

# O falsete do contratenor Jakub Józef Orlinski: sexo, escutas de gênero e os usos dos corpos midiáticos

*The countertenor Jakub Józef Orlinski's falsetto: sex, gender listening, and the usages of mediatic bodies*

**Daniel Magalhães de Andrade Lima**

*Mestre em Comunicação pelo  
Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação (PPGCOM) da  
Universidade Federal de Pernambuco.  
daniel.andradelima@ufpe.br*



## Resumo

O artigo investiga a performance do ascendente cantor falsetista Jakub Józef Orlinski para elaborar maneiras de trabalhar conflitos de gênero a partir das problemáticas de voz. Assim, volta-se para aparições e enquadramentos midiáticos do cantor, discutindo como embates hegemônicos sobre voz constituem sua presença. Neste processo, são agenciados debates sobre classificação vocal, tecnologias de corpo e mídia e sobre escuta, apontando como constituem problemas de gênero. Finalmente, reflete-se sobre como a voz é uma tecnologia pela qual nos atualizamos enquanto sujeitos e demonstra-se que ela pode abrir feixes pelos quais gênero se expõe como um processo contínuo de práticas discursivas e corporais. Este processo abre, no caso de Orlinski, espaços que enfatizam a fabulação sobre sua sexualidade.

**Palavras-Chave:** Classificação Vocal; Vocalidades; Tecnologias de gênero; Homossexualidade; Valor estético.

## Abstract

The article investigates the performance of the falsetto ascending singer Jakub Józef Orłowski to elaborate ways to work on gender conflicts based on voice issues. Thus, it turns itself to the singer's media appearances and to how he is framed in media, discussing how hegemonic clashes over voice constitute his presence. In this process, debates on vocal classification, on body and mediatic technologies and on listening are assembled, pointing out how they constitute gender problems. Finally, it is reflected on how the voice is a technology by which we update ourselves as subjects, and it is demonstrated that voice can open bundles by which gender exposes itself as a continuous process of discursive and bodily practices. This process opens, in Orłowski's case, spaces that emphasize the fabulation about the singer's sexuality.

**Keywords:** Vocal Classification; Vocalities; Gender technologies; Homosexuality; Aesthetic value.

## Como Orlinski (e seu falsete) entram em cena

No ano de 2017, o cantor de ópera polonês Jakub Józef Orlinski ganhou certa projeção midiática ao ter um vídeo seu, em que aparece cantando de shorts e tênis e acompanhado de um pianista de chinelo e bermuda, publicado em diversos sites de redes sociais<sup>1</sup>. O material audiovisual, oriundo de uma gravação para a rádio France Musique, é extensamente explorado pelo perfil de Rebecca Mead (2019) para o *New Yorker*, que revisa e impulsiona a projeção midiática do cantor. Em seu texto, como em outros comentários que circulam pelas redes, Orlinski chamou atenção do público não apenas por conta do contraste entre sua aparição despojada e o refinamento da ópera barroca. A jornalista enfatiza, pois, a articulação entre a aparência do cantor – descrita a partir de um “*corpo atlético, mandíbula quadrada, cachos abundantes e olhos azuis impressionantes*” (MEAD, 2019, tradução minha) – e sua voz cantada em falsete e executando a ária de Vivaldi “Vedro Con Mio Diletto”, escrita originalmente para a voz de um *castrato*<sup>2</sup>. Enquanto para a jornalista a “*a voz de contratenor é cativante e de outro mundo, atuando em uma extensão tipicamente associada a uma voz feminina*”, a performance de Orlinski combina “*pureza e sensualidade*”, de modo que, somada à sua aparência “*tão incomumente agradável quanto a sua voz*”, se cria uma “*justaposição provocativa*” (MEAD, 2019, traduções minhas). Desde tal aparição, Orlinski, como outros contratenores contemporâneos, tem agenciado discussões recorrentes no campo da ópera – e da música, de maneira mais ampla – sobre as expectativas de gênero na produção vocal, confundidas, nesse panorama, com as maneiras pelas quais se validam habilidade e talento em performances musicais.

---

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yF4YXv6ZLuE&lc=Ugw89jIXnpEDVRbB3QV4AaABAg>. Acesso em: 21/12/2019.

2 *Castrato* é uma designação dada para se referir aos garotos castrados para preservar e desenvolver vozes agudas. Associados à música sacra, o apogeu de tais cantores na ópera se deu durante o período barroco, entre os séculos XVII e XVIII.

Enquanto as discussões sobre vocalidades<sup>3</sup> e gênero na ópera não são recentes, casos como o de Orlinski podem ser importantes para investigar os modos pelos quais problemáticas de gênero se produzem também na esfera auditiva, já que parte do fascínio pelo cantor parece surgir a partir de uma suposta incoerência entre sua aparência e porte masculino e sua voz cantada, passível de entendimento como afeminada, emasculada ou sexualmente imatura. Em geral, os estudos preocupados com uma fenomenologia da expressão vocal – a exemplo dos elaborados por Freya Jarman-Ivens (2011), Adriana Cavarero (2011) e Norie Neumark (2010) – estão atentos às problemáticas de gênero vinculadas às vocalidades, interessados em investigar as maneiras pelas quais gênero se produz e se desfaz por meio tanto das poéticas de corpo quanto das escutas, sempre compreendidas diante de um regime sensível. Muitas das maneiras pelas quais compreendemos e vivenciamos conflitos e embates de gênero, afinal, se dão por efeitos estéticos, que podemos compreender aqui como epifanias corporais e momentos de intensidade afetiva que se produzem a partir da fricção entre discursividades e sensibilidades (GUMBRECHT, 2006). Não à toa, a voz em falsete de Orlinski, apresentada e produzida por seu corpo prontamente entendido como masculino, agencia comentários em sites de redes sociais que misturam fabulações sobre sua sexualidade, sua beleza e seu talento vocal. Sua voz aparece, para alguns, a partir de discursividades que a vinculam ao sagrado<sup>4</sup> e, para outros, como sendo

---

3 O termo “vocalidade” é empregado como forma de se referir à qualidade vocal, indicando a voz como algo não homogêneo, sendo composta em processo por diferentes estados e modos enunciados.

4 O internauta Michael Mitchell, por exemplo, comenta sobre o cantor: “*Além do gênero, além da sexualidade: tanta beleza angelical para além da humanidade. A voz do Paraíso!*” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yF4YXv6ZIUe>. Acesso em: 15/12/2019

desagradável ou estranha<sup>5</sup> – duas formas de valorá-la que atravessam diferentes concepções e audibilidades sobre o corpo sexuado e, de maneira menos enunciada, mas igualmente presente, racializado.

Com base nesse panorama, estou interessado em investigar as maneiras pelas quais as vocalidades, a partir de performances e por meio de um regime sensível, podem agenciar o complexo de expectativa sexo-gênero-desejo e as discussões sobre performatividade de gênero, como propostos por Judith Butler (2015 e 1991). Assim, estou compreendendo que sexo e gênero não são substanciais e nem pré-discursivos e que estão intimamente relacionados a partir de um esquema normativo e compulsório, que os configura em conjunto a práticas e projeções de desejo e que, neste sentido, gênero “*tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos*” (BUTLER, 2015, p. 27). Desta maneira, opondo-me à ideologia do sexo-gênero-desejo como substancial, compreendo, como Butler, que as coerências ou continuidades das pessoas fazem parte das maneiras pelas quais nos articulamos com normas de inteligibilidade mantidas socialmente. A performatividade, nesse esquema, se refere a um processo de formação social prolongado e mimético a partir do qual o sujeito se constitui expressivamente em articulação com tal complexo normativo, produzindo, enquanto age, o próprio sujeito que pretendia expressar (BUTLER, 1991).

Diante disso, parto da hipótese de que Orlinski – inserido no ambiente normativo e erudito da ópera – produz seu corpo midiaticamente de maneira a negociar suas possíveis controvérsias de gênero com os dispositivos de inteligibilidade pelos quais os sujeitos são reconhecidos

---

5 Dentre os poucos comentários negativos, o perfil Zemira se refere à rendição de Orlinski da ária *Cold Song* como sendo “*esquisita*” (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8K8wFk-tn8>. Acesso em: 15/12/2019). O perfil J R, comentando outro vídeo do cantor, afirma simplesmente “*Castrati! Não obrigado*” (tradução nossa), relacionando seu faldete diretamente à castração (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jGruEhVoes&list=LLE6LcNL5cZ0pX3-7F9id98A&index=36>. Acesso em 15/12/2019).

e, nesse caso, a partir de onde têm suas performances artisticamente valoradas. Orlinski, assim, se modula diversamente a partir de como lida com suas masculinidades, compreendidas aqui como plurais, processuais e instáveis, dado que são “*configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular*” (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2013, p. 250). Volto-me para a figura do contratenor, portanto, visando compreender os esquemas normativos pelos quais as vocalidades – passíveis de estranhamento – podem tanto criar desvios nas expectativas de gênero quanto servirem a determinados usos que consolidam normatividades. Orlinski é especialmente interessante nesse contexto por nos permitir uma investigação performática em um momento de sua carreira em que disputa estabelecimento no campo da ópera, circulando por ambientes hegemônicos e canônicos e nos permitindo reconhecer que perspectivas de voz são agenciadas na projeção de si. O cantor, até o momento final da escrita deste artigo, não tem falado abertamente sobre sua sexualidade e, assim, questões de gênero aparecem vinculadas a diversos aspectos de suas mediações.

Para conduzir a investigação, então, enquadrando algumas aparições importantes da carreira de Orlinski a partir de uma perspectiva dos estudos de performance (TAYLOR, 2013 e SCHECHNER, 2013), que se soma, mas não é intercambiável, com a noção de performatividade<sup>6</sup>.

---

6 É importante afirmar que performance e performatividade não são sinônimos nem simplesmente derivados. Enquanto performatividade se refere a um processo de formação social articulado a partir das normas discursivas vinculadas principalmente à inteligibilidade de gênero, performance se afasta dos estudos de retórica e se refere às coisas enquanto atos, ações, práticas incorporadas, memórias de corpo, mais preocupada com os efeitos sensíveis. Performance constitui uma episteme, no sentido de que olha para ações *enquanto* ou *como* performances, compreendendo-as enquanto simultaneamente reais e construídas (TAYLOR, 2013, p. 28). Assim, olhar para qualquer objeto *como* performance, “*significa investigar o que o objeto faz, como interage com outros objetos ou seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relações*” (SCHECHNER, 2013, p. 30, tradução minha).

Compreendo que as maneiras como as performances do cantor circulam em rede formam constelações performáticas – agenciando videocliques, falas de si em seu Instagram, perfis jornalísticos, etc. – que tendem a projetar e produzir discussões hegemônicas sobre gênero e vocalidade, produzindo-o em constante atualização. No caso das personas midiáticas, afinal, pensar performance, especialmente na cultura musical audiovisual, demanda levar em conta que os efeitos de presença são, como indicam Janotti e Alcântara, *“parte de uma complexa rede de coletivos, que compõe escutas conexas que integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, etc.”* (2018, p. 33). Olhar para a trajetória de Orlinski a partir de enquadramentos que tomam a performance como episteme permite-me colocar tais materiais e aparições em perspectiva mnemônica, olhando para os roteiros que são fabulados em atos e circulando tanto por performances musicais quanto não-musicais, interessado em compreender como os embates hegemônicos se materializam e são processualmente performados.

Durante este artigo, em suma, coletei, debato e analiso diversas aparições de Orlinski visando compreender problemáticas sobre vocalidades, sexo e gênero, cruzando discussões teóricas e baseando-me em uma pesquisa contextual em torno de críticas musicais e de comentários coletados de redes sociais digitais. Em um primeiro momento, construo uma discussão interessada em abordar a noção sexuada que atravessa as classificações vocais. Em seguida, parto para uma exploração do que implica compreender e narrar a voz como produto de técnicas. Por fim, aponto a importância do fator midiático de Orlinski na maneira como compreendemos sua persona e voz, dado que o cantor passeia nas imagens virtuais por poses desnudadas, recitais elegantes e vídeos caseiros no seu Instagram, em uma ampla e variada exploração do seu corpo sexual. Para dar início à discussão partamos, então, da categoria central pela qual Orlinski se apresenta: a classificação que o posiciona como um contratenor.

## Discursando e incorporando sexo: o que é um contratenor?

Em *Inner Voice* (Dir. Andiamo, 2018)<sup>7</sup>, curta-documentário publicado na página oficial de Jakub Józef Orlinski no Youtube, somos apresentados ao cantor a partir de um plano em uma quadra de basquete, em que o jovem atlético aparece fazendo acrobacias complexas de *breakdance* sob sons de *beatbox*. Na cena seguinte, os sons vinculados à cultura hip-hop se convertem em respirações e exercícios de fôlego executados pelo próprio Orlinski em um ambiente amplo: presenciamos, de maneira dilatada, o cantor vocalizando uma exploração de suas áreas de ressonância do corpo – passeando predominantemente pelos tons graves e por sua voz modal, a que não é falsete<sup>8</sup>. É só na cena seguinte, diante da orquestra barroca Il Pomo D'oro, prestes a iniciar uma sessão de gravação para seu primeiro álbum solo (*Anima Sacra*, Erato, 2018), que ouvimos Orlinski deslançar um canto extremamente ornamentado e em falsete, precedido por sua voz gravemente falada em off, que anuncia em inglês: “*My name is Jakub Jozéf Orlinski and I am countertenor*”.

Essa maneira de se apresentar – que traz seu nome vinculado à classificação de contratenor e o relaciona com os supostos contrastes entre suas diferentes práticas de corpo – tem sido amplamente empregada para introduzir Orlinski em shows e matérias jornalísticas e pelo próprio cantor ao se apresentar para veículos comunicacionais. Comumente, mesmo em programas especializados, Orlinski é convidado a explicar o que é a voz de contratenor, respondendo repetidamente a partir

---

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3FvOth7sOeA>. Acesso em: 22/12/2019

8 A definição é amplamente empregada, mas trabalhada aqui por Fugate (2016). O musicólogo posiciona a voz modal, ainda, por vezes, como sendo “*a voz normal*” (p. 2, tradução minha), o que implica uma categoria valorativa sobre normalidade vocal, mas que a posiciona nos usos cotidianos da voz e nas técnicas vocais hegemônicas para o canto masculino euromoderno.

dos mesmos vocábulos. Em entrevista para o canal da rádio Classic FM<sup>9</sup>, por exemplo, ele indica que a voz de contratenor depende da “*técnica do falsete*”, que permite que se utilize as “*cordas vocais*” parcialmente, em oposição à “*voz natural*”, que utiliza toda a vibração das pregas, o que permite uma predominância da “*voz de cabeça*” (traduções minhas).

O falsete, de fato, tem parecido ser o principal consenso sobre como classificar uma voz de contratenor na mídia. Em tal contexto, aparece comumente associado a ideias de castração ou homossexualidade, como jocosamente pontua o jornalista Arthur Dapieve (2017) para o jornal Globo, ao enunciar que “*a androginia das vozes de castrati e contratenores fez muita gente confundir as bolas, sem trocadilho, e tomar som por orientação sexual*”, enfatizando que tais cantores nunca foram “*necessariamente gays*” (grifo meu). Enquanto Dapieve leva a associação entre voz e sexualidade a um extremo, baseando-se numa noção estrita de masculinidade e heterossexualidade, a vinculação do falsete à classificação vocal e ao amadurecimento sexual costuma pautar a categorização do contratenor de maneira ampla. Em vídeo para o canal Musica Viva Australia<sup>10</sup>, por exemplo, o cantor Graham Pushee define o contratenor a partir de termos muito próximos dos empregados por Orłinski, acrescentando a ideia de que, para ser classificado como tal, precisamos estar falando de um homem pós-púbere. O vídeo é contra argumentado por uma série de comentários que indicam que existem contratenores que cantam em suas vozes “naturais” e que atribuir a voz de contratenor ao falsete seria um erro<sup>11</sup>. Entre pesquisas acadêmicas especializadas, o falsete e as técnicas a ele relacionadas também aparecem

---

9 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KINy89H9zA8>. Acesso em 15/12/2019.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=hrab716ytxM>. Acesso em 13/12/2019.

11 O perfil Cadmiun and Wilsin contra-argumenta que existiriam contratenores que possuiriam *naturalmente* vozes de contralto, explicando não estar se referindo a baixos e tenores cantando em um falsete treinado (tradução nossa).

como importantes no interesse sobre o contratenor contemporâneo, o que é demonstrado por Jerod Reetz (2018), ao entrevistar uma série de especialistas que baseiam suas falas em discussões sobre falsete<sup>12</sup>, e Bradley Fugate (2016), ao dedicar os primeiros capítulos de sua tese sobre tal tipo vocal às reflexões teóricas e pedagógicas sobre a voz falsetista.

O curioso de todos esses casos é que a maioria dos discursos que visam definir ou explicar o contratenor está recorrentemente articulando as distinções entre a voz modal – vastamente referida como natural – e o falsete. Determinam ainda a categoria vocal tomando como referência base um homem (tacitamente indicado como detentor de sexo testicular -peniano e, portanto, cisgênero<sup>13</sup>), que utilizaria as pregas vocais e os lugares de ressonância de determinada maneira que prezaria pela ressonância sônica na cabeça. Tal uso do crânio para a vibração sônica possibilitaria a projeção de notas excepcionalmente agudas para as expectativas de um corpo compreendido dentro de tal determinação de gênero. Naturalidade e artificialidade, biologia e uso do corpo parecem ser agenciados recorrentemente, assim, na produção da classificação de contratenor.

Daiane Jacobs (2017), ao estudar práticas pedagógicas para vozes, reflete sobre o treino da vocalidade a partir da tessitura (termo que se refere à extensão cantável, dentro de perspectivas valorativas das técnicas hegemônicas de canto, de determinada extensão vocal) e que é comumente empregado em práticas de canto. Tal entendimento de tessitura divide as vozes geralmente entre categorias femininas (soprano, mezzo-soprano, contralto) e masculinas (tenor, barítono, baixo) e em

---

12 O contratenor e professor Kai Wessel, os professores de musicologia histórica Corinna Herr e Arnold Jacobshagen e o otorrinolaringologista especializado em uso profissional da voz Matthias Echtermach.

13 Cisgênero designa as pessoas que se reconhecem e se produzem em concordância com a identidade de gênero que a elas foi atribuída ao nascer. Helena Vieira e Sofia Favero (2015) pontuam que precisamos compreender a cisgeneridade como plural, com diversas configurações de hegemonia e subalternidade, mas sempre operando dentro de uma coerência, mesmo que tensiva e diversificada, da conformidade sexo-gênero.

uma série de subcategorias a partir daí. Em sua perspectiva, tal divisão é necessariamente baseada em uma concepção do corpo sexuado, pois posiciona as diversas possibilidades de produção vocal – de exploração sônica da voz em diferentes tons e possibilidades de ressonância – a partir de extensões e tessituras que classificam vozes a partir de enquadramentos de gênero. Tais enquadramentos estão posicionados também dentro da lógica musical ocidental, dividindo sons a partir de notas musicais e vozes a partir de diversos operadores, como timbre, elasticidade, cor e limpeza. Em suma, eles agenciam determinadas construções de corpos vocais e agem sobre as maneiras pelas quais vocalidades se produzem dentro de lógicas de gênero e diante da teoria musical. Articulando os pensamentos da autora, “*os tipos vocais são resultados de um tipo específico de escuta, e a padronização dos tipos vocais também é resultado de uma padronização da própria escuta*” (JACOBS, 2016, p. 372). Assim, “*as vozes são reflexos das relações entre corpos e treinamentos diários, direcionados (na arte) ou espontâneos (no cotidiano)*” (Ibid., p. 372), produzindo e indicando, por exemplo, modos de ser vinculados a gênero e à raça.

Wayne Koestenbaum (1991) realiza algumas pontes entre o corpo vocal e o corpo sexual que também são importantes para compreender como gênero se corporifica vocalmente. Voltando-se para os manuais de canto do século XIX na Europa e para discursos sobre vocalidades atuais, o autor relaciona os primeiros discursos médicos investigativos sobre sexo e sexualidade com as construções de valores relacionados ao canto, em especial ao canto operístico, que define como estando distanciado da voz falada por conta de procedimentos específicos de impostação, flexibilidade e controle (KOESTENBAUM, 1991). Como posiciona Cavarero (2011), interessada em debater uma fenomenologia da vocalidade, afinal, o canto melodramático representa um dos poucos momentos em que o vocálico se sobressai ao semântico e assim revela o prazer próprio da reverberação vocal para além da significação.

Não é à toa que Koestenbaum – cruzando as maneiras como garganta, aparelho fonador, produção vocal, sexo, sexualidade e disfunções sexuais são descritas e experienciadas – perceba articulações entre discursividades e sensibilidades sobre sexo e voz. Ele compreende, por exemplo, que o canto tem sido recorrentemente tomado como o resultado de um processo que tanto se vincula às disciplinas (pelo treino e controle das economias próprias do corpo, por uma lógica própria da eficiência do canto) quanto à liberação física (pelo excesso de vibração, pelo preenchimento dos espaços com ressonância e pelo prazer próprio da projeção sônica). Esses são dois aspectos centrais nas maneiras como valoramos vocalidades, especialmente nas tradições euromodernas. Existe um interesse, assim, em tais discussões sobre voz, de pensar não só o que cada voz pode expressar para um ouvinte, mas como as diferentes qualidades vocais produzem e informam de maneiras diversas os próprios corpos que as emitem. Esta discussão é agenciada quando, em *Inner Voice*, Orlinski associa sua experiência vocal à fisicalidade, reiterando em sua narração que seu corpo é seu instrumento musical, e que existe algo viciante na maneira como utiliza a ressonância vocal para produzir sons. Produz-se, assim, uma colisão entre as dinâmicas do prazer e da instrumentalização eficiente para a música.

Koestenbaum aponta ainda que o falsete, na economia de corpo da voz operística - baseada em eficiência e liberação -, é um ponto de tensão, pois tem potencial de revelar as quebras e mudanças entre diferentes vocalidades, sublinhando as distinções entre as corporeidades produzidas pelos tons graves e agudos e suas diferentes áreas de ressonância. A transição entre falsete e voz modal é, dessa maneira, central na construção do corpo vocal e no valor que atribuímos à voz cantada. O ponto interessante aqui é perceber que o uso (e o tabu) do falsete parece ser importante na maneira como se classifica e se valida cada tipo vocal. A questão é que, se todos os tipos vocais são evidentemente classificados e produzidos a partir de uma intercessão entre gênero e cultura musical,

a voz do contratenor tende a sublinhar o caráter sexual da classificação vocal ao se definir prioritariamente pelo uso ativo e predominante do falsete. É, pois, a transição para a voz modal que representa um risco para o valor do canto do contratenor, e não o contrário. Afinal, é também ao escapular acidentalmente durante o canto para a voz modal que o contratenor pode revelar a suposta artificialidade de sua voz falsetista.

É importante compreender, então, que a classificação de contratenor não diz respeito simplesmente ao uso do falsete a partir de um horizonte de classificação vocal e que compreende o corpo dentro de determinados enquadramentos sexuais. Ela se enquadra, pois, a partir de determinados usos da voz cantada, articulados – na ópera – dentro de valores e repertórios do gênero musical. É importante se ter em mente, em tal contexto, que a classificação genérica é sempre embebida em processos socioculturais e, assim, é constituída por uma articulação complexa entre sonoridades, músicos, públicos, lojas, revistas e gravadoras, e passível a ser atualizada por cada performance musical e enunciação (FRITH, 1996). Orlinski, por sua vez, apresenta-se como contratenor *a partir* da ópera e explana seu tipo vocal tomando como referente suas performances operísticas: esta é uma maneira de localizá-lo na ópera enquanto gênero midiático. Em concordância, o que trabalhos de especialistas – como Reetz (2018), Fugate (2016) e uma série de discussões presentes no Oxford Handbook of Opera (GREENWALD, 2014) – informam é que, para além do uso do falsete, o contratenor tem sido definido por determinadas apropriações contemporâneas de repertórios originalmente criados para *castrati* e de determinadas técnicas vocais, adequando-se também a óperas contemporâneas produzidas especificamente para o contratenor falsetista.

Compreendo que, nesse esquema, os contratenores são passíveis de classificação pela maneira como agenciam um esquema de sexo-gênero-desejo em relação às possibilidades performáticas da própria ópera enquanto gênero musical. Assim, a classificação de contratenor

depende de determinados usos da voz cantada, que nos informam sobre como articulam seus corpos sexuados em relação a como ópera é feita em termos de repertório, técnicas e modos de estar em cena. Essa relação entre produção de gênero (identitário) e gênero midiático/musical é importante por nos fazer reconhecer que o contratenor, no contexto da ópera, excede um tipo vocal para constituir uma classificação performática de maneira mais ampla – que tende a se constituir, também, a partir de uma associação à branquitude.

É compreender o contratenor como uma classificação performática que permite, por exemplo, que Orlinski seja colocado em um horizonte de comparação composto por outros contratenores cujas vozes se diferenciam em extensão, tessitura e mesmo em repertórios de árias – como aponta Mead (2019) ao compará-lo com Philippe Jaroussky, cuja voz é igualmente suave, porém mais aguda e trabalhada por outro repertório. Diversos contratenores têm feitos esforços midiáticos, inclusive, para apresentar o quão plural vocalmente é a categoria: o álbum *The 5 Countertenors* (Decca Classics, 2015) é um exemplo disso e se apresenta como sendo uma celebração da singularidade da voz de cada cantor envolvido no projeto. Nesse sentido, a classificação de contratenor – como uma categoria que localiza cantores dentro de determinados usos da voz, repertórios e práticas de corpo – é também uma maneira de agrupar diversas performances masculinas que fazem uso do falsete, enquadrando-as dentro de uma tradição que as quer inteligíveis.

O que se projeta – na figura do contratenor – é um uso inventivo, a partir dos procedimentos da ópera, do seu corpo sexuado por um sistema cisgênero: o falsete, assim, faz jus à sua etimologia e aparece constantemente em oposição ao que seria a “voz natural” ou a uma classificação primeira da voz. O ponto central é que alguns atos de Orlinski (como aludir ao seu corpo como seu instrumento e apresentar sua voz em *Inner Voice* primeiramente pela sua respiração e pela voz modal, apontando sua relação com a fisicalidade) parecem uma resposta per-

formática de que sua voz cantada – relatada por ele mesmo como menos natural do que a voz modal – é de fato sua e que é, também, voz. Assim, o curioso nesse panorama de vozes de contratenores é que a voz do cantor parece se apresentar performaticamente como uma escolha, que precisa ser repetidamente justificada; o que se torna explícito pela diferença de audibilidade da voz falada e cantada de Orlinski em suas diversas aparições.

## Vocalizando sexo: o que implica fazer do falsete uma técnica

Sentado em uma cadeira antiga de madeira em um cômodo do Handel & Hendrix Museum, Jakub Józef Orlinski explica – em vídeo de 2019 para o canal Dogs and Trumpet<sup>14</sup> – como ele veio a cantar contratenor; uma narrativa que ele apresenta repetidamente ao se relatar em entrevistas. Ao fundo, ouvimos sua voz em falsete cantar algumas árias do próprio Handel – um dos mais celebrados compositores para *castrati* – e, na imagem, Orlinski fala enquanto gesticula amplamente, irreverentemente vestido com uma camisa que marca sua musculatura do tórax. Ele indica que foi só na faculdade que passou a se interessar por cantar *como um* contratenor, passando a explorar e experimentar as possibilidades desse tipo vocal. Afirma que, depois disso, foi necessário muito trabalho de técnica para melhorar seu volume, flexibilidade e todos os outros aspectos vocais importantes e – em uma mesma sentença – anuncia, diminuindo a voz timidamente, que qualquer homem poderia ser um contratenor: se quisesse, se escolhesse. E parte para uma gargalhada afetada.

A fala de Orlinski articula a ideia de que ser contratenor é cantar *como um* contratenor, posicionando a descoberta do prazer de cantar

---

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GwBj7ct8JQk>. Acesso em 16/12/2019.

a um período de amadurecimento e experimentações e afirmando que qualquer homem poderia seguir tal trajetória. Ele compõe, assim, uma narrativa familiar que diz respeito à sexualidade. Existe na maneira como voz é construída discursivamente, pois, o agenciamento de uma ideia hegemônica que comumente se refere à sexualidade: a de que é uma expressão exterior de um tipo de inclinação que se constrói dentro do corpo (KOESTENBAUM, 1991), marcada por um momento de afirmação. Sabemos, porém, que tanto voz quanto sexualidade acontecem em “*algum tipo de espaço exterior, onde as interioridades convergem*” (Ibid., p. 207, tradução minha), dado que a voz só se produz a partir da vibração no espaço (e dos interditos sociais) e a sexualidade, para além de ter sua origem em uma interioridade, é constituída por uma série de práticas, proibições e relações.

A liberação vocal excessiva e a liberação sexual são, as duas assim, assiduamente construídas em torno de uma ideia de entrega a certos prazeres interditados. Não é surpresa, dessa maneira, que o relato de Orlinski sobre sua descoberta como contratenor tenha paralelos sensíveis com roteiros sobre descoberta sexual. Assim, a própria construção de si em torno da vocalidade do contratenor, passível de justificativas e explicações, estimula sensibilidades que permitam fabulações sobre sua sexualidade. Em um fórum anônimo<sup>15</sup>, um usuário, por exemplo, afirma que gostaria de vê-lo “*empalado*” (sic) pelo barítono Jarret Ott. Enquanto este último é assumidamente gay, Orlinski até então não se enunciou como tal, e os dois não apresentam relações a não ser por cantarem ópera – e até então nunca cantaram juntos. Nesse espaço fabulado de um fã, é notável que Orlinski – o falsetista – seja quem venha a ser penetrado por Ott, igualmente jovial, mas famoso pelos tons mais graves e cheios, expondo duas concepções sobre como diferentes usos vocais projetam distintivas concepções de masculinidade.

---

15 Disponível em <https://www.datalounge.com/thread/23565623-jakub-j%C3%B3zef-orli%C5%84ski-countertenor>. Acesso: 15/12/2019

De toda forma, para além do que nos diz Orlinski, é importante, para que demos conta da complexidade de suas vocalidades, que percebamos que, o “*dizer, mais do que o dito*” (CAVARERO, 2011, p. 42) comunica algo. Enquanto presenciamos, no vídeo no Handel e Hendrix Museum, Orlinski falar gravemente e se distanciar do ambiente em que está inserido tanto por sua masculinidade quanto pela irreverência, também ouvimos sua voz cantada em falsete ao fundo soar por meio das suas poucas afetadas ornamentações barrocas. Duas vocalidades com duas disposições de corpo coabitam uma mesma performance no vídeo e ajudam a consolidar um roteiro de formação vocal, profissional e pessoal: falsete e voz modal, duas diferentes maneiras de exercer a masculinidade pela voz, se sobrepõem e se tornam ambivalentes em suas aparições.

Interesso-me pelas maneiras a partir das quais aparições como essas conseguem construir um ambiente performático – por como Orlinski se constrói e por como o vídeo o constrói – que parece articular, a partir de uma lógica da soma, as vocalidades e corporeidades supostamente distintas de Orlinski. O que percebo é que o papel performático do contratenor, relativamente consolidado no campo da ópera, consegue aparecer em performances como essas de maneira a tanto deslocar a masculinidade de Orlinski quanto a reenquadrar a potencial feminilidade do seu cantar. Isso é, a escuta de sua voz como sendo algo “de outro mundo”, “extracorpórea” ou “transcendental” consegue ser assimilada à sua beleza e masculinidade em conformidade a uma performance harmoniosa e conciliadora, construindo uma persona – que se firma no campo estético – que parece não existir em contradição de gênero. Não à toa, se fala de uma voz angelical ao elogiá-lo, deslocando-o momentaneamente da definição sexual. A maneira como Orlinski, então, agencia a categoria contratenor parece envolver uma ideia de domínio sobre sua própria fluidez: ele pode, a partir de seu corpo compreendido e produzido como masculino, acionar o que é entendido como sua segunda voz – a de falsete – e, tal qual, voltar a sua performance cotidiana, deslocando

do-se por masculinidades. Se há desvio, ele não seria permanente, mas recorrente e controlado.

Dentro do panorama de contratenores, inclusive, Orlinski é referenciado especificamente pela suavidade e polidez do seu canto, como faz Alex Ross (2019), do *New Yorker*, ao elogiar a suavidade com a qual ele passeia pelos registros vocais sem deixar perceber quebras e mudanças na voz. Tal elogio o põe em oposição a outros contratenores famosos pelo vibrato forte e pelos agudos estridentes e potentes – como Max Emanuel Cencic e Franco Fagioli. Estes são passíveis de serem compreendidos como mais afetados ou forçados, como faz ver Dapieve ao elogiar a voz de Philippe Jaroussky (outro contratenor renomado) por, diferentemente de suas contrapartes, possuir uma voz que “*parece emitir sem o menor esforço, a naturalidade com que canta*” (2017). Soar *natural* – sem exageros de liberação e sem parecer forjado – é um operador importante para um bom comportamento vocal nesse cenário. Cantar, assim, é uma arte de polidez, mas contraditoriamente não deve se mostrar demasiadamente artificial.

Em um outro vídeo disponibilizado pela escola Julliard em 2015 no Youtube<sup>16</sup>, podemos ver um Jakub Józef Orlinski mais jovem – antes de se projetar midiaticamente e fechar contrato com a Warner Classics – ter uma aula aberta com a superestrela da ópera Joyce Didonato<sup>17</sup>. A cantora testemunha e elogia o canto de Orlinski, realiza demonstrações, o manipula pelo braço e dá uma série de dicas físicas – que mesclam sensações e fisiologia – para melhorar o canto do jovem contratenor. Ver Orlinski treinar, sob tutela de Didonato (famosa também pelas mesmas árias e legitimada pela sua potente voz de mezzo-soprano), incorpo-

---

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cnUDc7H-PNM>. Acesso em 15/12/2019.

17 A cantora americana é detentora de dois Grammys e figura nas temporadas de algumas das principais casas de ópera do mundo, em especial o Metropolitan Opera House.

rando técnicas do bel canto<sup>18</sup> e lidando intensamente com seu falsete, parece demonstrar, para além de narrar, uma das afirmações mais recorrentes dele: a de que o seu falsete, não só uma escolha, é uma técnica.

Pensar seu falsete como uma técnica é um movimento que posiciona a emissão vocal falsetista como mais uma das técnicas possíveis dentro da lógica da eficiência da ópera e a estabelece dentro de uma categoria inteligível, ainda que tensiva. Constitui, assim, uma maneira de legitimar tal tipo vocal e, possivelmente, destituí-lo de implicações exacerbadas de gênero. A questão é que tais agudos – como relata e demonstra Orlinski – constituem uma técnica também de prazer, supostamente para si, certamente para seus fãs: a técnica clássica e a disciplina, aqui, aparecem em favor da vibração, da projeção e da exploração sônica. Vemos, no vídeo, como ele treina e forja sua maciez, como lapida sua suavidade, como, a cada tentativa de acerto, ameniza as quebras de sua voz. Sua ambiguidade também se projeta na ocasião: vemos como alterna esforçadamente entre a projeção grave de sua fala e seu canto agudo. Alguns aspectos que poderiam parecer pouco forçados, assim, são meticulosamente produzidos como fruto do trabalho. A voz de Orlinski se apresenta mais uma vez como sendo constituída processualmente no treino, como uma vocalidade secundária e adquirida, o que se reitera sempre que seu canto em falsete se materializa como limpo, controlado e eficiente. Sua voz corre o risco de expor não só a si mesma como artificial, mas de lançar luz sobre as próprias técnicas que produzem voz de maneira ampla.

Baseio-me, aqui, em uma discussão proposta por Freya Jarman-Ivens (2011) ao pensar um potencial queer da voz, que argumenta se fazer principalmente presente quando as tecnologias ligadas às vocalidades se evidenciam na escuta de determinadas performances vocais.

---

18 Bel Canto se refere à toda tradição vocal, performática e musical da ópera latente entre o fim do século XVII e com apogeu no século XIX. As técnicas e o rigor vocal do bel canto são centrais nas vocalidades que se produzem no canto hegemonicamente desde então e é, em parte, o que possibilita o surgimento do contratenor contemporâneo, como aponta Fugate (2016).

Jarman-Ivens compreende técnicas e tecnologias a partir de um viés que atravessa diversas esferas da produção de sujeito. A autora leva em conta (a) as tecnologias anatômicas e somáticas (as técnicas vocais, sensações, compreensões sobre a constituição dos órgãos e áreas do corpo, etc.), (b) as tecnologias mecânicas, eletrônicas e digitais de captura, processamento e reprodução de voz e (c) as tecnologias de poder, que se referem aos dispositivos que nos fazem sujeitos a partir de interpelações com forças sociais, que nos produzem, por exemplo, em termos de gênero e raça. Neste sentido, compreendendo diversos aspectos da produção vocal como tecnologias, nenhuma voz é tomada como original ou natural, apesar de poder encenar características socialmente naturalizadas. As vozes são, assim, propícias a desestabilizarem algumas dessas categorias por, desassociando-se dos corpos que as produzem, estarem passíveis a reinterpretção no ato da escuta. Isso acontece frequentemente quando nos identificamos em oposição às vozes, as estranhando por serem irreproduzíveis em nossos corpos, por colocarem em risco algum complexo racial ou de gênero que tomamos como certo ou, ainda, por nos fazerem ver que nossas vocalidades são, também, partes de uma série de procedimentos técnico-sociais.

Nos escritos da autora, o *queer* não se refere unicamente aos desvios de normas de gênero e sexualidade e não categoriza algumas identidades: *queer* se refere às práticas, processos e atos pelos quais normas, corporeidades e características são tornadas estranhas e processadas como inquietantes, se relacionando com os esquemas a partir dos quais sujeitos são interpelados (JARMAN-IVENS, 2011). Em sua perspectiva, “*dizer ‘eu não sou queer’ é, de certa forma, dizer, na verdade, ‘eu não estou fazendo queer’, ou ‘eu não ajo queer’*” (Ibid., p. 17, tradução minha). Se todas as pessoas se produzem processualmente por dinâmicas que são também corporais, o *queer* é o que expõe essas dinâmicas – que se pretendem produtos – como sendo, na verdade, processos.

O que pontuo, assim, é que a voz de Orlinski pode não criar controvérsias de gênero simplesmente por ser “afeminada” e contrastar com sua performance gestual tida como masculina, mas por nos lembrar recorrentemente que a voz é um processo, fruto de tecnologias não só de canto, mas de gênero e raça, o que é sublinhado estranhamente pela sua polidez e suavidade, entendida como triunfos técnicos. Produzir voz demanda mapeamento de sensações, anatomizações do corpo sexual e de uma fisiologia do aparelho fonador que, inter cruzando gênero musical e identidade, abre uma possibilidade de expor tais tecnologias, nos apontando principalmente que gênero (como a voz) se produz por técnicas, por treino, por performances reiteradas que constituem o prolongado e repetitivo processo da performatividade.

Evidentemente, esse argumento depende de um esquema complexo de alteridade que abre possibilidades de estranhamento a partir da experiência: toda a teoria de Jarman-Ivens parte de uma preocupação com um processo de identificação estética, que se dá na escuta e que não pode ser universal. A escuta oferece potencialidades de *desidentificação*, mas não pode ser total ou determinante. Outros cantores – de vozes mais estridentes ou mais explicitamente afeminadas – podem expor tecnologias, por exemplo, ao evidenciar as maneiras como um corpo produzido dentro do amplo espectro da masculinidade exercita vocalidades associadas ao feminino, reconfigurando o que a masculinidade pode ser ou fazendo-se queer. Na escuta de Orlinski parece ser a surpresa de uma voz macia, aparentemente pouco forçada – pouco passível de ser confundida com a de uma cantora de ópera, mas aguda e suave demais para ser associada a noções hegemônicas na ópera de masculinidade – que é determinante para o estranhamento. Se a voz faz parte das tecnologias do complexo sexo-gênero-desejo, afinal, pode ser também por ela, mesmo nos ambientes mais normativos, que tal complexo, apoiado em uma ideologia que postula o corpo a partir de um valor de naturalidade, pode se expor como inatural.

## “O Davi de Michelangelo percebeu que pode cantar lindamente”<sup>19</sup>: o contratenor midiaticizado

Em um dos seus videoclipes oficiais mais recentes<sup>20</sup> – que seguem formatos pouco usuais para clipes de ópera, sendo estes normalmente pautados em gravações de performances ao vivo –, Orlinski aparece sem camisa e coberto por projeções imagéticas, dançando e dublando sua própria versão de Infelice Mia Constanza, de Bononcini, e eventualmente mergulhando sensualmente seu rosto em água. Como é comum em seus diversos vídeos, comentários se referem a ele a partir de referências clássicas: ora Orlinski é um deus grego<sup>21</sup>, ora Narciso<sup>22</sup>, frequentemente um Davi de Michelangelo<sup>23</sup> – figura que ele mesmo incorpora, de cueca, no clipe de sua versão de Pena Tiranna<sup>24</sup>, de Handel. Todas essas associações se referem à uma beleza branca e masculina excepcional, amplamente produzida pelas belas artes da Europa.

---

19 Referencio, aqui, em tradução minha, o comentário do perfil Sepideh Eshraghi, postado no vídeo de Vedro Con Mio Diletto, anteriormente referenciado.

20 Bononcini: “Infelice Mia Constanza” (Aminta), Dir. Honorata Karapuda e Chi-Chi Ude, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVM4cV-IGdm8>. Acesso em: 20/12/2019.

21 “*Ele parece com uma estátua grega antiga. A voz dele é paradisíaca. Ele é o deus Apolo, estou convencida agora*” (tradução nossa), afirma a internauta Olga Rod.

22 “*Ele é como um antigo Narciso beijando seu reflexo. É tão bonito, é impossível se libertar da vista dessa ação*” (tradução nossa), comenta o perfil Кирилл Куница.

23 “*A estátua cantante de Davi ataca novamente*” (tradução nossa), comenta Chevalier d’eon.

24 Handel: “Pena tiranna” (Amadigi di Gaula), dirigido por Julia Bui-Ngoc, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMW7M3ebRwk>. Acesso em: 20/12/2019.

A gravação de Infelice Mia Constanza por Orlinski, lançada como uma espécie de *single* do seu segundo álbum *Facce D'amore* (Warner Classics, 2019), dura pouco mais de dois minutos e se inicia, após poucos segundos de silêncio, com uma vocalidade impositiva – mas nada estridente – do cantor, que antecede a entrada dos instrumentos. A sua voz é acompanhada pelo rosto de Orlinski, que, sempre em quadro, cresce e diminui na tela a cada corte da montagem. Sua vocalidade macia e aparentemente pouco forçada condiz com os esforços de seu rosto-imagem: ele move a boca como se sussurrasse, desloca a face pela tela com delicadeza e, no apogeu de dramaticidade, franze sutilmente as sobrancelhas. A sua dublagem, aqui, é tão suave quanto a maciez de sua voz.

No vídeo de *Vedro Con Mio Diletto* da France Musique (oriundo de uma performance para uma plateia in loco) – que lhe despontou para projeção midiática – a vocalidade de Orlinski já era macia. O seu corpo, todavia, aparecia tensamente envolvido com o ato de cantar: suas veias do pescoço pulsavam, seus olhos se arregalavam, seu tronco se movia ao ritmo de suas ornamentações, tal qual os esforços de prática que se tornam particularmente evidentes em sua aula pública com Joyce Didonato. Certo contraste, em situações como essas, como dito, se desenha entre sua voz suavemente prazerosa e seu corpo forçadamente trabalhado em função de seu falsete, potencialmente expondo determinadas tecnologias da produção vocal.

O que venho tentando argumentar é que, em suas aparições e – mesmo nesses dois vídeos – percebo que as maneiras pelas quais Orlinski se performa encenam um constante conflito entre a voz enquanto algo supostamente natural – importante para autenticar o mito do gênero enquanto substância – e da voz enquanto uma tecnologia, central no processo de estranhamento e de reconhecimento queer da voz. O que o videoclipe em estúdio faz ver, porém, é que tal encenação se constrói também a partir dos enquadramentos midiáticos e pode nos levar a refletir que algumas aparições que evidenciam determinadas tecnologias podem sublimar outras.

Evidentemente os vídeos oriundos de performances ao vivo e para um público *in loco* também são frutos de enquadramentos, produções sonoras e montagem, mas nos fazem ver outros aspectos que, por vezes, tornam menos evidentes a agência dos dispositivos tecnológicos digitais. Tais vídeos de apresentações públicas *in loco* podem nos levar, por exemplo, a pensar como gênero (musical e identitário) atua na construção do corpo, sem necessariamente nos levar a refletir sobre como a midiática atua sobre gênero. O que percebo, de toda forma, é que a presença midiática de Orlinski é muito importante para as maneiras pelas quais ele é associado ao renascimento, à pintura e à escultura – arquivos que circulam também pelos meios digitais. É, afinal, ao ser visto como imagem, coreografado pelos movimentos de vídeo e ter seu rosto projetado intimamente em nossas telas, que o relacionamos a outras imagens que também, possivelmente, já as ocuparam. A midiática tanto ajuda a estilizar quanto nos faz ver as estilizações de seu corpo. Ao aparecer como superfície midiática, com textura e visualidade própria do universo das telas<sup>25</sup>, Orlinski pode se colar facilmente a outros arquivos digitais. Tendo suas ações enquadradas, encenadas, apresentadas e destacadas, ele aparece de maneira sublinhada como um sujeito performático, podendo nos fazer ver também o material mnemônico que ele mesmo agencia em cada aparição.

Orlinski é um cantor de ópera cuja fama, afinal, se apoia nos meios de circulações digitais: seu Instagram – em si um mosaico de suas personas – se conecta a vídeos no Youtube, que embaralham performances gravadas ao vivo com videoclipes, entrevistas e editoriais para revistas de moda. Mais do que simplesmente se valer da maneira como a Internet materializa uma rede de suas aparições, Orlinski se posiciona ativamente como alguém que se volta para o digital: dublar, se performar em sessões de gravações, narrar um documentário sobre si mesmo, dançar

---

25 Para adensar as discussões sobre telas e materialidade, ver *Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, de Giuliana Bruno (2014).

para a câmera e falar com a câmera em modo selfie, por exemplo, são ações que se constroem a partir de certa performance de proficiência midiática. Essa rede de aparições, como acontece com artistas da música popular massiva, o constitui a partir de uma série de efeitos de presença, oriundos de tais aparições efêmeras e difusas e, assim, *“aquilo que poderia ser desconsiderado como superficial adensa-se não por trazer à tona aspectos profundos da existência, mas por se alargar em ondas pela amplitude das superfícies”* (JANOTTI e ALCÂNTARA, 2018, p. 33). Todas essas aparições – em voz, imagem e performance – se agenciam e se informam mutuamente, nos revelando diversas performances suas e construindo muitas possibilidades de fabulação.

É isso que, proponho, permite que compreendamos os videoclipes e outras aparições de Orlinski como construções de espaços em que seu corpo e sua voz se conciliam, se articulando esteticamente de maneira a não mais surpreender ou gerar controvérsia: em seus videoclipes, sua fisicalidade atlética, mas pouco tensa, em câmera lenta, pode assim condizer com sua voz, também suave, aguda e sustentada, que, agora, age sobre sua visualidade. Sua imagem e sua voz, ambas, constroem seu corpo na mídia a partir de diversas articulações, que se produzem por gestos e emissões sonoras, mas também por montagens, por enquadramentos, por maneiras de inventar um corpo em rede. Tal invenção se faz ainda na dublagem, na reincorporação da própria voz e nos paralelos com os cânones das artes, que se somam às suas aparições não-musicais, à sua fala masculina, à sua vinculação midiaticizada com as danças urbanas e à maneira pela qual Orlinski tem seu rosto hegemonicamente configurado em mídia.

Em suas aparições, as tecnologias (somáticas, midiáticas e de poder) que o fabulam e que ele agencia em seu uso de corpo podem emergir de maneiras diversas e não estarem sempre em evidência, mas todas certamente convergem para sua constituição e projeção no meio midiático. Produzindo-se corpo audiovisual, passeando atleticamente pelas

coreografias de *breakdance* e sofisticadamente pelos gestos em recitais eruditos, posando seminu em capas de álbuns e cantando em falsete em sessões de gravação, Orlinski parece agenciar um espectro de masculinidades em que, por exemplo, falsete operístico e danças urbanas não simplesmente se opõem. Precisando, porém, se articular o tempo inteiro com as possíveis controvérsias de sua performance, cada uma dessas instâncias está constantemente produzindo o risco de se fazer queer.

## Escutando gênero: considerações finais

Ao longo deste trabalho, tenho demonstrado e argumentado – a partir de um panorama cuidadosamente delimitado – como Orlinski ao aparecer midiaticamente, cantar e narrar sua própria voz, tendo suas performances encenadas em diversos meios, agencia disputas paradigmáticas sobre gênero e valor a partir da sua performance. Nesse processo, é notável que a ideia da voz como um índice do sexo, como uma instância fundamental na construção da coerência inteligível entre sexo-gênero-desejo, não pode ser subestimada. Orlinski, afinal, precisa repetidamente abordar tal questão, seja em relatos, seja a partir de suas escolhas e invenções performáticas. Evidentemente, tal coerência é constantemente colocada em risco pela sobreposição de tecnologias e pela maneira própria a partir da qual vocalidades se constituem, passíveis a serem estranhadas no campo da experiência.

As categorias (tipos vocais, aspectos de gênero e papéis performáticos) parecem ser frequentemente acionadas tanto pelo cantor quanto pela mídia como maneira de tornar inteligíveis aspectos que poderiam colocar em risco sua normatividade. Orlinski está, porém, sempre atualizando as concepções que temos sobre os papéis masculinos que assume e sobre as próprias noções de gênero, sexo e corpo vocal ao performar a si mesmo. É ao assumir determinados papéis que podemos ver de que maneiras Orlinski se desencaixa e/ou reafirma os atos canônicos e

familiares que reconhecemos e, assim, como os fantasmas (dos outros contratadores, dos *castrati*, de certa masculinidade branca e de gênero em geral) aparecem em suas performances.

O que é importante na investigação, reafirmo, é a demonstração e compreensão de que a voz, mais do que resultado de processos técnicos, é em si uma técnica que constrói corpos e relações (NEUMARK, 2010). Assim, as vozes tanto informam como compreendemos as singularidades de cada ser em um campo sensível e fenomenológico como não nos deixam esquecer dos seus caracteres radicalmente relacionais. Como demonstra empenhadamente Cavarero (2011), ainda que postas em categorias e tratadas, em si, como uma categoria discursiva, as vozes são sempre plurais – no sentido de que, a cada emissão, elas se atualizam e celebram as próprias unicidades, de tal forma que “*a voz, então, é parte essencial de como os sujeitos se atualizam, através de encontros com outros no mundo*” (JARMAN-IVENS, 2010, p. 12, tradução minha).

A performatividade prevê um processo prolongado de reiterações e reincidências de atos, discursos e manutenção de inteligibilidade, a partir de uma adequação sistemática à ideia do gênero como substancial, que implica, em si, em uma visão essencial sobre sexo e desejo. Butler afirma, com precisão, que

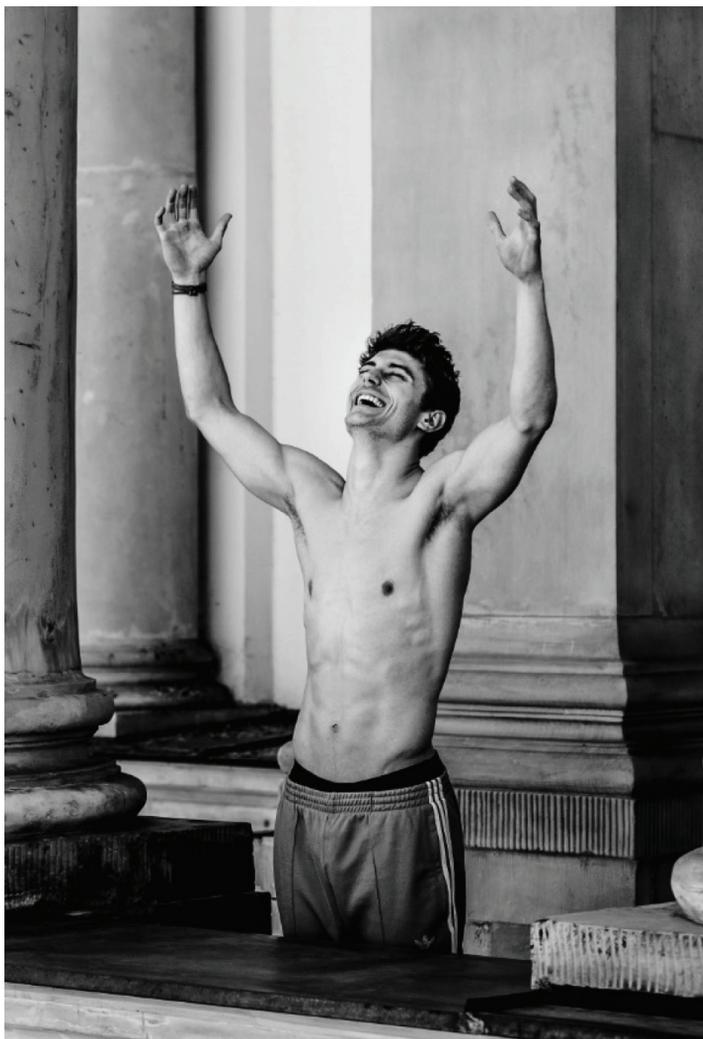
se a noção de substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade do *homem* e da *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade (BUTLER, 2015, p. 55).

Nesse esquema, a noção de voz e a noção de gênero não são simplesmente intercambiáveis, mas a voz também não é meramente um dos aspectos disciplinados que atuam na performatividade: as vozes estão frequentemente passíveis ao erro, à falha discursiva e musical, à exacer-

bação do vocálico, a possuir momentaneamente outros corpos, a promover escutas plurais. São uma das lembranças constantes de que o corpo não é uno, total ou substancial e é neste sentido que a voz parece ser importante na escuta do gênero: não simplesmente para entender como ele atua, mas nos elucidando como ele se desfaz, se expõe e se esforça para se tornar inteligível. A voz pode nos fazer escutar gênero porque, portanto, por vezes, é capaz de expô-lo como um sistema em processo, colidindo com uma ideia de gênero como um produto originário.

Ao ser comparado a Narciso, a Davi de Michelangelo ou a um anjo, Orlinski não está simplesmente tendo sua beleza e seu virtuosismo alavancados e nem está apenas assumindo alguns dos lugares mais hegemônicos para a masculinidade e para a branquitude no campo da ópera. Ele está sim, tomando um papel extremamente normativo no esquema da mídia operística, mas mesmo essas associações parecem ser uma lembrança constante de que a experiência de sua voz para alguns ouvintes não é apreendida sem tensões nas expectativas de masculinidade de um cantor em tal cenário. Às referências às artes visuais são, afinal, demarcadores também de escuta que relatam como sua voz é incorporada a partir de determinados modelos masculinos e, com ela, como a imagem de seu corpo e suas performances de gênero também. A corporalidade de Orlinski, pois, é explorada em sua performance e visual atléticos, nas fotos de músculos à mostra, nos agenciamentos das imagens do renascimento e nas suas projeções vocais, provocando maneiras específicas de se relacionar com ele. Nesse campo sensível, sua voz parece caminhar para a normatividade, mas as associações feitas pelos fãs nos mostram também como os esquemas de inteligibilidade de gênero parecem ser compostos por uma série de linha de fugas. Narciso, Davi e os anjos – referentes ao divino e canônicos enquanto imagens na história da arte europeia – são marcados, pois, por usos de admiração, desejo e objetificação, inclusive em usos homoeróticos, e, com as aberturas dessas imagens, também são trazidos os riscos de se fabular sobre a sexualidade de Orlinski e, talvez, sobre os próprios aspectos que formam sexualidade.

Figura 1 - Orlinski aparece, sem camisa e de calça Adidas, em página da revista Fashion Pose.



FONTE – Site da revista Fashion Post<sup>26</sup>

---

26 Disponível em: <https://fashionpost.pl/hiphopowiec-w-operze>. Acesso em: 27/05/2020

## Referências

BRUNO, Giuliana. **Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. Imitation and Gender Insubordination In FUSS, D. (org.) **inside/out: lesbian theories/gay theories**. New York and London: Routledge, 1991. p. 13 – 31.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CONNEL, Robert W.; MESSERSCHIMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, 241 - 282. 2013.

DAPIEVE, Arthur. **O surreal Jaroussky**. 2017. [online] Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-surreal-jaroussky-21208156>. Acesso em: 22/12/2019.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the value of popular music**. MA: Harvard University Press, 1996.

FUGATE, Brian. **The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception**. 2016. 247f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Graduate School of Arts and Sciences, Boston University, Boston.

GREENWALD, Helen. (org.). **The Oxford Handbook of Opera**. USA: Oxford University Press, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC – Rio, 2010.

JACOBS, Daiane D. S. Corpo Vocal, Gênero e Performance. In. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381. 2017.

JANNOTI JUNIOR, Jeder.; ALCÂNTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**. Curitiba: Appris, 2018.

JARMAN-IVENS, Freya. **Queer Voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

KOESTENBAUM, Wayne. The Queens Throat: (Homo)sexuality and the art of singing. In FUSS, Diana. (org.) **inside/out: lesbian theories/gay theories**. New York and London: Routledge, 1991. p. 205 – 234.

MEAD, Rebecca. **A millennial countertenor's pop-star appeal**. 2019. [online] Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/07/22/a-millennial-countertenors-pop-star-appeal>. Acesso em: 22/12/2019

NEUMARK, Norie. Doing Things with Voices: Performativity and Voice. In. NEUMARK, Norie; GIBSON, Ross; e LEEUWEN, Theo. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010.

REETZ, Jarod. Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. In. **Journal of Singing**. National Association of Teachers of Singing, v. 75, n. 2, p. 131-140.

ROSS, Alex. **The dizzying democratization of baroque music.** 2019. [online] Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/18/the-dizzying-democratization-of-baroque-music>. Acesso em: 22/12/2019.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction.** New York and Abingdom: Routledge, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VIEIRA, Helena; Favero, Sofia. **Toda cisgeneridade é a mesma? Subalternidade nas experiências normativas.** 2015. [online] Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/lgbt/toda-cisgeneridade-e-a-mesma-subalternidade-nas-experiencias-normativas-por-helena-vieira-e-sofia-favero/>. Acesso em: 28/05/2020.

