

A Voz como lugar de encontro e inclusão nas artes performativas

The voice as a meeting place and inclusion in the performing arts

Sara Belo

Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa

sbelo@estc.ipl.pt

Resumo

Neste artigo são abordados não só o carácter único e relacional da voz trazido por Adriana Cavarero, como o poder inclusivo e feminista da pesquisa vocal em contraponto a uma abordagem logocêntrica e melocêntrica com que, maioritariamente, é pensada a vocalidade. Secundarizada, como uma "sobra" ou um excesso decorrente de um discurso, a voz para além do logos é arredada da teoria, mesmo por autores mais disruptivos como Judith Butler. No entanto, criadores/vocalistas/pensadores como Cathy Berberian, Antonin Artaud, Meredith Monk, Fátima Miranda, Roy Hart, Diamanda Galàs, Laurie Anderson dão-nos pistas inspiradoras de como a voz pode romper os paradigmas instituídos.

Palavras-Chave: Voz – Vocalidade – Feminismo – Inclusão – Singularidade – Pesquisa vocal – Artes performativas – Teatro.

Abstract

This article addresses, not only the unique and relational character of the voice brought by Adriana Cavarero, but also the inclusive and feminist power of vocal research in counterpoint to a logocentric and melocentric approach, with which vocality is mostly thought. Seconded, as a "leftover" or an excess resulting from a speech, the voice beyond the logos is sidelined from theory, even by more disruptive authors like Judith Butler. However, creators/vocalists/thinkers such as Cathy Berberian, Antonin Artaud, Meredith Monk, Fátima Miranda, Roy Hart, Diamanda Galàs, Laurie Anderson give us inspiring clues about how the voice can break the established paradigms.

Keywords: Voice – Vocality – Feminism – Inclusive – Uniqueness – Vocal research – Performative arts – Theatre.

Submissão: 7 de abril de 2022

Aceitação: 12 de maio de 2022

A Voz como lugar de encontro e inclusão nas artes performativas

todo o falar é antes de tudo a relação, a trama de seres únicos que se dirigem uns aos outros. Eles se expõem reciprocamente, estão em proximidade, se invocam, se comunicam. Ou seja, não comunicam, primeira e exclusivamente, alguma coisa: conteúdos, um dito, um intento, um conhecimento, nem, muito menos, uma linguagem. Comunicam, simplesmente, no ato, a radical proximidade de sua comunicação. (Cavarero 2011, 46)

Afastando-se de uma tradição filosófica que despreza a voz na sua carnalidade sonora e dá primazia à sua capacidade de ter um significado semântico, Adriana Cavarero sublinha a singularidade da voz e o seu incontornável carácter relacional. Quando alguém fala, canta, emite som vocal é sempre para alguém, para o ouvido, criando uma dependência que nos liga uns aos outros. O simples acto de vocalizar, sendo fala, canto, choro ou lamento, pressupõe uma partilha de ar – no acto respiratório, um inspira o que o outro exalou – e pressupõe que o som emitido por um envolva o corpo do outro, e vice-versa. Se numa perspectiva aristotélica o *logos é phoné semantiké*, ou seja a voz só pode ser concebida como produção semântica e tudo o que não está neste âmbito é da esfera do animal (Cavarero 2011, 51) e sem valor; na visão de Cavarero, a voz é sempre relacional. Ao contrário de *animalesco*, esse espaço primordial da voz como som e poder de envolver o outro é um campo importantíssimo nas artes performativas em geral e no teatro e no canto em particular.

Apesar da voz estar presente em quase todas as artes performativas, no que ao teatro diz respeito, a perspectiva logocéntrica é predominante e é muitas vezes a partir de um texto que se constrói a cena e uma lógica dramaturgica, como se a função da voz só pudesse ser reconhecida enquanto veículo de um fluxo discursivo. Mesmo que todos possamos intuir as emoções que inevitavelmente contagiam o dizer, esse potencial não só é teoricamente ignorado, como, em cena, a voz sem palavras é ainda uma marca de excentricidade, como refere Enrique Pardo (2003, 3): sons como o riso, o choro, o lamento ou o grito só poderão surgir se contidos e decorrentes de uma lógica narrativa.

A oralidade, a voz que diz (ou canta), mesmo que subliminarmente, expõe um conjunto de mensagens paralelas sobre quem diz, sendo um indício ontológico incontornável, mas que,

numa lógica logocêntrica, acaba por ser uma “sobra insignificante”, como nos diz Cavarero (2005, 12) e o seu potencial desconsiderado e ignorado até por autores mais disruptivos, como Butler, uma das autoras mais influentes da teoria de género.

Annette Schlichter, no seu artigo “Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity” (Schlichter 2011), afirma que, apesar do esforço de Butler em contemplar o corpo dentro de uma lógica performativa, ignora, precisamente, os aspectos performativos da voz. Como exemplo desse silenciamento Schlichter refere que, ao evocar a canção “You Make Me Feel (like a Natural Woman)” de Carole King, cantada por Aretha Franklin, Butler analisa-a não pela sua performatividade, mas através da linguagem expressa na letra. Apesar de constatar que a canção captura na perfeição a construção e a naturalização do género, Butler ignora as qualidades vocais específicas que Aretha empresta à canção (Schlichter 2011, 32). Segundo Annette, Butler foca-se na performatividade do género excluindo a voz, um dos aspectos mais relevantes da corporalidade, mantendo-se numa lógica meramente visual: “The repression of the voice in the spectacle of drag turns the drag scene into an allegory of gender performativity as a theory which attempts to make bodies speak but simultaneously mutes their voices” (Schlichter 2011, 33). Portanto, o tradicional despreço pela voz, enquanto evento corporal, sonoro e além *logos*, abarca várias filiações e quadrantes, mesmo os menos esperados e que, aparentemente, teriam a função de romper com o que está instituído e naturalizado. Mesmo que, noutros aspectos, seja cumprida essa função, a voz é maioritariamente secundarizada, esquecida, não tematizada, um não assunto.

Possivelmente, uma das explicações para esta ausência da voz da teoria em geral, se fundamente na polarização masculino/feminino, correspondente à semântica/vocalidade apontada por Cavarero e Mladen Dolar. Adriana Cavarero levanta esta dicotomia, sublinhando que a voz é carne, pertence à esfera do corpo, do físico e do efémero, que habitualmente se associa ao feminino por oposição ao racional, à palavra, ao pensamento, associado ao masculino. Cavarero junta à conhecida dicotomia corpo/mente a de voz/semântica:

Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da “vibração de uma garganta de carne” e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto compõem-se como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina

centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa. (Cavarero 2011, 20)

Do mesmo modo, corroborando esta oposição entre o *logos* e a vocalidade, Mladen Dolar estabelece uma polaridade masculino/feminino em que voz não logocêntrica ou a voz fora do *logos*, portadora do prazer sem sentido e da decadência, se liga ao feminino. No entanto, Dolar considera que esses aspectos são, na verdade, duas faces da mesma voz e que, portanto, assistimos à batalha da voz com a própria voz (Dolar 2006, 56).

De qualquer forma, a voz descentrada do *logos* ou a vocalidade, na distinção de Paul Zumthor (Cavarero 2011, 27), tem sido arredada ou ignorada até nas artes performativas. Por isso, afirmo o lugar de encontro, de reflexão e de expressão artística que a voz pode ser além da sua função na comunicação oral. Mas o que sobra da voz sem as palavras? Serão um conjunto de sons grotescos e uma marca de animalidade? Como poderemos congregá-los neste manancial na cena e nas artes performativas e o que já foi feito nesse sentido?

No campo teatral, Antonin Artaud, nos anos 30, inaugura a possibilidade desse lugar da voz não semântica em cena, enunciando um lugar primordial ao grito, à respiração e ao corpo do actor, questionando ferozmente a supremacia da palavra e do texto (Artaud 1996, 36-40). Artaud elege esse lugar da voz ligado aos sentidos em que, mesmo sendo materializada em palavras/ideias, exprime e valoriza qualidades não-verbais, sendo um poderoso impulsionador de afectos. A importância que Artaud atribui à voz, na convocação de um lugar anterior à linguagem, torna-o uma referência incontornável não só do pensamento teatral contemporâneo, como no pensamento de uma voz contemporânea.

O canto aprofunda igualmente a relação com o material vocal, numa lógica essencialmente não semântica, nas suas múltiplas sonoridades e estilos. Apesar do protagonismo inequívoco que a voz tem nalguns estilos musicais (como a ópera e o teatro musical), é, muitas vezes, subordinada ao contexto musical a que está associada. Nesta perspectiva, a voz cantada serve a música, tal como a voz falada serve a palavra, uma enquanto veículo de uma frase musical e outra de um discurso oral. Estes pressupostos podem limitar a expressividade vocal, não admitindo, muitas vezes, sons vocais fora do estilo. É como se

existissem “filtros”, como lhes chama Meredith Monk¹, que se interpõem entre o ser e a vocalidade ou ainda entre a voz e o espectador.

No início do séc. XX, como é conhecido, a voz foi alvo de um grande experimentalismo: não só nos movimentos vanguardistas das artes em geral (na escrita e nas artes plásticas, por exemplo), como nos diversos movimentos originados na dita música contemporânea, com a ruptura das estruturas tonais. Compositores como Arnold Schoenberg, John Cage, Luciano Berio² e muitos outros, desconstruíram os paradigmas da arte vocal, nomeadamente na voz de Cathy Berberian. A voz ganha grande liberdade, neste campo do experimentalismo vocal, e pode desprender-se das estruturas que mais habitualmente suportam a sua emissão: a linguagem e/ou o género musical.

A partir de então, essa visão mais alargada da voz é, muitas vezes, chamada de vocalidade contemporânea, *extended voice technique* (EVT)³ ou nova vocalidade (*nouva vocalità*, termo preconizado por Cathy Berberian, no seio da música dita erudita). Cathy Berberian, considerada a pioneira da vocalidade contemporânea (Karantonis et al. 2014) é, neste contexto, uma das primeiras a desbravar este caminho de uma nova apropriação da voz, e a mostrar e enquadrar o resultado dessa pesquisa vocal numa obra musical e/ou performativa, a que podemos aceder hoje em dia.

No campo teatral, Alfred Wolfsohn e Roy Hart e seus seguidores, como Enrique Pardo e Linda Wise, deram o contributo importante ao pensamento da voz teatral. Alfred Wolfshon e Roy Hart foram os iniciadores de uma linha de pensamento sobre a voz, apoiada na psicologia junguiana, procurando na voz a sua relação com a psique e a emoção. Enrique Pardo e Linda Wise, seguidores de Roy Hart, trazem um lugar à voz inextricável da emoção, do movimento e da teatralidade: alargam a pesquisa da relação da voz com um *eu* pós-junguiano, múltiplice e multifacetado, e concretizam-na no acto de criação cénica, fazendo-a depender da escolha artística do indivíduo no colectivo.

¹ Esta expressão é mencionada de 02:06’ a 02:55’’ em <https://www.youtube.com/watch?v=qbswVGaqFDo>. Acedido Abril 1, 2022.

² Na obra *Sequenza III* para voz feminina, por exemplo. Acedido Abril 1, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=1hxjCIANddU>.

³ Segundo a definição de Melanie Austin Crump, EVT tem a ver com uma prática não tradicional, ou seja, marginal e fora dos cânones estéticos e técnicos mais comuns, e inclui sons vocais quotidianos postos num contexto artístico, tais como sussurros, gemidos, grunhidos, gritos, murmúrios, etc., só limitados pela imaginação. Ainda segundo esta autora, com a exploração das EVT abriu-se um novo espectro de sons antes não aceites na composição musical permitindo uma expressividade maior, numa diversidade de timbres, cores, efeitos e emoções (Crump 2008,11).

Também vários(as) experimentalistas foram pioneiros(as) em colocar a voz no centro da sua pesquisa, como Meredith Monk e Fátima Miranda. Meredith Monk foi a primeira criadora a procurar uma linguagem própria que englobasse a voz, o movimento e a teatralidade, e a efetivá-la numa produção regular e internacional ao longo de mais de cinquenta anos. É a primeira que inscreve a pesquisa vocal no movimento *avant-gard* da *performance art* a que se assistiu nos EUA a partir dos anos 60. Fátima Miranda, aproxima-se, em alguns aspectos, das características formais que observamos em Meredith Monk. De facto, ambas se concentram na pesquisa da sua própria voz e na realização de espectáculos multidisciplinares que envolvam a voz num contexto cénico alargado. Contudo, há muitas diferenças entre elas. Em Fátima, há um percurso ainda mais solitário que em Monk: todos os espectáculos que concebeu, nos anos 90, são *solos*. Nota-se que há uma pesquisa antropológica da voz, na aprendizagem concreta de várias técnicas vocais, numa busca etnomusical que traz para as suas criações.

Todos estes criadores, através da voz e do aprofundamento da sua singularidade, desenvolveram um trabalho particular, dando relevância à diferença, desconstruindo paradigmas aparentemente inultrapassáveis e fizeram um percurso artístico que é também um percurso político de inclusão da diferença, do que é particular, do que é único. Não procuraram uma técnica ou um modelo já instituído, mesmo que momentaneamente pudessem ter absorvido alguns modelos já existentes. A voz em si mesma ou a vocalidade foi a fonte principal dessa mudança, desses movimentos artísticos, não como um meio, um veículo, um pretexto, mas como revelação ontológica, evitando o logocentrismo e o melocentrismo, numa tipologia de criação cénica a que chamei Teatro Vocal⁴.

Procurar o que é singular pode, ao contrário do que a tradição filosófica persegue, libertar-nos do que é universal e ligarmo-nos ao milagre da finitude: “Taken as a concept, uniqueness corresponds with the extreme form of the particular - or better, to the absolute 'one;'”

⁴ Na tese de doutoramento em Artes (no prelo) defendida em Março de 2020 na UL, defini Teatro Vocal como uma tipologia de espectáculo teatral onde fazem parte, em primeiro lugar, a centralidade na voz, quer na procura de sons diversificados (como timbres, colocações e emissões), quer na exploração das suas diversas facetas (tais como emocional, intencional, relacional), numa busca pelos sons menos comuns ou classificados, ou, pelo menos, na colocação de sons reconhecíveis em contextos mais inusitados; em segundo lugar, a procura de uma relação cénica desses sons, numa interdependência não hierárquica com a teatralidade, ou seja, o som vocal existe numa estreita relação com a escrita cénica, sem que um seja mais importante que o outro, o que permite ao espectador ter várias linhas de leitura (visual e sonora); em terceiro lugar, a procura de um diálogo com outras áreas, tais como a música, seja gravada, seja instrumentação musical ou até composição, cenografia e figurinos, movimento ou dança, vídeo, instalação, etc..

Belo, Sara. 2020. “A voz como impulsor da criação cénica – a pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal”. Tese, Universidade de Lisboa.

or, rather, to a form of the particular that is free [sciolta] of any universality that tries to redeem it, or erase the miracle of finitude.” (Cavarero 2000, 85).

Esta busca inquieta naquilo que é único não significa que o seu percurso tenha sido egóico ou narcísico. Pelo contrário, a procura dessa diferença gerou um espaço de inclusão vocal nas artes, até então não permitido, que agregou muitos outros movimentos e o nascimento de outros artistas na mesma linha. Além disso, malgrado a descredibilidade que a pesquisa pelo singular e pela diferença sofre na sociedade, ela não dispensa o outro:

Thus, difference is absolute because each human being is different from all those who have lived, who live, and who will live. Not because she is free from any other; on the contrary, the relation with the other is necessary for her very self-designation as unique. We come to suspect therefore that the bad reputation from which the term uniqueness suffers, both in the moderns and the postmoderns, depends upon the erroneous way in which it is mistaken for an idea of romantic origin. On the contrary, in the uniqueness of the who there is no homage to the self-centered and titanic subject of romanticism. The who does not project or pity herself, and neither does she envelop herself within her interiority. The who is simply exposed; or, better, finds herself always already exposed to another, and consists in this reciprocal exposition. (Cavarero 2000, 89).

Além deste espaço inclusivo à diferença, poderemos relacionar este tipo de pesquisa vocal experimental a um movimento feminista por várias razões. A primeira e mais óbvia é o facto de que, num mundo artístico maioritariamente masculino, um leque de criadoras mulheres (Cathy Berberian, Meredith Monk, Fátima Miranda, mas também Diamanda Galàs, Laurie Anderson, Joan La Barbara, entre muitas outras) tenham afirmado a sua obra numa escala tão alargada, ocupando um território que até então não existia – o do experimentalismo vocal –, explorando o lado não semântico da voz. Acresce que, ao serem compositoras, produtoras e/ou autoras das suas obras, estas criadoras deram um passo no sentido de uma autonomia rara na produção artística. Muitas delas, senão todas, questionaram precisamente os paradigmas socialmente implícitos da “feminilidade” e da “masculinidade” nas suas obras (sobretudo na voz, mas também noutras vertentes cénicas), contribuindo activamente para uma releitura destes papéis na sociedade em geral, e nas artes em particular.

Vejamos, Cathy Berberian, apesar de ser complacente com a hierarquia de género, alargou aquilo que tradicionalmente não estaria nas suas funções, não só no papel de co-autora em diversas obras com os compositores (mesmo que não assinasse a obra, o seu papel criativo era preponderante), como ao alargar o campo da voz num meio tão formal como é o da música clássica, brincando com as suas tradições implícitas e trazendo outras influências musicais de outras etnicidades. Além disso, a dimensão teatral que dá às suas interpretações, construindo

uma *persona* de concerto, tão cómica quanto marcante, pode ser lida numa leitura feminista “*camp*”⁵, como propõe Anne Sivuola-Kaupala (Karantonis et al. 2014, 121-150), onde o trabalho de personagem, a máscara, o burlesco, a auto-representação exagerada, a transformação procuram o objectivo de desafiar os valores estabelecidos e questionar os estereótipos de género.

Quanto a Meredith Monk, é a primeira vocalista/*performer d’auteur*⁶, ou seja, no seu trabalho multidisciplinar, é ela quem gere todos os aspectos da realização e produção dos seus espectáculos – uma conquista maioritariamente masculina – levando a exploração vocal para um espectáculo total, com um vocabulário próprio e projectando o seu trabalho a uma escala global, numa produção constante de discos e/ou espectáculos.

É também pertinente referir a particularidade da obra de Laurie Anderson e Diamanda Galás, também pelo carácter andrógino que imprimiram ao seu trabalho. No caso de Galás esta marca foi evidente, sobretudo na vocalidade e, no caso de Anderson, na presença cénica: alargaram os pressupostos tradicionalmente identificados para a voz “feminina” e composição no feminino. Diamanda Galás desafia o registo que habitualmente se atribui às vozes femininas, procurando uma vocalidade no seu limite grave (se bem que não se limita a esse registo, fazendo uma ampla exploração da sua extensão vocal). A sua vocalidade grave, ora gutural, ora metálica, não só nos confunde na percepção do género e da idade, como comunica agressividade, rudeza, críspação, obscuridade, fazendo aquilo que não é “permitido” à vocalidade feminina: a expressão da raiva. De forma distinta, Laurie Anderson usa a tecnologia como uma das ferramentas mais importantes do seu trabalho, aproximando-se de um território tradicionalmente masculino, construindo uma andrógina *persona* de palco, não para se aproximar do sexo masculino, mas para minimizar a sua sexualidade, desconstruindo, assim, alguns dos pressupostos mais comuns e diluindo as dicotomias vigentes: homem/mulher, mente/corpo, cultura/natureza, como expressa Susan McClary:

it is supposed to be Man who gives birth to and who tames the Machine. Women in this culture are discouraged from even learning about technology, in part so that they can continue to represent authentic, unmediated Nature. To the extent that women and machines both occupy positions opposite that of the

⁵ O termo *Camp* é complexo e abrangente, mas num sentido lato, refere-se a uma atitude ou interpretação exagerada, artificial ou teatral. A escritora Susan Sontag explorou este conceito no artigo «Notes on “Camp”» de 1964.

Sontag, Susan. 1964. Notes on Camp. Acedido Abril 1, 2022. https://monstrousculture.files.wordpress.com/2012/10/sontag_camp.pdf.

⁶ Termo “emprestado” a partir da teorização de Kristin Norverdal (Karantonis et al. 2014, 186).

Man in standard dichotomies, women and machines are incompatible terms. But as Anderson wrestles with technology, she displaces the male subject who usually enacts that heroic feat. (McClary 2002, 138)

O feminismo, ainda que não assumido, nestas criadoras manifesta-se de várias formas: transportando os clichés da dita “feminilidade” sob diversas formas – Cathy Berberian exagerando e parodiando os traços femininos na voz e no figurino, Diamanda Galás na exteriorização do estereótipo da loucura feminina (por exemplo) – expõem e reafirmam as fantasias operadas numa construção patriarcal, provocando um confronto com esses mesmos paradigmas e deslocando a “tradicional” objectificação do corpo e da voz da mulher para um empoderamento no qual é a artista que dita as regras. Estas criadoras implementaram o experimentalismo vocal num contexto cénico, uma área inovadora, onde, ao contrário de quase todas as áreas artísticas, não existia um modelo masculino.

Que abordagem pode ser mais feminista que pegar no lado feminino da voz, no sentido dado por Cavarero (e Mladen Dolar), e dar-lhe espaço e enquadramento artístico? Que coisa mais inclusiva do que conter os sons mais grotescos e os mais belos numa mesma performance? Numa época em que ansiamos por tolerância, por diminuir a violência e em que nos debatemos com as questões da igualdade e da dignidade humana, as artes têm o poder de encontrar convergências e ser, talvez, um lugar em que podemos concretizar aquilo que, noutros campos, pode não ser possível. Encontro na pesquisa vocal este espaço simultaneamente perscrutador de universos únicos e facilitador de relação, de comunhão e comoção. Nesse sentido, a operabilidade prática do conceito de pré-voz que propus anteriormente⁷ e que, simplificando, se refere a tudo o que está em potência (dentro e fora do ser emissor) antes de a voz emergir e que condicionará o seu aparecimento, ou seja, o gesto, o momento, a potência e o sentido que antecede a emissão vocal, pode estar relacionada com o estudo ontológico de cada ser/voz e sua revelação em som vocal.

A abordagem ao trabalho vocal que não vive somente da imposição de modelos pré-estabelecidos (que podem ser importantes num outro momento), mas que abre um espaço a uma procura interna de emoções e de sons não conhecidos, que pode ser um espaço de inclusão e de criação de novas possibilidades. Procurando um lugar onde a voz não esteja dependente de estruturas linguísticas ou musicais (mesmo que por vezes possam ser usadas como elemento secundário), como por diversas vezes tenho experimentado, cada artista descobre um seu lugar

⁷ Termo proposto na tese de doutoramento em artes defendida em 11 de março de 2020 na UL e que será publicada em breve.

que é único, e fá-lo partilhando-o com outros. Penso que a investigação nesta linha ainda tem muito por desbravar e acredito que a voz possa ser, com muito mais convicção e abertura, um lugar de encontro, de escuta e inclusão e muito menos um meio, um lugar mediador e secundário.

Por enquanto, intuo que à voz ainda é dado, muitas vezes, um lugar de contenção ou até subjugação, procurando retirar-lhe aquilo que a torna única. No campo musical, a insistência de que a voz é um instrumento igual aos outros e, no campo teatral, a ideia de neutralidade da intenção e esvaziamento de sentido da palavra na oralidade, por exemplo, são ideias comuns que, dependendo do contexto e da aplicação destas ideias, podem não vincular liberdade, inclusão e diferença. Tendo a procurar um lugar onde a voz possa ser tudo o que o ser humano é: cru, belo, grotesco, doce, raivoso, belo, apaixonado, complacente, intenso, etc. e acredito que na criação artística a voz pode ser um lugar de inclusão, encontro e igualdade: “In the light of a unique and unrepeatability identity - irremediably exposed and contingent - the other is therefore a necessary presence” (Cavarero 2000, 89).

REFERÊNCIAS

- Artaud, Antonin. 1996. *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.
- Belo, Sara. 2020. “A Voz como Impulsionador da Criação Cénica: a Pré-Voz como Alicerce de um Teatro Vocal”. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Butler, Judith. 2017. *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood (Warwick Studies in European Philosophy)*. Tradução Paul A. Kottman. London, New York: Routledge.
- _____. 2011. *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*. Tradução Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CRUMP, Melanie Austin. 2008. “When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America”. PhD Diss., University of North Carolina. Acedido Abril, 1, 2022. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1555.pdf>.

Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts: MIT Press.

Karantonis, Pamela, et al. 2014. *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*. London: Ashgate.

McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Pardo, Enrique. 2003. "Figuring Out the Voice: Object, Subject, Project: Performing Strategies in the Use of Extended Voice Range Techniques in Relation to Language and Texts". *Performance Research* 8 (1): 41-50. <https://doi.org/10.1080/13528165.2003.10871908>.

Schlichter, Annette. 2011. "Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity". *Body and Society* 17: 31-52. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1357034X10394669>.