecida como transição de gênero, é o processo no qual o indivíduo busca externar a sua identidade de gênero interior, ou a imagem de gênero que tem de si, quando esta não está de acordo com as características do sexo biológico com o qual esse indivíduo nasceu.

A transição de gênero pode ser caracterizada pela cirurgia de mudança de sexo, mas o procedimento cirúrgico não é uma condição *sine qua non* para que a reatribuição de gênero ocorra. Outras possibilidades desse processo são: terapia de reposição hormonal, mudança de nome e pronomes de tratamento, mudança de vestuário e aparência e se assumir para amigos, família e sociedade. É um processo longo, mas que também pode ser curto, tudo dependendo das circunstâncias e variando de indivíduo para indivíduo³³.

A *Planned Parenthood*³⁴ explica que nem todas as pessoas transgênero encaram a transição da mesma maneira. Algumas delas mudam apenas seu nome social e não se submetem a cirurgias, outras fazem apenas terapia hormonal ou se submetem a alguns procedimentos cirúrgicos e outros não. Ainda, segundo essa organização, o alto preço das cirurgias para mudança de sexo é um fator responsável pela não adesão de membros da comunidade trans a esses procedimentos. Além disso, as diferentes “modalidades” de transição acontecem porque nem todos os indivíduos trans experienciam sua transexualidade do mesmo modo.

Indo adiante nas orientações sobre a transição de gênero, a “Federação da Paternidade Planejada” (*Planned Parenthood*), lista os procedimentos médicos -

³² Seção do site da Universidade de Cambridge que orienta alunos e membros da comunidade dessa instituição de ensino no modo de agir, caso se descubra transgênero: <<https://www.equality.admin.cam.ac.uk/training/equalities-law/protected-characteristics/gender-reassignment/guidance-gender-reassignment-0>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

³³ Informações sobre a transição de gênero disponíveis no site da “Planned Parenthood Federation of America” (Federação da Paternidade Planejada da América) – organização sem fins lucrativos que provê cuidados com a saúde sexual nos Estados Unidos e globalmente. Endereço da página seção do site sobre transição de gênero: <<https://www.plannedparenthood.org/learn/sexual-orientation-gender/trans-and-gender-nonconforming-identities/what-do-i-need-know-about-transitioning>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

³⁴ Ver nota de rodapé 34.

cirúrgicos e não-cirúrgicos – aos quais uma pessoa que deseja realizar sua reatribuição de gênero pode se submeter.

Para as mulheres trans, isto é, indivíduos nascidos com o sexo biológico masculino, mas que desejam transicionar do gênero masculino para o feminino, os procedimentos disponíveis são:

- Terapia hormonal com estrogênio (para a aquisição de “características femininas”, como diminuição de pelos, redistribuição da gordura para partes diferentes do corpo: peito e quadril, afinamento da pele, dentre outras);
- Implante de mamas;
- Orquiectomia (retirada dos testículos);
- Depilação a laser (para remoção dos pelos do rosto e outras partes do corpo);
- Diminuição do pomo-de-adão;
- Cirurgia de feminização facial;
- Vaginoplastia por inversão peniana (criação de uma vagina usando a pele peniana).

Já no caso dos homens trans, ou seja, aqueles atribuídos como mulheres no seu nascimento em função de terem nascido com o sexo biológico feminino, os processos medicinais possíveis são:

- Terapia hormonal com testosterona (a fim de produzir “características masculinas”, tais como voz mais grave, crescimento de pelo facial, crescimento de massa muscular, redistribuição da gordura corporal acumulada nos quadris e peitos, fim da menstruação etc);
- Mastectomia (retirada das mamas e do tecido mamário);
- Histerectomia (remoção dos órgãos reprodutores femininos internos, como ovários e útero);
- Faloplastia (construção de um pênis usando pele de outras partes do corpo);
- Metoidioplastia (cirurgia que faz com que o clitóris passe a funcionar mais como um pênis, e junto com o tratamento hormonal provoca o crescimento do clitóris).

Importante reiterar que para ser transgênero basta não se identificar com o gênero que lhe foi atribuído tendo por base seu sexo biológico. A não realização de procedimentos médicos ou cirúrgicos não caracteriza uma pessoa como sendo menos trans que outra.

5.2 Terapia hormonal com testosterona na transição de gênero feminino para o masculino

A terapia hormonal com testosterona serve para estimular a virilização e garantir que os níveis de testosterona de um indivíduo do sexo masculino permaneçam estáveis (ROMANO, 2018, p. 24). Os transgênero masculinos, pessoas que transicionaram do gênero feminino para o masculino, utilizam a terapia hormonal para essa mesma finalidade, já que seu corpo não produz naturalmente hormônios androgênicos (VELHO, 2016, p. 15).

Romano (2018, p. 36-37), em sua tese de doutorado, listou 8 tipos de modalidades de terapia hormonal com testosterona nos Estados Unidos, sendo 3 por injeção e as outras em forma de adesivo transdermal, gel, pílulas, pastilha e até mesmo medicamento. Posteriormente, neste trabalho, será dada uma maior atenção a cada um desses tipos de terapia hormonal quando os efeitos desses tratamentos na voz do cantor transmasculino forem discutidos.

Em função do rápido metabolismo da testosterona no fígado, Velho (2016) reitera que se prefere que a administração dos hormônios seja feita por via parenteral, ou seja, que seja introduzido por qualquer parte do corpo que não seja por via oral (p. 15). A autora traz informações sobre as recomendações da *Endocrine Society* sobre a aplicação da terapia hormonal. Para essa sociedade, as aplicações deveriam ocorrer da seguinte forma:

100 a 200 mg de enantato/cipionato de testosterona intramuscular a cada duas semanas ou undecanoato de testosterona 1000 mg intramuscular a cada 12 semanas ou testosterona gel 1 % dose de 2,5 a 10 gramas por dia ou testosterona patch na concentração de 2,5 a 7,5 mg por dia ou undecanoato de testosterona oral de 160 a 240 mg por dia (VELHO, 2016, p. 15).

Ainda, de acordo com Velho (2016, p. 15-16), existem três receitas de testosterona em forma de injeção disponíveis no Brasil. Seus nomes de mercado são: Despostron, Durateston e o outro medicamento não é nomeado pela autora.

O tratamento com uso da terapia hormonal deve ser acompanhado por um endocrinologista, pois no intento de se alcançar características como interrupção da menstruação, aumento dos pelos no rosto e corpo e agravamento da voz deve-se fazer o possível para evitar prováveis efeitos colaterais. Para além do acompanhamento com um

médico endocrinologista, a pessoa em transição de gênero deve ser também assistida por um psicólogo por pelo menos 2 anos. Essa medida tem como foco “a melhora da qualidade de seus relacionamentos interpessoais, desmistificação dos resultados estéticos e funcionais da cirurgia de redesignação sexual, desenvolvimento da capacidade de lidar com frustrações” (VELHO, 2016, p. 17).

É válido destacar que a terapia com testosterona se feita continuamente acaba produzindo efeitos irreversíveis como, por exemplo, o agravamento da voz e o cessar da menstruação, resultados que um homem trans, de um modo geral, espera alcançar durante seu processo de transição.

5.3 Transformações causadas pela terapia com testosterona

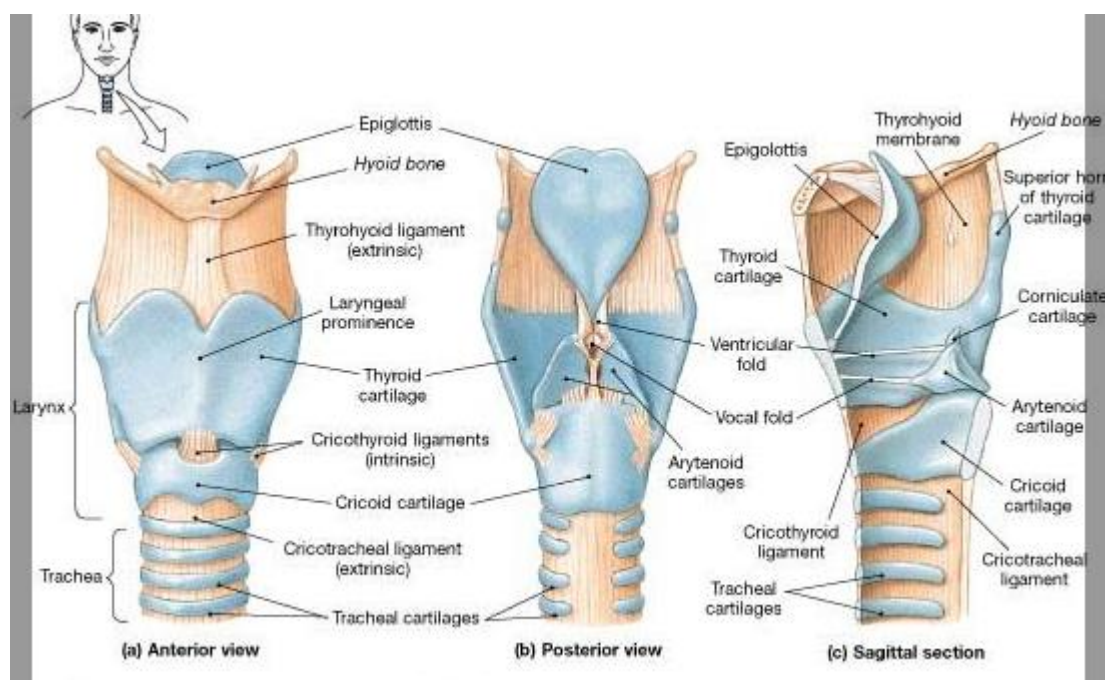
5.3.1 Transformações na laringe do homem trans

Antes de entrar nos meandros das transformações causadas pela terapia com testosterona, é necessário que algumas características do órgão responsável pela produção vocal – a laringe – sejam destacadas.

A laringe situa-se “na extremidade superior da traqueia e na região anterior do pescoço que se conecta, na parte inferior à traqueia e na superior abre-se à faringe” (GUSMÃO, CAMPOS e MAIA, 2010, p. 43). Esses autores apresentam a laringe como um órgão formado por músculos, cartilagens, membranas e mucosas que atua no sistema respiratório, deglutitório e fonador, sendo que a sua principal atribuição é defender as vias aéreas superiores. Nesse contexto, as pregas vocais funcionam como válvulas que não permitem a entrada de corpos estranhos no tubo laríngeo (p. 44).

Segundo Constans (2008, p. 4), o corpo da laringe humana pode ser descrito como tendo a forma de uma caixa triangular na parte de cima e achatada atrás e nos lados. Na parte frontal, o órgão é demarcado por uma alta crista vertical, enquanto que embaixo assume uma forma estreita e cilíndrica. O autor afirma que a estrutura laríngea é composta principalmente por 9 cartilagens separadas: cricóide, tireoide e epiglote que não contam com um par; e as cartilagens que formam pares: aritenoides, cuneiformes e corniculadas. A figura abaixo ajuda na visualização das estruturas acima descritas (ver Figura 2).

Figura 2: Vista anterior, posterior e lateral da laringe.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/92886811047883043/visual-search/?x=16&y=12&w=526&h=376>
Acesso em: 26 jun. 2019.

Falar sobre essas cartilagens é de suma importância para entender os efeitos da testosterona na voz do transgênero, já que o comportamento dessas estruturas tende a mudar durante o processo de envelhecimento de uma pessoa. Por mais que todas essas cartilagens façam parte de uma estrutura maior comum – a laringe – algumas delas, como a tireoide, passam pelo processo de ossificação mais cedo. As cartilagens hialinas, por sua vez, são convertidas em fibrocartilagens e demoram mais para ossificarem (CONSTANSIS, 2008, p. 4).

Para além disso, Constansis destaca que cada uma das cartilagens laríngeas passa pelo processo de ossificação em diferentes momentos da vida de um indivíduo. Desse modo, mesmo que o processo de ossificação comece poucos anos depois de a laringe já estar completamente desenvolvida (o que ocorre por volta dos 25 anos de idade), as cartilagens não se transformarão completamente em osso antes dos 60 anos de idade. Contrariando essa “regra”, as cartilagens corniculadas não se ossificarão antes de o indivíduo se tornar septuagenário (CONSTANSIS, 2008, p. 4).

Outra característica importante para se ressaltar e que contribui na compreensão dos efeitos da testosterona na voz do homem trans diz respeito ao tamanho das pregas vocais de uma pessoa do sexo masculino. Na fase adulta, as “pregas vocais masculinas”

têm em média entre 20 e 25 milímetros de comprimento contra 15 a 20 milímetros de comprimento das “pregas vocais femininas” (CONSTANSIS, 2008, p. 4).

A partir da exposição de Constansis (2008) sobre o tratamento com testosterona e o aparelho fonador, é possível afirmar que as pregas vocais originalmente de uma pessoa nascida com o sexo biológico feminino não crescerão o suficiente em comprimento para se igualar ao tamanho das pregas vocais de uma pessoa nascida com o sexo biológico masculino, mesmo se submetendo à terapia com testosterona. Isso ocorrerá em função do processo de ossificação das cartilagens laríngeas.

Constansis (2008, p. 4) chama atenção para o fato de que assim que a terapia hormonal se inicia e os níveis de testosterona aumentam no corpo de quem está transicionando do gênero feminino para o masculino, a laringe e, conseqüentemente, as pregas vocais começam a perder as características biologicamente “femininas”.

Para Romano (2018, p. 26), a terapia hormonal pode ser vista como uma segunda puberdade, já que as mudanças promovidas pela aplicação de testosterona no corpo durante o processo de transição de gênero são similares àquelas que acontecem com a voz de meninos que entram na adolescência. A autora alerta que na puberdade essas transformações levarão por volta de três anos para se concretizar. Dessa maneira, o alargamento da laringe e o crescimento das pregas vocais se dará dentro do período de um ano e meio, enquanto que na transição de gênero feminino para o masculino com uso da terapia de hormônio, o engrossamento das pregas vocais ocorre em três meses.

Ainda comparando a puberdade “masculina” com as mudanças trazidas pela terapia hormonal com testosterona, Constansis (2008, p. 5) apresenta uma das principais diferenças entre esses dois processos. Segundo esse pesquisador, na adolescência, a testosterona cria edemas nas pregas vocais que, com o acúmulo de colágeno, contribuem para o espessamento e alongamento das pregas vocais, fazendo com que elas produzam uma frequência fundamental³⁵ tida como masculina. No caso dos transgênero, entretanto, em função de a transição geralmente ocorrer em uma fase da vida em que o processo de ossificação das cartilagens laríngeas já está em andamento, as pregas vocais engrossam, porém não crescem, já que a cartilagem não tem mais capacidade para crescer e acomodar as mudanças.

³⁵ Modo subjetivo como se percebe uma voz sendo aguda ou grave. Tem relação com tamanho e espessura das pregas vocais e é medida pelo número de vibrações que a prega vocal realiza em um segundo. Informação disponível em: <https://www.acessa.com/viver/arquivo/vida_saudavel/2005/01/14-cal/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

Além disso, estudos apontam que a testosterona potencializa a ossificação de cartilagens. Sendo assim, a terapia hormonal com testosterona terá como efeito colateral o aceleração da ossificação da cartilagem laríngea do homem trans. Por essa razão, o equilíbrio estrutural geral do instrumento vocal fica comprometido, pois a cartilagem é pega de surpresa com a alta quantidade de testosterona que recebe e não terá tempo para se ajustar gradual e adequadamente (CONSTANSIS, 2008, p. 5).

No pacote de desvantagens adquiridas pela terapia com testosterona ainda pode se incluir as inflamações e falta de controle das pregas vocais (ROMANO, 2018, p. 27), além de a voz soar rouca e pobre de harmônicos (CONSTANSIS, 2008, p. 6).

Diante das informações postas sobre os efeitos do tratamento de testosterona na voz, fica óbvio que, para um cantor, os prejuízos seriam tremendos. Por esse motivo, o cantor trans que deseja passar pelo processo de transição de gênero e realizar a terapia hormonal com testosterona não deve se submeter às mesmas formas do uso da testosterona que um indivíduo trans que não seja cantor. O próximo tópico se dedica à discussão do tratamento com testosterona para cantores e seus efeitos na voz cantada.

5.3.2 Características da voz de cantores transmasculinos durante os dois primeiros anos de terapia com testosterona

Ao entrar no processo de transição e decidir realizar a terapia hormonal com testosterona a fim de adquirir “características masculinas”, o cantor trans deve estar ciente das consequências que os altos níveis de testosterona que serão introduzidos em seu corpo trarão para o seu aparelho fonador. Por isso mesmo, Romano (2018), em sua tese de doutorado, defende que os profissionais da voz cantada (mas isso também deve se aplicar a cantores amadores, estudantes de canto etc.) considerem a possibilidade de conduzir o seu tratamento com testosterona iniciando com uma baixa dosagem do hormônio, administrado a uma taxa constante. O aumento da dosagem de testosterona deve ser gradual e levar em conta a confortabilidade vocal, chegando ao nível médio de testosterona que um adolescente do sexo masculino na puberdade teria em seu corpo, em vez de já começar com doses de 300 a 1000 miligramas por dia – quantidade de hormônios que a maioria dos homens trans aplicam em seu corpo diariamente (ROMANO, 2018, p. 27).

A tomada da decisão de enfrentar uma terapia hormonal que irá demorar mais tempo em função da quantidade menor de testosterona a ser aplicada no corpo se torna

difícil por pelo menos dois motivos: 1) A pessoa transgênero normalmente tem pressa de adequar o seu corpo à sua identidade de gênero, pois isso lhe fará se enxergar por dentro e por fora como uma pessoa só e fará com que os outros a vejam do modo como ela quer ser vista; 2) Como a voz irá reagir a curto e longo prazo ainda é um tiro no escuro. Ainda há poucos estudos científicos sobre o assunto. Romano (2018, p. 27) reforça que a escolha de tomar os hormônios de forma gradativa só deve ser feita caso isso não prejudique a saúde emocional do cantor.

Algo importante a se destacar, a essa altura, é que mesmo que um indivíduo que comece a terapia hormonal com testosterona decida abandoná-la, os efeitos causados na voz durante o tempo em que ele se submeteu ao tratamento são irreversíveis.

Romano (2018, p. 28-30) criou um quadro de possibilidades do que poderia acontecer com a voz de um cantor transgênero que se submeteu à terapia hormonal com testosterona durante os primeiros dois anos de aplicação do hormônio. Entretanto, a autora ressalta que as mudanças não são lineares e variam de pessoa para pessoa, assim como qualquer mudança vocal, seja em pessoas trans ou cisgênero. Isso ocorre em função da volatilidade do corpo enquanto um instrumento e pelo processo de ossificação das cartilagens laríngeas de cada indivíduo.

Para elaboração desse esquema, a pesquisadora não levou em conta os diferentes tipos de tratamento com testosterona usados pelos participantes de sua pesquisa. Além disso, esse quadro é baseado em evidências anedóticas e não leva em conta variações genéticas, se os participantes estavam fazendo uma terapia hormonal gradual ou não e não teve a participação apenas de homens trans, mas também de pessoas *queer* gênero e não-binárias.

Sendo assim, essa simulação de sintomas apresentados pela voz nos dois primeiros anos de tratamento com testosterona não pode ser considerada a rigor, entre outros motivos, por carecer de cuidados metodológicos. Todavia, pode funcionar bem como uma janela de possibilidades para o comportamento vocal durante esse período da transição de gênero.

O Quadro 1, elaborado por Romano (2018, p. 29-30), para evidenciar as possíveis reações e efeitos causados pela testosterona na voz do cantor transmasculino, mostra mês a mês os possíveis comportamentos vocais durante os dois primeiros anos de terapia hormonal:

Quadro 1 - Comportamento vocal durante os dois primeiros anos de terapia hormonal com testosterona

Tempo de terapia hormonal	Comportamento vocal
1 semana	• Voz produzida com sensação de apertamento; • Necessidade de “empurrar” para alcançar notas agudas;
2 semanas	• Já é possível cantar mais grave que em qualquer ocasião antes da transição;
1 mês	• Sensação de voz arranhando e rouquidão devido a inflamação; • Necessidade constante de limpar a garganta; • A voz começa a descer/ engrossamento das pregas vocais; • As notas mais agudas da extensão vocal são perdidas; • Frequência fundamental da voz falada começa a descer; • Dificuldade em manter afinação, na mudança de registros e quebras na fonação;
2 meses	• Sem mudança na frequência fundamental da voz; • Voz mais grave; • Desenvolvimento de um falsete instável; • Dificuldade em cantar com um timbre claro; • Extensão para o grave na voz cantada aumenta em uma terça; • Um mix entre a voz de peito e cabeça não existe mais; • Extensão para o agudo na voz cantada aumenta em um tom; • A passagem no grave (E2-B3) é anasalada, sopro e apertada na voz de peito;
3 meses	• Começo do processo de agravamento da voz; • O período de descida da voz provavelmente mais acentuado; • Voz falada desce uma terça; • Uso potencial da voz de peito acima do A4, transição para a voz de tenor; • Qualquer coisa acima do E5 é indisponível ou nasal demais; • Voz de cabeça “feminina” ainda está presente; • Tessitura média da voz instável; • A quebra se torna frequente; • Provável laringite; • Voz soa como se estivesse resfriado; • Começa a perder as notas mais agudas da extensão;
4 meses	• Pouca mudança geral; • Período de descida da voz mais acentuado; • Voz de cabeça começa a soar mais como um falsete puro; • Falsete fraco e “oco”; • Provável laringite; • Começa a perder as notas mais agudas do registro;
5 meses	• Habilidade de cantar em falsete mas ainda com instabilidade, especialmente na região de passagem (B3/C4); • Desconforto para transitar entre voz de peito e falsete; • Voz falada desce uma oitava; • O falsete na região mais aguda ainda é fraco e é produzido ainda mais levemente a partir do G4; • Voz de peito está forte até o F4; • Provável perda das notas mais agudas do registro; • Dificuldade em registrar e afinar em notas na tessitura do baixo;
6 meses	• Falsete ainda fraco e de duas qualidades distintas; • Frequência fundamental e controle da voz falada se estabilizam; • A tessitura cantada mais grave começa a se desenvolver a quebra nesse registro se torna menos frequente; • Pomo-de-adão se torna mais proeminente;

	• Ganho de notas graves e perda de notas agudas; • A quebra se torna mais frequente e há a perda de notas na região da passagem;
7 meses	• Registro misto diminui; • Laringe se torna mais larga; • A quebra se torna mais frequente e há a perda de notas na região da passagem;
8 meses	• Quebra em toda extensão • A quebra se torna mais frequente e há a perda de notas na região da passagem;
9 meses	• Possível tessitura de baixo/barítono, porém fraca • Sem registro misto; • Quebras no falsete por volta do C4, mas falsete é forte/flexível
10 meses	• Melhora da resistência vocal após treino; • Variação nas dinâmicas é possível novamente; • A quebra se torna mais frequente e há a perda de notas na região da passagem;
11 meses	• O rosto parece mais quadrado (mudança nos ressonadores)
12 meses	• Começo da estabilidade de uma extensão de tenor, barítono ou baixo; • Voz de cabeça clara ainda relativamente presente;
Durante o segundo ano	• Agravamento máximo da voz; • Extensão estabilizada, mas ainda mudanças gerais ainda são possíveis em virtude do processo de envelhecimento; • Sem fadiga vocal.

Fonte: ROMANO (2018, p. 29-30).

Continuando sua análise sobre a resposta da voz aos primeiros dois anos de terapia hormonal com testosterona, Romano atenta para o fato de que o mesmo tipo de testosterona que provoca o engrossamento das pregas vocais pode alterar o tecido conjuntivo dos ligamentos vocais tornando a junção de registros mais difícil de se fazer. Ademais, o espessamento das pregas vocais ligado ao não crescimento cartilaginoso laríngeo podem causar o que ela e Constansis (2008, p. 10) tratam como “aprisionamento” da voz, isto é, o enclausuramento de pregas vocais, agora, mais grossas dentro de uma laringe que não tem mais possibilidades de crescimento, o que acaba resultando em um excesso de pressão de ar, rouquidão e falta de harmônicos que tornem a voz agradável de se ouvir na produção vocal (ROMANO, 2018, p. 31).

Na tentativa de produzir notas mais graves, dentro da tessitura mais grave adquirida a partir da terapia hormonal, a fim de igualar o timbre com o de homens cisgênero, o indivíduo trans pode acabar desenvolvendo uma produção “hiper-funcional” da sua voz, ou seja, usar muita força e tensão muscular em vez de ar para emitir seu som vocal (ROMANO, 2018, p. 31). De acordo com Romano, esse uso da voz pode provocar o aparecimento de disfonias e lesões vocais.

O resultado da soma de pregas vocais mais grossas e o não crescimento das cartilagens da laringe resulta num timbre sempre diferente entre um homem trans e um homem cisgênero. Mesmo que um indivíduo trans passe por técnicas de masculinização

da voz, o “timbre trans” sempre será diferente em função da anatomia desse aparelho fonador. Isso significa que, no canto, a voz nunca soará completamente parecida com a voz de um tenor, barítono ou baixo cisgênero, sendo a tessitura, de um modo geral, mais grave. Outra peculiaridade da voz “transmasculina” é a potência menor do que a de uma voz “cis” (ROMANO, 2018, p. 32-34).

Romano (2018, p. 33) ainda lista mais algumas tendências gerais do comportamento vocal durante os dois primeiros anos de terapia hormonal: 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 de soprano e a outra em uma tessitura de tenor ou barítono; maior fechamento na parte posterior das pregas vocais; dificuldade em manter a afinação.

O que se pode concluir é que a terapia hormonal com testosterona causa efeitos diversos nos indivíduos que se submetem a ela. O fato é que a combinação do espessamento das pregas vocais em laringes, geralmente, engessadas e sem capacidade de crescimento cartilaginoso em função do processo de ossificação, acaba produzindo um timbre único que, apesar de soar como “masculino”, não é ouvido como a voz de um homem cisgênero.

Este tópico se dedicou a expor os efeitos que o tratamento com testosterona surte nas vozes dos cantores que passam por ele. Entretanto, como já esclarecido, esses resultados são possibilidades de diversos tipos de administrações da terapia hormonal. O próximo tópico cuidará em explicar quais são as decorrências vocais de cada tipo de terapia hormonal com testosterona.

5.3.3 Os efeitos dos diferentes tipos de terapia com testosterona na voz

Os efeitos a serem descritos nessa seção do trabalho levam em consideração tipos de terapia hormonal com testosterona disponíveis nos Estados Unidos e reportados por Tessa Romano em sua tese de doutorado (2018). Isso porque durante o desenvolvimento desta pesquisa não existiam ou não foram encontrados trabalhos nacionais que tratem das alterações causadas pela testosterona na voz de cantores transmasculinos.

Romano (2018, p. 35-41) apresenta os efeitos de cada um dos tipos de terapia hormonal com testosterona na voz. A autora trabalha com 8 espécies de terapia, sendo elas: injeção de cipionato ou enantato de testosterona (aplicado uma dose 100 a 200 mg uma vez a cada 1-4 semanas); injeção de undecanoato de testosterona (aplicação de doses de 1000 mg a cada 6-14 semanas); injeção mista de propionato, phenilpropionato isocaproato e decanoato de testosterona (250 mg injetados uma vez a cada 3 semanas); adesivo transdermal (um adesivo a cada dia na parte de cima do braço, costas, coxas ou barriga); gel (entre 50 a 100 mg aplicados na pele todo dia no mesmo horário); pílulas (ingestão de 1 a 3 pílulas por dia (40-240 mg ao dia); pastilha (de 2 a 6 pastilhas de 75 mg implantadas subcutaneamente num intervalo de 3 a 6 meses); medicamento (sem informações sobre a aplicação).

A terapia pelo uso de injeções por ser mais barata, não exigir que o paciente realize a aplicação de testosterona diariamente e proporcionar rapidez na aquisição de características “masculinas” – inclusive o agravamento da voz – em função das altas doses administradas já no início do tratamento, é também a modalidade mais popular (ROMANO, 2018, p. 39). Apesar de ser o tipo de administração mais comum, a testosterona aplicada por meio de injeção pode ser também a mais ingrata para a voz. Segundo essa autora, isso acontece em função das altas doses de testosterona ministradas nessa forma de tratamento que promovem o espessamento das pregas vocais mais rapidamente. Romano (2018) alerta que as mudanças vocais rápidas causam muito mais processos inflamatórios do que mudanças graduais. Ademais, pelo motivo de os níveis de testosterona no corpo não se manterem estáveis entre a aplicação de uma injeção e outra, a capacidade de fazer passagens vocais suaves entre intervalos, evitar quebras e trabalhar com uma ressonância mais clara se compromete. Por fim, a pesquisadora destaca que as alterações de humor e energia causadas pelas injeções afetam a capacidade do corpo de usar o ar corretamente para produzir uma ressonância limpa (ROMANO, 2018, p. 39-40).

Embora a quantidade de testosterona contida em um adesivo transdermal seja bem menor que a de uma injeção por ter aplicação diária, a quantidade de testosterona recebida semanalmente por um indivíduo que faz uso dos adesivos todo dia pode se igualar ou até mesmo ultrapassar a injeção. Por causa disso, mesmo que as alterações de humor e energia do corpo sejam bem menores nessa modalidade terapêutica, os adesivos não podem ser considerados como uma forma gradual de transição hormonal (ROMANO, 2018, p. 40). Como consequência, um cantor que deseje realizar um trabalho de reeducação vocal durante sua terapia hormonal só pode optar pelo uso de adesivos

transdermais caso esses sejam fabricados com uma quantidade bem mais baixa de testosterona do que a disponível no mercado.

A terapia utilizando gel, assim como tratamento com adesivos transdermais, não é uma boa opção para um cantor em transição. Suas altas doses diárias seriam ideais para alguém que deseja fazer a transição vocal rapidamente, mas não para alguém que deseje preservar sua voz cantada (ROMANO, 2018, p. 40)

Em contrapartida, as pílulas se mostram um dos métodos de terapia hormonal mais graduais, pois as doses diárias são baixas e há perda de hormônios durante o processo digestivo (ROMANO, 2018, p. 40). De acordo com essa autora (p. 41), a desvantagem dessa modalidade está no fato de que ela propicia o aparecimento de refluxo ácido, o que pode machucar o trato vocal do paciente. Caso a pessoa em transição não apresente refluxo após a ingestão das pílulas, essas podem ser um dos tipos de tratamentos mais indicados para um cantor em transição.

Para Romano (2018), a pastilha é uma ótima alternativa para um tratamento gradual, já que o corpo não a absorve na mesma velocidade em que a injeção e exige mais trabalho por parte do paciente. Mesmo que a terapia com o uso de pastilhas aconteça em espaços de tempo maiores que com a utilização de injeções, por exemplo, o corpo costuma absorver a testosterona da pastilha a um nível diário constante. Por essas razões, esse método de tratamento mostra-se como uma boa possibilidade para uma transição vocal gradativa (ROMANO, 2018, p. 41).

Os tipos de terapia hormonal supracitados também podem ser combinados para a criação de uma transição que atenda às necessidades de cada paciente. Entretanto, é importante ressaltar que qualquer tratamento envolvendo hormônios deve ser acompanhado por um endocrinologista. No caso do cantor, o acompanhamento também deve envolver um professor de canto e um fonoaudiólogo. A junção do trabalho desses 3 profissionais pode fazer com que a transição seja mais tranquila para o cantor que está passando por esse processo.

5.4 Pesquisas sobre a atuação do professor de canto no ensino de cantores transmasculinos

Até 2017, apenas 5 artigos envolvendo a pedagogia do canto voltada para cantores transgênero haviam sido publicados pela *National Association of Teachers of*

Singing (NATS)³⁶. A maioria desses artigos era relatos de experiências de professores que tiveram contato com alunos trans e compartilharam suas experiências e atividades pedagógicas nesse contexto (MANTERNACHT et. al., 2017a, p. 83). Manternacht et. al. (2017a; b), seguiram o mesmo caminho em 2017 e publicaram dois artigos com relatos de experiência sobre a experiência de professores de alunos trans e dos próprios alunos trans: em um dos artigos a narrativa era da experiência do professor e no outro dos alunos.

Em 2005, Hershberger defendeu sua tese de doutorado intitulada “Os efeitos de exercícios de canto e terapia de entonação melódica na voz do cantor transmasculino”³⁷. O seu foco, entretanto, estava em entender os benefícios de exercícios desenvolvidos para a voz cantada quando aplicados à terapia de voz falada.

Em 2017 e 2018, Lessley e Romano, respectivamente, defenderam teses que tratavam especificamente do ensino de canto para pessoas transgênero. Enquanto Lessley (2017) apresenta as problemáticas e dá sugestões para o trabalho com cantores transmasculinos e transfemininos, Romano (2018) foca apenas nos cantores transmasculinos.

Todas as publicações supracitadas e, ainda, mais um artigo publicado por Sims no *Journal of Singing* (Jornal do Canto) em 2017, destacam que um bom primeiro passo ao se iniciar o trabalho com uma pessoa trans, é lhe perguntar por qual nome e por quais pronomes ela prefere ser tratada. É de grande importância para o cantor trans ser reconhecido e tratado pela sua real identidade de gênero.

Lessley (2017) tece comentários a respeito de alguns cuidados a serem tomados no caso específico do cantor transmasculino. Após já saber os pronomes pelos quais o aluno quer ser tratado, o professor deve descobrir, perguntando a seu aluno, se ele já está realizando a terapia hormonal com testosterona e, caso esteja, há quanto tempo (LESSLEY, 2017, p. 33). Outra pergunta de grande importância, considerada por essa autora, é sobre o tipo de tratamento com testosterona escolhido pelo aluno e se está sendo de forma gradativa ou não, uma vez que as diferentes possibilidades para terapia e a quantidade de hormônio administrada no corpo influenciam nas mudanças vocais como já visto anteriormente neste trabalho. Nessas circunstâncias, o professor de canto deve aconselhar seu aluno a optar por métodos terapêuticos que introduzam a testosterona de modo gradativo ao corpo (LESSLEY, 2017, p. 30-33).

³⁶ Associação Nacional dos Professores de Canto (Estados Unidos).

³⁷ No original: “The effects of singing exercises and melodic intonation therapy (MIT) on the male-to-female transgender voice”.

Para Lessley (2017, p. 33) saber se o cantor transmasculino já passou pela masmectomia ou se está usando bandagens para comprimir os seios é essencial, pois as bandagens comprimem as costelas e isso causará prejuízos para a respiração do aluno e, no caso da cirurgia, deve se respeitar o tempo de recuperação de cada indivíduo.

Em busca de uma abordagem pedagógica sistemática e funcional para o ensino de canto para alunos transgênero, Lessley (2017) buscou similaridade ao ensino de canto tradicional já desenvolvido com pessoas cisgênero. Seguindo os princípios da professora Kari Ragan da *University of Washington*, a pesquisadora Lessley, 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 o cantor transmasculino, 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, porém sem ter os princípios de Ragan como base. Além disso, Romano faz considerações sobre a saúde vocal do cantor transmasculino. Os exercícios apresentados por ambas as autoras buscam construir uma voz que seja produzida sem grande força muscular, que atenda às expectativas dos alunos quanto ao resultado sonoro de uma voz “mais masculina”, que vença os percalços causados pela passagem e que os cantores aprendam a usar os recursos como os articuladores e ressonadores para vencer as dificuldades técnicas causadas pela testosterona na voz.

Interessante notar que é, ainda pequena, a literatura sobre educação vocal de cantores transgênero está alocada no campo do canto lírico, não sendo encontrados, durante a realização desta pesquisa, trabalhos sobre a educação ou pedagogia vocal para pessoas trans no âmbito do canto e da música popular.

6 ANÁLISE DOS VÍDEOS

Neste capítulo, realizo a análise dos vídeos escolhidos como fontes de coleta de dados para realização deste trabalho investigativo.

O capítulo está dividido em três seções. Na primeira, trato dos medos, dilemas e incertezas enfrentadas por Julian e Holden antes de optarem pela terapia com testosterona e também durante esse processo. A segunda seção trata da adaptação vocal dos dois cantores, levando em conta seus diferentes espaços musicais de formação e de atuação. Na terceira e última seção, teço alguns comentários sobre detalhes percebidos, por mim, nos vídeos mas que não oferecem material suficiente para a produção de categorias analíticas exclusivas.

6.1 “Um tiro no escuro”: o medo da perda da voz durante a terapia hormonal com testosterona

Optar por se submeter à terapia hormonal com testosterona, com o fim de ganhar características masculinas, não é uma decisão fácil para um cantor transmasculino. As consequências desse tipo de tratamento para a voz, ainda constituem um campo desconhecido e pouco explorado.

O medo, a insegurança e os dilemas enfrentados por Julian Morris e Holden Madagame antes de decidirem passar pela terapia hormonal ficam evidentes nos vídeos utilizados como fontes para esta pesquisa. Enquanto para Julian a insegurança vinha pelo fato de a sua voz funcionar como uma espécie de conexão entre ele e outras pessoas (VOICE, 2016, 0’20’’0’33’’), para Holden o maior problema estava em não conhecer nenhum cantor lírico que tivesse passado pelo processo da terapia hormonal e continuasse cantando (THE TRANS OPERA, 2017, 0’40’’-1’10’’).

O temor que os cantores transmasculinos enfrentam no processo de muda vocal pode acontecer por vários motivos. Ao contrário de outros transmasculinos, que têm pressa em passar pelo tratamento hormonal para que sua voz “engrosse” logo, tudo o que um cantor transmasculino teme é uma mudança de voz brusca e repentina, já que isso seria prejudicial para a voz cantada, conforme já tratado anteriormente neste trabalho.

Outra particularidade de cantores transmasculinos, mas aqui em relação às cantoras transfemininas, diz respeito ao fato de que mesmo após a terapia hormonal – no caso de transfemininos, terapia hormonal com uso de estrogênio para aquisição de

características “femininas” – é que eles não podem escolher manter a voz pré-transição. Como o estrogênio não tem efeito sobre o aparelho fonador (DRUMOND, s.d., p. 2), cantoras transfemininas podem optar por manter sua “voz masculina” ou realizar um trabalho fonoaudiológico e pedagógico-vocal de feminização da voz através da realização de ajustes musculares que façam com que a voz soe como sendo mais “feminina”.

“Perder uma voz” que levou anos para ser construída é mais um dos motivos para o surgimento do medo em passar pelo processo de transição, pois a identidade vocal é um fator de suma importância na conexão de um indivíduo consigo mesmo. Isso porque “a voz é uma das extensões mais fortes de nossa personalidade” (BEHLAU e ZIEMER, 1988, p. 71). Identidade vocal e identidade pessoal (ou personalidade) estão intrinsecamente ligadas e não é possível detectar quando uma começa e a outra termina. De acordo com Barros (2012), “cada indivíduo tem sua identidade vocal, tem seu timbre, que é reconhecido por ele e pelos outros indivíduos, revelando o que tem de inato e o que tem de cultural. A identidade vocal é um elemento muito forte no auto reconhecimento” (BARROS, 2012, p. 48).

Sendo assim, “perder a voz” implica na perda de uma parte da identidade enquanto indivíduo. O processo de aquisição de uma nova voz, pode deixar o cantor transmasculino confuso quanto à pessoa que ele é, não só enquanto cantor, mas também como indivíduo. Após o agravamento da voz, o cantor, provavelmente, terá de passar por um processo em que terá de se acostumar com a nova voz e essa nova voz, por sua vez, desencadeará um processo de construção de uma nova identidade, ou de pelo menos parte da identidade do cantor transgênero, uma vez que as pessoas são constituídas de várias identidades que se deslocam continuamente (HALL, 2006, p. 13).

A forte conexão estabelecida entre identidade vocal e identidade pessoal pode ser exemplificada por Julian que, em sua experiência pré-terapia hormonal, relata que se imaginava fazendo um sacrifício durante o processo de transição de gênero, sendo a transição “um deus” e sua voz “o sacrifício requerido pela divindade”:

Julian: Eu penso nisso como um tipo de oferenda ao “deus da transição”, ou o que quer que seja, já que deus parece que é como, você sabe, você realmente tem que estar disposto a sacrificar algo e, para mim, era como se eu estivesse sacrificando a coisa mais preciosa que eu tinha na esperança de, você sabe, ser mais uno e em paz comigo mesmo (VOICE, 2016, 6’01’’-6’21’’) (Tradução minha).

Interessante notar que para Julian, Holden e para inúmeros outros cantores transmasculinos adquirirem características que os façam se sentir bem com a sua identidade de gênero, eles têm que abdicar de uma parte de sua identificação que constitui e é, também, constituída pela identidade de gênero: sua identidade vocal.

Ter a própria voz “tomada de si” – uma das maiores expressões de quem se é – na busca de características que ajudam a expressar melhor a pessoa que se é, é uma das razões que tornam o processo de transição de gênero e vocal tão cruel e dolorido para cantores transmasculinos.

Apesar de forte, a conexão consigo mesmo e sua identidade não é o único fator que causa medo aos transmasculinos que cantam e desejam passar pela terapia hormonal. A incerteza deve-se também ao fato de pouco se saber sobre os desdobramentos da voz durante e após esse período de tratamento. Holden menciona que as pesquisas que ele havia feito antes de começar sua terapia hormonal confirmavam que era impossível passar por esse processo e continuar a ser um cantor lírico, devido as consequências enfrentadas pela voz com o aumento dos níveis de testosterona no corpo (THE TRANS OPERA, 2017, 0’55’’-1’19’’). Julian, por sua vez, confia que algumas vezes pensou que realizar a terapia hormonal significasse desistir da voz e de cantar (VOICE, 2016, 0’51’’-0’55’’), em vista, é claro, de não ter certeza sobre o que aconteceria com sua voz.

De fato, existem poucas pesquisas que tenham como foco a voz do cantor transmasculino, durante ou após a terapia hormonal. Constansis em 2008 publicou um artigo nos Estados Unidos sobre a transição vocal de cantores trans. Uma década depois, surgiram duas teses de doutorado com interesse no assunto: as teses de Lessley (2017) e Romano (2018), já abordadas anteriormente nesta pesquisa.

Esses trabalhos, entretanto, foram, em grande parte, baseados em evidências anedóticas ou pessoais. Trabalhos científicos com uma amostragem maior e que poderiam indicar padrões do comportamento vocal durante ou após o período de transição de gênero ainda não foram desenvolvidos. O que se pode inferir dos 3 trabalhos supracitados é que, os efeitos causados pela terapia hormonal no aparelho fonador do cantor transmasculino são muito variados. As sequelas causadas no tratamento variam de indivíduo para indivíduo, de sua idade, do tipo de terapia hormonal adotada por ele em sua transição etc. Em alguns indivíduos pode ser até que não ocorra o aguardado engrossamento da voz. Aquilo que de comum acontece na maioria das experiências de transição é a instabilidade da voz, inflamação e rouquidão constantes, perda de extensão aguda e ganho de extensão

grave, dentre outros³⁸. Tendo tão poucos dados concretos sobre os efeitos reais da testosterona na voz, é normal que cantores transmasculinos desenvolvam uma espécie de fobia em relação à terapia.

Não saber o que enfrentar no âmbito vocal e ter que se despedir de uma parte importante da sua identidade são, por tudo acima mencionado, medos comuns aos cantores transmasculinos participantes desta pesquisa. Documentar o processo de transição e tentar tornar o processo de transição de gênero um “lugar” seguro poderiam ser algumas das diretrizes das pesquisas sobre a voz de cantores transmasculinos.

6.2 A adaptação da voz cantada durante a terapia hormonal

Sabe-se que a voz de todos os seres humanos passa por grandes mudanças ao decorrer da vida. Grande parte dessas mudanças, como, por exemplo, a muda vocal na adolescência é causada por ação de hormônios. Conforme já mencionado anteriormente, o estrogênio, hormônio responsável pela aquisição de “características femininas”, não causa grandes mudanças na voz, ao contrário da testosterona, responsável pelos processos de “masculinização”, que faz com que as pregas vocais mudem de tamanho e, consequentemente, produzam uma voz mais grave.

Esse processo que acontece “naturalmente” durante a puberdade masculina pode ser emulado a partir da terapia hormonal com uso de testosterona em indivíduos transmasculinos com o intuito de adquirir “características masculinas” que envolvem, entre outras coisas, o agravamento da voz. Essa mudança na voz, para cantores, acarreta inúmeros problemas vocais aos cantores transmasculinos, necessitando esses indivíduos de atenção no que diz respeito não seu processo de adaptação vocal, foco de análise nesse tópico.

Sendo Julian um cantor de pop/rock e Holden cantor lírico é necessário que haja atenção exclusiva para cada um deles nesse momento da análise, tendo em vista que as técnicas de canto e ajustes musculares utilizados pelos dois são diferentes em função das diferentes comunidades musicais as quais os dois cantores pertencem.

³⁸ Ver Quadro 1 (p. 63-64).

6.2.1 A adaptação de Julian Morris

Os vídeos que retratam a história de Julian não mostram uma adaptação vocal acontecendo cronologicamente, neles só é possível ver e ouvir o antes, destacadamente no vídeo “*Call me out aviary*” (2016) e o depois da voz do cantor, no vídeo “*Hungry ghost*” (2016). Ainda assim, poucos são os registros de sua voz pré-transição.

No segundo vídeo sobre a história de Julian, “*Voice: A trans singer’s story*” (2016), é possível em alguns momentos ouvir a sua “voz feminina”. É possível notar que o cantor já cantava em uma tessitura mais grave, provavelmente uma forma de externar sua identidade de gênero interior. Para além disso, no âmbito do canto popular, é comum que as mulheres cantem numa tessitura que explora a região médio-grave de suas vozes, enquanto que os homens usam sua região médio-aguda, criando uma espécie de “equivalência” de tessitura entre as vozes.

Sabendo disso, é possível inferir que durante e após a transição a tessitura utilizada por Julian em suas canções pouco mudou. A grande mudança sonora ocorreu em função do espessamento das pregas vocais que, conseqüentemente, acarretou uma mudança de qualidade vocal (timbre) do cantor. Embora usando uma tessitura muito próxima daquela já utilizada antes da transição, as mudanças de timbre, pelas quais a voz passou, não permitem que ela soe como soava antes da terapia hormonal.

Não se pode esquecer, também, que a introdução do hormônio e o aumento dos níveis de testosterona no corpo fazem com que a voz fique instável, passe por inflamações, acarreta quebras e dificuldade no controle e manutenção de uma voz cantada linear. Nesse caso, por mais que a tessitura pouco se altere, o modo de alcançar e atingir as notas ou alturas que antes eram produzidas com facilidade não será o mesmo, tendo em vista que a dinâmica do aparelho fonador com as pregas vocais mudou em virtude do espessamento das mesmas. Desse modo, o “engrossamento” das pregas vocais e, conseqüentemente, o aumento de sua massa, provavelmente exijam uma maior força muscular para realizar sua adução (fechamento) e abdução (abertura) e, além disso, maior pressão de ar para realizar a vibração das pregas.

Diante disso, o cantor transmasculino, acostumado a gastar uma menor quantidade de ar para vibrar suas pregas vocais e produzir som, tende a tentar resolver esse problema usando mais força e tensão muscular, criando uma hiperfuncionalidade da voz (ROMANO, 2018, p. 31). A força excessiva empregada na produção vocal pode ser

percebida pelo levantamento da laringe, pescoço apertado, queixo e pescoços levantados e, em algumas ocasiões, veias sobressaltadas.

É exatamente isso que ocorre em uma das aulas de canto de Julian, documentadas pelo vídeo “*Voice Lessons*”. Nele, Peter – professor de canto de Julian – alerta sobre o levantamento do pescoço e, então, Julian percebe esse movimento de seu corpo (VOICE LESSONS, 2016, 1’16’’-1’30’’).

Tendo esse evento como base, pode-se deduzir que a adaptação vocal de Julian nesse período de terapia hormonal, em algum momento, teve como foco combater essa hiperfuncionalidade muscular que pode ser prejudicial à voz. Para além disso, no início do vídeo supracitado, Peter, o professor de canto, está fazendo com Julian exercícios vocais com uso de portamento, partindo de uma nota mais aguda para outra mais grave que visam a unificação dos registros vocais (VOICE LESSONS, 2016, 0’10’’-0’15’’; 0’22’’-0’30’’), provavelmente como forma de combater as quebras e o seccionamento da voz causados pelo tratamento com testosterona.

O que se percebe já nos exercícios técnicos e de aquecimentos vocais, nesse vídeo que registra uma aula de canto de Julian, é que, timbristicamente falando, a voz desse cantor transmasculino é ouvida como uma “voz masculina cisgênero”, de acordo com os padrões do canto popular.

Peter comenta que achar a tessitura e a região em que a voz funcione melhor, e no caso de Julian aprender a compor valorizando a tessitura, é um grande passo para ser sucedido na reeducação/adaptação vocal (VOICE LESSONS, 2016, 1’31’’-1’50’’). Pode ser que, pelo fato de ter encontrado a tessitura vocal, compor de um modo que valorize sua voz e trabalhar mesmo com outra voz numa tessitura próxima daquela utilizada antes da transição tenha feito a adaptação vocal de Julian ter sido bem-sucedida. Tendo por base a voz de um cantor cisgênero de música pop, não é possível distinguir a voz de Julian como sendo um cantor trans apenas pelo parâmetro auditivo.

Julian acaba sendo um exemplo de que as dificuldades enfrentadas como consequências da terapia hormonal com testosterona podem ser vencidas e que cantar após a transição é, sim, possível.

6.2.2 A adaptação de Holden Madagame

A adaptação da voz cantada de Holden pode ter sido um pouco mais difícil que a de Julian em função do tipo de canto ao qual ele se dedica. No âmbito do canto lírico,

as classificações vocais considerando tessitura vocal, pontos de passagem naturais, podem fazer grande diferença no processo de adaptação vocal de um cantor transmasculino. Por causa da pressão de ar muito maior que a utilizada no canto popular, para permitir que um cantor “fure uma orquestra”, o canto lírico não permite que os músculos laríngeos tenham grande maleabilidade, exigindo desses uma forma “engessada” que resista à grande pressão de ar necessária para produção desse tipo de canto.

Apesar de mostrar ao seu público no *Youtube*, momentos da sua transição vocal, Holden não disponibiliza, em seu canal, boletins constantes sobre o seu processo de adaptação vocal após a terapia hormonal. Os vídeos escolhidos como fontes para esta análise retratam a sua voz em períodos específicos, após a transição: 7 e 16 meses após o início do tratamento com testosterona.

Ao contrário de Julian que, no canto popular, pôde manter uma tessitura aproximada àquela que usava antes de sua transição, a dinâmica do canto para Holden mudou completamente. Além disso, no canto lírico não há a possibilidade de mudança de tonalidade para uma região mais confortável para o cantor (no caso das árias de ópera). Sendo assim, pode-se dizer que no caso de Holden a adaptação de sua voz e seu processo de reeducação vocal será conduzido tendo por base o tipo de música que ele deseja cantar e não a adaptação das músicas para que melhor se encaixem em sua voz.

No vídeo “*7 months on testosterone – singing update*” (2015), Holden relata algumas de suas sensações em relação ao seu canto naquele momento – 7 meses após o início da terapia hormonal. O cantor menciona que cantar como tenor é muito diferente de cantar como mezzo soprano, que sua extensão vocal diminuiu, sua tessitura grave aumentou, alcançar os agudos com a voz de tenor é muito difícil e que parece haver uma separação de registros vocais na região mais aguda de sua voz, sendo que essa região da voz é mais fácil de ser emitida em voz de contratenor (falsete).

A dificuldade em alcançar as notas mais agudas da tessitura do tenor não chega a ser uma exclusividade de Holden ou de qualquer outro cantor transmasculino que venha a adotar essa classificação. Sabe-se que os tenores em formação apresentam, de modo geral, dificuldade para entender os ajustes musculares, a pressão de ar (enfim, as exigências técnicas) para emitir de forma “limpa”, correta e relaxada as notas mais agudas de sua tessitura. Se isso acontece em uma laringe e em um aparelho fonador preparados para suportar pregas vocais maiores e mais grossas espera-se que em uma laringe que não pode mais crescer, e tenha agora que hospedar pregas vocais mais espessas, esse

contratempo também apareça. Entretanto, as particularidades da laringe do cantor transmasculino podem tornar mais difícil vencer essas dificuldades do que para um cantor masculino cisgênero.

Dezesseis meses após o começo de sua terapia hormonal (16 MONTHS, 2016), Holden ainda enfrenta dificuldades em alcançar notas agudas e resolver suas passagens (algo também comum a tenores cisgênero, fato citado pelo próprio Holden, 0’38’’-0’41’’). Além disso, o cantor está se dedicando a cantar canções de câmara, já que esse tipo de repertório, geralmente, tem uma extensão vocal menor, não exige características vocais ou de timbre específicas para ser cantado e a tonalidade pode ser mudada se adequando-se à tessitura do cantor.

Enquanto a tessitura aguda da voz é difícil de ser alcançada, a região mais grave da voz de Holden ganhou corpo, o que o faz suspeitar que talvez ele possa cantar como barítono em vez de tenor, mas nada pode ser afirmado. Essa confusão causada pela mudança na tessitura vocal pode ser comparada ao mesmo processo que acontece com adolescentes masculinos passando pela muda vocal. Enquanto a laringe não se estabiliza, há mudanças na tessitura constantemente, sendo mais confortável colocar adolescentes, em um primeiro momento, para cantar numa região média da voz, sem forçar notas muito graves ou muito agudas antes de a voz se estabelecer. Holden chega a mencionar que pensa na sua voz, nesse momento – aos 16 meses de terapia - como a voz de um adolescente na muda vocal (16 MONTHS, 2016, 4’27’’-4’55’’).

Ouvindo a voz de Holden nos exemplos dados por ele em seus dois vídeos de atualização de sua voz cantada (7 MONTHS, 2015; 16 MONTHS, 2016), a sua voz de tenor pode ser ouvida como uma “voz masculina”. No entanto, a característica de timbre que se espera de um tenor (voz potente, metálica, estridente) não pode ser notada. Isso acontece em função das particularidades do aparelho fonador do cantor transmasculino. As pregas vocais do cantor trans não têm o mesmo tamanho das de um cantor cis, nem a sua laringe, nem os ressonadores e nem a caixa torácica. Sendo assim, apesar de “soar masculino”, um timbre transmasculino jamais será ouvido como um timbre masculino cisgênero. Romano (2018, p. 32-34) afirma que a tessitura de um cantor transmasculino, se comparada a um cantor cisgênero da mesma classificação vocal, sempre estará localizada em média um tom abaixo.

Holden, apesar das dificuldades, vem conseguindo trabalhar sua voz como tenor, demonstrando que mesmo em um processo em que a voz do cantor transgênero tenha que

ser adaptada ao estilo de música que ele canta, é possível que essa adaptação seja feita e, que sim, um cantor transmasculino tem lugar no canto lírico.

6.3 Algumas considerações sobre os cantores

Os espaços de formação musical dos dois cantores participantes desta pesquisa são nitidamente diferentes. Enquanto Julian produz sua música em uma banda de pop/rock e adquiriu seus conhecimentos musicais no âmbito da música popular, meio em que muitos músicos aprendem a “tocar sozinhos” a partir dos processos de imitação e de um modo mais independente, Holden, até onde os vídeos permitem deduzir, teve uma formação musical mais tradicional, voltada para a escrita e leitura musical e execução de músicas compostas por outras pessoas.

Pode-se traçar aí um paralelo, pois Julian pode usar suas habilidades na música popular para “agraciar sua voz” e produzir músicas que a valorizem e permitam que ele cante com maior conforto. Já Holden sempre estará “amarrado” e terá que adaptar sua voz às exigências do canto lírico. Isso porque enquanto Julian tem maior flexibilidade no uso de sua voz, podendo, inclusive, compor suas próprias canções, Holden precisa se adaptar a um repertório já existente e pouco flexível. Essas características têm a ver com as diferentes finalidades dos ambientes de formação, pois um músico popular também está envolvido numa prática musical que envolve criação, improvisação etc, enquanto que um músico erudito (aqui refiro-me ao performer) está sendo “treinado” para executar e interpretar obras musicais de acordo com a instrução dos compositores.

Outro ponto que chama atenção ao assistir os vídeos é a questão do apoio familiar e dos amigos. No vídeo “*Voice: a trans singer's story*” (2016) é possível notar que Julian é abraçado e amparado por familiares e amigos. Em um momento desse vídeo (2’32’’-2’40’’) vê-se a mãe de Julian ao seu lado em um quarto de hospital, enquanto ele se recupera provavelmente de sua cirurgia para retirada dos seios. Durante todo esse vídeo, também, os amigos de Julian, músicos de sua banda “*Little Stars*”, dão a entender que sempre estiveram e estão ao seu lado durante e após o processo de transição.

No caso de Holden, apesar de não ficar tão claro o apoio há algumas menções durante os vídeos – como no momento em que sua professora de canto dá um depoimento sobre ele (THE OPERA SINGER, 2017, 2’29’’-2’46’’), ou quando ele menciona conversas com os amigos (16 MONTHS, 2016, 4’27’’-4’35’’) - de que ele é apoiado, se não pela família, pelo menos pelos amigos e professores. O apoio dos familiares,

infelizmente, não é comum para os membros da comunidade trans que, muitas vezes, contam com o apoio apenas de amigos também pertencentes a essa comunidade.

Uma questão importante para a transição vocal, e que pode ser vista no vídeo “*Voice: a trans singer’s story*” (2016, 3’57’’-4’19’’), é o tipo de terapia hormonal utilizada pelos cantores. Nesse trecho do vídeo, Julian está, por meio de injeção, tomando sua dose diária de hormônios. Por se tratar de um método de tratamento com testosterona agressiva para a voz do cantor masculino, acredito que Julian tenha conseguido um modo de manipular a quantidade das injeções a um nível de testosterona que não causasse grandes danos à sua voz cantada. Não é possível saber, pelos vídeos, o tipo de terapia escolhido por Holden.

Ambos os participantes desta pesquisa, já tinham experiência com o canto, uma voz consolidada, bem trabalhada e reconhecida por outras pessoas, o que pode tornar ainda mais dramático o processo de transição e tomada da decisão de passar pela terapia hormonal. Trocar uma “voz pronta” e que lhe é valiosa por uma incerteza pode dar um “nó na cabeça” dos cantores transmasculinos.

No caso de Julian, é possível afirmar, tomando como base o vídeo “Home vídeo”, que a relação próxima com a música teve início na infância. É da infância também que vem a sensação de estar no corpo errado e de que seu gênero não estava sendo expressado da maneira como ele achava que deveria (VOICE, 2016, 2’11’’-2’21’’).

Julian compôs uma canção chamada “*Voice*” para externar o que estava sentindo durante seu processo de transição e perda de sua voz pré-transição (VOICE, 2016, 6’01’’-6’21’’). Ao compor essa canção, Julian sentiu como se estivesse sacrificando a coisa que tinha de mais preciosa para poder desfrutar plenamente de sua identidade de gênero. Imagino que os cantores transmasculinos se sintam assim por terem que decidir “desistir de sua voz” e construir uma “nova voz”.

Holden se mostra interessado em conhecer cantores trans, sobretudo no campo do canto lírico (7 MONTHS, 2015, 11’56’’-12’05’’), no qual parece mais difícil ser um cantor trans. Ele acredita que a existência e evidência de pessoas trans como ele, especialmente como cantores líricos pode inspirar outras pessoas a tomar uma decisão a favor de sua identidade de gênero (THE TRANS OPERA, 2017, 2’49’’-3’13’’).

De fato, a representatividade importa e histórias como as de Julian e Holden podem, de alguma forma, ajudar pessoas trans que estejam confusas sobre seus sentimentos com relação a si mesmas ou com medo de passar pelo processo de transição de gênero.

Muitos outros temas poderiam ter sido analisados nos vídeos, mas para o momento e para este trabalho especificamente, acredita-se os itens tratados são suficientes. Evidentemente que uma maior atenção deve ser dada aos cantores transmasculinos e ainda haveriam muitos aspectos a se discutir, podendo resultar em outros trabalhos que tenham como foco esta mesma temática.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhos de pesquisa que tenham como foco o sujeito transgênero ainda se apresentam em pequeno número na literatura, de um modo geral, em qualquer das áreas. No âmbito da música, enquanto um campo de conhecimento e, também, na subárea da educação musical, raras são as produções que colocam o indivíduo transgênero em evidência.

A exclusão dessa população das pesquisas nas ciências sociais, história, psicologia e música, apenas para citar algumas das áreas, reflete a realidade da comunidade trans ao redor do mundo. Embora inúmeros avanços tenham sido conquistados nos últimos tempos, no que diz respeito aos direitos e reconhecimento da existência dessas pessoas, a maioria dos indivíduos transgênero ainda é relegada a viver às margens da sociedade, vendo suas vidas pouco serem notadas pela grande maioria da população.

Prova de que a comunidade trans é excluída e tem acesso a poucas oportunidades de conseguir emprego, melhores condições de vida e, sobretudo, educação é que esta pesquisa sobre indivíduos transgênero não está sendo conduzida por uma pessoa dessa comunidade. Para que essa população ganhe um pouco mais de visibilidade no campo musical, educacional e vocal, foi preciso que eu, pessoa cisgênero, que jamais sofri disforia de gênero e que sempre me identifiquei com o gênero masculino atribuído a mim em função de meu órgão sexual, realizasse esta pesquisa.

Em razão da “invisibilidade” e do pouco conhecimento que, geralmente, se tem sobre as pessoas trans e seu universo, foi necessário percorrer um caminho um pouco longo neste trabalho até que se chegasse realmente à temática dos cantores transmasculinos. Antes, foi necessário realizar uma revisão bibliográfica apresentando o gênero como uma construção social, ponto de partida para que se acredite que o “transtorno” de identidade de gênero é real e a existência das pessoas transgênero seja aceita.

Para além disso, foi preciso relacionar as problemáticas do gênero ao campo musical e os papéis sociais de gênero enraizados às práticas musicais, papéis esses que, assim como o próprio gênero, não passam de construções de uma sociedade que, em algum momento, relegou poder demais aos órgãos sexuais.

No âmbito vocal, para se realizar uma pesquisa sobre cantores, mais especificamente sobre a voz de cantores transmasculinos, é preciso acreditar que a voz

nada tem a ver com as construções sociais de gênero adotadas pela humanidade. Voz não tem gênero. Tanto a “voz de homem” quanto a “voz de mulher” foram também ideias pré-concebidas em função do sexo biológico dos indivíduos que falam ou cantam.

Os entraves metodológicos enfrentados para a realização da pesquisa tiveram início na escolha dos participantes. Sendo o objeto desta pesquisa cantores transmasculinos e sua voz durante sua transição de gênero e terapia hormonal com testosterona, era necessário que atores sociais com essas características fossem encontrados para fazer parte desta investigação.

Achar cantores transmasculinos na região de Uberlândia, mostrou-se, no entanto, uma tarefa praticamente impossível. Pode ser que essa dificuldade em encontrar cantores transmasculinos, deva-se ao processo pelo qual esses cantores precisam passar para realizar a sua transição de gênero, já que é muito mais fácil deparar-se com cantoras transfemininas, seja na mídia, em outros lugares do mundo ou mesmo na região. Constansis (2008, p. 10) chega a ponderar sobre esse assunto, citando que a perda de qualidade vocal iminente quando se submete à terapia hormonal com testosterona faz com que cantores transmasculinos sejam mais raros e mais difíceis de serem encontrados.

Os medos e as incertezas quanto ao futuro da voz também podem ser indicados como fatores que influenciam no número menor de cantores transmasculinos em comparação ao número de cantoras transfemininas. Passar pela terapia hormonal durante o processo de transição de gênero quando se é cantor, é “dar um passo em direção ao vazio”. Isso porque existem poucos estudos tratando dos efeitos do tratamento com hormônios na voz do cantor transgênero. Mesmo os trabalhos dedicados à análise da voz durante e após o período de transição de gênero não apresentam evidências concretas daquilo que pode ocorrer com a voz do cantor transmasculino durante esse espaço de tempo. As reações apresentadas e catalogados na tese de doutorado de Romano (2018) são baseadas em evidências anedóticas, ou seja, não cientificamente comprovadas.

Os temores em se “perder a voz” relacionam-se também com a perda de identidade, já que a voz é uma das nossas maiores expressões enquanto indivíduos (BARROS, 2012; BEHLAU e ZIEMER, 1988). Em busca da vivência plena de sua identidade de gênero, os cantores transmasculinos se veem obrigados a desligar-se de sua identidade vocal, modalidade identitária de suma importância para o auto reconhecimento dos indivíduos.

A escassez de cantores transmasculinos, trouxe outras implicações metodológicas para este trabalho. Não havendo disponibilidade de campo empírico local,

foi necessário recorrer ao *Youtube* e a seu gigantesco catálogo de vídeos para que se tornassem fonte de coleta de dados para realização do estudo aqui proposto.

Para além disso, o “traslado” dos vídeos para a linguagem escrita mostrou-se um grande desafio metodologicamente falando. Deixar claro na linguagem textual ações que acontecem simultaneamente em mais de uma dimensão no vídeo, pode ser trabalhoso. Por mais que se procure a excelência no ato da descrição, a linguagem jamais dará conta de alguns aspectos. As vozes de Julian e Holden não podem ser descritas. Por mais que se tente transmitir as características vocais por mim ouvidas e as sensações sentidas quando se ouve esses cantores cantando, jamais será possível fazer com que o leitor imagine exatamente como a voz deles soa. Voz não se descreve, se ouve.

Outro fato que chama atenção nas pesquisas sobre cantores transmasculinos e ensino de canto para indivíduos da comunidade trans é que esses estudos, embora ainda em pequeno número, estão concentrados na esfera do canto lírico. Verifica-se, no que tange a questão dos transgênero, assim como na pedagogia vocal de modo geral, que as práticas de canto popular ou de outros estilos, que não sejam o canto lírico, contam com poucas ou quase nenhuma pesquisa.

Aproveitando o gancho das curiosidades, dos trabalhos de pesquisas encontrados e usados como referencial para esta pesquisa sobre a voz de cantores transgênero, a maioria foi produzida por mulheres, inclusive as únicas duas teses de doutorado localizadas. Interessante fazer um paralelo com as pesquisas sobre gênero que surgiram das pesquisas feministas, conduzidas, também em sua grande massa, por mulheres.

É importante falar sobre Julian Morris e Holden Madagame, personagens sem os quais esta pesquisa não existiria. Não foi fácil para nenhum dos dois tomar a difícil decisão de se submeterem à terapia hormonal com testosterona. Ao mesmo tempo em que havia a enorme vontade de adquirir “características masculinas” para melhor performar o gênero com o qual eles interiormente se identicavam, o medo de perder a voz que construíram durante toda uma vida estava presente.

Julian arriscou-se colocando em cheque sua voz, seu instrumento mais querido e forma preferida de ser identificado pelas pessoas. Já Holden, foi contra todos os padrões que lhe diziam que não se podia ser um cantor de ópera transmasculino, enfrentando um mundo em que suas características vocais têm que ser, na grande maioria dos casos, definidas de acordo com seu sexo biológico e no qual, há até pouco tempo, não havia espaço para diversidades.

A existência, resistência e evidência das histórias de sucesso tanto de Julian quanto de Holden podem ajudar a trazer esperança, podem constituir uma tábua de salvação a qual outros cantores transmasculinos podem se agarrar. Afinal, se os dois e vários outros cantores transmasculinos já passaram pelo processo de transição e conseguiram prosseguir cantando, outros também podem fazê-lo.

É necessário agora que mais pesquisas e trabalhos sejam desenvolvidos com o intuito de conhecer melhor e entender como, de fato, funciona a voz do cantor transmasculino durante a transição de gênero, os efeitos causados pela testosterona no aparelho fonador desses cantores e quais são as melhores ferramentas para se lidar com as vozes durante esse período.

A voz do cantor transmasculino jamais se igualará a voz de um cantor cisgênero masculino em função das peculiaridades do aparelho fonador desse tipo de cantor. Mas essas vozes não precisam de forma alguma se igualar. Muito pelo contrário, elas precisam ser únicas, transluzentes e servirem de lembrete de que sempre é possível mudar, que é possível, sim, ser e ter a voz da pessoa que se deseja ser.

REFERÊNCIAS

7 MONTHS on testosterone - singing update. Holden Madagame, 2015. (12 minutos e 33 segundos). Disponível em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=mbJk746OF1s&t=67s> > Acesso em: 15 abr. 2019.

16 MONTHS on T - singing update. Holden Madagame, 2016. (9 minutos e 16 segundos). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BqaO196y9M8> > Acesso em: 15 abr. 2019.

AGUIRRE, Ryan. Finding the trans voice: a review of the literature on accommodating transgender singers. **Update:** applications of research in music education, v. 37, n. 1, p. 36-41. 2018. Disponível em:

<<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/8755123318772561>> Acesso em: 8 jan. 2019.

ALMEIDA, Fábio Chang de. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. **Aedos**, Porto Alegre, v. 3, n. 8, p. 9-30, jan-jun, 2011. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/viewFile/16776/11939>> Acesso em: 2 jun. 2019.

BACKES, Laura Beatriz. **Voz e emoção:** provocações a partir de Wolfson, Roy Hart e Panthéâtre. 2010. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/26996>> Acesso em: 12 jan. 2019.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade.** Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <

http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_e0b54164d7b899a577d88e838da26c32>

Acesso em: 10 jan. 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** a experiência vivida. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

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.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Lesbian and Gay Music. In: BRETT, Philip et al (Org). **Queering the pitch:** the new gay and lesbian musicology. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALL me out aviary. IN Close, 2016 (3 minutos e 35 segundos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnHWGQH81Gg>> Acesso em: 14 abr. 2019.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991.

COELHO, Mayara Pacheco; SILVA, Marcos Vieira; MACHADO, Marília Novais da Mata. "Sempre tivemos mulheres nos cantos e nas cordas": uma pesquisa sobre o lugar feminino nas corporações musicais. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 107-122, abr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922014000100009>. Acesso em: 14 jan. 2019.

CONSTANSIS, Alexandros, N. The changing female-to-male (FTM) voice. **Radical musicology**, Nova Iorque, v. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Constansis.htm>> Acesso em: 23 maio. 2019.

COSTA, Manuel Domingos Veloso Pereira da. **A utilização das novas tecnologias na formação e divulgação de conteúdos**: em particular o vídeo no Youtube. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação: Especialização em Audiovisual e Multimédia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/18063> Acesso em: 4 jun. 2019.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**: enfoques, epistemologias e metodologias. Tradução de: Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008.

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.

DUBAR, Claude. **A socialização**: construção das identidades sociais e profissionais. Porto: Porto Editora, 1997.

GASTALDO, Édison. O fato social total brasileiro: uma perspectiva etnográfica sobre a recepção pública da copa do mundo no Brasil. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 19, n. 40, p. 185-200, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832013000200007&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 14 jun. 2019.

GIESEKING, Jen. Queer theory. In: PARRILO, M. et. al. (org.). **Enyclopedia of social problems**, Thousand Oaks, p. 737-738, 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/304541334_Queer_Theory/citation/download> Acesso em: 15 jun. 2019.

GIGA, Idalete. A educação vocal da criança. **Journal Music, Psychology and Education**, Porto, n. 6, p. 69-80. 2004. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/47138185.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2019.

GIUSTINA, Caio Pinheiro Della. **Música e gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em:

<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/18071/1/2017_CaioPinheiroDellaGiustina_tcc.pdf>

Acesso em: 13 jan. 2019.

GREEN, Lucy. Gender, musical meaning, and education. **Philosophy of music education review**, v. 2, n. 2, p. 99–105. 1994. Disponível

em: <www.jstor.org/stable/40327076> Acesso em 21 mai. 2019.

GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira. O formante do cantor e os ajustes laríngicos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. **Per mus**, 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 middle-class masculinities through music**. Frankston, Australia: Palgrave Macmillan, 2018.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERSHBERGER, Ioanna Georgiadou. **The effects of singing exercises and melodic intonation therapy (MIT) on the male-to-female transgender voice**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Faculty of the Graduate School, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, 2005. Disponível em:

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.425.1840&rep=rep1&type=pdf>> Acesso em: 22 jan. 2019.

HOME video. IN Close, 2016 (1 minuto e 39 segundos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rtde0hyPtEc>> Acesso em: 14 abr. 2019.

HUNGRY ghost. IN close, 2016 (3 minutos e 54 segundos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K8lluN91mUg>> Acesso em: 14 abr. 2019.

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.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. 2. ed. Brasília, publicação online, 2012. Disponível em <http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_SOBRE_IDENTIDADE_DE_G%C3%8ANERO_CONCEITOS_E_TERMOS_-2%C2%AA_Edi%C3%A7%C3%A3o.pdf?1355331649> Acesso em: 08 jan. 2019.

LAMB, Roberta et al. Feminism, Feminist Research, and Gender Research in Music Education: a selective review. In: COLWELL, Richard; RICHARDSON, Carol (Org).

The new handbook of research on music teaching and learning: a project of the Music Educators National Conference. Oxford: Oxford University Press, 2002.

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.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In. Bauer, Marin W; Gaskell, George (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 137-155.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 14-36.

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.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/122>> Acesso em 15 jan. 2019.

MANTERNACHT, Brian et. al. Teaching transgender singers. part 1: the voice teacher's perspectives. **Journal of Singing**, v. 74, n. 1, p. 83-88, set.-out. 2017a.

Disponível em: < https://www.nats.org/Library/JOS_On_Point/JOS-074-1-2017-83.pdf > Acesso em: 27 mai. 2019.

MANTERNACHT, Brian et. al. Teaching transgender singers. part 2: the singer's perspectives. **Journal of Singing**, v. 74, n. 2, p. 209-214, nov.-dez. 2017b. Disponível em:

< https://www.nats.org/Library/JOS_On_Point/JOS-074-2-2017-209_Teaching_Transgender_Singers_part_2.pdf > Acesso em: 27 mai. 2019.

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.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jun. 2009. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf> > Acesso em: 22 maio. 2019.

MIYAKE, Esperanza. Understanding music and sexuality through ethnography: dialogues between queer studies and music. **Transposition**, n. 3, march. 2013.

Disponível em: < <https://journals.openedition.org/transposition/150> >. Acesso em: 8 jan. 2019.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003. p. 183-314.

RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 89-98. 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465> Acesso em: 15 maio. 2019.

ROCHA, Daniela; FURTADO, Gláucia; ROCHA, Edite. O YouTube como ferramenta tecnológica na pesquisa em Música. **Modus**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 39-50, maio. 2015. Disponível em: <http://revista.uemg.br/index.php/modus/article/viewFile/1103/767> Acesso em: 24 mai. 2019.

ROMANO, **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/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=mvoc_gradetds Acesso em: 25 jan. 2019.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In. Bauer, Marin W; Gaskell, George (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.

SILVA, Helena Lopes da. **Música no espaço escolar e construção da identidade de gênero: um estudo de caso**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

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. 2017. Disponível em: <https://www.questia.com/library/journal/1P3-4319110171/teaching-lucas-a-transgender-student-s-vocal-journey> Acesso em: 9 fev. 2019.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/356> Acesso em: 18 mai. 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.

SUNDBERG, Johan. **A ciência da voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

THE TRANS opera singer who went from soprano to tenor. The Independent, 2017 (3 minutos e 19 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTtk-DIJ22c&t=74s> Acesso em: 15 abr. 2019.

TREITLER, Leo. Gender and other dualities of Music History. In: SOLIE, Ruth A. **Musicology and difference: gender and sexuality in Music Scholarship**. Oakland: University of California Press, 1993. p. 23-45.

VELHO, Indiara. **Efeitos da terapia hormonal com testosterone sobre IMC, pressão arterial e perfil laboratorial em homens transgêneros: uma revisão sistemática e meta-análise**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Saúde) – Faculdade de Medicina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157944>> Acesso em: 16 jun. 2019.

VOICE: a trans singer's story. IN Close, 2016 (8 minutos e 13 segundos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3LGCKUjWkDQ&t=354s>> Acesso em: 14 abr. 2019.

VOICE lessons. IN Close, 2016 (2 minutos e 8 segundos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3uDGKJkhBtU&t=35s>> Acesso em: 14 abr. 2019.

VOZ, Instituto da. **A voz no indivíduo transexual masculino**: distúrbios vocais mais frequentes. Porto Alegre, s.d. Disponível em: <<http://www.laringe.com.br/institutovoz/pdfs/orientacao.pdf> . Acesso em: 29 jan. 2019.

WHITE, Tonya; ETTNER, Randy. Disclosure, risks and protective factors for children whose parents are undergoing a agender transition. **Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy**, v. 8, n. 1-2, p. 129-145. 2004.

ZERBINATI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabela; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, La Plata, v. 2, n. 1, marzo. 2018. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=kari+ragan&rlz=1C1NHXL_pt-BRBR686BR686&oq=kari+ragan&aqs=chrome..69i57.2542j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Acesso em: 13 mar. 2019.

ZIMAN, Lal. **Voices in transition**: testosterone, transmasculinity, and the gendered voice among female-to-male transgender voice. 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.

Sites consultados

<http://www.crefono4.org.br/noticias/noticia/1127/a-voz-na-pessoa-trans> Acesso em: 29 jan. 2019.

<http://paradasp.org.br/lista-os-15-artistas-lgbt-que-estao-dominando-a-industria-musical-brasileira/> Acesso em: 30 jan. 2019.

<https://sites.google.com/a/pressatgoogle.com/youtube5year/home/short-story-of-youtube> Acesso em: 6 jun. 2019.

<https://transguys.com/music/julian-morris-all-of-us> Acesso em: 12 maio. 2019.

<https://holdenmadagame.com/> Acesso em: 12 maio. 2019.

https://www.youtube.com/results?search_query=trans+singer Acesso em: 14 abr. 2019.

<https://www.youtube.com/channel/UCIN1DP2hFEuRRu-ZkMhweFA> Acesso em: 14 abr. 2019.

<https://www.youtube.com/user/theindependent> Acesso em: 14 abr. 2019.

https://www.youtube.com/channel/UCn6jikmG5agbP6EfeCnY_Sg Acesso em: 14 abr. 2019.

<https://www.equality.admin.cam.ac.uk/training/equalities-law/protected-characteristics/gender-reassignment/guidance-gender-reassignment-0> Acesso em: 10 jun. 2019.

<https://www.plannedparenthood.org/learn/sexual-orientation-gender/trans-and-gender-nonconforming-identities/what-do-i-need-know-about-transitioning>. Acesso em: 10 jun. 2019.

https://www.acesa.com/viver/arquivo/vida_saudavel/2005/01/14-cal/ Acesso em: 15 jun. 2019.

<https://www.idealmarketing.com.br/blog/o-que-e-vlog/> Acesso em: 15 jul. 2019.