



Brasil, o país das cantoras: Reflexões sobre colonialidade de gênero e canto popular brasileiro

Marcela Velon
UNIRIO / PPGM
Doutorado
Música popular
marcelavelonarquivos@gmail.com

Resumo: Como se dá o encontro da colonialidade de gênero, conceito desenvolvido por Maria Lugones (2019), com o fenômeno da “desvocalização do logos”, como formulado por Adriana Cavarero (2011), no contexto do canto popular brasileiro? Com essa primeira reflexão, desenvolvi uma proposta de análise para a pesquisa de doutorado – na qual observo três coletivos de mulheres músicas – a partir de uma abordagem feminista e decolonial. O presente artigo é um recorte da introdução ao capítulo que trata sobre o material musical, incluindo algumas vocalidades.

Palavras-chave: canto popular brasileiro; música e gênero; colonialidade de gênero; cantautoras; cantoras brasileiras.

Brazil, the country of female singers

Abstract: How does gender coloniality, a concept developed by Maria Lugones (2019), come together with the phenomenon of “devocalization of logos”, as formulated by Adriana Cavarero (2011), in the context of Brazilian popular singing? With this first reflection, I developed a proposal of analysis for the doctoral research – in which I observe three collectives of women musicians – from a feminist and decolonial approach. This article is an excerpt from the introduction to the chapter that deals with musical material, including some vocalities.

Keywords: Brazilian popular song; music and genre; gender coloniality; singer-songwriters; Brazilian singers.

1 A integração entre a colonialidade de gênero e o fenômeno da “desvocalização do logos” para se compreender os estudos em canto popular

Desde a minha inserção no campo profissional da música, por volta dos anos 2000, me chamava a atenção a presença desproporcional de mulheres, geralmente atuantes como intérpretes vocais, em relação aos instrumentistas (guitarristas, pianistas, sopristas, percussionistas, contrabaixistas, etc), onde eram minoria. Como cantora, também observava como a percepção de músicos mostrava preconceitos em relação às mulheres cantoras. Apesar de constatar essa diferenciação no campo, não me era possível identificar uma razão para isso, à época. À primeira vista, parecia uma disputa trivial entre pares que se transformava em brincadeiras, piadas e outras formas de minimizar uma violência estrutural, de forma inconsciente para ambos. Quando entrei em contato com o trabalho de Adriana Cavarero

(2011) na pesquisa de mestrado, uma justificativa filosófica se apresentou. Ainda assim, havia uma lacuna desde a pesquisa de Cavarero (2011) até a música popular brasileira, e apenas ao longo do doutorado foi possível para mim refletir a partir de teóricas feministas.

Esse artigo é um recorte da pesquisa em que realizei uma abordagem feminista e decolonial, que abarca três coletivos de mulheres músicas, em sua maioria residente na cidade do Rio de Janeiro. A partir do contato com o trabalho de Maria Lugones (2019), questionei como a colonialidade de gênero (LUGONES, 2019) poderia se expressar no campo do canto popular. Ao buscar examinar essa relação, integrei essa perspectiva à de Adriana Cavarero (2011), que foi essencial para a formulação dessa questão. Essa reflexão está sendo apresentada na tese como uma breve introdução ao capítulo dedicado às análises musicais, onde estão previstas as avaliações sobre as vocalidades de duas cantautoras (ROSA e NOGUEIRA, 2015).

Lugones (2019) propõe uma releitura sobre a colonialidade do poder de Quijano (2005). Este considera que o atual sistema começou a se formar com a noção de América e tem em comum três elementos centrais que ocasionam sua influência na vida cotidiana da totalidade da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo. O autor afirmou que “[...] como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2005, p. 121).

Entre as operações articuladas pelos colonizadores para esse fim, destaco aqui a repressão, em diferentes medidas, das “[...] formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (QUIJANO, 2005, p. 121), além destes mesmos serem obrigados a aprender a cultura dos dominadores e “[...] tudo que fosse útil para a reprodução da dominação” (QUIJANO, 2005, p. 121) em qualquer campo do conhecimento humano. Segundo o autor, a associação entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal levaram os europeus a se considerarem superiores a todos os demais povos do mundo, o que foi intensificado ao se integrar um sentido de naturalidade nesse processo.

Para Maria Lugones (2019) o conceito viria acompanhado por gênero e, por sua vez, pela heterossexualidade, pois “[...] a imposição colonial dos gêneros atravessa questões ecológicas, econômicas, governamentais, atravessa o mundo dos espíritos, o conhecimento, bem como as práticas diárias que nos ensinam a cuidar do mundo ou a destruí-lo” (LUGONES, 2019, p. 357). A autora cita como exemplo o trabalho de Oyéronké Oyewùmi no livro *La Invención de las Mujeres*, em que demonstra como na cultura iorubá não existe um sistema de

gênero, que é um princípio organizacional da cultura Ocidental usado como ferramenta de dominação e interpretação do mundo. As categorias homem/mulher não se aplicam, não existe essa oposição binária, nem mesmo são interpretadas hierarquicamente (LUGONES, 2008, p. 87). Os órgãos sexuais não definem posições sociais, são interpretadas apenas como características anatômicas.

Por sua vez, a voz foi, ao longo da história da filosofia ocidental, um fenômeno humano subvalorizado, quando não totalmente ignorado (CAVARERO, 2011). Essa informação, junto ao fato de que às mulheres na música popular urbana midiaticizada foi permitido essencialmente o lugar de cantoras (PRADO, 2019; BRUNO, 2021), me levou a realizar algumas correlações.

Cavarero (2011) demonstrou como, desde sua origem grega, a filosofia ocidental se ocupou do *Dito*, considerado como realidade autônoma e independente no evento do *Dizer*, ou seja, considerou a palavra escrita em detrimento da voz encarnada, viva, corporificada. À voz cabia sonorizar os significados, propiciando uma “veste acústica” ao trabalho mental do conceito, tornando impossível um primado da voz sobre a palavra, o que poderia confundir com uma *phoné* compartilhada com os animais. Segundo a autora, “[...] a história da metafísica deveria ser finalmente contada como a estranha história de uma desvocalização do *logos*” (CAVARERO, 2011, p. 58), como se a palavra pudesse se aproximar cada vez mais do puro pensamento. Uma consequência dessa separação é que a “[...] eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos *outros*” (CAVARERO, 2011, p. 65).

Podemos observar essa herança presente nas epistemologias ocidentais ao considerarem primordialmente a esfera mental em detrimento da corporeidade; a palavra escrita (canção) em detrimento da voz (canto). Essa é uma característica perpetuada e acentuada pela cultura moderna, sendo estabelecida ao longo do tempo através do processo de colonização, mesmo em países que, como o Brasil, mantiveram resistências às imposições do Sistema Moderno / Colonial de Gênero (LUGONES, 2011).

Cavarero (2011) destaca a importância de se refletir sobre a voz e sua relação com o corpo vivo, sobre a singularidade de quem fala e, no caso da presente pesquisa, de quem canta. O que as vozes têm a dizer para além da palavra presente nas canções? Como estão integradas aos textos, ampliando e, por vezes, intensificando ou subvertendo o seu significado? O que esse material sonoro singular, responsável por conter a unicidade de cada ser humano, tal como sua impressão digital, é capaz de transmitir aos ouvintes?

Longe de buscar oferecer respostas definitivas para essas indagações e as outras que as seguem apenas como provocações, busco contribuir com outras perspectivas de análise e escuta.

2 Por que evitamos falar sobre canto popular?

Essa lacuna temática fica evidente em âmbito acadêmico, quando notamos que pesquisas sobre canto popular recebem estudos reduzidos em comparação às que se dedicam à canção popular (MACHADO, 2012; NESTROVSKI, 2013; VELON, 2015).

Repetidamente a voz, o material sonoro primordial na canção brasileira, é negligenciada. É como se a canção tivesse sido desvocalizada tal como o pensamento, como formulado por Cavarero (2011), o que nos soa ainda mais contraditório.

Esse cenário vem sendo transformado desde a década de 1990, ao observarmos a maior profissionalização do professor de canto popular, sendo considerado por Clara Sandroni (2017) como um subcampo emergente dentro do campo da música popular brasileira.¹

O canto popular começou a ter seu ensino aplicado em universidades brasileiras a partir de 1989 (SANDRONI, 2017, p. 55). Essa mudança no campo profissional ocasionou consequentemente mais trabalhos em âmbito acadêmico. Ainda assim, muitos estudos que surgiram focavam na questão de ensino-aprendizagem do canto popular e aspectos técnicos até 2017 (NESTROVSKI, 2013; SAMPAIO et al., 2017), o que vem mudando desde então.

Essa negligência em relação aos estudos sobre o canto popular também pode ser percebida, em especial na cidade do Rio de Janeiro, pela inexistência da cadeira de bacharelado em canto popular brasileiro ou, mesmo, de disciplina de canto popular tanto na da UFRJ, onde existe apenas o Bacharelado em canto erudito até hoje, quanto na escola de música da UNIRIO até novembro de 2021 – quando se deu a entrada da professora Clara Sandroni nesta instituição, passando a ser ofertada a disciplina Canto Complementar – onde existe o curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira. Há nesse cenário a dupla desvalorização do campo: tanto em relação ao “canto”, quanto ao “popular”, duas categorias que caminham amalgamadas nessa expressão.

Assim, observo a herança da supremacia da palavra em relação à voz, bem como da música clássica (de concerto) em relação à popular, incluindo os sistemas pelos quais essas

¹ Na cidade do Rio de Janeiro GEV-RJ, grupo de estudos da voz, surgiu em 1991, sendo integrado por preparadores vocais, professores de canto e/ou fonoaudiólogos. Clara Sandroni tratou sobre o grupo em sua dissertação de mestrado (2013): “Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no grupo de estudos da voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos”.

músicas passam (a primeira através da partitura, que, por sua vez, privilegia o sentido da visão e o aspecto mental; e a segunda através da oralidade, que privilegia a escuta e a corporalidade). Tanto são mais valorizados os estudos em relação à canção, aos instrumentos e à historiografia das práticas musicais quanto, por outro lado, aqueles sobre canto erudito (ambos dominados por epistemologias branco-euro-normativas).

3 Por que até o século XX há tantas cantoras reconhecidas na Música Popular Urbana Brasileira e tão poucas instrumentistas, arranjadoras, compositoras?

Mulheres foram proibidas de tocar certos instrumentos em instituições formais de ensino musical até o início do século XX no Brasil. O número desproporcional de cantoras na música erudita em relação ao de instrumentistas de orquestras, por exemplo, se deve principalmente à necessidade de mulheres atuarem nas personagens femininas de peças operísticas (IGAYARA-SOUZA, 2011). O Regimento Interno do Instituto Nacional de Música, em portaria de 13 de junho de 1900, indicava claramente em seu artigo 84: “Só podem frequentar os cursos de instrumentos de orquestra alunos do sexo masculino. Todos os outros cursos poderão ser frequentados por alunos de ambos os sexos” (REGIMENTO INTERNO 1900 apud IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 243). O timbre específico da voz feminina salvou as mulheres de serem cerceadas também da prática do canto. Ainda assim, aquelas que estudavam formalmente música (brancas, de classe média), tinham atuação restrita às suas casas (PRADO, 2019).

Acredito que essa prática patriarcal (colonizadora) tenha sido transportada para a música popular urbana, em que percebemos um fenômeno similar, mesmo a partir de mulheres negras, entre as quais a interseccionalidade gera outras experiências (VELON, 2019).

Algumas aprendiam essa arte através de parentes músicos, na cultura familiar e, mesmo quando tocavam instrumentos ou compunham, acabavam atuando apenas como cantoras (BRUNO, 2021). Dona Ivone Lara, por exemplo, apresentava suas primeiras composições (na década de 1940) por meio de seu primo Fuleiro para que os sambistas aceitassem tocá-las, apesar de já se assumir como cantora (BIOGRAFIA DONA IVONE LARA, site oficial, s/d). Elizeth Cardoso começou a cantar ainda criança, sendo acompanhada por seu pai e tio instrumentistas ao som de choros, sambas, boleros, serestas. Ela chegou a compor uma música em sua vida e pediu para Ary Barroso avaliá-la. Apesar de elogiada, acabou não se dedicando a essa prática (VELON, 2015). Vale destacar que, no caso de Elizeth, mesmo sendo cantora virtuose, não foi valorizada como deveria pela indústria fonográfica ao

fim de sua vida, quando gravou dois de seus discos mais impactantes de forma independente, pois nenhuma gravadora se interessava por Elizeth.

Tal fato nessa fase de sua vida (Elizeth Cardoso nasceu em 1920 e faleceu em 1990) parece evidenciar marcadores sociais de desigualdade presentes no campo musical, como faixa etária, raça e gênero, categorias que estão presentes na mudança de paradigma vocal anunciado pela bossa nova. A “mãe de todas as cantoras do Brasil” (assim apelidada por Chico Buarque) apresentava uma musicalidade excepcional, um exímio controle de ajustes vocais e expressividade, além de ter influenciado o canto de intérpretes como Áurea Martins, Beth Carvalho, Clara Nunes, dentre muitas outras até os dias atuais – além de músicos instrumentistas que lhe acompanhavam. A cantora interpretou toda sorte de repertório da música brasileira, sendo especialmente conhecida como intérprete de samba-canção, samba (tradicional) e samba-jazz (VELON, 2015).

Cantoras como Leny Andrade e Dolores Duran, também mulheres negras, enfrentaram desafios ao se colocarem em espaços masculinizados da música, mesmo quando eram valorizadas por isso. Foram consideradas “músicos” no lugar de “cantoras”, sentido este apreendido quando da percepção de aspectos virtuosos observados em homens instrumentistas ou quando dialogam musicalmente com estes – seja através dessa virtuosidade técnica, seja através do uso de terminologias musicais, quando demonstram conhecimento de conceitos da música, recaindo novamente na questão da racionalidade (NESTROVSKI, 2013; PRADO, 2019). Essa diferenciação denota discriminação em relação a elementos da oralidade e da corporalidade, valorizadas em culturas afrodescendentes, como se a voz em si não fosse considerado material sonoro que integra conhecimento e intenção consciente à realização musical.

Uma segunda explicação para essa permissão parcial frente à visibilidade da produção feminina é a de que existe uma desqualificação prévia do trabalho intelectual exercido por estas, pois os modelos masculinos seguem certa coerência em que estariam excluídos os supostos modelos femininos, tal como também observados a partir de Susan McClary (2002), Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) e Harue Tanaka (2018). “O trabalho do compositor, que lida com leis matemáticas, é revestido de uma aura superior, ligada ao pensamento abstrato, bastante diversa da ação corpórea e mimética do cantor. Não à-toa que a arte de cantar seria ligada ao mundo feminino” (PRADO, 2019, p. 16). As atividades consideradas mais intelectualizadas exercidas por mulheres instrumentistas, compositoras, arranjadoras e pesquisadoras são menos aceitas do que aquelas em que estão de acordo com o

suposto ideal feminino, assumidas por intermédio das funções de professoras e cantoras (ROSA e NOGUEIRA, 2015 apud Lucy Green, 2001). Isso se repete nas artes da dança e interpretação, também atividades corporais, prevalecendo os homens entre os “[...] escritores, diretores, entre outros ofícios que concernem àquilo que se acredita como uma atividade mental no campo das artes” (PRADO, 2017, p.13).

Em relação à docência, compreendo a permissão dada a partir da correlação com o lugar normatizado de cuidadoras, mantenedoras da vida, que, por sua vez, é condizente com o espaço doméstico e com a maternidade. No caso da ocupação de intérpretes como cantoras, exercem uma atividade encarada como resultante da subjetividade, relacionada a um conhecimento adquirido supostamente “intuitivamente” e “naturalmente”, como se não requeresse a estruturação de conhecimento; como se cantar fosse uma função quase animalesca, vide as expressões populares em que as cantoras são repetidamente chamadas de “canário”, “cigarra” etc.

Exatamente o que era o maior temor de Platão (CAVARERO, 2011) se concretizou; a vocalidade humana assumiu sua semelhança com a de animais – segundo as expressões populares destacadas. A subjetividade e a corporeidade presentes na voz são elementos rechaçados pelo pensamento hegemônico, androcêntrico e branco, ou seja, pelo pensamento do colonizador. São esses justamente os elementos relacionados à noção de feminilidade, dessa forma as mulheres poderiam cantar, mas jamais assumir uma vocação musical. Como podemos identificar esses dois aspectos, a corporeidade e a subjetividade, no canto, a partir do material sonoro? Como proposta, trago o trabalho de Daiane Jacobs (2017).

4 Onde estão a corporeidade e a subjetividade no canto?

A análise da voz foi investigada por meio da “psicodinâmica vocal” por Behlau e Ziemer (In: JACOBS, 2017) que levaram em consideração três dimensões de seu fenômeno: a biológica, a psicológica e a socioeducacional.

A dimensão biológica diz respeito à corporeidade, são “[...] características anatômicas e fisiológicas do indivíduo, como sexo, idade, saúde geral, estrutura física global e específica dos órgãos que compõem o aparelho fonador” (Behlau; Ziemer, 1988, p.74). Todavia, tais características biológicas citadas pelos autorxs podem ser decorrentes de práticas culturais e sociais, como utilização de determinadas roupas, posturas, movimentos, intervenções cirúrgicas sobre o corpo etc., o que implica em um entendimento dos processos contínuos das relações entre ser e meio na formação (*ad infinitum*) do ser. A dimensão psicológica reflete as emoções e dados de

personalidade dx emissorx. Porém, diferentes pessoas expressam emoções de diferentes modos. E, partindo desse pressuposto, chegamos também à camada socioeducacional da voz, na qual aspectos dos grupos específicos de convívio também constroem a vocalidade, principalmente em seus elementos prosódicos (articulação, entonação, acento etc.). Os sotaques também são um exemplo dessa camada (JACOBS, 2017, p. 373).

Esses seriam, portanto, aspectos subjetivos contidos na expressão vocal que pertencem à dimensão psicológica e à socioeducacional, bem como a sua corporeidade, a partir da dimensão biológica.

É nesse ponto que as Teorias Queer são elaboradas por Daiane Jacobs (2017), quando amplia a noção de performatividade de gênero à expressão vocal dentro do contexto da cena, considerando que a voz é uma produção do corpo e de corporeidade. Um gesto vocal é um gesto corporal por comparação, pois é resultado da fisiologia da produção vocal ocorrida na laringe, gestualidade sutil que nossos olhos não alcançam, apenas nossos ouvidos, e que, em geral, passa despercebida pela maioria das pessoas. Essa indisponibilidade para perceber a vocalidade e sua complexidade reflete a impressão de que o canto é fruto de um encantamento ou milagre, como se não existisse intenção, ciência e estudo (mesmo que marcado por informalidade e, por vezes, despreensão).

Embora a intervenção da razão esteja presente em toda ação humana, no canto popular a habitual mitificação dos cantores acabou por inibir, durante anos, todo tipo de reflexão ou mesmo toda proposta de descrição dos procedimentos vocais adotados por muitos intérpretes ao longo desses quase cem anos da indústria fonográfica (MACHADO, 2012, p. 36).

Considerando que a produção vocal envolve uma série de estruturas, simplifico brevemente a formação geral do som vocal como resultado da passagem de ar (expiração) pela glote, que faz vibrar as duas pregas vocais (PPVV), onde o número de ciclos vibratórios gerados por segundo pelas PPVV é o que resultará na frequência fundamental a ser amplificada pelos ressonadores, sendo modulada pelos articuladores da fala. O som padrão dessa voz pode ser modificado por diferentes ajustes do trato vocal (SUNDBERG, 2015; MARIZ, 2013).

Como todo instrumento, esses ajustes (configurações musculares capazes de modificar o timbre) são treinados – mesmo quando por meio da repetição e da imitação de referências da música, prática comum nos processos de aprendizagem na cultura popular brasileira (MACHADO, 2012; TANAKA, 2012; VELON, 2015). Também integram as práticas de estudo do instrumento vocal a relação do controle de pressão do ar, a percepção e apuro da afinação, a utilização de ornamentos e efeitos, o uso de dinâmicas expressivas,

diversas ferramentas de interpretação (do texto literário), a mecânica da respiração (tanto para questões técnicas quanto interpretativas); para citar algumas dimensões de utilização do canto, cujas referências estilísticas variam de acordo com cada gênero musical.

Daiane Jacobs afirma que, embora “[...] a média da frequência fundamental da voz falada (coloquialmente) do homem brasileiro seja de 113 hz (113 oscilações/vibrações das pregas vocais por segundo), enquanto da voz da mulher seja de 205 hz” (BEHLAU; PONTES, 2008 apud JACOBS, 2017, p. 369), essa média é passível de variações de acordo com o meio em que os indivíduos estão inseridos devido a inúmeras variáveis culturais.

A pesquisadora exemplifica o trabalho de fonoaudiólogas quando realizam procedimentos para resolverem alterações vocais relatadas por pacientes (queixas que podem variar desde fatores psicológicos a anatomofuncionais). O conceito de alteração vocal se modificou com o tempo e pode variar de acordo com a cultura em que se vive: “A partir de tais perspectivas, podemos considerar que a vocalidade, na análise da frequência fundamental da emissão, é formada por relações contínuas entre a pessoa e o meio” (BEHLAU apud JACOBS, 2017, p. 371) e a modulação que utilizamos está em relação com as intenções dadas pela criação artística.

O corpo vocal é material que antecede e ultrapassa tanto a palavra quanto o sujeito socialmente construído, podendo transformá-lo, sendo também performativo no âmbito da recepção e dos desdobramentos sociais (principalmente ideológicos) que a recepção em arte pode promover. (...) Voz é resultado de criação em cena, e de relações contínuas no cotidiano, ou seja, nossas constantes recriações nas interações com o meio. A voz revela a unicidade de um corpo vocal singular, mas em constante transformação: um corpo que supera o determinismo biológico que o engendra a partir da diferença sexual. (JACOBS, 2017).

Observando essa característica plástica, mutante, reveladora, como poderíamos perceber a presença da colonialidade de gênero no canto?

Em entrevista televisiva em 2010, Mara Behlau (fonoaudióloga, pesquisadora e professora-doutora, diretora do Centro de Estudos da Voz em São Paulo) apresentou diferenças entre a comunicação feminina e a masculina e afirmou que “[...] do ponto de vista do impacto, para mostrar independência, autoridade”, uma mulher deve explorar uma voz falada mais grave (BEHLAU, 2010). Em 2010, nove de cada dez mulheres que a pesquisadora atendia, desejavam falar mais grave.

Confirmando essa tendência, Ingo Titze (2012) observou que cada vez mais mulheres buscam utilizar a voz grave na voz falada, o que entendeu ser resultado da busca por

equidade entre mulheres e homens, desde a idade escolar até ambientes profissionais na idade adulta, o que é intensificado em espaços ocupados majoritariamente por indivíduos do sexo masculino, o que pouco mais de meio século atrás era algo incomum (TITZE, 2012, p. 1-3).

Assim como a gestualidade corporal é aprendida socialmente, também é o corpo vocal. A voz é moldada por meio de interações com as pessoas, sendo utilizada na sociedade ocidental para afirmar sua matriz cis-heteronormativa de gênero (CAMOZZATO, 2020). Daí as críticas às vozes de travestis, repetidamente consideradas falsas, performáticas, segundas vozes que encobririam as primeiras, essas sim verdadeiras (id., *ibid.*), demonstrando que existe também uma normatização e disciplinamento das vozes, onde podemos ampliar ao considerar o canto – que também pode ser disciplinado segundo regras sociais.

Nathalia Camozzato compartilha o caso de um homem *gay* que tenta vocalizar de forma mais grave para ser menos criticado e acaba passando por um processo penoso, porque, para ele, não era natural a voz grave, mas sim a voz aguda (id., *ibid.*, p. 258). Aspectos que levam a considerar uma voz masculinizada ou feminilizada são levantados por Piovezani (apud CAMOZZATO). Vozes consideradas viris, fortes, sonoras, firmes costumam ser consideradas masculinizadas; vozes suaves, delicadas, são consideradas femininizadas. A “recorrência de um caráter penetrativo, reprodutivo e genital para a voz” (CAMOZZATO, 2020, p. 261) marcaria a sonoridade masculina. A voz é materialidade investida na produção do gendramento, sendo também uma ferramenta discursiva por si só.

Vemos a partir de Daiane Jacobs (2017) que, anatomicamente, a voz pode ser moldada, possuindo uma potencialidade multivocal. O canto, por sua vez, é identidade pessoal, mas é também material da cultura, sendo utilizado – a partir de sua diversidade de gestos vocais impregnados de sentidos – para subverter as normas da sociedade patriarcal, heteronormativa.

Em obras musicais de mulheres (por meio das canções e seus gestos vocais no canto) e de suas ações (através da fala, do discurso), a voz pode ser utilizada para romper e subverter as regras da colonialidade de gênero através do timbre, altura, registro, tonalidade, volume, ornamentos, ruídos, respiração... Tudo o que puder entrar na lista de qualidades de sons realizados por meio do contexto musical do canto e da voz falada são elementos tão significativos quanto as imagens que pudermos construir a partir deles. O som vocal existe em relação à capacidade de afetar o ouvinte e em relação ao próprio emissor; o som vocal é expressão sonora da vida sentida e da vida vivida em coletividade.

Dessa forma, tenho interesse em compreender como certos cantos atuam subvertendo aspectos da colonialidade de gênero e, mais especificamente, de que forma

mulheres utilizam o lugar de cantautoras (onde estão presentes tanto o aspecto sonoro das vocalidades quanto o discurso através das palavras, sendo cantoras que interpretam as próprias composições) (ROSA e NOGUEIRA, 2015) para escancarar desigualdades e transformar os espaços de poder. Igualmente, tenho interesse em iniciar uma reflexão de como a indústria fonográfica (através da cultura de massa) altera as formas de se cantar do Brasil, levando a descaracterizar identidades já consolidadas em diferentes regiões do país, e a relação destas últimas com as culturas de povos originários.

Referências:

BRUNO, Leonardo. *Canto de rainhas: o poder das mulheres que escreveram a história do samba*. Rio de Janeiro: Agir, 2021.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. UFMG: Ed. UFMG, 2011.

CAMOZZATO, Nathalia Müller. Vozes Dissonantes, Gênero e Heterotopias. Estudos em variação linguística: teoria, métodos e descrição de variedades brasileiras. *Revista Porto das Letras*, 06(01), 2020.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia Almeida. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo Vocal, Gênero e Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (UFRGS), 7(2): 359-381, 2017.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa* (Bogotá), (9): 73-101, julio-diciembre, 2008. ISSN 1794-2489.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-378.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo. [Tese]. Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 192f. Doutorado em Linguística.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e técnica: a terminologia do professor de canto – Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. [Tese]. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Doutorado em Música.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

NESTROVSKI, Livia. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*. [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Mestre em Música.

PRADO, Bruna Queiroz. *Para gritar o céu: o canto como desobediência feminina à cultura dos homens*. Tese. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Música: Teoria, Criação e Prática, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex* (Curitiba), 3(2): 25-56, 2015.

SANDRONI, Clara. *O ensino do canto popular no Brasil: um subcampo emergente*. Tese. Rio de Janeiro. 2017. 238 f. Doutorado em Etnografia das Práticas Musicais. Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. 2017

SAMPAIO, Renato; FONSECA, Marilene Clara; DIAS, Ricardo Luiz. A voz cantada e a expressão emocional em trabalhos acadêmicos: resultados parciais de uma revisão sistemática. *Anais 3o Nas Nuvens... Congresso de Música – de 01 a 08 de dezembro de 2017*.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves* (UFPB), v. 2018, 23 out. 2018. 25p.

TITZE, Ingo. Have Workplace and beautiful teeth changed female voice characteristics? *Journal of Singing*. January/February, 2012.

VELON, Marcela. *Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro: cinco décadas em cinco momentos*. [Dissertação]. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015. Mestre em Música.

VELON, Marcela. Dama de Espadas - trajetória de um Blues Carioca. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 4(1): 237-263, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.150078>.