

Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical

Daiane Dordete ⁱ, Mayra Montenegro ⁱⁱ, Alexandra de Melo ⁱⁱⁱ,
Cae Beck ^{iv}, Leonardo Manschein ^v, Luiza Gutierrez ^{vi}
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil ^{vii}

Resumo - Vozes *Queer*: Tecnologias, Vocalidades e a Falha Musical

O livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, da professora de música da Universidade de Liverpool Freya Jarman-Ivens, apresenta a ideia de que toda voz tem potencialidade *queer* e trata do terceiro espaço que a voz abre entre emissor e ouvinte, que seria um espaço *queer*. A autora aborda essas questões através do estudo de caso das vozes das cantoras Karen Carpenter, Maria Callas e Diamanda Galás. A partir desses casos, ela aborda questões de queeridade, técnicas vocais, identificação e estranhamento, discutindo como as vozes destas artistas constroem espaços de fuga do sistema cisheteropatriarcal no contexto da produção musical e vocal.

Palavras-chave: Vocalidade. *Queer*. Estudo de caso. Tecnologia. Terceiro espaço.

Abstract - *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*

The book *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, from the music teacher of Liverpool University Freya Jarman-Ivens, presents the idea that every voice has queer potential and discusses the third space that it opens between speaker and listener, which would be a queer space. The author addresses these issues through case studies of the voices of the singers Karen Carpenter, Maria Callas and Diamanda Galás. From these cases, she addresses the issues of queerness, vocal techniques, identification and strangeness, discussing how these artists's voices create scaping spaces of the cisheteropatriarchal sistem on musical and vocal production context.

Keywords: Vocalities. *Queer*. Case studies. Technologies. Third space.

Resumen - Voces *Queer*: Tecnologías, Vocalidades y el Defecto Musical

El libro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, escrito por la profesora de música de la Universidad de Liverpool Freya Jarman-Ivens, presenta la idea de que cada voz tiene un potencial *queer* y analiza el tercer espacio que está abierto entre elle hablante y elle oyente, que sería un espacio *queer*. El autor aborda estos temas a través del estudio de caso de las voces de las cantantes Karen Carpenter, Maria Callas y Diamanda Galás. A partir de estos casos aborda los temas de queerity, técnicas vocales, identificación y extrañamiento, discutiendo cómo las voces de estos artistas construyen espacios para escapar del sistema cisheteropatriarcal en el contexto de la producción musical y vocal.

Palabras clave: Vocalidad. *Queer*. Estudios de caso. Tecnología. Tercero espacio.

Introdução

Os entrelaçamentos entre Estudos de Gênero, Teoria *Queer*, Teoria Crítica Feminista e Práticas e Pedagogias da Voz em Performance têm ganhado mais espaço nas pesquisas sobre voz nas artes neste século, permanecendo ainda como um campo de pesquisa a ser desenvolvido, sobretudo na área das artes cênicas. No caso brasileiro, podemos citar a tese de doutorado *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*¹, defendido pela professora Daiane Dordete Steckert Jacobs no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC² em 2015 como uma obra precursora nestes estudos.

Neste contexto, o livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, de Freya Jarman-Ivens, publicado na Inglaterra em 2011 e ainda não traduzido para português, traz uma potente contribuição para refletirmos sobre a vocalidade fora do binarismo logocêntrico e cisheteronormativo que engendra lugares e qualidades específicas para as vozes de homens e mulheres.

Esta resenha foi escrita pelos³ participantes do grupo de estudos ligado ao Projeto de Pesquisa *Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista*, coordenado pela Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC), a partir da tradução integral⁴ da obra para leitura, análise e síntese. Nesta resenha são abordadas as principais ideias que Jarman-Ivens apresenta no livro, de forma a tornar o conteúdo mais acessível e colaborar com novas pesquisas neste campo.

Para contextualizar as ideias da autora, precisamos inicialmente nos debruçar na definição de Freya para o termo *queer*. A princípio, a autora aborda o sentido mais conhecido da palavra, se referindo a Foucault ao dizer que:

¹ No prelo para publicação pela Editora Hucitec em 2021-2022 com o título *Voz, Gênero e Performance*.

² Universidade do Estado de Santa Catarina.

³ É utilizada a linguagem neutra no texto em palavras que se referem a conjuntos de pessoas de diversos gêneros ou a pessoas de gênero desconhecido. Nesse caso, podem ser utilizados os artigos “us” ou “es” como representantes da linguagem neutra, ao invés de “os” ou “as”. A linguagem neutra é uma das demandas de pessoas trans que visam quebrar com a binariedade de gênero da língua portuguesa e, assim, torná-la inclusiva a todos os corpos. Mais informações disponíveis em: <https://jornal.usp.br/atualidades/linguagem-neutra-pode-ser-considerada-movimento-social-e-parte-da-evolucao-da-lingua/> - acesso em: 25/11/2021.

⁴ Tradução realizada pelos então bolsistas de Iniciação Científica Cae Beck e Sara Obst.

Ao invés disso, na base da teoria *queer* da ancestralidade foucaultiana, nós podemos entender *queer* como um sistema (apesar de um sistema peculiarmente não-sistemático) de interrogar as estruturas da sexualidade como uma expressão de relações de poder e identidade. *Queer* é um modo de articular a noção de que identidades, incluindo e talvez especialmente identidade sexuais, não são naturais mas construídas, não são fixas mas negociadas. Como um verbo, *queer* nos permite facilmente apreciar esse senso de negociação e construção⁵ (Jarman-Ivens, 2011, p. 16).

Em seguida, a autora acrescenta que *queer* por si só não é apenas sobre identidade e que os espaços *queers* abertos pela voz, que é intrinsecamente ligada com o eu, são o principal assunto deste livro. De acordo com Jarman-Ivens, o que é interessante na ontologia da voz é a sua capacidade absoluta de desligar o significante da forma da onda vocal com o significante da identidade da pessoa que produz a voz, no sentido de deixar aberta a possibilidade para muitas identidades de gênero, pelo menos até que o ouvinte confira uma identidade à voz que é produzida. Esta característica da voz é o que ela chama de “terceiro espaço” entre locutore e ouvinte e o que, de acordo com a mesma, é particularmente interessante para a emergência do *queer*. Sendo assim, “são nesses paradoxos, nessas contradições, nessa terra de ninguém que é o ‘terceiro espaço’ que a presente jornada começa - a busca pela voz *queer*, pelo *queer* na voz”⁶ (Jarman-Ivens, 2011, p. 4).

⁵ Tradução livre do seguinte trecho: “Rather, on the basis of queer theory’s Foucauldian ancestry, we can understand queer as a system (albeit a peculiarly unsystematic one) of interrogating structures of sexuality as one expression of power and identity relations. Queer is one way of articulating the notion that identities, including and perhaps particularly sexual identities, are not natural but constructed, not fixed but negotiated. As a verb, “to queer” allows us easily to appreciate this sense of negotiation and construction” (Jarman-Ivens, 2011, p. 16).

⁶ Tradução livre do seguinte trecho: “It is in these paradoxes, these contradictions, this no man’s land of a ‘third space’ that the present journey begins - the search for the queer voice, for queer in the voice” (Jarman-Ivens, 2011, p. 4).

Capítulo 1 - Introdução: Voz, *Queer*, Tecnologias

Foi a voz de Alison Stramp dos The Tallis Scholars cantando *Miserere de Allegri* em 1980 que promoveu a primeira experiência musical catártica em Jarman-Ivens. Anos depois, essa experiência resultaria no livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*. A obra tem como assunto principal o que a voz pode ocasionar para e nas pessoas e os espaços *queer* que dela podem surgir no processo de identificação/anti-identificação (pois, nessa obra, a abordagem para *queer* é mais na perspectiva teórica do que de identidade de gênero). A autora explica que a criação de um “terceiro espaço” entre o locutor e ouvinte é a característica central da voz, enquanto a identificação contra ou com a voz por parte do ouvinte faz dela um lugar propício para emergir o *queer*. Além disso, como bem coloca Jarman-Ivens, a voz cria uma ilusão de identidade e individualidade, mesmo sabendo que o que eu ouço enquanto produzo minha voz é completamente diferente do que outros ouvem quando falo.

Jarman-Ivens define a voz como material e, ao mesmo tempo, imaterial, ressonante, particular e específica. Esse olhar para a materialidade corporal da voz facilita o entendimento e nos localiza no *queer* que da voz aflora. Essa é a linha que a autora escolhe para ser terreno de exploração de vozes reais, materiais e de artistas muito conhecidas: Karen Carpenter, Maria Callas e Diamanda Galás⁷. Entretanto, a voz imaterial também faz parte do campo de exploração da autora. Ela possui um potencial abstrato que chega nos lugares mais profundos das estruturas psicológicas do ser humano, tornando a voz dona de funções que não têm a ver com a sua materialidade. O conceito de “grão da voz” de Barthes⁸ também é importante para essa pesquisa diante do aspecto corporal da voz que o texto apresenta, mas é evidente que a autora evoca a teoria de Barthes com suas críticas à dicotomia dos conceitos de *feno-canção* e *geno-canção* (sobre os quais falaremos mais à frente) e a premissa de que existiria algo extra cultural na voz. Ainda assim, para Jarman-Ivens é fundamental reconhecer objetos sônicos

⁷ A playlist do livro *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*, com as músicas que a autora cita ao longo da obra, está disponível em: <https://www.youtube.com/user/queervoicesbook>. Acesso em: 25/11/2021.

⁸ “O ‘grão’ é o corpo na voz enquanto ele canta, a mão enquanto ela escreve, o braço enquanto ele performa. Se eu percebo o ‘grão’ em uma obra musical conecto esse ‘grão’ a um valor teórico (a emergência do texto no trabalho), eu inevitavelmente desenvolvo um novo esquema de avaliação que vai certamente ser individual - eu estou determinado a ouvir a minha relação com o corpo do homem ou da mulher que canta ou toca e essa relação é erótica - mas de jeito algum ‘subjativa’ (não é o ‘sujeito’ psicológico em mim que está escutando; o prazer climático esperado não vai reforçar - expressar - esse sujeito mas, ao contrário, vai perdê-lo)” (Barthes, 2012, p. 509).

que são distintos e dessa forma não assimilados como outros objetos. Ela nos conduz para a premissa de que podemos pensar que o que temos não é uma ação vocal extra cultural, mas sim uma ação vocal que não foi assimilada, ou seja, uma não-assimilação.

Desta forma, Jarman-Ivens propõe ao longo do livro discutir as relações do grão de vozes específicas, que permitem “[...] significados *queer* para serem derivados, espaços *queer* para serem sentidos”⁹ (Jarman-Ivens, 2011, p. 7). Jarman-Ivens evoca outras teorias para pensar o *corpo-vocálico*, a voz como objeto e a noção de perigo da voz, pois ela pode se soltar do corpo de sua própria criadora, extrapolando seus próprios limites.

Após apresentar e discorrer sobre as perspectivas da voz que irá utilizar na sua pesquisa, a autora começa a entrar mais precisamente no mundo *queer*, desde o mais profundo significado da palavra até suas constituições como algo além e distinto da narrativa normativa de gênero: *queer* vai além de gênero. A autora articula a forma de ler a voz como um fenômeno *queer* através de um “terceiro espaço” entre locutore e ouvinte. Sendo assim, ela fala que a voz opera como uma mediadora entre corpo e linguagem, que são espaços engendrados.

Para Freya, no encontro entre o *queer* e a voz, a palavra *queer* não é utilizada para designar pessoas que não se identificam com a cisheteronormatividade (seu uso mais comum na atualidade). Na época em que a autora escreveu este livro, o termo era mais utilizado para se referir à homossexualidade, mais comumente a masculina. Nesta obra, de forma mais abrangente, a autora enfatiza que é precisamente para a invenção ou construção da própria noção de sexualidade e a sua relação com a identidade que está sendo chamada a atenção pela palavra *queer*. Para ela, *queer* encontra sua formação fora das narrativas dominantes de subjetividades, construindo possibilidades sem negar nenhum sujeito e, se essa narrativa em algum momento virar normativa, deixa de ser *queer*.

Na pesquisa de Jarman-Ivens, as vozes escolhidas não são incompatíveis com o corpo dos quais elas emanam de acordo com uma lógica de classificação guiada pelo gênero. Seu interesse é no “terceiro espaço” entre corpos e fronteiras do corpo e linguagem, “[...] outro sentido no qual a voz detém potencial *queer* em sua estadia na intersecção de duas facetas

⁹ Tradução livre do seguinte trecho: “queer meanings to be derived, queer spaces to be felt” (Jarman-Ivens, 2011, p. 7).

interligadas da voz: é sem gênero, e é performativa”¹⁰ (Jarman-Ivens, 2011, p. 18). É um fato para a autora a impossibilidade de definir por completo a voz em relação a gênero e desta forma a voz já apresenta seu potencial *queer*. Ao citar Joke Dame, ela nos atrai ainda mais para sua linha de raciocínio. Dame fala que é possível separar a ligação entre sexo, tom de voz e timbre e, dessa forma, ela vai resistindo ao modelo estável atribuído à heterossexualidade (e podemos acrescentar a cisnormatividade) e foca nas incompatibilidades entre gênero, sexo e desejo evocadas pelo *queer*.

A autora delimita as tecnologias externas e internas observadas e utilizadas na sua pesquisa. As tecnologias externas seriam aquelas desenvolvidas por pessoas, como técnicas de gravação e seus processos, dentre eles: mixagem, efeitos de coro, *overdubbing*, eco, ressonância, *delay*, proximidade do microfone e da boca, etc. Já as tecnologias internas seriam aquelas do trabalho sobre o grão da voz, como sugerido por Barthes, evocando a necessidade de um treinamento da voz, reconhecendo dessa forma o processo biotecnológico fundamental à própria produção de vocalidade. Essas tecnologias apresentadas se articulam aos sistemas de tecnologias de Foucault sendo elas: 1- tecnologias de produção; 2- tecnologias de sistemas de sinais; 3- tecnologias de poder; 4- tecnologias do eu. Às três tecnologias materiais concebidas por Foucault, Freya adicionou a tecnologia de poder, que ela acredita tornar central o potencial *queer* que emerge da voz.

O que Jarman-Ivens compartilha conosco é a discussão indispensável sobre a voz como parte crucial do *queer* da música. O livro, como bem coloca a autora, é político, assim como todo ato *queer*.

¹⁰ Tradução livre do trecho: “Along with its operation in a ‘third space’ in between bodies and at the borders of the body and language, another sense in which the voice holds queer potential is in its lying at the intersection of two interlinked facets of the voice: it is genderless, and it is performative” (Jarman-Ivens, 2011, p. 18).

Capítulo 2 - Identificação: Nós vamos à ópera comer vozes

O segundo capítulo do livro aborda a personificação, a imitação que artistas fazem de celebridades ou figuras da política, geralmente como sátira, em tom de crítica social. A autora também cita a imitação de cantories em uma competição. Para ambas as situações, ela menciona programas de televisão estadunidenses voltados para a arte da personificação. Ela também traça paralelos entre a personificação e o ventriloquismo. Utilizando a personificação como base, ela aprofunda o tema falando da identificação com e contra vozes e de como nesse fenômeno pode emergir uma *queeridade*¹¹ da voz.

A autora inicia discorrendo sobre os seguintes temas: quem ouve está inserido de corpo e alma na própria estrutura do que ouve; um corpo é produzido pela voz quando é ouvido, porque o ouvinte sempre vai atribuir uma fonte àquela voz; e a produção da voz acontece dentro do corpo, mas rompe as fronteiras de dentro e fora. Para ela, a identificação serve tanto para afirmar o ser quanto para ameaçá-lo e esse processo de crise pode ser muito *queer*. Jarman-Ivens traz o conceito de *objeto-voz*, da psicanálise Lacaniana, para tratar da voz ainda sem significado, como objeto pulsional, objeto de desejo, incluído na dinâmica dos processos de subjetivação. Um local de perda e luto, do desejo de conclusão ou recuperação. É isso que pode facilitar o processo de identificação, pois estaríamos buscando reviver e ritualizar a perda.

Para Lacan, o *estágio do espelho* é formador da função *eu*. O conceito usa o espelho como uma metáfora da identificação de si. Porém, a construção de nossa própria subjetividade, em nível inconsciente, requer não apenas se ver e ser visto, mas também se ouvir falar e ser ouvido. Assim, o conceito de *espelho acústico* complementa essa ideia. Proposto por Guy Rosolato e utilizado por Kaja Silverman em sua discussão sobre a voz feminina no cinema, esse conceito descreve como se dá o desenvolvimento do ser através da imitação dos sons. Ouvimos e queremos reproduzir aquela voz com a qual nos identificamos, mas sabemos que a voz do outro não é a nossa. Nessa distinção, reconhecemos o ser do outro e também o nosso ser. Não nos identificamos apenas com a voz, mas contra a voz. Ao nos identificarmos com a

¹¹ Tradução que julgamos mais adequada para a palavra *queering*, que a autora usa como o substantivo que se refere ao ato de ser *queer*. Jarman-Ivens descreve *queering* como uma prática contínua e a usa nos seguintes contextos: “a queering of the moment”, “any act of queering is political”.

voz do outro há um desejo de consumir esta voz e de ouvir a si mesma, de ser o criador daquela voz. Esse lugar de tensão é, para a autora, a identificação vocal.

A autora cita alguns estudos que identificam a voz como outorgante e reveladora da identidade. A voz e o ser estão intimamente conectados na imaginação cultural. Freud descreve o Eu Ideal (ego ideal) como um mecanismo de defesa que funciona como substituto do narcisismo da infância, utilizado para manter uma ilusão de perfeição. Assim, quando ouvimos nossas vozes gravadas, essa ilusão é perturbada e o narcisismo desmorona. No processo de identificação, o ouvinte pode procurar a voz do outro como seu *alter ego*, construindo o *estranho* (o outro), incorporando esse *estranho* ao eu e imediatamente o considerando estrangeiro novamente.

A autora seleciona momentos musicais em que ela percebeu vivenciar os processos sobre os quais reflete. Muitos desses momentos apresentam algo inesperado ou utilizam a voz de forma não usual ou nos limites da vocalidade. Em alguns momentos, ela viaja na fantasia de ser a produtora daquelas vozes, sem a ameaça ao seu ego ideal. Em outros momentos, há prazer e desconforto ao mesmo tempo. Através da tecnologia das gravações, ela pode reviver esses momentos em repetição e privacidade, ritualizando o momento de perda que Lacan identifica no *objeto-voz*. Jarman-Ivens considera que esses momentos de afeição para quem ouve são *geno-momentos*, baseando-se no conceito de *geno-canção* de Barthes: o volume da voz, o espaço em que germinam as significações, sua materialidade, suas falhas ou ameaça de fracasso que se espreita atrás de um momento de aparente perfeição (em oposição à *feno-canção*, que diz respeito a tudo o que está a serviço da comunicação, a estrutura da linguagem, o significado, a representação, a técnica, a racionalidade).

Para Jarman-Ivens, esse rompimento de limites e fronteiras, a flexibilidade e os múltiplos gêneros que vêm à tona na identificação fazem parte do potencial *queer*. Assim, para ela, todas as vozes apresentam potencial *queer*, mas potenciais *queer* também podem ser construídos.

De acordo com a autora, no disfarce ou máscara da personificação vocal há um contraste, pois a voz, que culturalmente é considerada como reveladora do *eu*, pode sugerir apenas um eu performativo. A voz do personificador é uma máscara tanto quanto é a voz de quem se está personificando. A personificação tem uma relação com o ventriloquismo, como dois lados de uma mesma moeda. No ventriloquismo, se projeta a voz de alguém em outro

espaço ou objeto. Na personificação, é preciso parecer o objeto do qual a voz é projetada. Uma voz não natural aparece, e questiona mais uma vez a voz como identidade do ser.

A voz se estende além dos limites do corpo e, entre esse corpo e a pessoa ouvinte, produz um terceiro espaço, descrito pela autora como o espaço *queer*. Na própria natureza da voz, ainda que familiar, há algo desconhecido. No ventriloquismo, este *estranho* é ampliado pelo fato de expor a voz de um lugar desconhecido. A personificação, apesar de trazer de volta algo familiar, promove uma quebra que faz com que o ouvinte precise se perguntar de quem é o grão vocal que o personificador está fazendo, interferindo na crença de que voz e eu são inseparáveis.

A autora aponta a personificação como uma cadeia baudrillardiana de simulacros. Para Baudrillard, simulação não é ilusão, mas a maneira pela qual o mundo é compreendido, sendo a mediação do real o único modo de percepção do real. Na personificação, essa relação de simulacro se dá entre o personificador, a ideia (mediada) da pessoa personificada e a pessoa “real” por trás da ideia. No espaço entre a ideia de voz original e a voz do personificador surge um espaço como um corpo vocálico imaginado que novamente é sempre apagado no ato da personificação.

Voltamos então ao título do capítulo: *ir à ópera comer vozes* (retirado de Wayne Koestenbaum), em uma matriz *queer* de voz, identificação, desejo e fetichização. Identificação com e contra a voz como central para o desenvolvimento subjetivo. A imitação é parte chave do processo de aprendizagem, tem a ver com relações de poder e também com a subversão, por isso muito utilizada no humor. Para a autora, o potencial subversivo da personificação é *queer* em vários aspectos por envolver uma fusão de *eus* e assim ter o potencial para fundir *eus* de gêneros múltiplos; abarcar momentos de fracasso e falha vocal; problematizar a questão da voz natural e da relação entre a voz com o *eu*.

Capítulo 3 - Karen Carpenter: O quadrado mais desafiador da América

Jarman-Ivens inicia o capítulo nos contando sobre quando revelou a seu pai e sua mãe que gostava de música fácil de ouvir, para a decepção de ambos. Ela percebeu que havia um julgamento de valor entre música popular e música erudita, bem como entre determinados gêneros musicais, grupos e compositoras(es) dentro da música popular. Anos mais tarde, em um encontro acadêmico de música popular, ela constata sua percepção, notando quais artistas eram pouco ou jamais citados nos trabalhos apresentados. E dentre tais artistas, nenhuma mulher.

A autora analisa a trajetória do dueto The Carpenters, e traz o foco para Karen Carpenter. Ela analisa a construção do *queer* dentro da obra do dueto. *Queer* para a autora, como já foi pontuado nos capítulos anteriores, não necessariamente tem relação com gênero, mas com o espaço entre os corpos, entre voz e linguagem, sendo transpassadas por tecnologias internas e externas.

Jarman-Ivens trata também dos requisitos da indústria musical de sua época, quais músicas eram consideradas fáceis de ouvir, o que era considerado como música “boa” ou “ruim” nos anos 1970 e as bandas que eram superestimadas e o porquê disto. Sobre esses temas, ela utiliza reflexões de Adorno, como os conceitos de uniformização e pseudo individualização. Valorizava-se na época, por exemplo, garotos brancos fazendo o que era considerado um rock “autêntico”, politizado, em uma estética “crua” e não virtuosa tecnicamente. Assim, The Carpenters ocupava um lugar de escanteio, pois não seriam refinados para uma consideração intelectual nem politizados para fazer parte do movimento de contracultura. No entanto, a música popular pertenceria sempre a sistemas de produção de massa, por mais que discursos e ideologias queiram proteger a sua “aura”.

Em alguns momentos, o foco de Jarman-Ivens está na relação de gênero na música popular, particularmente sobre a dominação masculina nessa área e as noções equivocadas de masculinidade. Ela traz colocações de especialistas da área do *rock'n'roll* envolvendo sexualidade, sobre o que se pensava ser o “jeito certo” e o “jeito feminino” de se fazer música, e o pensamento da época que a decadência do rock seria resultado de um processo de “feminização” desse gênero musical. A autora traça paralelos importantes sobre como a música que seria considerada boa, inventiva, criativa, original e com discurso correto seria

uma música considerada masculina, enquanto a música anti-liberdade, rígida, copiada, fácil de ouvir e sem muita inovação seria uma música dita feminina.

Para a autora, características sônicas da obra do The Carpenters, como orquestrações exuberantes, *overdubbing* e valores de produção limpos, constroem espaços *queer*. A ridicularização do dueto seria baseada em uma lógica de gênero e por essa razão sua música faria parte de um processo de meta-queeridade: “a música dos Carpenters participa de um processo de meta-queeridade, tirando poder político do musicalmente masculino e reconstruindo a base de como poder musical-político pode ser atribuído e manejado¹²” (Jarman-Ivens, 2011, p. 68).

No subcapítulo intitulado *Domando o Grão*, Jarman-Ivens traça relações entre música e linguagem e se debruça no conceito de Barthes, sobre esse espaço que ele denomina “o grão da voz”, mencionado nos capítulos anteriores. Em muitas escolhas feitas pelos The Carpenters, há a intenção de dominar o grão de forma minuciosa, através de tecnologias externas ou internas. Dentre elas, algumas são postas de forma mais concreta como, por exemplo: a intensa utilização de *overdubbing*, as cópias quase exatas de suas versões gravadas em suas apresentações ao vivo, a escolha de Karen como a principal voz do dueto e a tendência de usar harmonias vocais muito próximas.

A voz de Karen era descrita como “natural”, “pura” ou “não contaminada”, pois sua voz não teria sido treinada formalmente. Para Wayne Koestenbaum, uma voz treinada seria despersonalizada e revelaria mais a história de seu treinamento do que de si mesma. Porém, Karen obteve algum treinamento cantando no coral da universidade. Para a autora, a voz de Karen também conta uma história de treinamento cultural que influenciou seu estilo. Koestenbaum também afirma que uma voz natural seria uma ficção, e assim era a chamada voz natural de Karen: cultivada e performada tanto quanto uma voz formalmente treinada. Ela performava essa voz como um conceito, revelando suas tecnologias internas de poder.

A autora compara essa pureza vocal com a castidade imposta às mulheres para serem consideradas dignas de respeito, aptas ao casamento. A afinação precisa de Karen e sua performance de voz pura seria uma rejeição do grão natural de Barthes e da geno-canção, uma voz que não seria marcadora de sua identidade.

¹² Tradução livre de: “the Carpenters’ music participates in a meta-queering process, wrestling political power from the musically masculine and reconstructing the basis of how musico-political power may be assigned and wielded” (Jarman-Ivens, 2011, p. 68).

Junto das tecnologias internas da própria cantora, com um nível avançado de controle sobre elas, estão as tecnologias externas e o uso excessivo de *overdubbing*. Esse recurso é utilizado tanto para modificar a voz individual de Karen como para criar múltiplas harmonias vocais cantadas por Karen e Richard. Tais vocais eram repetidos com perfeição e suas vozes juntas causavam a estranheza de um clone, um *Doppelgänger*, confundindo a distinção entre um Eu e um Outro. Ambas as vozes, masculina e feminina, eram fundidas em uma união *queer*.

O uso do *overdubbing* e as densas texturas harmônicas fazem com que a feno-canção esteja em primeiro plano na obra do dueto The Carpenters, e a geno-canção seja controlada. A feno-canção é tudo o que está a serviço da comunicação e tudo o que forma o tecido dos valores culturais. Já na geno-canção estaria o estado pré-traumático descrito por Freud, lugar de integridade do ser. No grão da voz estaria a lembrança da fragmentação do ser, o desejo pelo retorno à integridade, o *objeto voz* de Lacan, a voz que é som antes da linguagem. Para Lacan, o grão se quebraria com a cultura, pois a cultura seria pós-traumática.

A autora fala da feno-canção como um fetiche, trazendo uma longa explanação sobre conceitos Freudianos de castração, repressão e complexo de Édipo. A feno-canção trabalharia dentro da cultura pós-traumática, como uma defesa e negação do trauma. A autora aborda pontos de intersecção entre o *estranho*, o *queer* e o fetiche, como a tentativa de resolver o medo da castração.

As tecnologias externas usadas pelos Carpenters tentam construir esse feno-espço fetichista, sugerindo uma ilusão. Esse fetiche é também desincorporado, pois disciplina o grão e desestabiliza o local do corpo. Além disso, é um fetiche que trabalha em oposição à sexualização.

Ao final deste capítulo, Jarman-Ivens passeia pelo campo tecnológico dos ciborgues e da simulação e traz a definição de “organismo cibernético” feita por Featherstone e Burrows. O ciborgue seria um híbrido entre humano e máquina, cujas partes máquina seriam suplementos para realçar o potencial de poder do corpo. No ciborgue não há o estado pré-traumático, pois não há unidade original. Ele desconstrói os limites entre organismo e tecnologia, entre natureza e cultura, e propõe um novo conceito de corpo como fronteira e não uma parte fixa da natureza. Por outro lado, o ciborgue pode ser ele mesmo um agente de ruptura, um trauma intermediário, uma figura *queer* nos lembrando constantemente do trauma, um geno-processo mediado pelo feno-processo.

Apesar da dupla The Carpenters encontrar formas de driblar as tecnologias externas para que suas vozes parecessem mais “reais”, como respirações entre frases musicais propositalmente mais audíveis, a autora afirma que a figura do ciborgue permeia sua obra. U ouvinte deseja ouvir a voz de Karen antes da manipulação tecnológica e *overdubbing*.

Jarman-Ives trata as vozes ciborgues dos Carpenters tanto como perversão como defesa contra a perversão. Elas despertam a imaginação de um corpo irreal, numa fusão andrógina, mas também imitam corpos “humanos”. A voz “não corrompida” de Karen é jogada contra a “sintética”, o grão é encoberto pela tecnologia. A voz é, assim, desincorporada, tornando-se um objeto, um corpo imaginado.

À primeira vista (ou audição), a música dos Carpenters parece conformista e quadrada. Mas, para a autora, as características sônicas citadas abrem espaços *queer*, pois perturbam a “naturalidade” do corpo, confunde pontos de identificação e convida a um espaço de fetiche, além de estarem longe das lógicas entendidas como masculinas. Por tais razões, ela os considera, citando Hoerburger, “os quadrados mais desafiadores da América”.

Capítulo 4 - Maria Callas: Ótima intérprete, vocalista disfuncional

Jarman-Ivens nos conta que a primeira vez que se tornou consciente da voz de Maria Callas (mesmo que já tivesse a ouvido previamente sem ter prestado muita atenção), foi através de um desafio. Nessa ocasião, ela achou a voz grave em alguns momentos e estridente em outros e alguns problemas de afinação e a variabilidade do timbre da voz a perturbaram. Ela perguntou então: como uma voz com inconsistências e falhas técnicas tão perceptíveis conseguiu ocupar uma posição tão significativa na história da ópera?

A autora observa que o que tem sempre estado em disputa sobre Callas não é sua popularidade, mas sua habilidade vocal. Segundo ela, desde o começo de sua carreira, a voz de Callas foi criticada - o que já foi reconhecido pela própria cantora, em entrevista para Revista Time. Jarman-Ivens fala que o consenso crítico acerca de Callas foi que sua voz continha diversas falhas, mas que seu senso de interpretação e seu talento dramático eram excepcionais. Sendo assim, ela argumenta que seu fracasso em conquistar a perfeição vocal pode ser relevado a favor das conquistas dramáticas, e pode até ser discutido que tal fracasso é uma relação necessária a favor do drama e da emoção vocal. A autora conclui, então, que o elemento crucial para a análise da voz de Callas é o imperfeito, a falha, pois eles oferecem seus próprios exemplos de lugares que espaços *queer* abrem na voz.

As principais áreas da voz de Callas que Jarman-Ivens observou serem alvo de críticas são afinação, quebras de registro e qualidade tonal. Ela aponta que, apesar de Callas ser criticada desde o início de sua carreira, é notado um declínio em sua voz durante o período de alguns anos e o ponto de virada é apontado como o ano de 1954, quando a intérprete sofreu uma grande perda de peso.

A autora aponta que a voz de Callas foi descrita por diversos teóricos como “três vozes”, e ela concorda ao dizer que a cantora era incapaz de misturar as três e, por isso, deixava aparente as quebras em seus registros. Jarman-Ivens considera essas “três vozes separadas” importantes para entender como uma voz *queer* funcionaria. Ela nos conta que a voz no contexto operístico é enquadrada de forma engendrada na separação peito/garganta/cabeça. Koestenbaum afirma que a quebra entre esses registros seria o lugar dentro da voz onde a quebra entre masculino e feminino ocorreria.

A autora observa que ao escutarmos as quebras entre os registros, são reveladas as tecnologias internas de produção vocal, e nesses momentos é interrompida a ilusão de que esta voz operística é uma voz “natural”. Ela diz que o *belcanto*, no qual é grandemente promovida a noção de que a voz não deve revelar seu próprio treinamento, é responsável pela ideologia da voz “natural” (apesar da voz ser submetida a intenso treinamento para chegar perto do que seria o ideal). Segundo Jarman-Ivens, nas quebras e variabilidade de tom, a voz de Callas abre o terceiro espaço da voz *queer*. Os momentos mais corpóreos da existência da voz (as quebras de registro) em que o potencial de identificação *queer* é aberto.

Jarman-Ivens observa que depois de uma divisão básica de acordo com a extensão (onde Callas é identificada como soprano), a voz é categorizada em uma subdivisão de acordo com seu peso e cor, e essas *Fächer* são consideradas mais ou menos adequadas para papéis específicos dentro do repertório operístico. Ela diz, porém, que Callas é conhecida por sua habilidade de cruzar limites de *Fach*. A autora nos conta que Callas interpretou o papel de Elvira em *Puritani* no mesmo período em que fazia Brünnhilde em *Die Walküre*, papéis esses que eram extremamente diferentes (o primeiro sendo para uma soprano super-dramática e o segundo adequado à voz de coloratura lírica). É observado então pela autora que Callas era altamente versátil, fato defendido pela própria cantora, que dizia que era uma responsabilidade das intérpretes mirar em tal versatilidade.

Esse cruzar entre *Fächers* é entendido por Jarman-Ivens como um transpassar categorias de gênero. Ela observa que ao recusar categorização vocal, a voz de Callas se torna um lugar para a performance de múltiplas feminilidades, trazendo à tona a noção de gênero como performativo.

A autora define as tecnologias de poder na obra de Maria Callas como essenciais para situar o lugar da mulher na ópera. Para isso, ela foca inicialmente nas táticas de compositores homens em consideração a personagens femininas. A composição musical é entendida pela autora como uma tecnologia de poder. Ela aponta que a música pode ser entendida como um lugar onde as relações de poder operam e através do qual as relações de poder são constituídas, um lugar onde são feitos investimentos ideológicos e produzidas ideologias.

Jarman-Ivens recorre às pesquisadoras Catherine Clément e Susan McClary para argumentar que a ópera investe fortemente no projeto de “desfazer” as mulheres (Clément observa que suas narrativas frequentemente terminam em morte) e que as composições

representam as mulheres como excessivas e, frequentemente, loucas. Ela apresenta também o pensamento de Carolyn Abbate, que propõe que a intérprete usurpe a voz autoral, ao observar que o compositor depende da voz das mulheres para sua manifestação.

A própria Callas, segundo a autora, falava sobre como o papel das intérpretes era o de “servir” à música, e que elas deveriam se submeter à estrutura do *belcanto* e se tornarem o papel, exatamente como está escrito. Porém, ela também nota que, nesse caso, as próprias falhas vocais podem ser vistas como participantes em uma resistência contra as ideologias masculinistas em ação na narrativa e na partitura. Jarman-Ivens lembra que as falhas vocais revelam o processo de treinamento operacional, ao se voltarem contra ele, e demonstram como este é um processo de performatividade de gênero. Além disso, ela sugere que esses momentos de “fracasso” vocal da parte de Callas podem ser entendidos como parte de uma resistência ao trabalho de policiamento de gênero que as composições tentam submetê-la. Não que Callas gostasse do fracasso, pelo contrário: a autora observa que sua tendência perfeccionista era evidente, mas também que ela conhecia claramente a tensão inerente entre expressão dramática e perfeição vocal. Neste sentido, a autora observa que *belcanto* e verossimilhança estão em conflito desde o início, pois a ideia operística da perfeição vocal está em desacordo com a realidade da alta emoção.

Jarman-Ivens finaliza este argumento ao dizer que não precisamos ler as falhas técnicas de Callas como atos deliberados de resistência ou romantizá-los como escorregões resultantes de intensa expressão emocional para dizer que sua voz permite uma lógica que resiste à tecnologia do poder compositivo de gênero/engendrado.

O último tópico da autora em relação a Maria Callas é o lugar do peso nas questões que envolvem perfeição/fracasso vocal. Ela aponta que existe uma crença de que o corpo gordo daria maior apoio à voz, ajudando a produção vocal, e que esse discurso estava firmemente estabelecido em torno da ópera na época, apesar de não haver provas científicas. A autora cita diversos teóricos que ligam o gordo ao *queer*, dentre eles Wayne Koestenbaum que sugere que ambos os corpos (gordo e *queer*) são sobrecarregados com o processo de “significar demais”.

Este espaço de gordo-*queer* leva a autora ao caso da perda de peso de Callas e sua possível relação com a qualidade de sua voz. Ela afirma que não se pode concluir definitivamente que o declínio vocal de Callas teve algo a ver com sua perda de peso, mas que

suas falhas vocais no final da carreira coincidem com o processo de emagrecimento. Jarman-Ivens sugere, então, que as falhas da voz da Callas mais magra podem ser consideradas remanescentes audíveis do processo de disciplina corporal.

Jarman-Ivens considera que o desejo pelo corpo gordo é um desejo *queer* e identificar-se com a voz é uma identificação potencialmente *queer*. Ela aponta, então, que permitir que a voz forneça um corpo gordo aos ouvidos do ouvinte o coloca em uma posição duplamente *queer*, identificando-se com o corpo/voz gordo. A autora finaliza o capítulo dizendo que Callas nos oferece um lugar onde a identificação e o desejo se reúnem em torno de falhas técnicas, onde “falha” é definida de acordo com a lógica específica do *belcanto* e do processo de treinamento operístico, um lugar carregado com a política da relação compositor-performer e do corpo gordo.

Capítulo 5 - Diamanda Galás: Uma longa cena maluca

No último capítulo, Jarman-Ives aborda a intrigante figura de Diamanda Galás e todo o potencial *queer* despertado por ela e pelo público ouvinte. A autora relata que colocava em suas aulas trechos de obras de Galás e observava todo o desconforto que os alunos demonstravam nas cadeiras. Destaca como o uso das tecnologias internas e externas da cantora, junto de toda sua capacidade corpórea-vocal, conseguia formar uma figura monstruosa e curiosamente atraente. A autora cita também que Diamanda não considera que está “performando”, mas sim apresentando sua própria criação. Ela nos conta que no trabalho de Galás é perceptível uma figura muito semelhante ao monstro, ao *estranho*, a algo que incomoda. O uso das tecnologias externas e internas, do lamento, da linguagem e das instabilidades vocais mostram que a artista por trás desse “monstro”, na verdade, sabe muito bem o que está fazendo, até porque seu corpo é o puro reflexo das vozes que canta. Jarman-Ivens faz questão de dizer que essa figura monstruosa não necessariamente significa algo negativo, mas sim um tipo de monstro que representa a própria instabilidade. Ela usa a quebra de barreiras e a ruptura das fronteiras sociais como um exemplo da figura do monstro (e do *queer*, sendo este um dos principais elos entre um e outro). Muitas vezes, em suas obras, Galás provoca uma inquietação ao utilizar as tecnologias para transformar sua voz em várias, colocando em questão a fronteira imaterial do masculino/feminino e a própria ruptura dessa ideia.

A autora nos mostra que, ao lado do seu alcance e poder vocal, Diamanda é quase que uma terrorista vocal, invadindo o ouvido do público. Mesmo assim, com todas essas características consideradas como negativas, ela mostra como o “monstro”, por causa da sua incrível capacidade de fluidez corporal, também é perigosamente sedutor. Ela compara também a performance *drag* com a voz da artista, pois ambas evidenciam a forma como os gêneros são construídos e seu caráter imitativo. Ambas são *queer*, representando a ruptura de gênero.

Jarman-Ivens volta a nos contar sobre os interessantes aspectos da voz de Galás, afirmando que sua composição vocal não é tão simples, mas que é dotada de feminilidade perigosa, de mecanismos ocultos e do próprio desconhecido. Com as tecnologias externas, ela faz alterações no tom, no volume, na frequência e até multiplica sua voz.

A autora compara o trabalho dos Carpenters com o de Diamanda. Ao contrário do trabalho de Karen e Richard Carpenter que performavam unidade e consistência, Galás propositalmente demonstra os processos e mecanismos de como as ilusões são criadas. A figura do ciborgue (que também foi vista no trabalho dos Carpenters) se mostra aqui presente de uma forma ainda mais amplificada, expondo os elementos orgânicos e cibernéticos levados ao extremo, deixando difícil conseguir separar o interno do externo.

A autora destaca um recurso muito importante no trabalho de Diamanda: a glossolalia¹³. Ela representa ao mesmo tempo o sentido e o sem sentido, a crítica à figura divina e a loucura masculina aceita pela sociedade. Também evoca a noção de que linguagem, vocabulário e oratória são áreas de dominação masculina e de que mulheres seriam seres poéticos/líricos totalmente entregues à emoção. Jarman-Ivens ainda nos conta que por muito tempo se acreditava em uma histeria feminina que deveria ser imediatamente tratada. Na Grécia antiga, acreditava-se que era um mal causado pelo movimento do útero no corpo. Caso a histeria fosse diagnosticada em algum homem, ele seria estigmatizado como afeminado.

Jarman-Ivens expõe a habilidade que a cantora tem de adaptar/juntar textos genéricos variados para formar grandes obras não-convencionais e locais de resistência (com explícitos fins políticos, como seus trabalhos sobre pacientes com AIDS).

Além disso, a figura do lamento grego se mostra um ponto muito curioso em suas apresentações. Com raízes gregas, Diamanda se associa à tradição da lamentação, como forma de vingança e conexão. A autora nos conta que antigamente as lamentadoras eram mulheres responsáveis pelo manuseio do cadáver e do túmulo, além do lamento pela morte. O lamento seria um tipo de conexão que elas teriam com a pessoa falecida, muitas vezes interpretado como uma forma de traçar o destino, levantando a questão de quem na verdade está predizendo o destino de quem. Essa vocalização do falecido através das mulheres lamentadoras, por mesmo que não pareça, tem alto teor de vingança, principalmente pelo fato de antigamente se ter a ideia comum de vingar uma parente traída/assassinada. Apesar dessa vingança normalmente ser atribuída como trabalho masculino, as lamentadoras igualmente, sob constante lamentação, mantinham também uma consciência vingativa por toda responsabilidade que carregavam.

¹³ Fenômeno estudado pela psiquiatria e estudos da linguagem, a glossolalia é entendida como a capacidade de falar/inventar línguas desconhecidas, frequentemente associada a transe religiosos.

Jarman-Ivens, depois da contextualização do lamento, mostra que Galás faz o uso adaptado e muito apropriado da lamentação em suas obras. A autora cita que *Defixiones*, um álbum musical da cantora, faz referência às vítimas de genocídios, assassinatos, atos de racismo e outras monstruosidades históricas (muitas vezes esquecidas). Fica evidente a crítica que a cantora constrói à ignorância humana no geral.

Por fim, Jarman-Ives elucida que todo o plano vocal é *queer*, pelo fato de quebrar e instigar a quebra das diversas identificações, algo que acaba nos revelando a possibilidade de construção e de desconstrução da voz. Diamanda Galás convida o público que a escuta a rejeitar a identificação. Ela tem o objetivo de desfamiliarizar o familiar, torná-lo estranho, tornar u ouvinte uma crítica às suas alienações. Porém, o que a autora chama de “horrores sônicos” são contrastados com momentos de técnica apurada e trazem também beleza de alguma forma, mantendo u ouvinte em um modo de identificação com e contra ela ao mesmo tempo.

A autora conclui dizendo que seu interesse é oferecer suas observações de como as operações vocais podem ser entendidas como *queer*, e nos convida a questionar e buscar possíveis potenciais e espaços *queer* em cada voz.

Considerações finais

Queer Voices, apesar de não ser uma obra muito conhecida e acessível, retrata muito bem três artistas/cantoras sob uma ótica bem diferenciada. De Karen Carpenter a Diamanda Galás, Jarman-Ives nos conta com uma certa intimidade a vida, as obras e principalmente o *queer* que cada uma dessas figuras carrega e distribui. Diamanda Galás, por exemplo, com tamanho potencial vocal, ao mesmo tempo atrai o público com sua figura monstruosa e consegue criticar a ignorância social e expor os grandes males históricos-sociais que nos acompanham. As peculiaridades de cada uma das artistas mencionadas no livro refletem a *queeridade* de suas vozes. Elas possuem algo em comum: a possibilidade de explorar todos os espaços que sua voz possa preencher, quebrando fronteiras, estereótipos, gêneros e identidades. Talvez seja esta a melhor parte: conseguir se dar conta que a voz perfeita não é a mais trabalhada, a mais delicada ou a mais comercial - a questão está em saber que sua voz pode alcançar todos os espaços almejados e todas as suas possibilidades de ser.

Como mencionado anteriormente, Jarman-Ivens entende que todas as vozes apresentam potencial *queer*, ou seja, é impossível definir por completo uma voz em relação a gênero sem a presença de um corpo físico. Além disso, seu livro aborda as diferentes estratégias internas e externas para que a voz exerça esse potencial. Com o exemplo de Karen Carpenter, a autora apresenta o *overdubbing* e sua possibilidade de sobrepor diferentes vozes, dando a ilusão de apenas um corpo cantante. Essa tecnologia também faz com que possamos escutar várias facetas da voz de Carpenter ao mesmo tempo, como que em uma única voz. Ao falar de Maria Callas, a autora foca em suas habilidades de quebra de registro e aparentes falhas vocais, passeando entre diversas classificações de voz. Tratando de Diamanda Galás, as tecnologias apresentadas são externas e internas, à medida que Galás explora a monstruosidade da voz com lamentos, gritos e glossolalias, e potencializa tudo isso com efeitos externos em sua voz. Dessa maneira, Freya Jarman-Ivens nos ensina como podemos exercer uma *queeridade* em nossa voz, convidando-nos a usar nosso corpo-voz em contínua pesquisa.

O segundo capítulo, dedicado aos processos de identificação com e contra vozes, apresenta conceitos como objeto-voz e estágio do espelho de Lacan, espelho acústico de Guy Rosolato (utilizado por Kaja Silverman), grão, feno e geno-canção de Barthes e o simulacro de

Baudrillard. Estes conceitos são costurados com as ideias de Jarman-Ivens para tratar da identificação, do desejo e fetichização de vozes, da imitação como parte essencial do processo de desenvolvimento humano. As artes da personificação e do ventriloquismo são utilizadas como exemplos desses processos e como desestabilizadoras das noções de voz natural e da voz como reveladora do eu. Elas evidenciam uma queeridade da voz, abarcando o fracasso vocal e uma fusão de eus. Tais artes proporcionam que a voz rompa limites corporais, de espaço e gênero, ocupando um espaço *queer* e demonstrando o potencial *queer* da voz.

Ao decorrer da obra, a autora combate por diversas vezes a relação da voz com a identidade do ser mas, ao que nos parece, ela realmente discorda da ideia desse ser como uma essência fixa e inefável. Por mais próximo que uma personificação consiga chegar da pessoa imitada, nunca será a pessoa de fato, assim como aspectos da voz da pessoa artista-personificadora sempre aparecerá em suas imitações. Talvez se pensarmos nesse ser como uma pessoa única no mundo, que não é mas vai sendo formada e transformada continuamente por processos biológicos, psicológicos, históricos, culturais e sociais, seu corpo-voz formaria uma unicidade inimitável. A filósofa Adriana Cavarero descreve essa unicidade no sentido de uma “vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz” (Cavarero, 2011, p. 19), talvez se aproximando da definição de grão de Barthes. É interessante desorganizar tais conceitos que nos forcem a buscar uma voz única, verdadeira ou natural, que estaria escondida secretamente e que, na verdade, seria inalcançável. Podemos, porém, aguçar nossa percepção para escutar a imensa gama de nossas possibilidades vocais, que manifestam nossas construções e capacidades de ser. Talvez seja isso o que Jarman-Ives queira dizer com a queeridade da voz: “Como eu disse no início, *queer* não é uma identidade, mas resiste à estabilidade implícita na própria noção de ‘identidade’. Ao invés disso, é uma prática, uma operação contínua, que requer um comprometimento pelo escritor/ouvinte em um ato de queeridade”¹⁴ (Jarman-Ivens, 2011, p. 163).

¹⁴ Tradução livre do seguinte trecho: “As I said at the start, queer is not an identity, but resists the stability implicit in the very notion of ‘identity’. Rather, it is a practice, an ongoing operation, requiring an engagement by the reader/listener in an act of queering” (Jarman-Ivens, 2011, p. 163).

Referências

BARTHES, R. The grain of the voice. In: STERNE, J. (Ed.). **The sound studies reader**. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JARMAN-IVENS, Freya. **Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw**. London: Palgrave MacMillan, 2011.

Resenha recebida em 30/09/2021 e aprovada em 13/12/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i02.40223>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Daiane Dordete - Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC (gestão 2017-2021). Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Foi conselheira Estadual de Cultura de Santa Catarina na representação da FECATE - Federação Catarinense de Teatro, entre os anos de 2017 e 2019. É membra do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Florianópolis, representando a UDESC (2019-2021). É membra da Comissão de Avaliação de Incentivo à Cultura - CAIC, de Florianópolis, representando a UDESC. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero.

daiane.jacobs@udesc.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8276622184215109>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

ⁱⁱ Mayra Montenegro - Atriz e cantora da Cia. Violetas de Teatro e professora de voz da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), orientanda da Profa. Dra. Daiane Dordete. mayra.montenegro@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

ⁱⁱⁱ Alexandra de Melo - Iluminadora, arte-educadora, produtora e atriz no Coletivo NEGA e no Coletivo Agemo. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. alexandragmelo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8629631413603707>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-4671>

^{iv} Cae Beck - Artista da cena e iluminador. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2019. caebek6@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7427696322483854>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0378-0001>

^v Leonardo Manschein - Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. leonardomanschein10@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7878933831874019>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1313-9805>

^{vi} Luiza Gutierrez - Atriz em formação, professora em formação, futura pesquisadora na área da pedagogia teatral e artesã. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Projeto de Pesquisa “Vocalidades Performativas no Teatro Narrativo Feminista”, sob coordenação da Profa. Dra. Daiane Dordete desde 2020. luizagutierrez8@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0818361750322509>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5204-947X>

^{vii} This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

