DOI 10.20504/opus2026.32.50
Dossiê A pesquisa em Pedagogia Vocal na atualidade brasileira: recortes e diálogos interdisciplinares

Estética vocal dos gêneros: uma perspectiva teórica a partir da operação do gênero nos processos educativo-vocais

Bruno **Caldeira**
https://orcid.org/0000-0003-0783-7332
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Brasil

Lilia Neves **Gonçalves**
https://orcid.org/0009-0008-6806-6838
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Resumo: Este artigo tem como objetivo desvelar a operação do gênero nas vozes a partir da constituição de uma estética vocal dos gêneros e do modo como essa estética opera na construção de masculinidades e feminilidades vocais, por meio de processos educativos intencionais e não intencionais. Os conceitos de música como prática social, gênero como construção social e socialização fundamentam a pesquisa. Metodologicamente, adota-se o estudo de caso como construto teórico e utiliza-se a entrevista como procedimento para a coleta de dados. Conclui-se que a estética vocal dos gêneros opera de maneira a fazer com que as vozes sejam desenvolvidas para perpetuar e normalizar masculinidades e feminilidades vocais, regulando-as a partir de padrões binário-generificados de ações. Nesse contexto, as próprias classificações vocais foram desenvolvidas para categorizar corpos e vozes cisgênero sob a lógica das matrizes da cisheteronormatividade.

Palavras-chave: Estética vocal dos gêneros. Cantores e cantoras transgênero. Pedagogia vocal. Educação musical.

Gendered vocal aesthetics: a theoretical perspective on the operation of gender in educational-vocal processes

Abstract: This article aims to unveil the operation of gender in voices through the constitution of a vocal aesthetics of genders and how this aesthetics operates in the construction of vocal masculinities and femininities through intentional and unintentional educational processes. The concepts of music as a social practice, gender as a social construction, and socialization provide the theoretical foundation for the research. Methodologically, the study adopts the case study as a theoretical construct and uses interviews as a data collection procedure. It concludes that the vocal aesthetics of genders operates by shaping voices to perpetuate and normalize vocal masculinities and femininities, regulating them according to binary gendered patterns of action. In this context, vocal classifications themselves were developed to categorize cisgender bodies and voices according to the logic of cisheteronormative matrices.

Keywords: Gendered vocal aesthetic. Transgender singers. Vocal pedagogy. Music education.

CALDEIRA, Bruno; GONÇALVES, Lilia Neves. Estética vocal dos gêneros: uma perspectiva teórica a partir da operação do gênero nos processos educativo-vocais. Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263250, p. 1-30, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.50
Recebido em 05/03/2025, aprovado em 23/07/2025, publicado em 09/11/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Joana Mariz e Dra. Viviane Kubo

No campo da música, o termo "voz" assume uma multiplicidade de significados[1][2]. Na música coral e instrumental, quando uma obra é estruturada a partir da harmonização de diferentes linhas melódicas executadas simultaneamente, o termo "voz" frequentemente substitui a palavra "naipe". Nesse contexto, a "voz" pode também designar a parte vocal de uma determinada composição e/ou referir-se ao uso da voz enquanto instrumento musical.

No âmbito do canto, o conceito de voz adquire diversas acepções, podendo remeter a qualidades vocais, tipos de vozes, classificações e interpretações sobre ela. Ademais, a voz pode ser compreendida como o conjunto de sons vocais produzidos por um ser humano, além disso façam eles sentido ou não na linguagem humana (Sundberg, 2015, p. 21).

É fato que a voz, em suas diversas definições, caracteriza-se como uma ação ou um produto da ação humana e, sendo um fenômeno humano, está impregnada de significados e sentidos socioculturalmente construídos ao longo da história. Enquanto objeto de estudo, a voz apresenta uma natureza complexa, pois é "um objeto fugidio que escapa às abordagens parciais das várias disciplinas que dela se ocupam" (Travassos, 2008, p. 14).

Sendo a voz um objeto de investigação inter e transdisciplinar, os estudos sobre esse fenômeno abarcam as mais diferentes tendências. No âmbito das ciências da voz, particularmente nos estudos voltados à voz cantada, verifica-se uma tendência predominante em investigar o seu funcionamento biomecânico, bem como a mecânica anátomo-fisiológica do aparelho fonador durante o canto.

Na literatura internacional sobre pedagogia do canto, especialmente nos textos em língua inglesa, há um número significativo de pesquisas nesse sentido, sendo Richard Miller um dos principais expoentes dessa abordagem. Em sua obra mais conhecida, "*The structure of singing*" (Miller, 1996a), o autor, fundamentado em princípios anátomo-fisiológicos da produção vocal, discute questões essenciais para o ensino do canto lírico, tais como o equilíbrio da dinâmica muscular, o suporte respiratório, a acústica e os registros vocais. Embora essas investigações se restrinjam ao contexto do canto lírico, seus estudos representam um marco para as pesquisas no campo da pedagogia vocal.

Apesar da relevância das contribuições de Miller para o desenvolvimento de um ensino do canto baseado nos princípios fisiológicos da produção vocal, essa tendência antecede o seu trabalho e emergiu, inicialmente, da necessidade de consolidar uma pedagogia vocal "mais objetiva e científica". Já no século XIX, Manuel Garcia (1894) demonstrava preocupação com as implicações fisiológicas envolvidas na prática do canto. No prefácio de sua obra "*Hints on singing*"[3], o autor destaca que o advento da laringoscopia não apenas facilitou o estudo da fisiologia da voz, mas também contribuiu para a desconstrução de mitos sobre a produção vocal. Segundo Garcia (1894), o conhecimento da fisiologia do

[1] Este trabalho foi desenvolvido em uma dissertação de mestrado intitulada "Em que gênero eu canto? A operação do gênero na construção de performances vocais de cantoras e cantores transgêneros" (2021), no Curso de Pós-graduação (Mestrado em Música) da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação da profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves, com apoio do CNPq.

[2] Nesta primeira seção do trabalho, realiza-se uma contextualização dos estudos sobre voz, localizando-os sob um "paradigma dominante" advindo das ciências naturais. Em seguida, propõe-se uma nova perspectiva para esses estudos, buscando uma aproximação com um "novo paradigma".

[3] Título da tradução para o inglês, edição consultada neste trabalho. O título do original em francês é "Traité complet de l'art du chant", ou em português, tradução livre, "Tratado completo da arte do canto".

aparelho fonador permite ao professor de canto atuar de maneira mais precisa na correção de inadequações técnicas dos alunos.

No decorrer do século XX, sobretudo a partir de sua segunda metade, os estudos sobre a voz cantada adquiriram caráter interdisciplinar, despertando o interesse de diferentes áreas do conhecimento. Pesquisas realizadas por estudiosos vinculados a diferentes campos, como a otorrinolaringologia, a linguística, a pedagogia vocal e a física, concentraram-se na análise dos mecanismos laríngeos envolvidos no canto. Entre elas, destacam-se os estudos de Vennard (1967 *apud* Salomão; Sundberg, 2008), Hirano, Vennard e Ohala (1970), Hirano (1974; 1988), Large, Iwata e Leden (1970; 1972) e Titze (1989; 1996), que abordaram aspectos relacionados aos registros vocais, à acústica e à fisiologia da voz cantada. Esses trabalhos contribuíram para o desenvolvimento de novas investigações no campo da pedagogia vocal.

Nesse contexto, publicações voltadas para a pedagogia vocal, como "*The structure of singing*", do próprio Miller (1996a), bem como outras obras do autor, tais como "*On the Art of Singing*" (1996b), "*Training soprano voices*" (2000), "*Solutions for singers: tools for performers and teachers*" (2004) e "*Securing baritone, bass-baritone, and bass voices*" (2008), foram influenciadas pelos avanços proporcionados pelas pesquisas mencionadas. Além das contribuições de Miller, destacam-se os estudos de Schutte e Miller (1993), Miller e Schutte (1994), Miller, D. G. (2000), Miller, Schutte e Doing (2001) (estes realizados em parceria entre pesquisadores da pedagogia vocal e das ciências naturais), Stark (2008) e Bozeman (2010; 2015). No Brasil, onde o conhecimento científico na área tem se difundido sobretudo por meio de teses e dissertações, a tese de doutorado de Mariz (2013), "Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo", merece destaque, uma vez que dedica um capítulo à análise das contribuições das ciências da voz para a pedagogia vocal.

Em pesquisas que focam na voz cantada e no seu ensino, tanto em âmbito nacional quanto internacional, verifica-se que, além da predominância de estudos voltados ao canto lírico – temática que escapa ao escopo deste trabalho –, há uma preocupação recorrente em compreender a biomecânica e os processos fisiológicos envolvidos na prática do canto.

Esse tipo de enfoque aproxima grande parte das investigações sobre a voz, no campo da música, de um modelo de pesquisa de orientação positivista, na medida em que se privilegia a coleta e análise de dados quantitativos destinados a explicar comportamentos biológicos, cognitivos e neuropsicológicos relacionados ao funcionamento do aparelho fonador durante o canto. Entretanto, tal perspectiva não decorre apenas da proximidade entre os estudos em pedagogia vocal e as ciências médicas e exatas. Trata-se, antes, de uma questão epistemológica, vinculada ao modo como se concebe a própria ideia de ciência – ou, em outros termos, a um paradigma científico.

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

Considerando-se, contudo, que a música constitui uma prática humana e social, e que não existe independentemente do sujeito (Kraemer, 2000; Green (Anne-Marie), 1987 *apud* Souza, 2004), não se justifica, no campo da música – em particular na educação musical e na pedagogia vocal –, a adoção exclusiva de referenciais teórico-metodológicos que não abarcam as dimensões subjetiva e social das práticas humanas. Isso se aplica mesmo às situações em que tais subjetividades dialogam, em alguma medida, com os saberes das ciências naturais.

Nessa perspectiva, parece mais pertinente adotar o entendimento de que "todo conhecimento científico-natural é científico-social" (Sousa Santos, 2008, p. 61). Conforme Sousa Santos (2008), os avanços recentes nas ciências naturais e exatas evidenciam a superação da dicotomia entre ciências humanas e ciências naturais. Para ele,

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

Ainda que existam inúmeros trabalhos no campo das ciências da voz – incluindo áreas como fonoaudiologia, linguística e pedagogia vocal –, que compreendem a voz como uma construção biopsicossocial, isto é, constituída por dimensões biológicas, psicológicas, culturais e sociais (Zimman, 2017; Sundberg, 2015; Behlau; Ziemer, 1988), observa-se que, na maioria das pesquisas, há uma valorização desproporcional dos fatores biológicos e fisiológicos da produção vocal. Essa ênfase ainda reflete o paradigma dominante das ciências naturais, segundo o qual os aspectos biológicos são tratados como determinantes, relegando os fatores sociais a um papel secundário.

A problemática de se abordar a voz sob tal perspectiva decorre do fato de que ela não existe "no vácuo": a voz é produzida por um corpo – um corpo humano. Assim, a voz, tal como se conhece, é uma produção humana. Em outras palavras, produzir voz é uma atividade humana, e toda atividade humana é, por definição, social, uma vez que "o [próprio] indivíduo *é o ser social*" (Marx, 2004, p. 107, grifo do autor). Sob esse entendimento, o uso da voz, seja na fala, seja no canto, configura-se como uma atividade e uma construção social, e, portanto, não se pode conceber o aparelho fonador dissociado do fator humano, nem este separado de sua dimensão social.

Apesar das implicações biológicas envolvidas na produção da voz – seja falada ou cantada – , é na relação com o outro que se aprende a utilizar o aparelho fonador, bem como a falar e a cantar. Ora, se toda relação humana é essencialmente social, então, toda aprendizagem decorrente dessas relações é, igualmente, uma aprendizagem social.

Sendo assim, se o uso da voz é aprendido em um processo de socialização, pode-se considerá-la uma construção social. Sob esse novo paradigma, os fatores biológicos e fisiológicos deixam de ocupar posição determinante e passam a ser compreendidos como "subordinados" aos fatores sociais. A forma como a mecânica biológica é operada ou manipulada pelos indivíduos é socialmente aprendida e

permeada por variáveis como idioma, nacionalidade, cultura, classe social, geração, região geográfica e, sobretudo, gênero.

É importante ressaltar que afirmar que os fatores biológicos e fisiológicos estão "subordinados" aos fatores sociais não implica a negação da existência ou o apagamento desses elementos na produção de uma voz generificada; pelo contrário, sabe-se da importância de um olhar atento e cuidadoso para essa questão, especialmente na condução de processos educativo-vocais intencionais. Entretanto, a compreensão de suas capacidades e seu próprio "manejo" são domínios do social e, portanto, socialmente significados. Nesse sentido, Berger e Luckmann (2004, p. 238) ressaltam que "a sociedade penetra também diretamente no organismo no que diz respeito ao funcionamento deste [...] a realidade social determina não somente a atividade e a consciência, mas, em grau considerável, o funcionamento orgânico".

Se, por um lado, os estudos sobre os mecanismos laríngeos e aspectos anátomo-fisiológicos envolvidos na produção vocal ocupam grande parte da literatura sobre voz cantada, por outro lado, há pesquisadores que abordam a voz para além desses aspectos. Diferentes disciplinas, como a pedagogia vocal, a linguística, a etnomusicologia e a educação musical, têm fomentado uma abordagem que considera não apenas os mecanismos de produção da voz, mas também seus aspectos psicológicos, sociais e antropológicos. Estudos como os de Sundberg (2015), renomado cientista da voz, e de Behlau e Ziemer (1988), além das pesquisas de Behlau, Pontes e Moreti (2017), destacam a voz como um fenômeno biopsicossocial, ou seja, cuja produção está ancorada em fatores biológicos, psicológicos, culturais e sociais (Zimman, 2017; Sundberg, 2015; Behlau; Ziemer, 1988).

Embora exista, nas áreas supracitadas, uma ampla literatura que atenta para a voz como sendo uma construção biopsicossocial, observa-se que a maioria dessas pesquisas tende a enfatizar os aspectos biológicos e fisiológicos da produção vocal, em detrimento de sua dimensão social. Assim, apesar de admitirem, parafraseando Bento (2006, p. 88), que a voz já "nasce maculada pela cultura", isto é, que as expectativas que se tem sobre uma voz – se deve ser mais grave ou aguda, se deve ser mais ou menos potente, se deve ser mais "aveludada" ou mais estridente etc. – são determinadas socialmente e "absorvidas" pelos indivíduos em suas relações interpessoais e com a sociedade, a maior parte dos estudos na área da pedagogia vocal não se aprofunda nas implicações sociais dessa construção. O gênero, enquanto categoria social constituinte das identidades individuais e das práticas sociais (Louro, 1997), é frequentemente negligenciado, mesmo em pesquisas sobre voz que adotam uma perspectiva sociocultural.

A relação entre gênero e voz tem sido mais explorada nos campos da fonoaudiologia e da linguística, ainda que os estudos dessas áreas nem sempre investiguem de maneira aprofundada a operação do gênero na constituição da voz humana. O enfoque das pesquisas, em grande parte, recai sobre análises acústicas, distinções percepto-auditivas entre vozes masculinas e femininas (Coleman; Mabis; Hinson, 1977; Titze, 1989; Pegoraro-Krook; Castro, 1994; Silva; Biase, 2000; Feinberg *et al*., 2005; Beber; Cielo, 2010; Kremer; Gomes, 2014), e processos de adequação vocal da população transgênero em consonância com a sua identidade de gênero (Drumond, 2009; Barros, 2017; Schmidt *et al*., 2018).

No âmbito da música, da educação musical e, sobretudo, da pedagogia vocal, pesquisas sobre essa temática ainda são escassas, podendo ser destacadas as pesquisas de Caldeira (2019, 2021, 2023a, 2023b), Menezes e Cruz (2022) e Morais *et al*. (2022). Considerando que tanto a voz quanto os padrões

que a regulam em função do gênero são mediados por construtos sociais, torna-se imprescindível ampliar os estudos que se foquem nas relações estabelecidas, não somente entre gênero e voz, mas também entre gênero e música.

Por esse motivo, a presente investigação, que dialoga diretamente com a pedagogia vocal, se insere no campo da educação musical, cuja preocupação central reside nas relações entre pessoas e práticas musicais, sob os aspectos da apropriação e da transmissão (Kraemer, 2000). A partir da concepção de gênero como categoria constituinte das pessoas e das práticas sociais (Louro, 1997), acredita-se que seja fundamental pensar sobre o papel significativo que este desempenha na forma como as pessoas fazem, entendem, consomem e se relacionam com a música; inclusive, há bases teóricas e pesquisas relacionadas ao gênero na educação musical que remontam aos anos finais do século XX, como os de Green (1997), na Inglaterra, e Silva (2000), no Brasil, só para citar dois estudos pioneiros na área.

Desse modo, ao se considerar que as aprendizagens vocais são modalidades de aprendizagens musicais, logo, a maneira como o gênero constitui as vozes estará presente nas relações que as pessoas estabelecem com as músicas.

Sendo assim, este artigo tem como objetivo desvelar a operação do gênero nas vozes a partir da constituição de uma estética vocal dos gêneros e o modo como essa estética opera na construção de masculinidades e feminilidades vocais, por meio de processos educativo-vocais intencionais e não intencionais. Busca-se destacar, ainda, como essa estética vocal dos gêneros está arraigada nas maneiras de se pensar, categorizar e qualificar as vozes.

Esta pesquisa não intenta sugerir um modelo de pedagogia vocal ou desenvolver um método ou estratégias para o ensino de canto desgenerificado, mas evidenciar de que maneira o gênero se manifesta nos processos constitutivo-vocais por meio da estética vocal dos gêneros. Esse conhecimento pode lançar luz sobre a possibilidade de desvincular as práticas educativo-vocais do domínio do gênero, contribuindo para a construção de práticas pedagógico-vocais que não limitam as suas perspectivas em função de padrões normativos de masculinidades e feminilidades vocais.

1. Caminho teórico-metodológico

Para a realização deste estudo, parte-se do pressuposto de que a música, enquanto prática social, não apenas é construída pelas realidades sociais, mas também desempenha um papel ativo na construção dessas realidades (Martí, 1999). Em outras palavras, a música constrói os indivíduos ao mesmo tempo em que é por eles construída. Dessa forma, considera-se que a música, tanto em seus aspectos sonoros e musicais quanto nas múltiplas significações que pode adquirir em diferentes contextos, manifesta-se mediante a ação de "sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espaço" (Souza, 2004, p. 10).

Nesse sentido, a atividade musical, enquanto prática social, constitui-se como um processo social (Kraemer, 2000) e, para além disso, como resultado do jogo de forças sociais (Frith, 2016). Para compreender a música dessa maneira, é necessário reconhecê-la como um "fato social" (Green (Anne-Marie), 1987 *apud* Souza, 2014) ou, ainda, como um "fato social total"[4].

[4] "Fatos sociais totais" são "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

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

> as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições "fabricam" os sujeitos. Busca-se compreender que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc., são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são "generificados" – produzem-se, ou "engendram-se", a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.) (Louro, 1997, p. 7).

Desde a infância, os indivíduos internalizam, aprendem e reproduzem padrões de comportamento que lhes permitem ser reconhecidos como pertencentes a uma determinada identidade de gênero. Assim, a construção de um repertório de ações generificadas, bem como a compreensão do que significa ser homem ou mulher e a incorporação das normas e padrões sociais de gênero, ocorre por meio de um processo de socialização, que "dá" aos indivíduos disposições duráveis sobre como ser membro de uma sociedade desde a mais tenra idade.

A socialização pode ser entendida como um processo constante, contínuo e dinâmico de tornar-se, de "vir a ser". Nenhum indivíduo nasce integrado à sociedade, mas aprende a fazer parte dela. O ato de aprender a ser um membro da sociedade, ou seja, o ato de estar nessa sociedade é o mesmo que participar da "dialética da sociedade" (Berger; Luckmann, 2004). É justamente nessa relação dialética entre indivíduo e sociedade que acontece a socialização, "um processo que busca a construção de um ser social" (Setton, 2009, p. 297). Em outras palavras, a socialização é um processo ontogênico que possibilita a introdução "ampla e consistente de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela" (Berger; Luckmann, 2004, p. 175).

Se o gênero constitui e é constituído pelas práticas sociais, assim como a música é uma prática social, então o gênero se manifesta e se reproduz por meio da música. Logo, para compreender plenamente a música como uma prática social é necessário analisar os mecanismos pelos quais o gênero opera e se perpetua dentro dela, seja nas produções musicais dos indivíduos ou nas relações entre indivíduo e música.

No contexto deste estudo, parte-se da observação da "materialização" do gênero nos processos educativo-vocais, tanto intencionais quanto não intencionais, para "hipotetizar" que o gênero atua como um princípio organizador dos modos de aprender e produzir voz, seja no canto ou na fala. Portanto, propõe-se que o gênero, em suas diversas formas e manifestações, institui o que se pode denominar de "estética vocal dos gêneros" – um conjunto de orientações perceptivas, expressivas e performativas que atravessa as experiências vocais de pessoas cisgênero[5] e transgênero, configurando modos específicos de sonoridade, estilo e aprendizagem vocal.

A fim de buscar evidências empíricas, optou-se pela abordagem do estudo de caso, compreendido como um construto teórico, no qual o caso é sempre uma hipótese (Walton, 2009), bem

"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).

[5] Pessoas cisgênero são pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído no nascimento.

como por um conjunto de construções teóricas específicas que emergem ao longo da pesquisa (Ragin, 2009). Nesse sentido, este estudo apresenta o caso como uma construção teórica, em que as ideias teóricas se articulam com os dados empíricos, permitindo a formulação de um modelo explicativo aplicável tanto ao contexto macro quanto ao micro.

Para que isso seja possível, é necessário entender esse método "como o estudo intensivo de um único caso em que o objetivo desse estudo é – pelo menos em parte – lançar luz sobre uma classe maior de casos" (Gerring, 2007, p. 20, tradução nossa)[6]. A partir de um recorte "microcósmico", buscam-se evidências capazes de contribuir para a compreensão de um fenômeno em sua dimensão geral ou universal. A busca por evidências empíricas e pela elaboração de um construto teórico fundamenta-se na observação do microcosmo social, uma vez que, no mundo empírico, é possível verificar se as ações cotidianas dos indivíduos oferecem indícios de que as concepções teóricas correspondem ao que ocorre na realidade.

Assim, o caso analisado sustenta-se em uma perspectiva de generalização, visto que, se os processos de aprendizagem vocal de um cantor ou cantora transgênero são atravessados por questões de gênero, é plausível supor que o mesmo fenômeno possa ocorrer com demais indivíduos.

Corroborando essa perspectiva, Ragin (2009, p. 219, tradução nossa)[7]sustenta que "a teia contínua da vida social humana deve ser fatiada e cortada de uma forma compatível com o objetivo de testar a generalidade das ideias teóricas". O caso é apresentado como uma construção teórica, em que as ideias conceituais se articulam aos dados empíricos, transformando-se em um construto teórico que busca explicar um fragmento da realidade em suas dimensões macro e micro. Assim, a vida prática constitui a teoria, e esta, por sua vez, retroalimenta a compreensão da prática.

Em síntese, é a junção entre concepções teóricas e as evidências empíricas levantadas ao longo da realização da pesquisa que possibilita a formulação de um caso teórico. Por meio da articulação entre a noção de que, nos processos de socialização mediados pelo gênero, os sujeitos aprendem simultaneamente a performar uma voz – falada ou cantada – e a performar o próprio gênero, e a compreensão de que essa performance vocal se subordina a uma estética vocal dos gêneros, bem como às experiências vividas por cantores e cantoras transgênero em seus processos de constituição pessoal e artística, constrói-se, neste estudo, um caso que busca integrar dimensões empíricas e teóricas.

Para a coleta de dados empíricos, foram entrevistados três cantores transgênero: um homem trans e duas mulheres trans. A entrevista[8] foi utilizada como ferramenta qualitativa para a obtenção dos dados[9].

[6] No original, em inglês: "may be understood as the intensive study of a single case where the purpose of that study is – at least in part – to shed light on a larger class of cases".
[7] No original, em inglês: "the continuous web of human social life must be sliced and diced in a way compatible with the goal of testing the generality of theoretical ideas".
[8] Foram realizadas três entrevistas, uma com cada participante da pesquisa no ano de 2020.
[9] Seguindo os princípios éticos da pesquisa, os nomes aqui trazidos são fictícios e os participantes assinaram Termos de Cessão para ceder o direito de uso de suas falas, desde que suas identidades fossem preservadas. Além disso, neste estudo, adota-se a perspectiva de Bourdieu (1997) no que se refere ao uso dos depoimentos de participantes de suas pesquisas publicados no livro "A miséria do mundo", quando diz: "como não experimentar um sentimento de inquietação no momento de tornar *públicas* conversas *privadas*, confidências recolhidas numa relação de confiança que só se pode estabelecer na relação entre duas pessoas? Sem dúvida, todos os nossos interlocutores aceitaram confiar-nos o uso que seria feito de seus depoimentos. Mas jamais houve um contrato tão carregado de exigências tácitas como um contrato de confiança". No entanto, convinha acima de tudo, segundo o autor, "procurar colocá-los ao abrigo

Gustavo é um homem trans, branco, de 23 anos[10], cantor amador, residente em uma cidade do interior de Minas Gerais. Sua formação musical é predominantemente autodidata. Embora tenha iniciado cursos de violão e de canto, abandonou ambos por considerar o ensino excessivamente teórico e desconectado da prática. Ainda adolescente, integrou um coral escolar em Portugal, experiência que reconhece como fundamental para a sua atual prática vocal. Canta por prazer e em seu próprio ritmo. Seu interesse pela composição foi o que inicialmente o motivou a buscar o aprendizado do violão, com o intuito de musicar as letras que escreve.

Janaína, 31 anos, por sua vez, é cantora e atriz, e compreende o canto de modo intrinsecamente vinculado à performance teatral. Trans e militante, utiliza sua voz como instrumento político e artístico de visibilidade para pessoas trans. Proveniente de um ambiente familiar musical, iniciou aulas de canto apenas após ingressar no curso de Teatro de uma universidade na Bahia. Apesar de relatar dificuldades na afinação durante a infância, consolidou sua autoconfiança após destacar-se em um concurso escolar. Sua trajetória inclui experiências como *drag queen* na cena noturna soteropolitana e, atualmente, além de atuar como cantora e atriz, exerce a docência em teatro na rede pública de ensino.

Natasha, 28 anos, é reconhecida por sua expressiva habilidade vocal. Iniciou-se no canto em atividades religiosas, espaço que constituiu sua formação musical. Natural da Bahia, mudou-se para Minas Gerais para estudar música e integrou um coral no qual se percebeu marginalizada por critérios de favoritismo do maestro. Nesse período, frequentou aulas de canto com uma professora evangélica, experiência que terminou após o seu afastamento da igreja. Posteriormente, ao ingressar em um curso de ensino superior no interior de Minas, retomou gradualmente o canto e consolidou-se na cena artística local, sem recorrer novamente a um processo de formação vocal tradicional.

2. Estética vocal dos gêneros: a construção do conceito

Ao considerar que as vozes são atravessadas pelas normas de gênero em seus processos de ensino e aprendizagem, compreende-se que os indivíduos, em geral, desenvolvem suas vozes para se ajustarem a padrões binários de comportamentos vocais. Tal conformação produz uma expectativa socialmente construída de sonoridade: há uma forma vocal esperada para homens e outra para mulheres. O conjunto desses padrões comportamentais vocais, que orientam o reconhecimento auditivo do gênero, constitui o que se denomina neste trabalho de "estética vocal dos gêneros". É sobre essa estética que se estruturam e se reproduzem as maneiras de se entender, categorizar, ouvir, pensar, se relacionar e educar as vozes.

A estética vocal dos gêneros constitui um sistema de valores, normas e padrões acústico-corporais que orientam social e simbolicamente o modo como as vozes são produzidas, percebidas e categorizadas. É por meio das performances vocais que as lógicas dessa estética se manifestam, pois nelas

dos perigos aos quais nós exporíamos suas palavras, abandonando-as, sem proteção, aos desvios de sentido. 'Não deplorar, não rir, não detestar, mas compreender'". [...]. Buscou-se, portanto, "fornecer os meios de compreender, isto é, de tomar as pessoas como elas são, senão oferecendo-lhes os instrumentos para os apreender como *necessários*, por deles necessitar relacionando-os metodicamente às causas e razões que elas *têm de ser como são*" (Bourdieu, 1997, p. 9-10, grifos no original).

[10] Idades e dados que os participantes forneceram à época da realização das entrevistas em 2020.

se evidenciam os efeitos dos processos educativo-vocais e socializadores, os quais, historicamente, visam à reprodução das masculinidades e feminilidades vocais consideradas legítimas.

As normas de gênero atuam como dispositivos reguladores que delimitam o que pode ser ouvido como voz masculina ou feminina, valendo-se de coerções físicas e simbólicas para sustentar tais fronteiras. Desde a infância, os processos de "socialização vocal e de gênero" ensinam o indivíduo a adequar a sua voz às expectativas de gênero, de modo que, na vida adulta, a sua performance vocal reafirme as normalidades sonoras do masculino e do feminino.

Nesse contexto, o "*habitus* vocal" emerge como uma categoria mediadora entre a estética vocal dos gêneros e as práticas individuais de fala e canto. Pensar na constituição de um "*habitus* vocal" em função do gênero faz sentido, uma vez que Bourdieu (2007, p. 191) caracteriza o *habitus* como um "sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes".

Setton (2002, p. 63) complementa afirmando que o *habitus* pode ser concebido como

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

O "habitus vocal" pode, então, ser compreendido como um sistema de disposições incorporadas, estruturadas socialmente pela estética vocal dos gêneros e, ao mesmo tempo, estruturantes das ações vocais do indivíduo. Assim, o "*habitus* vocal" traduz a internalização de padrões estéticos e normativos que orientam o modo como cada sujeito produz, percebe e interpreta a própria voz e a voz alheia.

Portanto, a estética vocal dos gêneros não apenas define as normas do que é uma voz "adequada", mas também constitui o campo de possibilidades a partir do qual o indivíduo elabora o seu estilo vocal generificado. Nessa perspectiva, a voz resulta da relação dialética entre as disposições estruturadas dessa estética e as interpretações individuais que as "materializam" no uso concreto da voz. Para garantir reconhecimento e legitimidade social, o sujeito manipula – conscientemente e inconscientemente – elementos acústicos e articulatórios, formantes, modos de fonação e variações de altura, dentre outros, para alinhar-se, parcial ou integralmente, às expectativas sonoras de masculinidade e feminilidade.

Em síntese, a estética vocal dos gêneros opera como matriz simbólica e normativa das práticas vocais, sendo o "*habitus* vocal" a forma incorporada de sua realização cotidiana. Nessa articulação, a voz torna-se simultaneamente meio e efeito da construção social do gênero.

Tais conjecturas encontram esteio na ideia de Butler (2014) de que o gênero estabelece normas para as práticas sociais. Para essa autora, como norma, o gênero atua como um princípio regulador das práticas sociais e rege a inteligibilidade social das ações, ao mesmo tempo em que delimita o que é ou não é reconhecido como pertencente ao domínio do social. Portanto, reconhecer o gênero como uma

norma é compreendê-lo como "o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas [...]" (Butler, 2014, p. 253).

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

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

Sob esse prisma, o gênero pode ser compreendido como um dispositivo simultaneamente normalizador e regulador, que opera por meio da padronização de comportamentos masculinos e femininos. Assim, considerando que os processos de socialização podem ser definidos como a inserção de um indivíduo em uma localização objetiva no mundo (Berger; Luckmann, 2004), para que um sujeito seja reconhecido como membro da sociedade em que está inserido, torna-se necessário que ele aprenda e incorpore padrões de ação masculinos e femininos, adquirindo uma aparência de gênero que represente a identidade de gênero que lhe foi atribuída no nascimento.

Tal necessidade decorre do fato de que, em um contexto social estruturado sobre um binarismo coercitivo de gênero, o reconhecimento como ser humano está condicionado ao enquadramento nas categorias normativas de homem e mulher. Assim, os corpos são treinados para se adequarem à estética dos gêneros, visto que "o gênero está estruturado sobre arranjos binários, mantendo categorias estritas de gênero que servem ao grande objetivo de preservar a disciplina societal" (Dietert; Dentice, 2013, p. 40, tradução nossa).

Adotando a ideia de Bento (2006) de que existe uma "estética dos gêneros" sobre a qual se constitui uma aparência de gênero, acredita-se que também exista uma estética vocal dos gêneros a partir da qual as vozes se constroem objetivando o alcance de sonoridades que representem masculinidades e feminilidades. Essas sonoridades, enquanto produtos de processos socioculturais, sonorizam valores, significados e padrões que não apenas viabilizam, mas também perpetuam construções normativas de masculinidades e feminilidades vocais. Logo, a estética vocal dos gêneros atua como dispositivo regulador e disciplinador das vozes, sustentado por estruturas binárias de gênero que delimitam e constroem o entendimento e os demais desdobramentos das masculinidades e feminilidades.

Considerando que a voz humana é indissociável do corpo e que há um componente corpóreo na sua produção, a sonoridade vocal de um indivíduo pode ser interpretada como um resultado de um treinamento corporal. A voz adquire suas características sonoras a partir de um condicionamento contínuo, resultante de práticas educacionais – sociais e pedagógicas – que orientam a "manipulação" das estruturas envolvidas na produção vocal, fazendo com que ela soe de determinada maneira. Assim como a aparência de gênero evidencia a corporeidade treinada, a voz também manifesta esses processos quando se "materializa" em som.

De modo análogo à estética de gênero que "reveste" o corpo conforme a designação arbitrária baseada nas genitálias, a estética vocal dos gêneros se expressa por meio de uma estilística vocal socialmente considerada adequada ao gênero atribuído à pessoa que fala ou canta. Nesse caso, espera-se uma voz grave para homens e uma voz aguda para mulheres, reproduzindo a lógica binária do sistema de gênero.

Diante do exposto, performar um gênero pela voz e pelo canto implica compreender e mobilizar os elementos que caracterizam as sonoridades consideradas femininas ou masculinas. Nas relações sociais, os indivíduos aprendem essa estética e manipulam, mesmo que inconscientemente, sua biomecânica laríngea, a fim de serem reconhecidos de acordo com os parâmetros vocais de gênero predominantes. Por isso, o gênero atua diretamente nos processos de aprendizagem, produção e performance vocal, consolidando expectativas distintas sobre como homens e mulheres devem falar e cantar.

3. Processos educativo-vocais da estética vocal dos gêneros

A construção da estética vocal dos gêneros é um fenômeno socialmente aprendido. Desde a "socialização primária" (Berger; Luckmann, 2004), as "instâncias socializadoras" (Setton, 2011), tais como família, escola, igreja e mídias, bem como outras matrizes culturais, interagem com a criança para lhe transmitir a compreensão de que vive em uma sociedade estruturada pelo binarismo de gênero e que suas ações são validadas ao enquadrar-se em padrões de ações generificados. Ao perceber que uma identidade masculina ou feminina lhe é atribuída socialmente desde a infância, o indivíduo internaliza – e acredita-se aqui que este processo está em um limiar entre a intencionalidade e a não intencionalidade – a necessidade de incorporar um "estilo vocal" correspondente ao gênero designado, operando diretamente o desenvolvimento de suas características vocais na fala e, posteriormente, no canto.

Pode-se argumentar que as diferenças vocais entre homens e mulheres se devem ao fato de que as laringes masculinas e femininas são biologicamente diferentes, principalmente no que diz respeito ao comprimento das pregas vocais. Entretanto, tais "diferenciações biológicas" manifestam-se apenas a partir da puberdade, quando alterações hormonais impactam o aparelho fonador. Antes desse período, já se verificam distinções vocais entre crianças de gêneros distintos, sobretudo no âmbito da fala, pois "a fala encadeada permite tal diferenciação, devido aos aspectos morfossintáticos e semânticos relacionados ao sexo [leia-se gênero]" (Cielo *et al*., 2009, p. 228).

Sundberg (2015) enfatiza que as diferenças nos formantes[11] entre homens e mulheres não podem ser atribuídas exclusivamente ao tamanho do trato vocal, sugerindo a existência de "dialetos de gênero", nos quais homens e mulheres articulam vogais de maneira diferenciada. A existência de diferenças

[11] Os formantes correspondem às frequências naturais de ressonância do trato vocal, determinadas especificamente pela posição articulatória da vogal produzida. A identificação das vogais ocorre por meio de seus formantes (Behlau *et al*., 2001). Segundo Gusmão, Campos e Maia (2010, p. 44-45), "o formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes [...]. Os formantes, na maioria das vezes, são expressos através de seu valor médio em Hertz (Hz), ou ciclos por segundo". Além de influenciarem diretamente a qualidade das vogais, os formantes desempenham um papel fundamental na definição do timbre vocal individual do cantor (Cordeiro; Pinho; Camargo, 2007).

vocais que não derivam de fatores biológicos reforça o argumento de que os padrões de masculinidade e feminilidade vocal são construídos socialmente, e não resultam de uma diferenciação natural. Esses padrões estão alicerçados em um processo coercitivo de normatização das práticas vocais, condicionando o funcionamento biomecânico do aparelho fonador à produção de sons compatíveis com a estética vocal dos gêneros. Esse processo é análogo ao treinamento de um cantor que ajusta a fisiologia de seu sistema fonador para atender às exigências estéticas de um determinado gênero musical.

A "socialização vocal e de gênero" ocorre no cotidiano, de forma implícita, seguindo o roteiro de normalização do gênero. Esse processo transcende a noção tradicional de educação ou de processo educativo, pois, ao contrário deste – geralmente considerado intencional, consciente e sistemático –, a socialização engloba ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes (Setton, 2011).

A partir da atribuição de uma identidade de gênero a alguém, essa pessoa se insere na dinâmica da estética vocal dos gêneros, que perpassa a construção de vocalidades. Nos processos de formação vocal – sejam intencionais ou não –, a meta primordial é atingir uma sonoridade determinada, usualmente subordinada aos valores estéticos dos gêneros. O processo de construção dessa sonoridade pode ser visto como um percurso que dá a uma voz a possibilidade de soar como deve soar ou de soar como se deseja que ela soe.

Para internalizar e reproduzir uma sonoridade, é necessário compreender suas características e realizar os ajustes fisiológicos exigidos para alcançá-la. Frequentemente, esse tipo de aprendizagem ocorre por meio de processos educativo-vocais não intencionais, inseridos nas relações cotidianas e na observação de modelos vocais, ou seja, na vivência com os outros e na observação das esferas da vida cotidiana. É nesse processo de constituir-se como ser que se aprende como as vozes devem soar, ser ouvidas e compreendidas. Dessa forma, os indivíduos aprendem como as vozes devem soar, ser percebidas e compreendidas, ajustando intuitivamente o funcionamento de seu aparelho fonador a um padrão vocal esperado.

Nesse processo de construção vocal, os valores, os significados e as normas sociais são assimilados através da socialização, que objetiva preparar o indivíduo para viver em sociedade. É na relação com o outro e com o meio social que se aprende a usar a voz para assumir uma identidade e ser reconhecido como sendo pertencente ao mundo em que se vive. Logo, a sonoridade vocal é resultado de um processo dialético e depende da autoescuta e da recepção da voz pelo outro.

As "matrizes culturais" que atuam nos processos de "socialização vocal" desempenham papel fundamental na transmissão de padrões de ação vocal sobre os quais as performances vocais devem se ancorar. "Instâncias socializadoras" e "matrizes culturais" – como família, religião, escola, mídias e comunidades na internet - condicionam o indivíduo a performar masculinidade ou feminilidade pela voz, de acordo com a identidade de gênero arbitrariamente atribuída no momento do nascimento. Por isso, a compreensão e a internalização dos padrões estéticos vocais fornecem subsídios para a construção de um "sistema de disposições" que permite o desenvolvimento de uma performance vocal generificada crível.

3.1. A figura do educador vocal

Nos processos educativo-vocais intencionais, além da estética músico-vocal de um gênero musical específico, a estética vocal dos gêneros também se manifesta. As formas de produzir, escutar, interpretar e categorizar vozes estão ancoradas no gênero, funcionando como mecanismos de regulação e reforço das práticas vocais binário-generificadas. É comum que professores de canto – ainda que sem intencionalidade – naturalizem e elaborem planos de trabalho baseados nos padrões vocais masculino e feminino. Então, assim como os processos educativo-vocais não intencionais, as práticas pedagógico-vocais intencionais acabam promovendo uma interiorização e perpetuação da estética vocal dos gêneros.

No processo de ensino do canto, o professor assume não apenas a função de educador vocal, mas também de mediador e regulador de gênero. Isso ocorre porque, salvo raras exceções, os pressupostos teóricos e práticos adotados em sua prática pedagógica, ainda que não intencionalmente, acabam por reforçar padrões generificados e consolidar a voz como um marcador social de gênero. No entanto, é importante destacar que o professor individualmente não pode ser responsabilizado por essa dinâmica. Tendo sido ele mesmo educado de acordo com os pressupostos da estética vocal dos gêneros acerca do ensino e do manejo das vozes, o binarismo vocal estará presente em sua prática educativa.

Esse papel do educador vocal na consolidação da voz como um identificador de gênero é tangenciado nas entrevistas de Gustavo e Natasha. No relato de Gustavo, por exemplo, ele menciona que sua professora de canto coral, na infância, o incentivava a utilizar a região mais aguda de sua voz no "registro de cabeça", ao invés de explorar tessituras mais graves e outros mecanismos vocais (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 7). Tal abordagem pode ser interpretada como uma reafirmação dos padrões estético-vocais generificados, nos quais se convencionou que a voz masculina deve ser grave e "no peito", enquanto a voz feminina deve ser aguda e "na cabeça".

No caso de Natasha, o processo de classificação vocal pelo qual passou durante a sua participação em um coro (Natasha, entrevista, dia 23/12/2020, p. 7) mostra como os processos formativos vocais são atravessados por construções de gênero. Mesmo sem se identificar e se reconhecer vocalmente no naipe de baixos, foi ali que sua voz acabou sendo alocada, a partir da interpretação de suas características vocais e corporais pelo regente do coral.

Para Janaína, o papel da professora de canto foi determinante para o reconhecimento de sua própria voz como integrante da estética vocal feminina após a sua transição de gênero, já que esta sempre pensou a feminilidade vocal para além dos padrões normativos da estética vocal dos gêneros (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 28).

3.2. Os "modelos vocais"

No contexto das aprendizagens vocais que ocorrem sem a mediação direta de um professor de canto ou educador vocal, outras figuras desempenham um papel igualmente relevante: os "modelos vocais". Esses modelos são cantores nos quais indivíduos em formação se inspiram durante o processo de desenvolvimento vocal. Na prática cotidiana, a aprendizagem vocal frequentemente ocorre por meio da observação e imitação de modelos, pois as aprendizagens, de maneira geral, são mediadas por referências.

Desde a infância, os indivíduos são expostos a modelos vocais, como pais, familiares e vozes transmitidas por meios eletrônicos (Schmeling, 2005). Essas referências iniciais fornecem "insumos" para as primeiras experiências vocais, muitas vezes por meio da imitação. No percurso da formação como cantor, esse processo se intensifica, pois a tentativa de reproduzir aspectos vocais de cantores de referência contribui para a construção de uma identidade vocal própria.

Os modelos vocais são, portanto, essenciais para a experimentação e descoberta da própria voz, assim como para a compreensão da estética vocal dos gêneros e dos estilos musicais. Além disso, podem ser considerados como fontes de recursos sonoros incorporados na construção da própria performance vocal.

Nas entrevistas realizadas com os participantes desta pesquisa, pode-se notar o papel central dos modelos vocais na trajetória formativa, especialmente no caso de Janaína.

> Gal, ela tem um local que, primeiro o que me encantou foi o canto cristalino de Gal, de você escutar e entender tudo que vocalmente ela tá fazendo, com muita clareza, né? Isso me encantou muito. Depois quando eu tive acesso ao *YouTube* e eu passei a ver as performances de Gal, em cena, e o experimentalismo de Gal em cena – para além da voz experimentalista de Gal – eu ficava arrepiada assim: "Meu Deus, que mulher é essa? Pelo amor de Deus!". Eu tinha 15 anos na época. E pra mim Gal é realmente a – e com todo respeito, adoro Elis Regina –, mas pra mim Gal é a maior cantora do país, porque ela experimentou de TUDO! TUDO! Sabe? E com todas as competências e as não competências também, porque todo mundo tem competências e não competências, ninguém é completo, eu não gosto da ilusão de completude de um artista, eu acho que é um local falho, é um local que tentam enquadrar a gente e é foda[12] isso. Mas, pra mim, Gal é o que a gente tem de melhor desse último século, digo enquanto cantora daqui (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 4).

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

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

O aprender a cantar no dia a dia pela observação e pela experiência, e tendo Elza Soares como modelo, também fez parte das vivências de Natasha, que diz se inspirar na cantora, na sua experiência de vida e na sua performatividade no palco.

[12] Optou-se no trabalho por deixar a escrita o mais próximo possível daquilo que os entrevistados expressaram oralmente. Em função disso, foram mantidas a coloquialidade e a informalidade no discurso, trazendo para o âmbito da escrita termos como "cê", "tava/tá", "num" e até os eventuais palavrões proferidos pelos participantes.

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

A identificação com Elza Soares não se restringe ao aspecto vocal, mas também envolve dimensões raciais e de pertencimento. Tanto Janaína quanto Natasha reconhecem que, ao escolherem Elza como principal referência musical e vocal, encontram elementos que contribuem para a construção de suas performances vocais a partir de seus lugares de mulheres negras. Janaína, por exemplo, ao refletir sobre a sua relação com Gal Costa, percebeu que, apesar de sua admiração, sentia um distanciamento em relação à cantora, pois Gal, embora inserida na cultura baiana, era uma mulher branca. Esse fator a levou a um reencontro com Elza Soares, cuja trajetória e presença ressoavam de forma mais significativa em sua vivência (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 2-3).

No caso de Gustavo, a identificação com um modelo vocal ocorre em função de um elemento fundamental para a masculinização da voz no âmbito da estética vocal dos gêneros: o uso da tessitura grave.

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

Um aspecto relevante identificado na análise dos relatos dos participantes é que os modelos vocais escolhidos por cada um deles pertencem ao mesmo gênero com o qual se identificam. Esse fator contribui para a construção de performances vocais generificadas alinhadas às suas identidades de gênero.

Além disso, embora utilizem seus modelos vocais como fontes de inspiração, nenhum dos participantes busca replicá-los integralmente. Pelo contrário, o objetivo é incorporar os recursos adquiridos por meio da observação desses cantores-modelo para desenvolver uma identidade vocal única e autêntica.

Ao recorrer a referências vocais em suas performances, os participantes deste estudo encontram caminhos para reinventar e ressignificar constantemente as suas práticas vocais. Esse processo de reformulação das performances pode indicar a possibilidade de questionamento e reconstrução dos padrões hegemônicos de feminilidade e de masculinidade vocais. Da mesma maneira que os seus modelos colaboraram para a reinvenção de padrões preestabelecidos, eles podem, a seu modo, contribuir para a superação dos atuais padrões atribuídos às vozes masculinas e femininas.

4. A estética vocal dos gêneros e a construção de masculinidades e feminilidades vocais

Na construção de uma performance de gênero, seja ela masculina, feminina ou não binária, torna-se fundamental compreender e/ou aprender as expectativas relacionadas à voz em função do gênero

de quem fala e canta, uma vez que a voz constitui elemento essencial de identidade dos indivíduos e a transmite significativamente (Ferreira, 2011). A voz não apenas perpassa a construção de identidades de gênero, mas também é perpassada por ela no processo de constituição do sujeito no mundo em que se insere.

No contexto musical, além da tessitura e das características músico-vocais específicas de cada gênero musical, a estética vocal pode ser moldada a partir do uso diferenciado dos mesmos recursos vocais por indivíduos de diferentes gêneros. Na configuração de uma estética vocal de gênero na voz cantada, devem-se considerar os seguintes recursos: modos de fonação, manipulação da relação fonte-filtro (respectivamente, laringe e articuladores), controle das pressões sub, trans e supraglóticas, articulação, transição entre registros, predominância de determinados registros vocais ou diferenças no padrão de vibrações das pregas vocais, além da performance corporal. A manipulação desses recursos pode ocorrer de maneira não intencional, como resultado de processos de naturalização e normalização de padrões vocais, por meio dos quais o gênero opera, inclusive no canto.

O destaque dado à altura, ou à tessitura, de uma voz no processo de construção de padrões de masculinidades e feminilidades vocais se dá pelo fato de que, geralmente, a primeira característica que se ouve e se percebe de uma voz é o quão grave ou o quão aguda ela é. A primeira impressão gerada por uma voz está intimamente relacionada ao estranhamento ou à conformidade que sua sonoridade provoca em relação ao corpo que a emite. Socialmente, espera-se que homens de maior estatura possuam vozes mais graves e potentes, enquanto se atribui a mulheres menores uma expectativa de voz aguda e delicada.

Os padrões de tessitura estabelecidos para vozes masculinas e femininas mostram-se particularmente relevantes na formação dos cantores e cantoras trans participantes desta pesquisa, ainda que de forma inconsciente. Desde a infância, antes mesmo de iniciar a sua transição de gênero, Gustavo já demonstrava uma busca por uma voz mais grave ao cantar:

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

A partir desse relato, pode-se inferir que a busca de Gustavo por uma voz mais grave está relacionada com a tentativa de se afastar de uma estética vocal feminina, sobretudo no que concerne à altura. O uso de uma tessitura vocal que contrarie a normatividade da estética vocal feminina pode ser interpretado como uma negação da identidade de gênero feminina com a qual Gustavo não se identificava.

No entanto, essa busca por enquadramento em uma estética vocal masculina não se restringiu à infância. Mesmo após a transição, sua relação com a voz ainda parece marcada pela necessidade de performar masculinidade por meio da produção vocal em tessituras mais graves, tanto na fala quanto no canto:

> E eu percebi que – inclusive porque um amigo me falou, porque eu faço isso de forma inconsciente – que quando eu tô falando com pessoas que eu não conheço [...] eu falo bem mais grave. Eu falo, tipo assim [fazendo uma voz mais grave]: "Eu vou querer tal coisa". Eu tento pôr a minha voz mais [grave]... só que eu nunca percebi que eu fazia isso. Meu amigo falou: "Por que que cê fez isso?". Eu falei: "O quê que eu fiz?". Aí ele falou: "Cê começou a falar diferente". E aí eu fiquei: "Como assim?!" (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 23).

O uso de uma voz mais grave do que o habitual sugere que Gustavo busca maior passabilidade[13], ultrapassando a dimensão vocal e adentrando uma esfera social mais ampla. Ao "engrossar" a voz em interações com estranhos, pode ser que ele esteja querendo se livrar da ameaça da disforia que uma voz em não conformidade com os padrões sociais pode causar, uma vez que, dentro da lógica da binarização das vozes, vozes mais graves são interpretadas como mais masculinas.

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

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

Para além da fala, essas expectativas também estão presentes nas práticas músico-vocais de Gustavo por meio da busca e do uso de tessituras graves extremas, como forma de enquadramento na almejada estética vocal masculina.

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

Enquanto Gustavo buscava intensamente "agravar" sua voz, Natasha, em situação pré-transição, evitava a região mais grave de sua tessitura vocal.

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

Assim como Gustavo, Natasha parece ter usado sua tessitura vocal como ferramenta para negar uma identidade de gênero com a qual não se identificava. O fato de rejeitar sua classificação como barítono pode ser interpretado como uma tentativa de distanciar-se de uma masculinidade vocal associada

[13] Passabilidade pode ser entendida como um processo que valoriza "o desenvolvimento de contornos e traços corporais que, no limite, garantem a possibilidade de uma pessoa ser reconhecida como cisgênera" (Pontes; Silva, 2017/2018, p. 403).

à emissão de frequências graves. Nessa lógica, ser classificado como baixo significa ter a voz mais grave dentre as vozes masculinas, e, quando se acredita que os padrões de masculinidade e feminilidade podem ser entendidos e reconhecidos pela tessitura "natural" de uma voz, quanto mais grave é a voz de uma pessoa, mais viril, mais masculina, mais homem ela é.

Entretanto, apesar de sua importância, a altura isoladamente não determina a categorização de uma voz como masculina ou feminina; ela não tem a capacidade de, separada de outros fatores, representar o que se entende como estética vocal dos gêneros. Quando se pensa numa estética de vestuário em função do gênero, por exemplo, embora a cor da roupa seja importante para caracterizá-la como sendo uma vestimenta masculina ou feminina, ela depende de outras características – como a forma, o corte, o caimento, a silhueta, o tamanho, apenas para citar algumas – para, de fato, ser categorizada como roupa de mulher ou roupa de homem. Igualmente, para que se configure uma estética vocal de gênero, é necessário considerar elementos como modos de fonação, articulação, ressonância, corte de palavras, sibilância, pronúncia de consoantes e duração das vogais.

Nesse sentido, Gustavo observa que, embora ele e um amigo possuam frequências fundamentais de fala similares, a voz do amigo soa mais grave, mostrando que o grave, por si só, não basta para definir a masculinidade vocal.

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

O que pode estar ocorrendo é o uso de diferentes recursos de ressonância por Gustavo e seu amigo. Considerando que o resultado final de uma voz depende também de características acústicas, a percepção da mesma frequência como sendo "mais grave" pode estar associada a diferentes manipulações do trato vocal e dos articuladores. Essas diferenças resultam em uma produção vocal que incorpora mais harmônicos graves e, consequentemente, é percebida como mais grave.

Janaína também problematiza a dicotomia entre grave e agudo ao discutir a construção das vozes masculinas e femininas:

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

No campo das ciências da voz, considera-se que as qualidades vocais percebidas como masculinas ou femininas estão ancoradas em fatores como o tipo de som produzido na laringe, a ressonância desse som no trato vocal, a articulação e as pressões envolvidas na manipulação dessas estruturas (Tsuji *et al*., 2002). Para além da frequência fundamental, os resultados sonoros decorrentes do gerenciamento desses recursos reforçam a constituição de masculinidades e feminilidades vocais.

Contudo, vale ressaltar que esses fatores secundários na atribuição de gênero a uma voz podem não apenas "denunciar" o gênero de quem fala, mas também evidenciar categorias interseccionais que dialogam com a identidade de gênero de quem fala ou canta. Isso é perceptível na experiência de Gustavo, que relata: "Na voz falada, assim... muitas pessoas acham que eu sou gay por causa do jeito que eu me expresso [...]. E, então, às vezes passava esse estereótipo, né, de como homens gays falam. E, às vezes, era mesmo, bem estereotipado" (Gustavo, entrevista, dia 10/07/2020, p. 27-28).

Zimman (2012, 2017, 2018) destaca, além dos elementos já mencionados, outros fatores responsáveis pela identificação das vozes como masculinas ou femininas: variação do *pitch*, dinâmica vocal, frequências de formantes, tamanho do espaço das vogais, cortes de consoantes, consoantes sibilantes (como /s/ e /z/) e qualidade vocal (Zimman, 2012). Nesse contexto, a voz também opera como um marcador de categorias interseccionais que auxiliam na compreensão da identidade e do gênero de uma pessoa. No entanto, essa discussão extrapola o escopo do presente tópico.

Ainda no contexto da fala, Yuasa (2008) observa que, ao comparar as principais diferenças entre as vozes de homens e mulheres, além da altura, um aspecto que se destaca tanto na população estadunidense quanto na japonesa é a variação do *pitch*, ou seja, as flutuações de altura dentro da tessitura da fala. Mesmo que as mulheres estadunidenses utilizem uma tessitura de fala mais grave que as japonesas, em ambos os países suas falas apresentam maior variação de frequência, enquanto o discurso masculino tende a ser mais estático. Essas diferenças podem reforçar estereótipos de gênero, como a associação entre uma fala mais modulada e a emotividade feminina, ou entre uma fala mais monótona e a racionalidade masculina.

No âmbito do canto, tais implicações também se fazem presentes. A semântica envolvida na construção músico-vocal da performance de um cantor é perpassada por valores generificados envolvidos na produção musical e vocal. Janaína aborda essa questão ao afirmar que:

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

O argumento de Janaína faz sentido, pois, mesmo dentro de uma mesma tessitura vocal, como é comum em gêneros musicais como o *pop music*, a percepção da voz masculina e feminina pelos ouvintes difere. Isso ocorre devido a aspectos da produção vocal que, associados à altura, contribuem para conferir masculinidade ou feminilidade à voz.

Assim, compreender o uso dos recursos sonoros dentro da estética vocal dos gêneros — ou, em outras palavras, aprender e interiorizar a estética vocal dos gêneros — possibilita a construção de performances que tanto reafirmam quanto subvertem padrões de masculinidade e feminilidade vocais.

5. A estética vocal dos gêneros e a classificação vocal

Se a forma de compreender e categorizar as vozes é atravessada por expectativas derivadas da generificação das ações dos indivíduos, torna-se evidente que "as vozes são classificadas, em primeiro lugar, por gênero" (Travassos, 2008, p. 103). A tradicional classificação vocal inerente ao canto lírico está mais fortemente vinculada a uma concepção de gênero baseada na genitália e na atribuição arbitrária de gênero do que à perspectiva de gênero como construção social, adotada neste estudo.

Além de ter o gênero, conforme definido acima, como elemento central no processo de categorização das vozes, a classificação vocal, tal como se conhece, integra "um treinamento hegemônico que perpetua um padrão de afinação, ou seja, de escuta e reprodução de sons a partir do binarismo homem-mulher" (Jacobs, 2017, p. 372). Para um cantor lírico, a atribuição de uma classificação vocal é fundamental, pois dela depende o repertório a ser interpretado e a tessitura vocal a ser trabalhada (Mangini; Silva, 2013). Essa categorização é baseada predominantemente no gênero atribuído ao nascimento, resultando em classificações principais como soprano, meio-soprano e contralto para mulheres cisgênero, e tenor, barítono e baixo para homens cisgênero (Travassos, 2008, p. 103; Mangini; Silva, 2013, p. 213).

De modo geral, as classificações vocais foram desenvolvidas para categorizar corpos e vozes cisgênero dentro das matrizes de uma cisheteronormatividade. Em outras palavras, o sistema de classificação vocal está profundamente enraizado no binarismo homem-mulher, de modo que a identidade de gênero é um critério essencial para a classificação vocal. Segundo o modelo tradicional de canto e ensino vocal, para ser contralto, por exemplo, é necessário ter "nascido" mulher. Indivíduos designados como homens no nascimento, mesmo que possuam tessitura semelhante à das cantoras classificadas como contraltos, são enquadrados geralmente como contratenores ou contraltinos/istas. Embora critérios secundários, como timbre, passagens de mudança de registro e tamanho das pregas vocais, dentre outros, sejam frequentemente mencionados como justificativas, a principal razão para essa distinção é o gênero.

Essa perspectiva pode estar atrelada à crença de uma "voz natural", que refletiria a essência do cantor e seria intrínseca a ele desde o nascimento. Nesse contexto, um homem não pode ser contralto porque, ao utilizar sua voz em alturas "naturalmente" designadas à classificação vocal feminina mais grave, ele estaria "falsificando" sua voz. Isso se deve ao entendimento de que a voz "natural" de um homem deve se restringir a frequências mais graves do que aquelas tipicamente atribuídas às vozes femininas.

Os próprios cantores castrados exemplificam essa intersecção entre gênero e categorização vocal dentro do sistema tradicional. Embora desempenhassem papéis escritos para sopranos e contraltos e possuíssem características tímbricas similares às dessas vozes, são frequentemente referidos na literatura como sopranistas e contraltistas (Mangini; Silva, 2013, p. 213). Os sufixos "-ista", "-ino" e "-ina", quando associados às classificações vocais, usualmente indicam uma tentativa de aproximação a determinada categoria, sem, no entanto, implicar a plena inserção nessa classificação. Assim, um sopranista é alguém que emula a voz de uma soprano sem ser, de fato, reconhecido como tal. Segundo a concepção tradicionalista do canto, que naturaliza as vozes e os parâmetros que sustentam sua classificação, apenas aqueles "nascidos" sopranos podem ser efetivamente categorizados dessa maneira.

Além disso, embora se tenha disseminado a ideia de que as classificações vocais são relevantes especialmente para cantores líricos, vestígios desse sistema ainda permeiam a prática e o ensino do canto popular. Alguns autores defendem que o cantor popular deve conhecer a sua classificação vocal e trabalhar dentro de uma tessitura que respeite sua voz "natural" (Mangini; Silva, 2013, p. 213).

Atualmente, reconhece-se que os processos de cantar e aprender canto lírico e canto popular/contemporâneo possuem diferenças substanciais, embora este não seja o foco da presente discussão. O aspecto central a ser ressaltado é a permanência de pressupostos generificados e hegemônicos no ensino e na prática do canto lírico, sustentados por um sistema de classificação vocal cisheteronormativo que ainda permeia a educação vocal contemporânea, tanto no canto erudito quanto no canto popular. Essa classificação é fruto de uma construção histórica em que o canto lírico – assim como outras manifestações musicais de tradição europeia – foi estabelecido como a única modalidade canora digna de estudo e pesquisa, além de ser considerado provavelmente o único caminho para uma "técnica vocal saudável". Mesmo no ensino de canto popular, frequentemente recorre-se a metodologias e recursos educativos oriundos do canto lírico.

A fala de Janaína ilustra como esses aspectos atravessam os seus processos educativo-vocais:

> E eu sou uma mulher, eu sou tenorina porque minha voz é essa [...] e eu mostrei um vídeo de eu cantando pra uma amiga e ela achou que eu era contralto e eu falei: "Não amiga, eu não sou contralto, eu sou tenorina" [risos]. [A amiga:] "Não, você é contralto!" [Janaína]: "Não, eu sou tenorina, porque eu vou de tal nota, com conforto, até tal nota" (Janaína, entrevista, dia 16/07/2020, p. 11-12).

Embora apresentem perspectivas divergentes, tanto Janaína quanto sua amiga reproduzem, ainda que de formas distintas, uma lógica de pensamento baseada no binarismo vocal cisheteronormativo. Esse diálogo evidencia como a maneira de ouvir, categorizar e compreender as vozes – próprias e alheias – é permeada pelo gênero.

Para a amiga de Janaína, que reconhece sua identidade de gênero, faz sentido classificá-la como contralto, pois, dentro do sistema tradicional de classificação vocal, as mulheres são soprano, meio-soprano ou contralto. Se sua voz não é extremamente aguda, então, segundo essa lógica, ela preencheria um dos critérios para ser considerada contralto. Janaína, por sua vez, rejeita essa imposição e se identifica como tenorina. No entanto, o sufixo "-ina", como já visto, reforça a ideia de emulação, sugerindo que, dentro do sistema de classificação hegemônico, Janaína não pode ser "tenor", mas apenas "tenorina" – uma adaptação que reafirma a exclusão de mulheres dessa categoria.

Mais uma vez, vale referir que o objetivo deste estudo não é sugerir que pessoas transgênero devam ou não se adequar às classificações vocais vigentes, mas sim evidenciar como o gênero atravessa a experiência, a compreensão e a produção da voz, tanto para pessoas trans quanto para pessoas cis. O abandono dessas categorias poderia viabilizar o desenvolvimento de práticas vocais mais emancipatórias, mas o primeiro passo para superar um sistema é compreender sua existência e funcionamento.

A partir dessa lógica, Janaína demonstra a necessidade de uma classificação para sistematizar e compreender sua própria voz: "Eu não vou tá mais acostumada com o tom de tenorina e talvez eu passe pra contralto, pra contratenor, não sei a porra que eu vou fazer" (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 18). Esse anseio já se manifestava antes de sua transição de gênero: "E, aí, como eu pedi pra ser

contratenor! Gente, a coisa que eu mais queria na minha vida era ser contratenor" (Janaína, entrevista, dia 16/12/2020, p. 11).

Embora em diferentes momentos de sua trajetória, torna-se evidente que, para além da necessidade de enquadrar a voz em uma das categorias tradicionais de classificação vocal, há a constante operação das normativas de gênero sobre as possibilidades vocais que Janaína percebe para si. Inicialmente, identificava-se como contratenor; atualmente, considera-se tenorina, e projeta para o futuro a possibilidade de se tornar contralto. Todas essas perspectivas estão atravessadas pelas dinâmicas de gênero, uma vez que as classificações vocais, tal como são convencionalmente conhecidas, operam como mecanismos de naturalização e normatização de uma estética vocal dos gêneros. Essa estrutura não apenas permeia os processos de formação vocal, mas também a construção da identidade vocal e os múltiplos modos pelos quais os indivíduos se relacionam com suas próprias vozes.

No contexto hegemônico e generificado das classificações vocais, Janaína não apenas compreende e posiciona sua própria voz, mas também insere nesse sistema as vozes de outros cantores que lhe servem como referência.

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

A mesma operação de gênero sobre o fundamento das classificações vocais, anteriormente mencionada, ressurge nessa fala. Ney Matogrosso e Felipe Catto, artistas que subvertem as normas de gênero em suas performances, não conseguem, no entanto, romper com as classificações vocais que lhes são convencionalmente atribuídas. Apesar de possuírem alcance vocal correspondente ao de um contralto, ou seja, de serem capazes de cantar na mesma tessitura dessa categoria, e ainda que tenham características tímbricas correspondentes ao que se espera da sonoridade dessas cantoras, esses indivíduos não podem ser reconhecidos como tal, pois não "nasceram" contraltos – leia-se: não "nasceram" mulheres. Além disso, suas estéticas vocais incluem o uso do falsete, o que, sob a perspectiva binária e cisheteronormativa da vocalidade, é considerado uma forma de artificialidade. Dentro dessa lógica, Matogrosso e Catto jamais poderiam ser reconhecidos como contraltos "legítimos".

A análise aqui desenvolvida não pretende estabelecer juízos de valor sobre as percepções de Janaína ou dos demais participantes da pesquisa. Busca-se, antes, lançar luz sobre a operação do gênero nas vozes, a partir dos discursos dos entrevistados, e trazer argumentos teóricos para elucidar empiricamente a operação do gênero nos processos de aprender e produzir voz. Não há, em si, qualquer juízo negativo sobre o desejo de se enquadrar nas classificações vocais tradicionalmente estabelecidas pelo canto lírico; entretanto, é fundamental compreender os mecanismos que estruturam esse sistema classificatório e os pressupostos que o sustentam.

Ademais, tendo em vista a relevância das classificações vocais tanto nas práticas educativas quanto no conhecimento socialmente construído sobre a voz, o desejo de se identificar com uma determinada classificação vocal representa, para o cantor, um meio de reconhecimento e inserção no mundo.

Considerações finais: vislumbres para além do binarismo vocal

Considerando que as vozes são socialmente construídas a partir de uma estética vocal dos gêneros, a qual estabelece valores, significados e padrões sobre como uma voz deve soar em função do gênero de quem fala ou canta, torna-se fundamental questionar e desconstruir tais padrões. Acredita-se que esse movimento pode proporcionar maior liberdade e autonomia às vozes, permitindo que a expressão vocal se manifeste de maneira autêntica e desvinculada de normas pré-estabelecidas.

A voz pode ser compreendida como um instrumento de expressão individual, cujo desenvolvimento não deve estar condicionado às convenções binárias de gênero. Nesse contexto, o educador vocal assume o papel de facilitador no processo de construção de uma performance vocal cantada que transcenda os valores tradicionalmente associados ao binarismo de gênero.

No entanto, a superação dos padrões vocais generificados não pode ser reduzida a iniciativas ou resoluções individuais. A ressignificação das concepções vocais não constitui um processo imediato ou simples; ao contrário, trata-se de uma transformação complexa e prolongada, que demanda a busca por novas formas de compreender, categorizar, ouvir, pensar e ensinar as vozes. Para isso, faz-se necessária a conscientização de que os conhecimentos atuais sobre a voz resultam de uma construção simultaneamente social, cultural e histórica. Por esse motivo, os valores e significados atribuídos à voz ao longo do tempo não devem ser tomados como imutáveis, mas sim como elementos passíveis de renovação e ressignificação.

Uma abordagem emancipatória da educação vocal deve pressupor o entendimento da voz como uma ferramenta de expressão da identidade individual, que não deve estar vinculada a categorias como gênero, por exemplo. A voz desejada deveria ser aquela que se pode ter, sem as limitações impostas pelos estereótipos de masculinidade e feminilidade vocais.

Contudo, para que os processos formativos e performativo-vocais sejam desvinculados das concepções normativas sobre como uma voz deve soar em função do gênero, é imprescindível reconhecer a atuação do gênero na construção das vozes no cotidiano. Logo, é fundamental compreender e desnaturalizar os mecanismos pelos quais o gênero se perpetua nas performances vocais dos indivíduos. Afinal, não é possível superar uma estrutura sem antes tomar consciência de sua existência e de seu funcionamento.

Cantar é uma experiência profundamente subjetiva e transformadora. A imposição de padrões vocais generificados pode limitar e cercear a liberdade de expressão vocal de indivíduos transgênero, cisgênero e não binários. A pedagogia vocal, ao incorporar uma abordagem mais inclusiva, pode contribuir para a emancipação vocal, permitindo que cantores explorem plenamente a sua identidade vocal sem restrições baseadas em gênero.

Acredita-se que seja importante desafiar paradigmas normativos que impõem limites à performance vocal e reconhecer que a diversidade de vozes deve ser celebrada e não reprimida. A adaptação de métodos pedagógicos para acolher diferentes identidades de gênero fortalece um ensino vocal mais democrático e respeitoso. Portanto, a intersecção entre pedagogia vocal e estudos de gênero deve continuar avançando, de modo a promover uma maior compreensão sobre como as vozes podem ser libertas de “amarras” sociais e a expressar toda a sua potencialidade.

As ciências da voz, a pedagogia vocal e a educação musical já dispõem de recursos didático-pedagógicos capazes de expandir as possibilidades vocais para além dos padrões hegemônicos de

masculinidade e feminilidade. Ao questionar a naturalização dos padrões vocais de gênero, abre-se espaço para um ensino de canto mais livre, diverso e inclusivo, que permite que cada indivíduo encontre e desenvolva plenamente a sua própria voz.

Referências

BARROS, Alana Dantas. *A relação entre a voz e a expressão de gênero:* a percepção de pessoas transexuais. 2017. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/31164 Acesso em: 26 out. 2025.

BEBER, Bárbara Costa; CIELO, Carla Aparecida. Medidas de fonte glótica de vozes masculinas normais. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica,* Barueri, v. 22, n. 3, p. 299-304, jul./set. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pfono/a/kmz4SkjvmjhybDWV9qkGSzv/?lang=pt Acesso em: 26 out. 2025.

BEHLAU, Mara; ZIEMER, Roberto. Psicodinâmica vocal. *In:* FERREIRA, Leslie Piccolotto (Org.). *Trabalhando a voz:* vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus, 1988. p. 71-88.

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya; FEIJO, Deborah; PONTES, Paulo. Avaliação de voz. *In*: BEHLAU, Mara. Voz: o livro do especialista. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. V. 1. Capítulo 3. p. 130-164.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo; MORETI, Felipe. *Higiene vocal:* cuidando da voz. Rio de Janeiro: Revinter, 2017.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo:* sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*: Tratado de sociologia do conhecimento. Trad. Floriano de Souza Fernandes. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOZEMAN, Kenneth W. The role of the first formant in training the male singing voice. *Journal of singing*, v. 66, n. 3, p. 291-297, jan./fev. 2010. Disponível em: https://faculty.lawrence.edu/bozemank/wp-content/uploads/sites/10/2014/03/Bozeman_JOS-2010_JanFeb-.pdf Acesso em: 3 mar. 2025.

BOZEMAN, Kenneth W. Remapping the open throat (gola aperta). *Journal of singing*, v. 72, n. 2, p. 183-187, nov./dez. 2015. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/13ae1cf19f0edd7627969b07ce6a7c42/1?pq-origsite=gscholar&cbl=41612 Acesso em: 3 mar. 2025.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/cpa/n42/0104-8333-cpa-42-00249.pdf Acesso em: 3 mar. 2025.

CALDEIRA, Bruno. *O processo de despedir-se de uma voz***:** percursos de transição vocal de cantores transmasculinos. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Curso de Licenciatura em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26150 Acesso em: 26 out. 2025.

CALDEIRA, Bruno**.** *Em que gênero eu canto***:** a operação do gênero na construção de performances vocais de cantoras e cantores transgêneros. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/33495 Acesso em: 5 out. 2025.

CALDEIRA, Bruno. Masculinidades e feminilidades vocais e a constituição de uma estética vocal dos gêneros. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 26., 2023, Ouro Preto. *Anais [...]*. Ouro Preto: ABEM, v. 5, 2023a. Disponível em: https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1697/public/1697-7426-1-PB.pdf. Acesso em: 26 out. 2025.

CALDEIRA, Bruno. Todos nascemos sem voz e o resto é *drag*: subversões de gênero provocadas por performances vocais de *drag queens* cantoras. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 26., 2023, Ouro Preto. *Anais [...]*. Ouro Preto: ABEM, v. 5, 2023b. Disponível em: https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxvicongresso/XXVICongresso/paper/viewFile/1694/1295 Acesso em: 26 out. 2025.

CIELO, Carla Aparecida; BEBER, Barbara Costa; MAGGI, Celina Rech; KÖRBES, Daiane; OLIVEIRA, Clarissa Flores; WEBER, Danúbia Emanuele; TUSI, Aline Ramos. Disfonia funcional psicogênica por puberfonia do tipo muda vocal incompleta: aspectos fisiológicos e psicológicos. *Estudos de psicologia*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 227-236, abr./jun. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/estpsi/v26n2/10.pdf Acesso em: 1 jan. 2021.

COLEMAN, Robert F.; MABIS, Janet Henn.; HINSON, Joanne Kidd. Fundamental frequency-sound pressure level profiles of adult male and female voices. *Journal of speech and hearing research*, v. 20, n. 2, p. 197-204, jun. 1977. Disponível em: https://pubs.asha.org/doi/10.1044/jshr.2002.197 Acesso em: 26 out. 2025.

CORDEIRO, Gislaine Ferro; PINHO, Sílvia Maria Rebelo; CAMARGO, Zuleica Antonia. Formante do cantor – um enfoque fisiológico. *In*: PINHO, Silvia Maria Rebelo. *Temas em voz profissional*. São Paulo: Revinter, 2007. p. 23-30

DIETERT, Michelle; DENTICE, Dianne. Growing up trans: socialization and the gender binary. Journal of GLBT Family Studies, v. 9, n. 1, p. 24-42, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1080/1550428X.2013.746053. Acesso em: 8 jun. 2021.

DRUMOND, Lorena Badaró. Fonoaudiologia e transgenitalização: a voz no processo de reelaboração da identidade social do transexual. *In:* ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSICOLOGIA SOCIAL, 15., 2009, Maceió. *Anais [...]*. Maceió: ABPS, 2009.

FERREIRA, João. Voz e identidade na comunicação aumentativa. *In:* JORNADA "A LINGUAGEM DA VOZ", 1., 2011, Lisboa. *Actas [...]*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/4914421/Atas_das_1as_Jornadas_A_Linguagem_da_Voz_Faculdade_de_Medicina_Universidade_de_Lisboa Acesso em: 23 jan. 2021.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256 Acesso em: 26 out. 2025.

FEINBERG, D. R.; JONES, B. C.; LITTLE, A. C.; BURT, D. M.; PERRETT, D. I. Manipulations of fundamental and formant frequencies influence the attractiveness of human male voices. *Animal behaviour*, v. 69, p. 561-568, 2005. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003347204003987 Acesso em: 26 out. 2025.

FRITH, Simon. *Taking popular music seriously*. New York: Routledge, 2016.

GARCIA, Manuel. *Hints on singing*. New York: E. Schubert & Co., 1894.

GERRING, John. *Case study research*: principles and practices. New York: Cambridge University Press, 2007.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 21, p. 43-50, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100006 Acesso em: 26 out. 2025.

HIRANO, Minoru. Morphological structure of the vocal cord as a vibrator and its variations. *Folia phoniatrica et logopaedica*, Basel, v. 26, p. 89-94, 1974. Disponível em: https://www.karger.com/Article/Abstract/263771 Acesso em: 12 out. 2025.

HIRANO, Minoru. Vocal mechanisms in singing: laryngological and phoniatric aspects. *Journal of voice*. New York, v. 2, n.1, p. 51-69, 1988. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0892199788800584 Acesso em: 12 out. 2025.

HIRANO, Minoru; VENNARD, William; OHALA, John. Regulation of register, pitch and intensity of voice: an electromyographic investigation of intrinsic laryngeal muscles. *Folia phoniatrica et logopaedica*, Basel, v. 22, p. 1-20, 1970. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/5430060/ Acesso em: 12 out. 2025.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo Vocal, Gênero e Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/2237-2660-rbep-7-02-00359.pdf Acesso em: 23 jan. 2025.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de: Jusamara Souza**.** *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr./nov. 2000. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9378 Acesso em: 20 out. 2025.

KREMER, Robinson Luis; GOMES, Maria Lúcia de Castro. A eficiência do disfarce em vozes femininas: uma análise da frequência fundamental. *ReVEL*, v. 12, n. 23, 2014. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/1cf60caccb7480accf465bc241e04e76.pdfAcesso em: 26 out. 2025.

LARGE, John; IWATA, Shigenobu; VON LEDEN, Hans. The primary female register transition in singing: aerodynamic study. Folia phoniatrica et logopaedica, Basel, v. 22, n. 6, p. 385-396, 1970. Disponível em: https://www.karger.com/Article/PDF/263418 Acesso em: 12 out. 2025.

LARGE, John; IWATA, Shigenobu; VON LEDEN, Hans. The male operatic head register versus falsetto. *Folia phoniatrica et logopaedica*, Basel, v. 24, p. 19-29, 1972. Disponível em: https://www.karger.com/Article/Abstract/263540 Acesso em: 12 out. 2025.

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

MANGINI, Maurício Machado; SILVA, Marta Assumpção Andrada e. Classificação vocal**:** um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013. Disponível em: http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/122 Acesso em 14 jan. 2025.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica*: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110657 Acesso em: 26 out. 2025.

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona**.** *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, v. 5, n. 11, p. 29-51, 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/g4fhpTR7GDnCfrkWYPzmgGj/?lang=es&format=pdf Acesso em: 26 out. 2025.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos.* São Paulo: Boitempo, 2004.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *In*: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*.

Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003. p. 183-314.

MENEZES, Valter Carlos De; CRUZ, Lucas Gabriel Fernandes. Gender and voice in music: a review of the transgender person and the male-female binarism in singing practice. *Revista Gênero e Interdisciplinaridade*, *[S. l.]*, v. 2, n. 6, 2022. DOI: 10.51249/gei.v2i06.597. Disponível em: https://www.periodicojs.com.br/index.php/gei/article/view/597 Acesso em: 26 out. 2025.

MILLER, Donald G. *Registers in singing*: empirical and systematic studies in the theory of the singing voice. Wageningen: Ponsen & Looijen BV, 2000. Disponível em: https://www.rug.nl/research/portal/files/31564196/D.G.Miller.pdf Acesso em: 13 out. 2025.

MILLER, Donald G.; SCHUTTE, Harm K.; DOING, James. Soft phonation in the male singing voice: a preliminary study. *Journal of voice*, New York, v. 15, n. 4, p. 483-491, 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/11566705_Soft_Phonation_in_the_Male_Singing_Voice Acesso em: 13 out. 2025.

MILLER, Donald G.; SCHUTTE, Harm K. Toward a definition of male 'head' register, passaggio and 'cover' in western operatic singing**.** *Folia phoniatrica et logopaedica*, Basel, v. 46, p. 157-170, 1994. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/15130605_Toward_a_Definition_of_Male_'Head'_Register_Passaggio_and_'Cover'_in_Western_Operatic_Singing Acesso em: 13 out. 2025.

MILLER, Richard. *The structure of singing*: system and art in vocal technique. Belmont: Schirmer, 1996a.

MILLER, Richard. *On the art of singing*. New York: Oxford University Press, 1996b.

MILLER, Richard. *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000.

MILLER, Richard. *Solutions for singers*: tools for performers and teachers. New York: Oxford University Press, 2004.

MILLER, Richard. *Securing baritone, bass-baritone and bass voices***.** New York: Oxford University Press, 2008.

MORAIS, Marina Freire Crisóstomo de; VIANA, Francisco Elton Freire; SILVA, Rute Bezerra da; SOUSA, Antonia Orlania Vieira; CAPAVERDE, Luiza Lobo. Desafios e estratégias na construção da voz cantada de uma mulher transgênero: um estudo de caso.

In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2022, online. *Anais [...]*. Online: ABEM, 2022,

v. 5, 2022. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v5/papers/1408/public/1408-5598-1-PB.pdf Acesso em: 26 out. 2025.

PEGORARO-KROOK, M. I.; CASTRO, V. C. Normative speaking fundamental frequency (SFF) characteristics of brazilian male subjects. *Brazilian journal of medical and biological research,* v. 27, n. 7, p. 1659-1661, jul. 1994. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/7874033/ Acesso em: 26 out. 2025.

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiana Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 396-417, nov./abr. 2017/2018. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23211/15536 Acesso em: 3 mar. 2025.

RAGIN, Charles C. "Casing" and the process of social inquiry. In: RAGIN, Charles C.; BECKER, Howard S. (eds.). *What is a case?* Exploring the foundations of social inquiry. 12. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 217-226.

SALOMÃO, Glaucia Lais; SUNDBERG, Johan. Relation between perceived voice register and flow glottogram parameters in males. *Journal of Acoustical Society of America (JASA)*, v. 124, n. 1, p. 546-551, jul. 2008. Disponível em: https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.2924146 Acesso em: 22 out. 2025.

SCHMELING, Agnes. *Cantar com as mídias eletrônicas*: um estudo de caso com jovens. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7035 Acesso em: 2 mar. 2025.

SCHMIDT, Jeane Gabriele; GOULART, Bárbara Niegia Garcia de; DORFMAN, Maria Elza Kazumi Yamaguti; KUHL, Gabriel; PANIAGUA, Lauren Medeiros. O desafio na voz da mulher transgênero: autopercepção e desvantagem vocal em mulheres trans em comparação à percepção de gênero por ouvintes leigos. *Revista CEFAC,* Porto Alegre, v. 20, n.1, p. 79-86, jan./fev. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151618462018000100079&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 26 out. 2025.

SCHUTTE, Harm K.; MILLER, Donald G. Belting and pop, nonclassical approaches to the female mid voice: some preliminary considerations. *Journal of voice*, New York, v. 7, n. 2, p. 142-150, 1993. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0892199705803443 Acesso em: 13 out. 2025.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação,* n. 20, p. 60-70, maio/ago. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000200005&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 26 out. 2025.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do *habitus*. *Revista Brasileira de Educação*, v. 14, n. 41, maio/ago. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782009000200008&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 14 jan. 2025.

SETTON, Maria da Graça Jacintho.Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade**.** *Educação e Pesquisa,* São Paulo, v. 37, n. 4, p. 711-724, dez. 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022011000400003&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em:14 jan. 2025.

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

SILVA, Melissa Catrini; BIASE, Noemi de. Estudo da freqüência fundamental da voz em mulheres jovens com síndrome pré-menstrual. *Distúrbios da comunicação,* São Paulo, v. 11, n. 2, p. 301-311, jun. 2000. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/11207 Acesso em: 26 out. 2025.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Um discurso sobre as ciências.* 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004. Disponível em: https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/356/285 Acesso em: 3 mar. 2025.

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: 2 mar. 2025

STARK, James Arthur. *Bel canto*: a history of vocal pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

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

TITZE, Ingo R. Physiologic and acoustic differences between male and female voices. *Journal of acoustical society of America*, v. 85, n. 4, abr. 1989. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2708686/ Acesso em: 14 jan. 2025.

TITZE, Ingo R. What is vocology? *Logopedics, phoniatrics, vocology*, Oslo, v. 21. 1996. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3109/14015439609099196?journalCode=ilog20 Acesso em: 14 jan. 2025.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". *In:* MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7 letras, 2008. p. 99-123.

TSUJI, Domingos H.; SENNES, Luiz U.; IMAMURA, Rui; TREZZA, Priscila M.; HANAYAMA, Eliana M. Cirurgia para diminuir a freqüência fundamental da voz - tireoplastia tipo III de Isshiki. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, v. 68, n. 1, p. 133-138, jan./fev. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rboto/a/cCqQZVMcfmhCgCknJ5SMj6N/abstract/?lang=pt# Acesso em: 2 mar. 2025.

WALTON, John. Making the theoretical case. *In:* RAGIN, Charles C.; BECKER, Howard S. (eds.). *What is a case?* Exploring the foundations of social inquiry. 12. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 121-138.

YUASA, Ikuko Patricia. *Culture and gender of voice pitch*: a sociolinguistic comparison of the japanese and americans. London: Equinox Publishing Ltda, 2008.

ZIMMAN, Lal. *Voices in transition*: testosterone, transmasculinity, and the gendered voice among female-to-male transgender people. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Linguistics, University of Colorado, Boulder, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3341802/Voices_in_Transition_Testosterone_Transmasculinity_and_the_Gendered_Voice_among_Female_to_Male_Transgender_People Acesso em: 3 mar. 2025.

ZIMMAN, Lal. Gender as stylistic bricolage: Transmasculine voices and the relationship between fundamental frequency and /s/. *Language in Society*, v. 46, p. 339-370, 2017. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/language-in-society/article/gender-as-stylistic-bricolage-transmasculine-voices-and-the-relationship-between-fundamental-frequency-and-s/9BC20C85B373764932F69388750544AA Acesso em: 3 mar. 2025.

ZIMMAN, Lal. Transgender voices: insights on identity, embodiment, and the gender of voice. *Language & Linguistic Compass*, v. 12, n. 8, aug. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1111/lnc3.12284 Acesso em: 3 mar. 2025.

Bruno Caldeira é docente no curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), campus Limoeiro do Norte. Possui mestrado e graduação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Participa do grupo de pesquisa Música, Educação, Cotidiano e Sociabilidade (MUSEDUC), liderado pela professora Dra. Lilia Neves Gonçalves. Desenvolve pesquisas nas áreas da educação musical e pedagogia vocal, sobretudo abordando as temáticas das relações entre voz e gênero.

Lilia Neves Gonçalves é docente na Graduação e na Pós-graduação (Mestrado) no Curso de Música na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tem mestrado, doutorado e pós-doutorado em Música (Educação Musical) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano, liderado pela profa. Dra. Jusamara Souza, e coordena o grupo de pesquisa Música, Educação, Cotidiano e Sociabilidade (MUSEDUC), Uberlândia, MG, Brasil. Desenvolve pesquisas na área da educação musical a partir da perspectiva da música e da educação musical como prática social nos variados espaços educativos.

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cego por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.