

Vozes Dissonantes, Gênero e Heterotopias

Dissonant Voices, Gender and Heterotopias

Nathalia Müller Camozzato¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este ensaio propõe refletir criticamente o entendimento que os estudos da linguagem detêm acerca da vocalidade (ZUMTHOR, 2005) e, buscando aproximar-se da voz, considera pertinente um certo distanciamento de alguns pressupostos do campo disciplinar da linguística em sua abordagem dos sons da fala, para aproximar-se de outras áreas do conhecimento, como a filosofia; os estudos de teatro, literatura e música; os estudos do discurso; selecionando-se, no caso, aqueles em cuja base epistemológica estão as teorias feministas de gênero e sexualidade e as teorias *queer*. Nesse sentido, o trabalho enquadra o que chamo de dissonância de gênero, ou seja, vozes cujo soar é ouvido sob o signo do desvio e do erro em matrizes de gênero caracterizadas por um centramento cisgênero e heteropatriarcal. Examina-se, ademais, como a materialidade da voz é investida por poderes e saberes e pode tornar-se um índice para produção da verdade e da normalidade de um sujeito generificado. A análise feita a partir de diálogo com os enunciados daqueles e daquelas que relatam publicamente a experiência de ter sua voz posta em xeque. Finalmente, investimos na voz a partir da chave teórica da heterotopia foucauldiana, de forma a refletir acerca da possibilidade da especialidade da voz como um contra-espço.

Palavras-chave: Linguagem; Voz; Gênero; Discurso; Heterotopia.

Abstract: *This essay proposes a critical reflection about the understanding that the language studies possess about vocality (ZUMTHOR, 2005) and, by approaching voice, considers pertinent a certain distance from some assumptions formulated by the disciplinary field of Linguistics in its own approach to speech sounds, intending to come closer to other fields of knowledge, such as philosophy; theater studies, literature and music; discourse studies; mainly in its theoretical framings epistemologically based in feminist theories of gender, sexuality and queer theories. In this regard, the work frames what I call gender dissonance, that is, voices whose sounding is heard under the sign of deviation and error in gender matrices characterized by a cisgender and heteropatriarchal centering. In addition, it examines how the materiality of voice is invested by powers and different forms of knowledge and can become an index for truth and normality production of a generified subject, an analysis which is based on the dialog with those whose statements enunciate publicly the experience of having their voice questioned. Finally, it is a decision to make an investment in voice through the key of Foucault's theory of heterotopia, in order to reflect about the possibility of a spatiality of voice as a counterspace.*

Keywords: *Language; Voice; Gender; Discourse; Heterotopia.*

Submetido em 17/12/2019.

Aprovado em 27/03/2020.

¹ Pós-graduanda no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. E-mail: nathy.rigby@gmail.com

Introdução

No segundo Volume de *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995) elaboram uma dada concepção de língua que suplanta a dicotomia que o estruturalismo supõe entre língua e fala, admitindo que a pragmática não é exterior à língua, mas sua própria condição. Interessa-nos, aqui, como, no referido texto, a noção de ilocutório e de performativo – caras a John L. Austin, Oswald Ducrot e Émile Benveniste e posteriormente à Judith Butler – foram, de certa maneira, relacionadas à noção de “palavras de ordem”, conceito que exprime a imediatidade com a qual, nas enunciações, estão sempre imbricados atos, os quais eles definem como as transformações incorpóreas que incidem sobre os corpos, produzindo neles efeitos diversos. Os enunciados, nesse sentido, só poderiam ser avaliados em suas implicações pragmáticas, ou seja, nos pressupostos implícitos, atos imanentes ou transformações corpóreas que eles exprimem e que vão introduzir novos recortes entre os corpos.

As palavras de ordem, os agenciamentos coletivos ou regimes de signos, conceitos operados pelos autores, não se confundem com a linguagem, mas são sua condição, sem a qual esta última permaneceria pura virtualidade. Assim, se a língua pode ser definida em determinadas teorias como as constantes fonológicas, semânticas e sintáticas que se manifestam nos enunciados, o agenciamento coletivo concerne ao uso dessas constantes em variáveis de uso *interiores* à própria enunciação, o que é expresso no seguinte trecho: “não devemos nos ater a uma dualidade entre constantes como fatores linguísticos explícitos ou explicitáveis e às variáveis como fatores extrínsecos, não linguísticos, pois as variáveis pragmáticas de uso são interiores à enunciação e formam os pressupostos implícitos da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.19).

Partindo dessa compreensão, que, levada em sua radicalidade, assume que os corpos envolvidos na enunciação não lhe são uma exterioridade, mas sua própria condição, pretendo efetuar aqui uma reflexão acerca da presença (termo de Paul Zumthor) da voz no processo enunciativo, tomando-a, nos termos de Deleuze e Guattari, como um ponto de intersecção discursiva e material entre os agenciamentos coletivos de enunciação e o sujeito produzido no ato mesmo de enunciar. Tento, portanto, acercar-me justamente do processo em que uma voz singularmente ressoa e diz, materializando o rumor de vozes que a antecedem e sucedem – um rumor, por certo, também generificado.

Uma sorte de reflexões sobre a voz (ZUMTHOR, 2005; CAVARERO, 2011; DOLAR, 2010; PIOVEZANI, 2017; FLORES, 2017) dão a ver a sorte de entrecruzamentos que se nos aparecem quando tentamos apreendê-la: entre *logos* e *phoné*, entre *bios* e *zoé*, entre corpo e mente, entre materialidade e abstração. Parece que a voz está justamente nesse ponto de intersecção e indecidibilidade: espécie de coisa (ZUMTHOR, 2005) que mediará a linguagem, mas que, nesse dizer, diz a si mesma, aponta para a existência carnal do corpo que diz ou, ainda, o corpo vocal, nos termos de Cavarero (2011). É nessa sorte de tensionamentos e questões provocadas pela voz (e não em sua resolução) que tento avançar neste ensaio.

Cabe rememorar aqui outra concepção de língua para além da esfera dicotômica (código x ato, língua x fala) que parece produtiva para reflexões acerca da voz: trata-se da noção de Giorgio Agamben (2009) de linguagem como o primeiro dos dispositivos, justamente por se situar na mediação entre as coisas e os vivos. Questiono, assim, como nesse dispositivo se produziram experiências, subjetividades e, ademais, linhas de fuga; como a materialidade e as ressonâncias da voz, certamente implicadas na enunciação, seriam capturadas nesse dispositivo. Ademais, Paul Beatriz Preciado (2014), em sua caracterização do regime farmacopornográfico, aponta como a suposta diferença entre dispositivo e ser vivo proposta por Agamben deve ser posta em questão, visto que o ser vivo torna-se, para o autor, o ser tecnovivo, indiferenciando aquilo que seria algo como “o corpo em si” a ser investido pela técnica. Tenhamos em mente essa concepção de tecnovivo, que retomarei adiante.

O caminho teórico perfilado até aqui corresponde às instâncias discursivas mobilizadas para dizer a voz no horizonte dos estudos da linguagem. Certamente, uma concepção de voz que aponta para o corpo e para o sujeito e não para processos fonéticos e fonológicos não tem tido espaço na linguística, uma vez que, como apontado por Flores (2017), o próprio ser que fala não é uma categoria de que a linguística tem se ocupado ao produzir sua episteme em determinados modos de cientificidade. É por isso que, por ora, proponho um pequeno deslocamento dos saberes do campo disciplinar linguístico para refletir algumas implicações que emergem quando colocamos em diálogo voz, linguagem, poder, subjetividade e generificação – temas pouco ou não elaborados pela linguística.

Quando Judith Butler (1993) discute a forma como os corpos se materializam ao mesmo tempo em que adquirem inteligibilidade e legitimidade em performatividades

recitativas como a de gênero, também está atentando (inclusive de forma a suplantar) a essas dicotomias entre o que é da ordem do discurso (poder, linguagem, generificação) e o que é da ordem de uma certa materialidade, que então deixa de ser estável e fundamental para se tornar circunstanciada e recitativa. Uma arqueologia da noção de gênero se faria necessária aqui, mas dada a complexidade das discussões que trago à baila, limito-me, neste momento, a indicar como a conceituação de gênero, tal como a conceituação de voz, parece emergir de uma encruzilhada: entre o que seriam os sistemas de significação social e um dado elemento biológico, em que pesem aqui as origens linguísticas e biomédicas do primeiro uso do termo (a noção gramatical de gênero ser empregada pelo psiquiatra John Money, em 1957, para designar o comportamento e a expressão do que seria masculinidade e feminilidade).

A analogia feita acima não é à toa, visto que proponho neste texto observar os processos por meio dos quais as vozes, em suas multiplicidades, são organizadas a partir das matrizes gendradas ou, em outras palavras, como os dispositivos de gênero atingem simultaneamente a virtualidade da linguagem e o espaço do corpo (não mais opacidade) e suas emissões vocálicas, para caracterizar, tanto via conhecimentos quanto via saberes (FOUCAULT, 2012; BUTLER, 2003. 1993; SCHLICHTER, 2011; JARMAN-IVENS, 2011), o que seria a voz de mulher e a voz de homem. Nesse intervalo binário, cujo enquadramento se pauta em uma dinâmica cisheteronormativa, parto justamente das vozes que operam dissonâncias de gênero: vozes cujo soar opera uma disjunção à forma como soaria a virilidade ou a femininidade que foi silenciosa e iterativamente atribuída ao corpo/sujeito que diz.

Algumas publicações, sobretudo da área da sociolinguística, têm abordado o que categorizam como fala gay, sendo muitos desses trabalhos da chamada, por influência dos estudos feministas, de sociolinguística de terceira e que atenta sobretudo ao aspecto estilístico da variação linguística. Destaco a tese de Eduardo Barbuio (2016) e o trabalho de Levon (2016), por se deterem em aspectos acústico-articulatórios do falar. A primeira tese aponta para um falar gay (que poderia ser comum às línguas portuguesa e inglesa) em que as frequências formantes da emissão de vogais são mais altas, bem como se percebe uma frequência fundamental mais alta e há maior duração fricativa /s/ quando em coda final. O trabalho de Levon (2016) generaliza as citadas categorias em termos de duração de sibilantes (“gays ceceiam”) e intervalo de *pitch*, mas tem o cuidado de apontar que tais índices, quando isolados de todos os outros atributos do falar e quando advindos de em uma voz acusmática

(cuja fonte de emissão não é um corpo, mas um dispositivo sonoro), “foram insuficientes para alterar as percepções dos ouvintes sobre a sexualidade do falante” (LEVON, 2016, p. 174), restando a possibilidade de que “a associação de uma prática linguística de determinado falante com uma subjetividade gay seja um fenômeno gestáltico, em que múltiplas pistas auditórias agem conjuntamente para produzir um índice holístico de ‘qualidade gay’” (LEVON, 2016, p.173-174).

Ainda que a percepção da frequência fundamental do falar e do cantar possa vir a ser válida como um indicativo da gendramento das vozes, cito tais pesquisas para, embora legitimando a iniciativa, me distanciar delas neste momento. Não se trata aqui de, a partir de um aparato técnico produzido no interior de uma formação discursiva que perpassa o formato disciplinar da linguística, perscrutar a voz, categorizar articulações e fonações de forma a, via testes de recepção, especular quais possíveis identificações estão aí indexicalizadas. Duas proposições de Cavarero (2011) me motivam: primeiro, porque o gesto de “revocalizarmos o logos” (ou seja, considerar a voz como elemento da linguagem e da filosofia) possibilita uma ontologia vocálica da unicidade, em que os seres singulares e carnis são considerados em detrimento dos “entes fictícios que a tradição filosófica, ao longo de seu desenvolvimento histórico, nomeia como homem” (CAVARERO, 2011, p. 25); segundo, por entender que o vocálico está perpassado por sua relacionalidade, ou seja, o fato de que sempre que se considera a voz está implicado um processo relacional em que a voz é para um (ou mais) ouvido(s) e que a o elemento da escuta não apenas a modula, como também constitui a forma como os sujeitos vocalizam. Em outras palavras, as vozes se configuram relacionalmente, seja na constituição de um repertório vocal, seja quando as emissões vocais são ajustadas conforme a quem elas se dirigem (JACOBS, 2015).

Consideradas essas duas proposições, adentra-se um terreno em que interessa a experiência de ser um “corpo vocal” (CAVARERO, 2011), a experiência de, capturados pelo dispositivo da linguagem (AGAMBEN, 2005), ainda assim produzirmos uma espécie de terceiro espaço (que, com Foucault, podemos chamar de heterotopia e, com Jarman-Ivens, de fenômeno quer), entre a virtualidade da linguagem e a materialidade do corpo. Finalmente, acredito ser possível ainda observarmos como as tecnologias e maquinarias – sobretudo em termos de diferenciais de gênero – qualificam, normatizam e hierarquizam os corpos e suas vocalidades. Essas são as temáticas que tento discutir nas próximas seções.

1 As vozes dissonantes

Quando Paul Zumthor, nas entrevistas radiofônicas publicadas em *Escritura e Nomadismo* (2005), fala da possibilidade de se compreender a “voz coisa”, está deflagrando a existência de qualidades simbólicas e também de qualidades materiais que não são menos significantes, tais como tom, timbre, altura, alcance e registro. Assim, “A voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença [...] independente do que diz, propicia um gozo” (ZUMTHOR, 2005, p.63).

Propondo uma teoria da vocalidade para pensar especificamente a poesia oral e, ademais, a latência vocal presente na poesia (mesmo escrita), Zumthor assinala como a voz em seu dizer (cotidiano ou em performance) acaba por transmutar o simbólico produzido pela linguagem, despojando-a de sua arbitrariedade de forma a motivá-la com a presença do corpo de onde emana. Afora os processos poético e performático, na relação linguagem e voz no processo enunciativo, pode-se considerar que o embreante benvenistiano “eu”, que não inferiria ser algum no mundo, seria complicado se considerada a voz, o que pode ser exemplificado com o caso banal de uma ligação telefônica em que, perguntando quem é, o interlocutor responde “eu” e é identificado a partir da materialidade de sua voz (CAVARERO, 2011).

Não é apenas ao gozo propiciado pela voz que Zumthor está a ouvidos. Nessa afirmação em relação ao espaço da voz não como “meio” para a linguagem, mas como sua parcela significativa, há, para o medievalista, também juízos desfavoráveis feitos sobre o falante cuja voz desagrada. Alguns enunciados cotidianos marcam a percepção da dissonância de algumas vozes em uma matriz cisheteronormativa de gênero, como quando a alguém identificado como homem, ao ter sua voz percebida como no registro do feminino (falando-se desde elementos de uma análise fonética, poder corresponder a uma frequência fundamental mais alta ou características articulatórias como falar mais soprado, ou articular sons fricativos de determinada forma) é dada a palavra de ordem: “fale como homem”. Também se dá quando alguém, reconhecido como mulher, cuja voz possui uma frequência fundamental mais baixa ou certa rouquidão, tem seu falar predicado como de travesti. Nessa esteira, outro caso representativo é quando a voz de uma mulher trans ou travesti é tomada como uma “voz falsa”, “performática”, “segunda”, havendo, por trás, uma primeira voz, a

“verdadeira”, que seria a “voz de homem”. Alguns casos de que tratarei a seguir são ilustrativos desses fenômenos.

Certamente, nesses exemplos a voz está imbricada em um corpo, uma visualidade recitativa, um determinado uso do código linguístico, ou seja, de tais cenas de violência gendrada não se pode senão artificialmente isolar a voz. São cenas que, ademais, remetem diretamente à injúria e à segregação de corpos e sujeitos tornados abjetos (BUTLER, 1993). A abjeção se dá uma vez que, quando esses corpos, corpos vocais e subjetividades desafinam dos tons de masculinidade e feminilidade em um sistema cistheteropatriarcal (PRECIADO, 2014) sua inteligibilidade e legitimidade são postas em questão e o lugar a habitar é, portanto, a exterioridade constitutiva da matriz de gênero.

Em outras palavras, nos dispositivos de gênero a voz é açambarcada como um dos elementos performativos a serem recitados para o pertencimento ao/adequação do corpo generificado e deve corresponder à “verdade”, “natureza” de um sujeito, “verdade masculina” ou “verdade feminina”. Assim, quando a qualidade de uma voz² está fora dos limites estipulados culturalmente – por exemplo, na região dos saberes fonoaudiológicos diz-se que no Brasil, a frequência fundamental da voz falada masculina é de 113 hz e da mulher de 205 hz (BEHLAU; PONTES, 2008 apud JACOBS, 2015) – a verdade generificada foi “traída” e um falar “como homem” ou “como mulher” deve ser afinado, aprendido, resgatado. Nessa mesma lógica, em alguns casos do universo trans e travesti, a voz, ao ser emitida, revelaria finalmente a verdade do sujeito “escondida” por outros elementos (sobretudo visuais) de sua performatividade: emergiria, a pretexto da voz, uma certa “falsidade” gendrada. Finalmente, é importante resgatar que a noção de afinação é, entre a miríade de sons possíveis, escolher algumas frequências, escaloná-las e reproduzi-las, o que torna o processo de afinação análogo à normatização da multiplicidade de sons existentes e por existir.

Passo, a partir de enunciados colhidos aqui e ali em canais da internet, a ancorar as ilustrações que fiz acima, buscando relatos compartilhados por aqueles e aquelas que se propõem a narrar a experiência de ter sua voz posta em xeque no interior dos dispositivos de gênero. É importante neste momento considerar uma certa relação som e discurso, tendo-se

² Para Behlau e Ziemer (1988 apud JACOBS, 2015) a qualidade vocal é o que identifica uma voz humana, composição dos harmônicos de uma onda sonora ou impressão total criada por uma voz, englobando não apenas o timbre, mas também altura, duração e intensidade.

que as tentativas de convergência entre som e linguagem são um fenômeno social manifestado na tentativa de traduzir linguisticamente os atributos de um som e a sua experimentação (via metáforas, via descrições técnicas, via discursivização da experiência). Isso permite, inclusive, compreender o que é, nas circunstâncias enunciativas em jogo, discursivizado como o objeto voz.

No canal *Para tudo* da youtuber *drag queen* Lorelay Fox, personagem do publicitário Danilo Dabaque, morador de Sorocaba de 31 anos, há um vídeo chamado *Fala igual homem* em que a personagem – que, como é comum a uma youtuber, conversa sobre temáticas diversas – filma-se sintomaticamente retirando sua maquiagem enquanto propõe-se a falar de algo “muito pessoal”³ que diz fazer parte da vivência de pessoas LGBT, sobretudo das “afeminadas”, categoria em que afirma encontrar-se.

No vídeo Lorelay tece um relato de si a partir de sua voz, inscrevendo sua experiência no registro público. A cronologia parte da infância até a vida adulta, contando a sorte de momentos em que as modulações de seu falar foram motivo de constrangimentos. Trata-se, em suas palavras, do “bullying” que sofreu desde sua infância (sendo, em suas palavras, da ordem do vocálico o primeiro bullying que pessoas LGBT receberiam), seguido de falhas tentativas de “engrossar sua voz”.

Há, no narrar do vídeo, um duplo lugar enunciativo, tanto da personagem Lorelay, quanto daquele que a personifica, visto que a vivências não são propriamente do repertório da personagem, são de Danilo, que, então, é a face que emerge retirados os contornos e pigmentos da maquiagem. Explico: enquanto a voz “de telemarketing”, “de professorinha”, “marcante”, “afeminada”, “aveludada” e “sensual” “é uma ferramenta muito poderosa” (termos que Lorelay/Danilo usa no vídeo para descrevê-la) para a *drag queen*, performatizando e recitando uma figura feminina (BUTLER, 2003); tais atributos vocais foram motivo para vergonha de si, constrangimentos e violências quando atribuídos a um “menino gay”.

Como se pode perceber, a tônica da narrativa biográfica é dada pelas remissões constantes ao sofrimento causado por tentativas de “engrossar” a voz, o que poderia ser interpretado como a incidência de um disciplinamento e da normatização do corpo a partir do emprego de práticas que possibilitem que Danilo tente, conscientemente, diminuir a

³ Os trechos entre aspas são excertos retirados do vídeo em questão.

frequência fundamental e as frequências formantes de seu falar para soar, em seus termos, “mais sério”, “mais grosso”, reposicionando “uma coisa dentro”.

As constantes tentativas de “falar mais grosso” acabam encetando um automatismo. Diz Lorelay, que mais e mais se torna Danilo conforme o vídeo avança: “é tão automático de eu tentar fazer isso pra não virar uma chacota, eu percebi que eu continuava tentando entrar nesse padrãozinho de sociedade de que homens tem que ter a voz mais grossa e eu não consigo”. Como o relato demonstra, trata-se da tentativa de imprimir à vocalidade uma tessitura que não lhe é “natural”, que é “forçada”, a emissão de um som com o qual, em suma, o falante não se identifica, processo que lhe é penoso. Parece haver aqui um agenciamento de nosso interlocutor que intensifica o disciplinamento a que seu corpo é submetido na normalização binária dos dispositivos de gênero, sendo que o sujeito passa a investir de forma a tentar reformular constantemente a sua voz entre duas modulações conflitantes: aquela que lhe soa mais “natural” (a afeminada) e aquela que lhe parece “forçada” (uma voz mais grave). Nota-se, aqui, como a enunciação feminilidade ao falar como natural para si que Danilo, um homem gay faz, acaba por desafiar a naturalização do seriam vozes masculinas e femininas.

O vídeo ainda perpassa outros tópicos que parecem importantes se se atenta à voz como uma das materialidades investidas pelo poder na produção do gendramento, como o fato de que seu autor se descreve como um “gay bem padrãozinho”, que se veste e se posiciona discretamente e, assim, “não há nada que dê para dizer que eu sou afeminado”. Exceto pela voz: “se eu abro a voz o mundo me condena”. Assim ele passa a, ou furta-se a falar em espaços públicos ou diante de desconhecidos, ou a “masculinizar” o seu falar, em suas palavras, “engrossar a sua voz”. Um retorno à sua infância o faz lembrar-se de quando membros de sua família pediam que Danilo falasse como se seu falar fosse uma piada. Certa vez seus familiares o interpelaram da seguinte forma: “você é feminino ou masculino?”. Ele prossegue: “E eu nem sabia o que era masculino e feminino, nem sabia o que isso queria dizer”. O aspecto traumático, contudo, já se delineava: “Eu já sabia que se eu falasse em público, se eu falasse na escola, as pessoas iam me zoar por isso. Me zoar pela minha voz”.

A partir da narrativa de si trazida por Danilo no espaço enunciativo (canal de youtube) de sua *drag*, Lorelay Fox, gostaria de trazer dois apontamentos possíveis: um que diz respeito à *drag queen* e à voz na performatividade de gênero e o segundo que diz respeito à produção da virilidade na voz. A performance *drag queen* tornou-se emblemática nas

reflexões tecidas por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003), sendo tomada como uma figura que dá a ver o caráter parodístico, performático e imitativo do próprio gênero. Butler opera com três níveis ao observar a performance da *drag*: o nível anatômico, o nível da identidade de gênero e o nível performativo, níveis que estariam em dissonância entre si na performance, desnaturalizando a imagem unificada da mulher produzida na “ficção reguladora da coerência heterossexual” (BUTLER, 2003, p.196).

A despeito do uso textual do termo “dissonância” feito por Butler (2003, p. 196), as formulações então tecidas pela filósofa estão, de certa forma, circunscritas a um nível imagético, importando, nesse caso, a visualidade parodística da *drag queen*. Annete Schlichter (2011) argumenta que a voz é um elemento subsumido nas teorizações de Judith Butler, especulando se tal silenciamento não se trataria de uma tradição fonofóbica que Butler acaba herdando ao inscrever a desconstrução de Derrida nos estudos de gênero. Por outro lado, Schlichter também recusa o que chama de certo “feminismo fonocêntrico”, que trataria da autêntica e ontológica voz (tomada literal ou metaforicamente, neste último caso a voz como agência ou autoria) das mulheres, voz silenciada pelo patriarcado e que traria à tona uma relação natural e necessária entre corpo e identidade feminina.

Assim, a vocalidade, para Schlichter (2011), deveria ser um elemento importante na teoria da performatividade de gênero, uma vez que, dentre outros motivos, é um espaço onde os processos de diferenciação de sexo/gênero são rotineiramente percebidos. Para pôr a vocalidade em questão, a autora retoma a cena da performance *drag queen*, considerando que em muitas ocasiões, na produção de eficácia dessas performances, a voz da *drag* é silenciada e substituída por uma voz acusmática, feminina, tocada em *playback*. Nesse sentido, Schlichter considera que a voz da *drag queen*, em sua alteridade, tem de ser reprimida em nome da inteligibilidade de gênero, uma vez que muitas vozes seriam disruptivas da performance de feminilidade. Entra em jogo, portanto, uma colagem entre aparatos tecnológicos e corpos orgânicos. Para a autora, a voz passa a ocupar um entrelugar em que pode operar em conjunção com a naturalização da heteronormatividade, mas também detém a potência de ser disruptiva à ilusão de coerência de gênero.

O encontro entre voz, performatividade, inteligibilidade e coerência de gênero é singular no caso de Lorelay/Danilo. A sua voz, predicada como feminina, é um elemento dissonante não em Lorelay Fox, a *drag queen*, como se suporia ao tomar-se categoricamente a voz como sinédoque da anatomia. Em determinado momento Danilo/Lorelay comenta que,

quando o primeiro de seus vídeos a viralizou nas redes, foi justamente a sua voz que atraiu positivamente atenção, alvo de elogios. Há ainda o seguinte enunciado: “Ela é uma ferramenta muito poderosa para minha *drag*. Pra mim como menino, como homem, né, não como menino”.

É a cisgeneridade de Danilo, homem gay, que se autodenomina discreto, que sua voz promove deslocamento. Na tentativa de falar “mais sério”, de forma não afeminada, Danilo “muda algo” aqui dentro de si. As técnicas de si em termos vocais, que seriam diametralmente opostas ao suposto “natural”, não são empregadas por Danilo na produção artificial da feminilidade de Lorelay, mas aparecem justamente na tentativa de performatizar um falar masculinizado. O gesto de “engrossar a voz” é, para Danilo, justificado pelo medo das violências, físicas ou simbólicas.

É importante frisar aqui que, a partir das teorias que mobilizo, entendo haver caráter recitativo e imitativo da vocalidade nos dois polos do binarismo cisheterocentrado. Assim, passo a discutir um pouco a questão da produção da virilidade na voz. Carlos Piovezani (2017, 2018) propõe-se a investigar a constituição discursiva do objeto “voz feminina”, sobretudo a partir de escuta que atente para como o preconceito com essa voz é um fenômeno de opressão de longa duração. Contudo, se há algo como uma “voz feminina” de que Piovezani busca se aproximar, ele o faz a partir de uma lógica que seria, em termos binários de gênero, oposta: esquadrinhando manuais e tratados de retórica desde o período clássico greco-romano, o autor encontra uma série de discursos que apontam para a voz masculina como uma voz persuasiva, viril, aquela capaz de exercer a excelência na oratória, seja em sua “natural” energia seminal, seja a partir de trabalho e disciplina.

De fato, o que se encontra nos textos perscrutados por Piovezani são verdadeiras exaltações à voz masculina, definida por oposição às vozes femininas e dos doentes. Nos textos de Quintiliano lê-se exasperações à necessidade de “robustez da constituição corporal, para que a voz não seja fina e estridente como a dos eunucos, das mulheres e dos doentes” (apud PIOVEZANI, 2018, p.153) e, ademais, a masculinidade do corpo e do corpo vocal seria produzida graças à marcha, às fricções, à continência e a uma digestão fácil. Já em tratados franceses do século XVII, como o *Vox Virilis*, escrito por Louis de Cressoles, e nos textos do Abade Dinduart, a voz masculina é, de certa forma, tomada menos como construção técnica, como em Quintiliano, do que naturalizada como índice da masculinidade de um corpo também viril. Cito:

Uma voz forte e sonora possui energia seminal que produz a elegância masculina e que somente se mantém com a firmeza masculina. [...] Homens devem ter a voz masculina [...] O maior pecado que acomete os oradores suaves e delicados, dos quais flui demasiada ternura, é o de que seu corpo seja efeminado, de modo que sua voz se assemelhe ao piado das aves. (CRESSOLES apud PIOVEZANI, 2017, p.154)

Uma voz máscula e natural, de que não se sente nem a afetação, nem o artifício, é uma grande dádiva que a natureza oferece àqueles que a possuem. [...] Que a voz do orador seja distinta e sua pronúncia plena do vigor masculino [...] Observamos que os oradores que possuem voz mole, efeminada, fluida e demasiadamente composta em seu tom, também o são em suas ações. (DINDUARTE apud PIOVEZANI, 2017, p.155)

Além de demonstrar o preconceito de longa data para com qualquer traço do que seria uma feminilidade na voz, Piovesan nos mostra em que região do discurso a primazia da voz masculina é conceptualização, seja via técnica, seja compreendendo tal voz como um atributo natural contíguo à corporeidade e às ações fundamentalmente masculinas. Estendendo-me um pouco mais aqui, tem-se que a analogia seminal é reencontrada em um manual brasileiro de retórica do século XIX, onde se lê que “a viriliza que habita a voz proporciona, pela fala masculina, a inseminação dos espíritos nos quais se pretende procriar ações e ideias” (apud PIOVEZANI, p. 155). Além da recorrência de um caráter penetrativo, reprodutivo e genital para a voz, não se trata apenas da vocalidade que materializaria o discurso, mas da suposta potência que os índices vocais de masculinidade aportariam ao dizer, a ponto de intensificar os processos de significação ou, nos termos de Deleuze e Guattari (1995), de tornar mais eficazes as “palavras de ordem” – a incidência da linguagem no mundo.

Essa sorte de saberes sobre a voz, o status que historicamente os discursos atribuíram à força da masculinidade emanada pela voz seria um bom indicativo da sorte de estranhamentos e deslocamentos gerados por um falar como o de Danilo: suave, sensual, aveludado. Ademais, nos enunciados recortados por Piovesan assume-se a existência de algo como a voz masculina, ainda que tais dizeres não descrevam muito bem quais seriam os seus contornos, predicando-a sobretudo como oposta à fragilidade de localidades infantis ou femininas.

2 Multiplicidade de vozes e gêneros binários

Daiane Jacobs (2015, 2017) tem refletido, no âmbito da voz em performance, sobre o aspecto recitativo (nunca apontando para um original ou apenas para a dimensão anatômica, nos termos de Judith Butler, discussão que já venho perfazendo) a partir do qual determinados atributos são naturalizados como concernentes a vozes femininas ou masculinas. Ademais, tem proposto performances cênicas que, a partir de usos não essencialistas da voz, disponham de toda a extensão vocal dos atuantes (suplantando tanto as regiões do gendramento quanto aquilo que os saberes musicológicos delimitam como o belo cantar) e desloquem as escutas cristalizadas, permitindo a criação de uma escuta tátil, corporificada e sensível. Para Jacobs, tal encontro entre vocalização e escuta carregaria a potência de que, ouvindo-se os corpos vocais, sejam dissolvidas concepções que atribuem certas sonoridades para determinados gêneros, apontando para a multiplicidade vocálica.

Para fazê-lo, Jacobs perfaz um minucioso trabalho de dismantelamento de uma série de conhecimentos e saberes, sobretudo das áreas de canto e fonoaudiologia, que ratificam percepções auditivas que delimitam a vocalidade em termos de normalização de gênero. Para começar, a autora argumenta que a noção de normalidade e anormalidade vocais são histórica e culturalmente produzidas, determinadas socialmente pelos seus ouvintes. Assim, quando se cria uma média nacional (como citei anteriormente) em que a frequência fundamental atribuída às mulheres é o dobro da frequência fundamental associada aos homens, estão sendo abstraídas não apenas as diferentes características propriamente anatômicas entre as múltiplas corporeidades, mas também são desconsiderados fatores como o ambiente em que os sujeitos que falam vivem, em quais condições, quais valores culturais de vocalidade compartilham e de quais técnicas se valem – como é sabido, a frequência fundamental sofre inúmeras alterações durante a vida de alguém, seja por técnicas musicais e artísticas, seja por diferentes contextos comunicativos, seja via terapia vocal.

Dessa forma, torna-se patente que a qualidade vocal de alguém não está apenas atrelada à constituição anatômica das pregas vocais (que, no discurso biomédico, comportariam as diferenças significativas entre homens e mulheres). Influenciariam não apenas as características biológicas (sexo, idade, saúde, estrutura física), mas também práticas socioculturais que incidem sobre o corpo (roupas, postura, movimentos) e as dimensões que Jacobs (2015) chama de culturais, como características fonéticas, musicais e prosódicas das culturas. Dessa forma, diferentes naipes vocais teriam suas diferenças reconhecidas a partir de diferentes naipes de escuta: “As vozes são reflexos das relações

entre corpos e treinamentos diários, direcionados (na arte), ou espontâneos (no cotidiano)” (JACOBS, 2017, p.372).

Nessa sorte de sons da voz humana qualificados como masculinos ou femininos, o processo de afinação cultural se dá sempre em relação ao dissonante tal como a inteligibilidade e legitimidade dos corpos gendrados se dá a partir de sua exterioridade, a abjeção. Se uma voz é para um ouvido, tal como disse Cavarero (2011), a escuta é uma face influente do processo de formação e percepção das vozes. Jacobs argumenta que a escuta enceta um processo de imitação dos sons que ouvimos, de forma a moldar as vozes que serão emitidas, construindo subjetividades e delineando um corpo vocal. Assim, as vozes permitidas, vozes normalizadas, naturalizadas e estetizadas são as vozes que constituem um repertório vocálico que forma tanto a propriocepção do sujeito quanto sua consciência de mundo. Vozes dissonantes, as quais não é dado soar (lembramos aqui de quando Danilo relata sua relutância em falar em espaços públicos), são vozes que pouca audibilidade possuem que não seja no signo do erro e da anormalidade. Contudo, como observado a partir dos deslocamentos oferecidos por Danilo/Lorelay, é em tais vozes que encontramos a potência de desnaturalização do gendramento dos corpos vocais, podendo, a partir do estranhamento que geram, criar novos espaços de escuta, que alarguem as inteligibilidades e as sensibilidade.

Há ainda outro relato, desta vez de tom cômico e satírico, com que passo a dialogar. Trata-se do vídeo *Como era minha voz de homem (como mudei minha voz)* canal da também youtuber Mandy Candy, chamada de Amanda Guimarães, mulher trans nascida no Rio Grande do Sul que, quando da escrita deste ensaio, vive na Coreia do Sul. No canal, Mandy fala sobre temas diversos, mostra sua rotina, os procedimentos estéticos que faz e suas experiências como uma mulher trans. Já de início, Mandy relata a frequência com que é instada a mostrar “sua verdadeira voz”⁴, que seria “sua voz de homem”, coisa que diz em tom jocoso. Estrategicamente, para responder a essa sorte de interpelações, ela diz que, junto com sua “pepeca feita na Tailândia”, ela também teria feito uma “cirurgia ultrassecreta” para modificar sua voz e que tal cirurgia teria deixado um ativador em sua “pepeca cibernética” que lhe permitiria trocar de voz, o que faria emergir sua “voz de verdade”, ou a voz “masculina” esperada como remanescente de uma suposta verdade genitalizada da mulher

⁴ Novamente os trechos entre aspas são transcrições do vídeo.

transexual. É quando então, rindo-se, a youtuber edita o áudio de seu vídeo, alterando os parâmetros som/voz de forma a diminuir a frequência de seu falar, tornando-o mais grave, e afirmando que essa é sua “voz de verdade, voz verdadeira”, uma voz também “cibernética”. A verdadeira voz que é apresentada por Mandy é uma voz ciborgue.

Após a brincadeira provocativa, Mandy passa a traçar uma narrativa de si em termos vocais, afirmando que sua voz “sempre foi assim”, exceto por sua infância, quando tinha “voz de criança”: “E quando eu era menininho, antes da minha transição, eu lembro que eu sofria muito *bullying*. Eu lembro que eu atendia o telefone e todo mundo pensava que era minha mãe. Aí quando eu dizia que era eu, a pessoa: ‘tua voz é assim?’”. Quanto ao relato da infância, tem-se, em muitos aspectos, regiões enunciativas muito semelhantes àquelas que foram trazidas por Danilo.

No caso de Mandy, como os comentários feitos ao vídeo permitem inferir, a voz que materializa no momento presente se dá em um registro que é comumente caracterizado como “feminino”; nesse sentido, seu falar é eficaz ao performatizar feminilidade sem maiores estranhamentos, detém o capital da chamada passabilidade, o que nem sempre ocorre no caso de mulheres transexuais e travestis, como o demonstra o relato em vídeo *Voz das travesti* de outra youtuber transexual, Sabrina Velmoth: “Gata, na verdade a minha voz é exatamente assim, gata. Eu, quando eu abro a boca, todo mundo já sabe o que que é, não tem pra onde esconder, querida”. Conforme Mandy nos relata, se sua voz já era concebida como “uma voz de mulher” ao telefone, naquele tempo outros elementos, sobretudo visuais, de sua performatividade apontavam para uma masculinidade, o que tornava seu falar dissonante. Tal falar foi normalizado e adquiriu legitimidade segundo as expectativas de gênero apenas quando Amanda realizou sua transição e passou a apresentar-se ao mundo como uma figura feminina. Houve, contudo, um trabalho técnico, uma vez que, em suas palavras, ela teve de “treinar a forma como falava”, visto que, quando era “menininho, tinha vergonha de ser uma mulher transexual e tentava falar assim ‘e aí mano?’”.

Alguns pontos podem ser destacados do relato de Mandy Candy. O primeiro diz respeito às demandas que lhe fazem por uma voz verdadeira e que motivam a feitura do vídeo. Ao apresentar-se ao mundo como uma mulher trans, recai sobre Amanda a pecha, certamente transfóbica, de que deva soar como espera-se que soe uma mulher transexual; à sua voz direciona-se uma escuta atenta e inquisitória à espera de que, na performatividade vocal, emerja finalmente esse elemento supostamente natural, advindo do interior da

anatomia do corpo do sujeito, de forma que a performance de gênero feminino seja traída, o que remeteria novamente à estabilização e essencialização da voz de um corpo que foi assignado masculino ao nascer. Novamente, como disse nas primeiras linhas deste texto, trata-se do soar da voz como índice de extração da verdade biológica de um sujeito em um escopo em que performatividades gendradas mais heterocentradas e normativas são inscritas nos corpos como verdades biológicas (BUTLER, 2003). O outro aspecto, mais interessante, diz respeito à forma como Amanda/Mandy se utiliza de metáforas tecnológicas para significar seu corpo, sua genitália e sua voz: cibernética, ciborgue, a “pepeca feita na Tailândia”, a edição digital de sua voz, tudo isso de forma a operar um desmonte das naturalizações gendradas: parece como uma mulher, soa como uma mulher, mas é um tecnovivo, como todos sujeitos açambarcados pelos dispositivos de gênero.

Por falar em tecnovivo, um dos leitores mais produtivos do *Manifesto Ciborgue*, de Donna Haraway (e também de Judith Butler e Michel Foucault) é Paul Beatriz Preciado que acaba por trazer radicalmente para o plano da materialidade dos corpos a noção de performatividade de gênero Judith Butler, muitas vezes acusada de excessivamente linguística, discursiva e construtivista⁵. Preciado propõe no *Manifesto Contrassexual* (2014) que gênero não seja tomado apenas como performativo, mas também como “prostético”: puramente construído e inteiramente orgânico, o que acaba por fugir das dicotomias metafísicas entre corpo e alma, forma e matéria.

Duas formulações do autor são importantes aqui: a primeira é como, sintomaticamente, Preciado propõe um “Contrato Contrassexual” em que os corpos não se reconheçam como “homens” ou “mulheres”, mas, sim, como “corpos falantes”, o que encetaria a possibilidade de aceder a todos os processos significantes, apagadas as fronteiras de inscrição de feminilidades ou masculinidades. A segunda é a noção de “tecnovivo” como o ser do regime farmacopornográfico, dispositivo com o qual Preciado opera em texto posterior, *Testo Junkie*, publicado no Brasil em 2018 e escrito em 2008. A noção de tecnovivo permite pensar o tráfego dos corpos no mundo perpassado pelas tecnologias e pelos processos de significação, sem que se busque uma verdade anterior e natural, biológica e a-histórica (como seria a verdade da voz como sinédoque do corpo). Cito:

⁵ A respeito disso ver Karen Barad (1998, 2017) e Annette Schlichter (2011, 2014).

[...] não há nada a ser descoberto na natureza, não há segredo escondido. Vivemos na hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta na natureza e, sim, da necessidade de se explicitar os processos culturais, políticos e tecnológicos por meio dos quais o corpo enquanto artefato adquire um status natural. (PRECIADO, 2018, p.38)

Assim, a distinção aristotélica entre *bios* e *zoé* (a vida nua e a vida política que, na leitura feita por Agamben, tornam-se “vida matável” e “vida cidadã”) deveria ser transformada em “vida crua” e “vida biotecnológica”. Ademais, em sua discussão com Agamben, Preciado salienta em seu texto que, no regime farmacopornográfico, a diferença entre dispositivo e ser vivente é posta em questão, uma vez que o próprio ser tecnovivo emerge ele mesmo como dispositivo em um processo de construção tecnopolítica.

O que os corpos e sujeitos se tornam são “todos tecnovivos conectados”. A opacidade do corpo é penetrada pelo biopoder, um poder que é espacializado nas cavidades e nas secreções dos corpos, criando para eles uma nova compreensão, bem como uma nova compreensão do sujeito. Há um capítulo específico, chamado “Ficções somáticas: a invenção dos hormônios sexuais”, em que Preciado mapeia a descoberta (em suas palavras, a invenção) dos hormônios, tomados como “secreções comunicantes” (2018, p.66) no começo do século XX, em um momento dominado pela comunicação, pela viagem, pelo comércio, pela distribuição e pela conexão, inteligibilidades que se prestaram à concepção dos hormônios - secreções que, no regime farmacopornográfico, se encontrariam na encruzilhada entre o humano e o não-humano.

Assim, para Preciado, a invenção dos hormônios é uma caricatura heterocientífica, manifestada na forma como uma secreção interna é interpretada pela primeira vez como uma informação difusa. Surge um sujeito tecnovivo e hormonal:

[...] um novo sujeito hormonal, eletroquímico, relacionado com a mídia e ultraconectado. O corpo moderno, biopolítico, como sugeriu Foucault, não é mais uma superfície unidimensional em que o poder, a lei e a punição serão inscritos e, sim, uma interioridade densa em que a vida e também o controle político ocorre sob a forma de troca, tráfego e comunicação. (PRECIADO, 2018, p.172)

A nova compreensão do espaço e do corpo, do poder e do sujeito demanda uma nova tônica analítica que transponha a noção biopolítica foucauldiana para novas arquiteturas disciplinares inscritas no corpo a partir de, por exemplo, as técnicas e conhecimentos endocrinológicos. Também nos abre espaço para pensar, a partir dessa nova arquitetura

biopolítica, como os conhecimentos biomédicos (dos especialistas, endocrinologistas, otorrinolaringologistas, fonaudiólogos), linguísticos, musicológicos e das artes cênicas, além dos saberes dos meios de comunicação, dos dispositivos da música popular, o repertório vocálico aí produzido, entre outros, como todos esses elementos heterogêneos produzem uma dada arquitetura para a voz que incide na interioridade do corpo, na sua emanção fônica e nas significações sociais aí implicadas.

No regime farmacopornográfico, tal processo de isolamento dos hormônios permite que seja estabelecida uma cartografia dos espaços sexuais, políticos e disciplinares e neles localizar como, nas diferentes instituições, fluidos e órgãos são tratados como enclaves técnicos da produção de gênero. Hormônios, para Preciado, são “bioartefatos feitos de carbono, linguagem, imagens, capitais e desejos coletivos” (PRECIADO, 2018, p. 180). Detenho-me um pouco mais nessa cartografia da invenção dos hormônios para refletir sobre outro aspecto que perpassa vocalidade e gênero.

Muitos dos vídeos com que dialogamos – no caso, aqueles produzidos por sujeitos e sujeitas trans – enunciam as diferenças entre os processos de hormonização para feminilização ou masculinização: enquanto a terapia hormonal feminilizante não operaria propriamente uma mudança que fosse eficaz em tornar a voz afim ao gênero performado, tendo as sujeitas de recorrer a outras técnicas (como a fonoaudiológica, ou mesmo a cirurgia chamada tireoplastia que, além ajustar as pregas vocais também possibilitaria a retirada da proeminência laríngea chamada “pomo de adão”); a terapia hormonal masculinizante configuraria uma mudança mais estrutural da laringe – que seria uma víscera “hormônio-dependente” – o que, por si só, modificaria a voz, situando-a no registro chamado de androfônico.

Não se trata de ignorar o substrato material, “garganta de carne”, corpo ressonante, uma vez que justamente argumentamos a favor da materialidade da linguagem, dos discursos e seus poderes enquanto voz; trata-se, sim, de modalizar discursos acerca do vocálico que se reduzam a um dado biológico, uma vez que, em se tratando de gênero, a biologia tem sido um espaço tido como não histórico e pretexto para naturalização de condutas, normalizações e performances recitativas. A voz, nesse sentido, mesmo em sua materialidade é um objeto do discurso, logo, uma invenção histórica, tanto como os hormônios são invenções, como nos mostrou Preciado. Nesse sentido, não se trata de atestar um regime de verdade que diz respeito à incidência da hormonização na qualidade vocal, mas de pensar como, nesses

casos, um substrato (a laringe) e uma “secreção comunicante” (a testosterona) são isolados como origem da voz e de sua qualidade, de forma que um processo difuso como o de vocalizar é ancorado em determinado ponto do corpo, perdendo-se de vista uma série de dinâmicas envolvidas entre o corpo que vibra e as cavidades que ressoam, a boca que articula, o sujeito que diz e os ouvidos e corpos que ouvem, processo que envolve a singularidade de uma voz que diz e a relacionalidade do dizer “para quem”.

É necessário, então, como Jacobs (2015) alertou, prestar atenção para o corpo vocal em um processo ontogenético, em que a dimensão carnal ou biológica (ou ainda tecnobiológica e somatopolítica, em consonância com Preciado e com o processo de experimentação hormonal) interage com os processos linguísticos e culturais e, aí, com os processos performativos, de recitação e reinscrição, produzindo corpos e sujeitos gendrados e reconhecíveis. Se pensarmos, tal como Paul Zumthor, na voz como espacialidade, torna-se menos produtivo alocar o fenômeno vocal em apenas uma unidade do corpo, não apenas porque diversas superfícies e cavidades corporais estão envolvidas na vocalização, mas porque, nesse âmbito reflexivo, o corpo vocal não seria coincidente com o corpo anatômico, mas um outro espaço, uma heterotopia. A heterotopia é um dos temas da próxima seção.

3 O contraespaço da voz

Gostaria agora de tentar investir na voz a partir de uma outra via, observando então a inscrição de sentidos de espacialidade na voz, sua arquitetura, tendo como fio condutor o conceito foucauldiano de heterotopia, de lugar outro. Curiosamente, para além de uma breve menção em *As Palavras e as Coisas*, lançada em 1966, a noção de heterotopia foi enunciada em uma transmissão radiofônica, logo, inscrita na voz de seu locutor, feita por Foucault no mesmo ano, em uma série chamada *Cultura Francesa* em que falou de *Literatura e Utopia*; após, o conceito foi retrabalhado em 1967, quando fez uma conferência para o Círculo de Estudos Arquitetônicos, texto que foi devidamente publicado apenas em 1984, lançamento tardio que certamente teve efeito na recepção do conceito.

Ainda que estejamos aqui, em diálogo com Cavarero, postulando a importância de considerar a voz na linguagem e vocalizar o *logos* de forma a territorializar o código linguístico em uma garganta de carne e em um corpo singular, em sua materialidade, isso não implica que o corpo vocal, para usar os mesmos termos da autora, seja coincidente com

o corpo anatômico, como já mencionei acima. Nesse sentido, é cabível perguntar qual o lugar habitado pela voz, ou melhor, que espaço(s) outro(s) ela instaura.

Zumthor foi um dos primeiros teóricos a postular a espacialidade da voz. Em entrevista nomeada *A Voz e a Letra*, presente em *Escritura e Nomadismo* (2005, p. 89), ele diz: “Eu seria levado a dizer que o que é transmitido pela voz existe de forma muito mais espacial do que temporal. O efeito vocal dá uma impressão de presença que se se impõe, preenchendo um espaço tão material quanto semântico”. Tal posição é, ao longo das entrevistas – também radiofônicas – constantemente reiterado, argumentando que a espacialidade da voz pode ser verificada a partir do estatuto de presença que ela assume quando ressoa em algum lugar, ou a partir da expansão corpórea para além da epiderme que ela proporciona, ou, ainda, à forma como, a voz ofereceria sua espessura e verticalidade à temporalidade que caracterizaria a linguagem. Ademais, no âmbito do teatro e da performance – também caracterizados como heterotópicos por Foucault – é notória a espacialidade da voz, que seria, para além de um instrumento do ator, a extensão invisível do seu corpo (JACOBS, 2015).

Para analisar tal espacialidade da voz como uma forma de heterotopia, contudo, é necessário que nos detenhamos aqui em algumas particularidades do conceito, inclusive relacionando-o a outro conceito delineado por Foucault em outra conferência de 1966, o de “corpo utópico”⁶. Nos caminhos percorridos em *O Corpo Utópico* (2013), Foucault está atentando para a medida em que o corpo é uma irremediável “topia” – e, nesse sentido, a primeira utopia criada teria sido a do corpo incorporeal, algo como da ordem da “alma” em sua beleza, imortalidade e potência – e em que medida o corpo, em suas condições de penetrabilidade e opacidade/abertura e fechamento/vida e coisa, poderia tornar-se, em si mesmo, utópico. Em suas ponderações, Foucault termina por decidir-se que a experiência corpórea é uma experiência utópica, visto que o corpo está sempre em outro lugar, não teria propriamente o seu lugar, mas é dele que emergiriam todos os outros, como um soberano na espacialização: tudo que está à esquerda/à direita/abaixo/acima está em relação ao corpo, que, por sua vez, já não está no mesmo lugar.

Alguns acoplamentos, tais como a máscara, a tatuagem e a maquiagem são lidos por Foucault (2013) como operações pelas quais o corpo é arrancado de seu próprio espaço e

⁶ Dois textos/conferências de Foucault publicados conjuntamente em *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), por Daniel Defert.

projetado em outro. Pode-se considerar possível incluir a voz entre tais operações de projeção do corpo, reorientando tanto a lógica visual perfilada por Foucault quanto a dimensão de acoplagem, passando, portanto, para uma emanção utópica do corpo; contudo, se o fizéssemos, conseqüentemente alocaríamos a voz no espaço do corpo utópico, o que, embora possa ser interessante, não é a proposta, visto que se trata de pensar não na voz como um não-lugar, mas como um espaço outro que interpenetra lugares.

O conceito de heterotopia, como praticado na conferência de 1967, é um instrumento não para análise dos discursos, mas dos espaços (DEFERT, 2013, p.37). Ao definir heterotopia como um contraespaço, exemplificando-a a partir de brincadeiras infantis na “grande cama dos pais” que vira um oceano e logo uma floresta, Foucault (2013) dá a ver como os espaços estão penetrados por contraespaços e como os contraespaços estão interpenetrados pelos espaços – inclusive aqueles que contestam. Tem-se, ademais, que, conforme fica patente após a publicação de *Vigiar e Punir*, em 1975, o espaço se mostrou, para Foucault, uma dimensão privilegiada para deflagrar como o poder opera.

Foucault define uma série de princípios que regeriam a heterotopologia, ciência dos espaços outros, nos quais não vamos nos deter. Um excerto de seu texto, contudo, é elucidativo. Cito: “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Novamente, é essa imbricação, espaços outros dentro de espaços, que quero apontar quando remeto à voz: a voz como um espaço ondulatório, invisível e audível que habita os espaços como sua alteridade, de forma a transformá-los e, por outro lado, a voz como um espaço sempre outro que não encontramos nem exatamente no corpo que diz, nem externamente a ele, mas alhures.

Avanço na tentativa de traçar isso que aqui podemos chamar de arquitetura da voz. Freya Jarman-Ivens, em *Queer Voices – Technologies, Vocalities and Musical Flaw* (2011), demarca, já na introdução, a sorte de paradoxo que o trabalho teórico com a voz desperta. Atenta para a forma como a voz instaura, simultaneamente, uma dimensão que é corpórea e ao mesmo tempo não o é, um excesso do corpo, algo que está sempre dentro e fora do corpo – se, para falarmos em voz, mobilizamos o corpo, há sempre algo na voz que não e redutível a ele. A voz emerge então sob o signo da espacialidade, algo que está percorrendo o espaço em um ir e vir entre os sujeitos: para aquele ou aquela que fala/canta a voz vai dele/a para

o/a outro/a; para aquele ou aquela que ouve a voz – em seu potencial penetrativo – a voz vem de outro/a para ele/a. Dessa forma, dado que a origem e a destinação da voz estão calcadas no corpo (boca – ouvido) as operações da voz se dão nas fronteiras e através das fronteiras, na transversalidade do espaço entre dois corpos; assim, sua localização física está sempre entre dois corpos e em nenhum corpo.

Na relação entre alteridades, o trânsito da voz cria espacialidades que funcionam sob a forma de tensionamentos. Nesse sentido, Freya Jarman-Ivens (2011) argumenta que não haveria vozes mais ou menos *queer*, mas a própria voz é *queer*, visto que cria um “terceiro espaço” entre o emissor da voz e aquele que a ouve e também visto que opera como um mediador entre o corpo e a linguagem – excede a semiótica e a sintaxe da palavra falada nos sentidos que sua corporeidade instaura ao mesmo tempo que articula a significação semiótica. Cito: “*Built into the voice is a tension between the signifying work of language and the apparently lawless work of the body*”⁷ (JARMAN-IVENS, 2011, p.10).

Jarman-Ivens mobiliza o *queer* como um processo não culminativo de questionamento, estranhamento e desnaturalização, sobretudo em termos de identidades de gênero e sexualidade. Nessa intersecção entre sexualidades nomeadas no sistema heterocentrado como abjetas e os procedimentos de desfamiliarizar as identidades e as sexualidades enquanto expressões de poder é que as vozes adquirem seu estatuto de *queer*, em que pese que a centralidade do que está sendo questionado aqui diz respeito aos sentidos gendrados produzidos na escuta das vozes – é no ouvir que se dá a generificação – sentidos que, para a autora, a voz coloca sempre à deriva em sua corporeidade e não-corporeidade.

Para exemplificar analiticamente suas considerações, Jarman-Ivens opta por trabalhar com vozes que vão ao encontro da corporeidade e performatividade de gênero do sujeito, ou seja, não necessariamente dissonantes em termos de gênero. Ao fazê-lo, a autora argumenta que, sendo em si mesma *queer*, a voz possui dois atributos, o primeiro é o de não possuir gênero e, o segundo, o de ser performativa. O que se tem não é uma voz naturalmente feminina ou masculina, mas uma série de escolhas, de afinações e de escutas que gendram as vozes, e é importante retomar aqui as dissonâncias e os estranhamentos na esfera da vocalidade que os relatos com os quais dialogamos nas seções anteriores nos oferecem. O performativo da voz a colocaria como mais um dos elementos teatrais na representação de

⁷ “Incorporada na voz está uma tensão entre o trabalho significativo da linguagem e o aparentemente desregrado trabalho do corpo” (Tradução minha).

gênero, contrariando o que Jarman-Ivens chama de “ideologia da voz natural”, ou seja, que a voz significaria o “interior” do sujeito e que seria absolutamente individual e irrepetível, uma espécie de impressão digital sonora.

Se a toda voz caberia o estatuto de *queer*, o mesmo não pode ser atribuído a toda escuta. Talvez possamos pensar, a partir de Roland Barthes (2004), não em um grão da voz, mas da escuta: como a escuta significa os elementos vocálicos que extrapolam a dimensão semiótica e sintática da fala, como a escuta generifica e organiza dimensões da voz que são culturalmente pouco elaboradas (o que caracteriza um falar gay ou lésbico? Masculino ou feminino? Como os sentidos funcionam aí?) mas que funcionam como índices de masculinidade ou feminilidade, normalidade ou anormalidade e estão envolvidos na cena de reconhecimento ou não da legitimidade e inteligibilidade de um corpo. Como a escuta de uma voz é capaz de produzir um corpo e o que haveria nessa ansiedade sempre presente na escuta, espécie de busca por corpo cuja multiplicidade vocal esteja coerente com a matriz de gênero – consonâncias e dissonâncias.

Considerações finais

Para finalizar este ensaio, pondero que é no espaço entre a topia irredutível do corpo e a utopia como um não lugar que o corpo não habitará que está a voz como heterotopia: lugar que é sempre outro, sempre deriva, sempre desconstruído para com os corpos mas que diz respeito necessariamente à carnalidade desses corpos. Esse espaço, que não coincide necessariamente com os corpos, pode criar uma zona de afetação corporal, de tatilidade que permeia e extrapola o dizer em sua sintaxe e semiótica. Desvocalizar o *logos* para uma ontologia relacional das vozes é também repensar a naturalização das vozes, questioná-las, romper com a familiaridade, refazer o ouvir, permitindo que a escuta atente para o que sempre há de dissonante e estranho nessa relação entre voz e corpo, deixando que apareça a técnica, as tecnovoices substituindo os corpos e corpos vocálicos normais e anormais.

A proposta deste estudo consistiu no trânsito por múltiplas discussões que perfilam o gendramento das vozes de forma a dar a ver a coexistência de uma dimensão material com dimensões tecnobiodiscursivas e performativas. Acredito que é nesse tráfego por diferentes arcabouços teóricos que se pode aproximar da multidimensionalidade da voz e, ademais, reitero a importância dos estudos de gênero e feministas em sua crítica à ontologização do

gênero e no trabalho crítico que perpassa a relação entre materialização dos corpos e a rede de discursos, poderes e saberes. A voz, por sua vez, de certa forma subsumida de tais estudos, parece ser um território crítico fértil para a tessitura de tais reflexões nos estudos de gênero e de discurso. Finalmente, aponto que a escuta atenta das narrativas de si daqueles e daquelas que relatam a experiência vocal da dissonância em termos de gênero é um elemento estratégico na busca por uma revocalização, seja das teorias de gênero, seja dos estudos da linguagem.

Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução: Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

BARAD, K. Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality. *Differences – A journal of Feminist Cultural Studies*. v. 10, n.2, 1998.

_____. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Trad. Thereza Rocha. *Vazantes*. v.1, n.1, 2017.

BARBUIO, E. Percepção da orientação sexual de homens gays e heterossexuais por meio de características acústicas da fala. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

BARTHES, R. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. Tradução: Márcio Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limitis of “sex”*. New York/London: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CAVARERO, A. *Vozes plurais* – Filosofia da expressão vocal. Tradução: Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

COMO era minha voz (Como mudei minha voz). Vídeo postado no youtube. Mandy Candy. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ELXfc_g5nw>. Acesso em: jan. 2019.

DEFERT, D. Posfácio. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs* – Capitalismo e Esquizofrenia – vol.2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

FALA igual homem. Vídeo postado no youtube. Lorelay Fox. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OYkwiVP49hE>>. Acesso em: Jan. 2019.

FLORES, V. A voz, essa “Cabeça de Medusa”. In.: MALISKA, M. E.; SOUZA, P. de (Org.). *Abordagens da voz – A partir da Análise do Discurso e da Psicanálise*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. p.119-134.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue – Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista. In: HARAWAY, D. et al (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

JACOBS, D. D. S. Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance. 2015. Tese (Doutorado em teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

_____. Corpo vocal, gênero e performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017.

JARMAN-IVENS, F. *Queer Voices – Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

LEVON, E. O que soa “gay”? Prosódia, interpretação e julgamentos da fala masculina. *Todas as Letras*. São Paulo, v.18, n.2. p.165-181, maio/ago. 2016.

PIOVEZANI, C. Nondum Matura Est. A Voz Feminina: Entre uvas meio verdes, desejos imaturos e preconceitos putrefatos. In.: MALISKA, M. E.; SOUZA, P. de. (Org.). *Abordagens da voz – A partir da Análise do Discurso e da Psicanálise*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. P.147-165.

PIOVEZANI, C.; BITTENCOURT, J. S. Foucault, o discurso e longo tempo das opressões: uma análise das depreciações e silenciamentos da voz feminina. In: BUTTURI JUNIOR, A.; SEVERO, C. G. (Org.). *Foucault e as linguagens*. Campinas, SP: Fontes Editores, 2018.

PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. *Testo Junkie – Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro e Veronica Daminelli Fernandes. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SCHLICHTER, A. Do Voices Matter? Vocality, Materiality and Gender Performativity. *Body & Society*. v.17, n.31. 2011.

VOZ das travesti, A. vídeo postado no youtube. Sabrina Velmoth. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ELXfc_g5nw>. Acesso em: Jan. 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.