



Atritos e respiros: À procura de uma possível voz não – binária

Bê Saboya de Albuquerque Smidt¹

Resumo: Este artigo investiga diferentes formas de como a voz, em um contexto de criação artística, pode carregar consigo marcadores de performatividade de gênero. A partir dessa análise inicial, elaboro maneiras de construir uma voz não-binária, ou seja, que não se identifique dentro das categorias fixas de gênero tradicionalmente impostas (homem e mulher). Ao longo do caminho, exploro como a disforia de gênero pode ser um catalisador dessa criação, e como as tecnologias me ajudaram na construção desse novo corpo sonoro.

Palavras Chave: Gêneros não-binários, Estudos de Gênero e Música, Voz.

Abstract: This paper investigates the different ways in which the voice, while being used in artistic creation, can carry different gender markers. After this initial analysis, I elaborate different strategies to find this non binary voice, as in, a voice that doesn't fit in the traditionally imposed binary gender categories (male and female). Throughout the paper, I also explore how gender dysphoria can be a catalyst for creation, and how technology helped me to construct this new sonic body.

Keywords: Non-binary genders, Music and Gender Studies, Voice.

Os pensamentos e ideias que escrevo aqui para baixo surgiram no ano passado, quando desenvolvia meu projeto de graduação no curso de música popular da UFRGS. No projeto, busquei desenvolver um longo processo de criação, que compreendia dois objetos: um disco de canções minhas e uma performance audiovisual, ambos desenvolvidos simultaneamente. Atribui a este projeto o rótulo de não-binário, buscando encontrar nas epistemologias *queer* e de gênero ferramentas uteis para a análise das criações. A linha reflexiva que saliento aqui é a que diz respeito a um dos elementos que me acompanharam nessa jornada, tanto de criação quanto de autodescobrimento: a voz.

A voz vem de dentro. Vem do atrito entre estruturas que residem na laringe. Como que, de um atrito, surgem canções, músicas, ideias? Como que, de estruturas que se veem constantemente abaladas por um sentimento de despertencimento, saem os gritos que me

¹ Cantora, compositora e produtora graduada em Música Popular pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

ajudam a conquistar os lugares que quero ocupar? Como que elas devem atritar para que do som surja o rótulo que me identifico: não-binária? Soar não binária. Soar queer.


Quando comecei a cantar e assumir essa identificação de "cantora", passei por alguns momentos de aprendizado vocal que considero bem contrastantes. Nessa época, já conseguia elaborar que não me identificava como homem, gênero que me foi atribuído ao nascimento.

Iniciei (em 2016) com aulas particulares, onde trabalhava aspectos básicos do canto: Respiração, Fonação, Articulação etc. (LESSLEY, 2017 p. 72). Notei rapidamente que o registro que minha voz mais facilmente soava era muito mais grave do que eu gostaria, tendo em vista minhas referências da época, que eram, em sua maioria, mulheres com vozes mais agudas que a minha (principalmente, cantoras de pop como Lady Gaga, Liniker e outras). Recordo de expressar essa angústia em uma aula e receber em troca que essa era a minha voz, e eu tinha que me conformar, porque era a única que eu teria.

No ano seguinte, 2017, fiz audição e fui aceita em um Coro, de repertório e técnica majoritariamente eruditos. Lá, era do naipe dos baixos ("o naipe dos machos", como era apelido no coro), e minha voz foi treinada e moldada, naquele contexto, para privilegiar as características que o repertório erudito exigia. Certa vez, gravamos algumas vozes do coro isoladas, para criar guias, que serviriam de ajuda no aprendizado das melodias. Ali, ouvi o que ia de mim para fora, pela primeira vez desde que havia começado a prática no conjunto. De repente, acessaram-me os sentimentos que antes só vinham quando me posicionava na frente do espelho, quando sentia os pelos do rosto crescendo. Disforia.

Disforia (cuja etimologia é, sucintamente, "o contrário de euforia") de gênero é a sensação causada pela incongruência entre sexo e identidade de gênero de um indivíduo (LESSLEY, 2017 p.14). Nos meus ouvidos, havia se formado a imagem que eu aprendi a desviar por ser algo que me gerava tanta agonia. Cada vez mais eu sentia que me distanciava da imagem e da música que queria construir, lentamente ela era trocada pelo ideal da cis-heterossexualidade hegemônica. Disforia vocal. No fim do ano, decidi sair do grupo, e comecei a focar em entender como que eu chegaria em um resultado que me agradasse sonoramente na minha voz.

Um dos caminhos que encontrei para realizar esse descobrimento foi por meio da improvisação e da composição, ao invés da prática focada em cantar músicas de outras pessoas. Comecei a experimentar com o pedal VE-20, da Boss, principalmente com a função de Loop. Fiz várias sessões de loops vocais, re-aprendendo e re-conhecendo minha voz, processando com os efeitos do pedal e dos programas de computador. Quando comecei a compor com voz, vi que



esses processos de manipulação e lapidação do timbre da minha voz era algo que me trazia felicidade e me estimulava a criar. Da mesma forma que há roupas que fazem eu me sentir pertencente ao meu corpo, há jeitos de usar a voz que me proporcionam a mesma sensação, e não teria porque eu não trazer esse sentimento de bem estar para a minha produção artística também. Uma grande parte do processo de produção e composição das músicas foi encontrar esses lugares de conforto com a voz, conforto que vem de um rompimento: A voz não precisa ser uma extensão do corpo disfórico, ela pode vir a ser libertação.

Trago esse histórico do meu início de vivência como cantora para introduzir (talvez de forma empírica) alguns dos assuntos que quero abordar aqui: pensar, primeiramente, em como a voz é, entre outras coisas, um veículo e um marcador de gênero, e por que a reflexão acerca desses marcadores em música se torna cada vez mais essencial e complexa, a partir do momento em que começamos a refletir não só sobre identidades cisgênero e binárias (homem e mulher), mas também em identidades que fujam dessa divisão.

Introduzo brevemente o assunto sobre gênero e performatividade, refletindo, inicialmente, sobre o primeiro desses termos: gênero pode ser entendido como uma categoria atribuída para interpretar a categoria “sexo” de cada um (BUTLER, 1990). Ou seja, gênero pode ser entendido como um conjunto de diversos aspectos, psicológicos, culturais e comportamentais, que são comumente associadas a construções identitárias que decorrem do sexo de cada um (MORROW e MESSINGER, 2006 p.8). A discussão sobre tais categorias é muito vasta, passando por diversos momentos e definições. Expresso aqui, contudo, que me alinho mais com a visão desenvolvida por Judith Butler, que parte de lentes da sociologia para entender o fenômeno, defendendo que cada um constrói seu gênero, a partir de cada uma de suas ações. A esse conjunto de ações definidoras² de gênero, Butler dá o nome de “performatividade”:

A performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 1993 p. 60).

² Não procuro defender que as ações performáticas necessariamente definam o gênero, mas que elas sejam os mecanismos pelos quais o gênero de cada um/uma é interpretado na sociedade. Defendo que as ações performativas agem como significadoras do marcador de gênero.

Entendendo gênero por essas definições, podemos entender o que a autora classifica como “imperativo heterossexual”. Esse imperativo age de maneira a fixar um modelo (cis-heteronormativo) como parâmetro regulador das relações de gênero na sociedade, rechaçando as figuras tidas como desviantes, e se mantendo sempre superior e mediador do gênero na sociedade (como o ideal da “voz masculina grave”, o “naipe dos machos” que citei).

Cisgênero é uma das categorias que surge ao enunciar o gênero como uma construção que se dá a partir dos atos performativos, e corresponde a uma pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi designado ao nascer (comumente correspondente ao sexo do recém-nascido). Uma possível oposição a categoria “cis-” seria a categoria “trans”. Transgênero, portanto, refere-se à identidade que não possuiria um acordo com o gênero designado ao nascer (LESSLEY, 2017). Podemos elaborar, contudo, que a partir do momento em que se enxerga gênero como uma categoria móvel, desassociada do sexo, que a sua mera categorização em termos binários pode ser revista, já que essa (falsamente) está baseada no modelo biológico do sexo masculino X sexo feminino. A essas identidades não compreendidas no binário masculino/feminino, damos o nome de não-binárias, podendo essas serem fluidas dentro do espectro de gênero, ou fixas, porém em alguma categoria que não se veja como pertencente ao masculino ou o feminino (RICHARDS, BOUMAN, BARKER, 2017).

Trago toda essa contextualização de gênero tão forte pois acredito ser vital explicitar o entendimento que emprego aqui, já que o assunto possui diversas vertentes, nem sempre concordantes. Parto, então, a uma discussão mais branda do que me propus a tratar, iniciando pela voz que carrega consigo uma carga de gênero, a voz engendrada, como chama Daniela Jacobs (2015):

Refiro-me ao termo engendramento (*gendering*) no sentido de atribuir marcas específicas (e binárias – homem x mulher) à representação de gênero, inscritas na voz dx atuante [...]. Deste modo, procuro também questionar possíveis naturalizações da produção vocal a partir de discursos que abrangem aspectos fisiológicos da voz. Estes discursos determinariam características ou espaços específicos de produção vocal a partir da diferença sexual para homens e mulheres[...]? (JACOBS, 2015 p. 37)

A autora, que aqui traça um raciocínio especificamente sobre engendramentos da voz no espaço cênico do teatro, observa que diversos aspectos do discurso da *performance* também podem ser tidos como aspectos que carregam uma *performatividade*, para descrever nos termos de Butler. A partir desse entendimento da voz como portadora de significação de gênero, busco questionar: como que se constrói a voz do corpo não-binário? Recorro a tentar entender a voz por diferentes aspectos de sua concepção (a altura, o conteúdo da fala, o contexto no qual se

Vol. 02, N. 03, Jul. - Set., 2019 · www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh

fala), e como cada um desses carrega esse marcador, iniciando pelo que acredito ter sido o de maior impacto na minha pedagogia vocal: a altura.

Emerald Lessley, em sua dissertação de mestrado, dedicou-se a estudar a pedagogia vocal em pessoas trans, e argumenta que a voz assume papel central na formação identitária de seu/sua portador/a (LESSLEY, 2017 p.28). A autora recorre a estudos da área da fonoaudiologia para exemplificar sua tese:

Estudos mostram que mesmo quando a aparência física de uma pessoa é alinhada com sua identidade de gênero, se a sua voz não possui a mesma correspondência, a pessoa não será reconhecida como seu gênero desejado [...]. Diversos fatores estão envolvidos nessa correspondência, como altura, presença de ar, ressonância e variações na intensidade, altura, duração e contornos de entonação. (LESSLEY, 2017).

A análise e reflexão que pretendo fazer aqui não segue o mesmo referencial da fonoaudiologia, mas trago as conclusões da autora para refletir sobre a abjeção³ que se apresenta nesse contexto. Seria uma pessoa não-binária, que se identifica mais com o gênero feminino, mas que possui uma voz tipicamente percebida como masculina, considerada abjeta quando canta ou fala? Estaria nos registros graves a denúncia de suas pregas mais grossas? São nos 180Hz da "fala tipicamente feminina" (BROWN apud LESSLEY, 2017 p.60) que reside a voz Queer que busco nas minhas canções? Sinto que uma definição por aqui poderia recair em ser essencialista, procurando catalogar regiões do espectro da fala, de forma similar aos naipes do coro. Busco, então, pensar em subterfúgios que relativizem a importância da altura na voz cantada.

Um fator que também atua de forma a desestabilizar a altura da voz como elemento marcante na sua performatividade é a manipulação digital que pode ser empregada na criação musical. Por meio de softwares de edição, tanto a altura quanto os formantes vocais podem ser distorcidos ao desejo de quem os opera. A criação de uma nova voz (a criação de um novo corpo?). Aqui, vemos que surge um diálogo que supera as limitações do corpo, adentrando um território de fronteiras que parecem ser mais borradas. Buscando uma pesquisa que dialogasse mais com a voz usada em música eletroacústica, recorro ao levantamento realizado por Hannah Bosma, analisado por Cathy Lane:

³ Para Butler (1993), a abjeção é o repúdio que nasce da resistência às práticas identificatórias, que, evidentemente, variam de acordo com o local e época que se está analisando. Uma leitura mais profunda está presente em *Corpos que Importam* (BUTLER, 1993).

Há uma tendência em música eletrônica de se usar a voz masculina e a feminina de maneiras diferentes: a voz feminina é associada com o canto (nesse caso, treinado de forma tradicional), geralmente sem palavras e executado ao vivo, enquanto a voz masculina é mais associada com a língua falada. (BOSMA apud LANE, 2016)

Lane observa também as significações históricas da voz "feminina" (aqui entre aspas por já termos identificado que esse é um território em disputa e não-fixo), desde o silêncio exigido nas igrejas até o famoso timbre aerado da voz de Marilyn Monroe, e hoje em dia das inteligências artificiais dos celulares (LANE, 2016). Em um primeiro momento, a voz que não há, depois a voz que seduz, e por fim, a voz que obedece. A autora aponta, então, que a performatividade da voz não está necessariamente na sua altura, contornos melódicos e etc, mas sim nos seus contextos, sejam de execução, performance ou audição. Relembro as observações de Butler sobre as normas performáticas funcionarem em favor da regulamentação do imperativo cis-heterossexual, e como tais intervenções regulatórias agem não só no uso da voz na composição, mas também no próprio ato de compor.

Entendemos, então, que não é apenas o quê e como se fala (visão fonoaudiológica), mas também quem e quando se fala (visão performativa). Daiane Jacobs (2015), em seu trabalho artístico, pensa em "propor a voz em cena como produção de corporeidade afectiva, e não apenas um meio para a linguagem (palavra)" (JACOBS, 2015 p.23). A autora salienta essa diferença (e ruptura) que há entre o corpo e a voz, negando que esse primeiro seria apenas um veículo para que a segunda expresse a mensagem (o "intelectual", de acordo com a autora). Como que podem se expressar (ou se evitam expressar) esses marcadores de gênero no texto? Evidencio que, até agora, fiz um esforço consciente para desvincular essa ideia da voz com a palavra, pensando inicialmente na voz como produtora de sons, como instrumento, mas acho importante reconhecer que talvez algo que justamente destaque a voz de outros aparelhos sonoros seja a sua capacidade de produzir palavras.

Isabel Nogueira nota que, por meio das manipulações eletrônicas, pode-se fazer com que o texto na voz se torne indecifrável, onde "a semanticidade da palavra deixa de ser seu sentido primordial" (NOGUEIRA, 2017 p.12), pois quando se trata de música que está sendo ouvida/gravada com mediação eletrônica, o que se ouve não são mais os atritos das pregas vocais, mas sim os movimentos dos alto-falantes, e entre essas duas coisas pode haver uma série de processamentos e modificações e no som. Relembro os primeiros momentos de experimentação com voz e tecnologia que tive, *loopando* no pedal que tinha, explorando os diferentes efeitos, desfigurando o retrato de mim que antes era disfórico, mas que poderia, ali, vir a ser um escape disso. A partir do momento no qual a informação do som é processada e

transformada em código de computador, ela está sujeita a um universo de transformações, sai do plano material para se tornar matéria de criação, e sobre essa matéria, as relações que atuam podem ser completamente diferentes. Donna Haraway, tratando sobre as tecnologias como mecanismos de imposição de significados, escreve:

As tecnologias e os discursos científicos podem ser parcialmente compreendidos como formalizações, isto é, como momentos congelados das fluidas interações sociais que as constituem, mas eles devem ser vistos também como instrumentos para a imposição de significados. (HARAWAY, 2000 . p.64)

Ou seja, foi no âmbito do tecnológico que pude me (re) construir, que pude acessar a voz não-binária à qual tinha almejado anteriormente. Como se a construção de uma materialidade nessa voz fosse facilitada, e até possibilitada, pela assimilação de outros elementos, externos ao corpo. Pensando em como a materialidade dos corpos pode se construir por vias da música, penso no que MOREIRA (2013) descreve como “abordar a música em uma relação antes de metonímia do que de metáfora” (MOREIRA, 2013 p.111), pensando no ponto de partida desse som, na sua origem, antes de pensar em como que ele chegará em quem o ouve. Se eu pretendo que meu trabalho com voz seja de uma “voz não-binária”, é preciso que eu explore quais as relações se estabelecem na construção dessa voz. A autora continua citando Tomlison:

Dessa forma, reporto-me a uma noção de contiguidade entre música e materialidade, numa relação não de causalidade mas sim de participação, numa interação metonímica entre partes adjacentes de um mesmo todo (TOMLINSON apud MOREIRA, 2013 p. 111).

E aqui resgato o que brevemente elaborei, em diálogo com Haraway (2000), pois entendo que os resultados de experimentação com voz que me trouxeram satisfação, ou seja, que expressam uma imagem que eu considero fidedigna de meu corpo construído, tiveram de passar pela mediação da tecnologia, e essa é uma das "partes adjacentes de um mesmo todo", que Tomlison descreve. Se a tecnologia como significante, representa de forma estática relações que são fluidas, nada mais adequado para descrever como que um corpo e uma identidade, que já entendemos como fluidos, interagem com suas próprias criações artísticas.⁴

Em Holderbaum (2014), a autora argumenta em uma direção similar, considerando que a oralidade (nesse sentido no âmbito da voz como objeto posto em jogo na peça artística) "põe

⁴Em tempo, não quero prescrever que a construção de uma voz não - binária tenha necessariamente de passar por mediações tecnológicas, pois inclusive isso partiria de um pressuposto de que todas as pessoas dispõem dessas tecnologias e do interesse para usá-las. Aqui, cartografo apenas o que funciona em minha vivência atual, é possível que eu mesma venha a mudar essa percepção futuramente.

em jogo paradigmas entre o escrito e o sonoro, entre o som e o significado, entre o corpo e a poesia, entre a linguagem e o contexto social, apontando a *voz* como agente mediador destas instâncias, em pleno trânsito de aspectos concretos e metafóricos do enunciado poético." (HOLDERBAUM, 2014 p.15). Penso que essa mediação exercida pela voz é justamente o que permite construir uma materialidade, uma vez que ela está posta como elemento corporificado no som, mesmo que transfigurada, deslocada de sua condição natural.

São por essas linhas que elaboro minha voz não-binária. Uma que se distorce e se adapta, tomando a forma que precisar tomar para ser ouvida. Ou como colocaria Nogueira (2017), a voz que “vem como falo, canto, se alonga em outros tempos, como conjuro” (NOGUEIRA, 2017 p.15). Não me parece honesto tentar construir um manual de como construir vozes que não são minhas, mas espero ter conseguido esboçar aqui aspectos da voz que me parecem convenientes. Convenientes especificamente para outras pessoas não-binárias que encontrem dificuldades para encontrar sua voz. Procurando por referências para construir meu projeto de graduação, deparei-me com uma escassez de trabalhos que se propunham a falar não só *desses* corpos, mas falar *com* esses corpos⁵, entender os atritos específicos que ocorrem em quem desvia das normas binárias. Espero que aqui eu tenha conseguido esboçar não só um contorno de quais são essas identidades, mas também abrir um diálogo que se permita ser mais plural, e que favoreça o pertencimento antes da exclusão.

Referências

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. Nova York: Routledge, 1993;


_____. *Problemas de Gênero*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990;

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*, p. 33 - 118. 2000, Autêntica Editora, Belo Horizonte;

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. *A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance*. 2014, Dissertação de Mestrado. Curitiba, Universidade Federal do Paraná;

⁵ Uma das fontes mais valiosas que encontrei foi a compilação de artigos *Genderqueer and Non-Binary Genders*, de Christina Richards, Walter-Pierre Bouman e Meg-John Barker (RICHARDS, BOUMAN, BARKER, 2017)





JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Possível Cartografia para um Corpo Queer em Performance. 2015, Tese de Doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis;

LESSLEY, Emerald. Teaching Transgender Singers. 2017. Tese de Doutorado (Música). University of Washington;

MOREIRA, Talitha Couto. Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes. 2012. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte;

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, p.1-20;

RICHARDS, Cristina; BOUMAN, Walter Pierre; BARKER, Meg-John. Genderqueer and Non-Binary Genders. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2017;

Recebido em: 09/10/2019

Aceito em: 19/12/2019