

A voz no blues: identidade, questões de gênero e racialização

The voice in blues: Identity, gender, and racialization

*Paola Menegat Delazzeri**
Universidade do Estado de Santa Catarina
paoladelazzeri@hotmail.com

* Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Submetido em 28/03/2018, Aprovado em 16/10/2018

Resumo

Este artigo depreende-se da pesquisa que desenvolvi no Mestrado em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que tratou dos significados atribuídos à prática do gênero musical blues na cidade de Caxias do Sul (RS) e, sobretudo, das práticas vocais ligadas a esse gênero musical. Nele, busco compreender como a voz se constrói a partir de valores identitários, de questões de gênero e de racialização. Objetivo, portanto, discutir, a partir da experiência etnográfica, realizada de agosto de 2017 a janeiro de 2018, a voz em performance como meio de desconstruir normatizações e binarismos ligados ao saber-fazer vocal.

Palavras-chave: Blues. Racialização. Questões de gênero. Práticas vocais.

Abstract

This article comes from the research I developed in the Masters in Music at the Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), which dealt with the meanings attributed to the practice of the blues at Caxias do Sul (RS) and, above all, the vocal practices linked to this musical genre. I try to understand how the voice is constructed from identity values, gender issues and racialization. Therefore, I aim to discuss, from the ethnographic experience, since August 2017 to January 2018, the voice in performance as a means of deconstructing norms and binarisms linked to vocal know-how.

Keywords: Blues. Racialization. Gender. Vocal practices.

Introdução

A pesquisa que desenvolvi no Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) tratou dos significados atribuídos à prática do blues em Caxias do Sul (RS), com especial ênfase à observação das questões de gênero implicadas nas práticas vocais. Para tanto, tive como principais interlocutoras as cantoras de blues atuantes nessa cidade e elegi dois espaços privilegiados de observação: o Mississippi Delta Blues Bar (MDBB) e o Mississippi Delta Blues Festival (MDBF). O primeiro é um bar de blues inaugurado no ano de 2006, localizado no Largo da Estação Férrea (complexo da antiga estação férrea de Caxias do Sul) e que promove, anualmente, um festival do gênero musical blues – o MDBF. Esse festival completou dez anos em 2017 e é visto como um dos maiores eventos de blues em âmbito nacional e na América Latina.

Tanto o MDBB quanto o MDBF direcionam a escuta do blues na cidade. Dessa forma, a prática musical desse gênero é localizada geograficamente e ensina os ouvintes como pertencer à cena bluseira e nela encontrar lugar, construindo valores de legitimidade musical e territorialidade em torno dos “Mississippis¹” (bar e festival). Em entrevista com os dois donos do estabelecimento e idealizadores do festival, percebe-se a importância do bar para o cenário musical da cidade. Com ele, cantores, cantoras e instrumentistas caxienses passaram a conhecer o gênero musical em questão e a se interessar ainda mais pelo mesmo. Segundo a cantora Camila Dengo, “antes do Mississippi chegar aqui, eu já ouvia blues e me identificava muito com o gênero; porém, através do bar, pude assistir artistas com mais experiência que me influenciaram bastante e me apresentaram um novo repertório” (DENGO, 2015). Em síntese, o bar impulsionou a formação de uma cena blues. Na época em que o festival ocorre (geralmente anualmente, no fim do mês de novembro), a cena blues é aguçada e se expande pelos noticiários, redes sociais e comentários cotidianos dos caxienses. As principais interlocutoras dessa pesquisa – as cantoras Bibi Blue, Camila Dengo, Fran Duarte, Rhaysa dos Santos e Tita Sachet e a gaitista Débora de Oliveira – estabelecem relações sistemáticas com a cena blues de Caxias, apresentando-se no bar Mississippi durante o ano, cantando nos palcos do festival, atuando na produção do próprio evento e promovendo *workshops* de canto blues no festival e nos espaços de educação musical que integram atuando como professoras de canto.

Em vista disso, esse artigo discorre sobre como a voz em performance se constrói a partir da intersecção entre questões de gênero, raça e outros valores identitários. No discurso nativo, coletado através da pesquisa etnográfica, realizada de agosto de 2017 a janeiro de 2018, as práticas vocais ligadas ao blues emergem como espaços de desconstrução de normatizações e binarismos ligados ao saber-fazer vocal. Esse discurso evidencia como a abordagem fisiológica, assim como a musicologia ocidental, são apenas algumas entre muitas formas de compreender e conceber o corpo e a voz.

1 As menções do campo apontam que o estado do Mississippi possui um valor simbólico-mitológico específico para a história do blues e, logo, para a cena blues caxiense. É por conta disso que, por exemplo, o bar e o festival de blues da cidade levam o nome “Mississippi” em seus próprios nomes. Além disso, percebo que, de modo geral, meus interlocutores entendem o blues como uma significativa manifestação de música popular estadunidense, criada por negros afro-americanos nessa localidade ao sul dos Estados Unidos.

Como faz notar Travassos (2008), os estudos sobre a voz humana não são exclusivos da musicologia e da etnomusicologia. Tendo em vista sua totalidade biopsicossocial (MAUSS, 2003), a voz é um objeto passível de múltiplas abordagens. Enquanto foco de interesse de diversos campos de saber - como fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia e fonoaudiologia -, entende-se como desvantajosa a abordagem unilinear da voz. Nesse sentido, Ruth Finnegan (2008) atribui ao texto, à música e à performance a condição de acontecimentos simultâneos, interligados e que operam em conjunto em uma canção ou em uma poesia oral. Assim, a voz funciona como mediadora dessas três dimensões e como um agente que corporifica a "letra" de uma canção ou de uma poesia oral. Essa ativação corporificada dá-se em performance de modo que, "em última instância, tudo o que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe" (FINNEGAN, 2008, p. 15). No campo musicológico/etnomusicológico, uma das formas de aplicabilidade da voz humana enquanto conteúdo deu-se por meio do vocabulário técnico que o canto da Europa Ocidental utilizou desde o advento da ópera. Travassos (2008) explica que essa formulação gerou uma série de normatizações técnicas e estéticas, as quais percebo que pouco renderem na produção de conhecimento sobre a voz de um cantor ou de uma cantora não praticantes desse repertório. O desafio desse estudo incide, portanto, no fato de que certas tipologias vocais não são suficientes para atender às vocalizações e às concepções vocais múltiplas da música popular (TRAVASSOS, 2008).

Para elucidar a hipótese levantada, tomo como exemplo os discursos de minhas interlocutoras nessa pesquisa. As cinco cantoras e a instrumentista entrevistadas são atuantes nos gêneros musicais blues, *R&B*, soul music e jazz. Quando as questionava sobre como compreendem sua própria voz quando cantam, seus discursos e auto definições vocais não se centravam em terminologias do canto erudito, mas em especificidades e demandas estéticas do próprio gênero musical que praticam.

Durante o período em campo, indagava-me sobre os motivos pelos quais, com frequência, não eram apontadas pelas interlocutoras certas terminologias que julgava "centrais" no meu processo de ensino e aprendizagem do canto (erudito, nesse caso). Essa ausência conduziu-me a um novo questionamento: o que os termos oriundos da música erudita podem realmente me dizer sobre as suas vozes? E sobre a voz no blues? A partir disso, entendo que a aplicabilidade dessas categorias pode ser eficaz dentro de um contexto específico, mas quando empregadas a outros tipos de canto e vocalizações, podem levar a lacunas e a uma percepção e abordagem da voz etnocêntrica. Contudo, é válido constar, que as terminologias aplicadas pela musicologia ocidental para a classificação vocal são sinalizadas pelas interlocutoras e aparecem em campo; no entanto, elas não se constituem enquanto categorias centrais, havendo outras categorias mais importantes que serão abordadas e analisadas nesse ensaio.

A explicar essas provocações epistemológicas, somadas aos dados coletados em campo, este estudo busca compreender os valores e os significados atados à atuação vocal das intérpretes. Em apoio a isso, Ruth Finnegan (2008) e Nina Eidsheim (2009) sugerem que as análises podem se voltar ao entendimento de como as canções são recebidas e experienciadas na prática de um cantor ou cantora. Mais do que isso, pode-

-se perguntar, ainda, sobre como as pessoas cantam, compõem, escutam e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo. Nessa perspectiva, “a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura [...]. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

1 “Construí minha identidade vocal cantando blues”

“A voz desafia todo binarismo” (VILAS, 2008, p. 282). A partir dessa afirmação de Paula Vilas (2008), percebe-se a condição paradoxal intrínseca à voz humana ou, como a autora nomeia, a sua condição de “*entrelugar*” (VILAS, 2008, p. 282). Se, por um lado, a voz se constitui de forma fisiológica e particular, por outro, sua produção se dá no corpo social. Suas fronteiras – não nítidas – entre o corpóreo e o universal, o orgânico e a organização (VASSE, 2001), ficam evidentes quando a entendemos como socialmente enraizada (ZUMTHOR, 1993). Nesse sentido, é indiscutível compreender a voz individual enquanto “própria” a um corpo fisiologicamente distinto, mas é válido destacar aquilo que é produto de manifestações sociais. O timbre vocal emerge, nesse sentido, como um campo de observação privilegiado.

Articulo, nessa pesquisa, um conceito de timbre multidimensional, que inclui não apenas a forma assumida pelos harmônicos do som fundamental em sua concepção, como também aspectos do ataque, do desenvolvimento temporal e da extinção do som (TRAVASSOS, 2008). Para Leonard Meyer (2000, p. 36) o timbre assume a condição de “parâmetro secundário” da música, que, diferentemente dos “primários” (melodia, ritmo e harmonia), não gera uma ordenação sintática da música em virtude de suas limitações cognitivas. Para Meyer (2000), os parâmetros secundários podem ser escritos em termos de qualidades mais do que em termos de relações categoriais. O tratamento do timbre enquanto parâmetro secundário, contudo, aponta diretamente para a valorização da análise da música escrita (partituras) em detrimento da performance. Nesse sistema, os parâmetros notados (sobretudo alturas e durações rítmicas) assumem maior relevância que os artifícios timbrísticos da performance. Como buscarei evidenciar, meus dados de campo apontam que, ao se tratar do canto no blues, as alturas e durações das notas de uma música são sempre modificadas e recriadas, e, por outro lado, buscam-se recursos timbrísticos que caracterizam esse gênero musical.

No que diz respeito à voz humana, ao mesmo tempo em que o timbre assume caráter autoral, ligando-se à construção de identidades individuais, ele não depende apenas de estruturas anatômicas e órgãos fonadores, resultando de padrões culturais de produção de voz e de sons. Assim, o timbre relaciona-se à forma com que o indivíduo aprende a relacionar-se com seu próprio corpo e explorar suas potencialidades expressivas. O timbre vocal é capaz de flexibilizar-se o quanto necessário para denotar aspectos psíquicos e culturais em que o sujeito está inserido (VILAS, 2008), tonando-se “um objeto cultural irreduzível a uma descrição do sinal acústico” (TRAVASSOS, 2008, p. 115). Também Nina Eidsheim (2009) propõe uma concepção multifacetada do timbre vocal ao afirmar que ele pode ser “moldado por práticas de formação inconscientes e

conscientes que funcionam como repositórios para as atitudes culturais em relação ao gênero, classe, raça e sexualidade” (EIDSHEIM, 2009, p. 9).

A atribuição identitária do timbre vocal tornou-se evidente quando, em campo, uma das cantoras entrevistadas descreveu-me sua voz da seguinte maneira: “apesar das pessoas dizerem ‘Fran, a tua voz é de negra’ eu não me vejo assim. Não acho que meu timbre seja de negra, eu ainda escuto meu timbre diferente. Eu acho que a minha voz é forte, um timbre potente, mas não exatamente de negro” (DUARTE, 2017). É interessante notar como a cantora compreende, percebe e constrói sua voz em relação a uma das questões que percebi como centrais à legitimação das práticas de blues em Caxias do Sul; qual seja sua relação com a cultura negra estadunidense. Cantar essa “música negra” reconhecida como tal, evoca que seu valor, seu poder e sua invenção foram inteiramente atribuídos aos afro-americanos, ainda que constituída também graças à participação dos brancos nas relações inter-raciais.

Por conta disso, quem canta blues em Caxias do Sul incorpora e se apropria do status de uma voz diferenciada, que emana e articula representações de raça, conforme será apresentado no decorrer desse artigo. Além disso, é válido apontar que nenhuma das minhas interlocutoras se identifica como negra ou se autodeclara afrodescendente.

Retomando o comentário de Fran Duarte transcrito acima, nota-se como a cantora busca conciliar sua identificação com o gênero musical blues com outras facetas de sua identidade ligadas à sua construção racial. Nesse caso, conceitua-se a “voz negra” como uma voz “potente” e “forte”. Entretanto, a cantora explica que identifica a sua própria voz como “potente” e com “um timbre forte”, mas diferencia tais categorias do que seja um “timbre de negro”, fato esse que viabiliza compreender que as identidades vocais são “construídas por meio das diferenças” (HALL, 2005, p. 110).

Ainda em relação à constituição identitária ligada à concepção do timbre vocal, a cantora afirma que “[as pessoas] acham que, pela minha voz ser forte, eu tenho um timbre de negro” (DUARTE, 2017). Nessa fala, sinaliza-se a intersecção dos discursos internos atuando como mediadores da prática musical e da identidade vocal da cantora. Conforme Stuart Hall, as identidades sociais são construídas “dentro e não fora do discurso [...], produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (2005, p. 109). Por meio disso, os discursos que emergem das práticas musicais na cena blues caxiense atuam na mediação da construção das identidades vocais, vistas antes como marcação da diferença e da exclusão do que como uma unidade idêntica e “naturalmente” construída.

Essa interação do discurso na prática musical fornece, ainda, uma forma típica para a estruturação de totalidades (BAKHTIN, 2003). A formulação relativamente estável do discurso por meio dos enunciados vincula-se àquilo que é constituinte, em termos de timbre vocal, dentro de um gênero musical. Entendo o blues na qualidade de gênero

musical a partir das formulações do linguista russo Mikhail Bakhtin² (2003), que define os gêneros do discurso (orais e escritos) a partir da ideia de estabilidade em termos de estilo, conteúdo temático e estrutura composicional, de modo que é dentro desse espaço que o sujeito discursivo pode expressar sua individualidade, a qual é alcançada por meio dos estilos. De modo especial, cumpre salientar a heterogeneidade dos gêneros do discurso dialógicos ao cotidiano, os quais não podem ser compreendidos fora de um contexto de significação e de tempo.

A partir dessa proposta bakhtiniana, identifico uma descrição estável de que a “voz negra” e o “timbre de negro” referem-se à potência e à força vocal, conforme o enunciado nativo. Rhaysa (2017), por exemplo, relaciona aspectos referentes à voz e ao timbre no blues semelhantes aos que Fran Duarte mencionou: “Meu envolvimento com o blues [...] foi quando comecei a montar bandas e a perceber essa voz grandona que falava antes. Sempre me chama a atenção ter sempre essa voz maior, mais rasgada, grande e de ter uma presença. No blues sempre tem essa presença” (SANTOS, 2017). Ao entender o blues como um gênero discursivo, atenta-se à utilização e representação específica da voz. Convenções como voz potente, forte e maior são emblemas da voz do blues que remetem diretamente à “voz negra” ou ao “timbre de negro”. Com isso, meu intuito nesse artigo é exatamente enfatizar que essa “voz negra”, antes de apontar para características físicas outrora tratadas como oriundas de diferenças raciais, liga-se ao desenvolvimento de técnicas vocais e corporais típicas da música negra estadunidense, que remontam à integração de técnicas vocais específicas dos gritos dos campos (*field hollers*) e dos cantos religiosos executados pelos negros afro-americanos (*spirituals*), os quais deram origem ao blues (MARTIN, 2012).

Vale ressaltar que o conceito de identidade desenvolvido por Stuart Hall é formulado a partir da concepção de identidade não “essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (2005, p. 108). Acerca disso, a cantora Camila Dengo afirma: “construí a minha identidade vocal cantando blues” (DENGO, 2017). Com isso, analisa-se que o timbre vocal não é algo necessariamente fixo em si, mas pode ser ajustado na medida em que o indivíduo adota diferentes identidades. Para ampliar essa discussão, Camila explicou-me que cantava rock antes de blues e, nesse período, era cantora de uma banda que prestava um tributo à Janis Joplin³. Anos depois, ela passou a se dedicar ao blues atuando como cantora e compositora em diversas bandas locais, como a The Blues Bears e a Mamma Doo. Nos últimos dez anos, período em que tem se dedicado ao blues, sua identidade vocal é construída processualmente por meio da experiência de cantar, ensinar e de encontrar, por meio da escuta, referências de outros intérpretes

2 É válido constar que, assim como nas pesquisas desenvolvidas por Domínguez (2011), Jacques (2007), Oliveira (2009) e Piedade (1986, 1997, 1999, 2003, 2004), aproprio-me da proposta dos gêneros de discurso cunhada por Bakhtin (2003) para pensar os gêneros musicais “entendendo-os como conjuntos de enunciados relativamente estáveis nos planos estrutural ou compositivo, temático e estilístico ou interpretativo” (DOMINGUEZ, 2011, p. 283).

3 A cantora e compositora Janis Joplin (1943-1970) foi mencionada pelas cantoras Camila Dengo e Fran Duarte. Para ambas, Janis Joplin foi fundamental para que elas se interessassem pela música negra norte-americana, sobretudo, pelo blues: “eu sempre gostei dessas músicas que tinham um ‘q’ de blues, e a Janis que fez perceber isso” (DENGO, 2017). Nota-se como Janis Joplin populariza-se, especialmente na década de 1960, exatamente por ser branca e cantar “como negra”, incorporando técnicas vocais semelhantes às menções que remetem a uma “voz de negra”. Técnicas como “força vocal” ou “um som rasgado” (DENGO, 2015;2017) são exemplos disso.

que contribuíram para construir sua identidade vocal. Ela cita as cantoras Ruth Brown e a An Díaz como exemplos disso. Nas palavras de Camila Dengo:

Janis Joplin eu sempre gostei, mas eu via que quando eu tinha o tributo à Janis [...] as pessoas ficavam decepcionadas comigo quando eu não fazia algo exatamente igual a ela... Eu gostava de fazer, aprendi muito, me divertia, consegui trabalhar performance porque a Janis Joplin é um personagem, ela é uma persona. E quando eu fazia o tributo eu podia fazer coisas que eu não faria, eu podia imitar a Janis Joplin [...] Quando eu estava selecionando o repertório para a Mamma Doo, que foi o primeiro projeto que eu criei, que eu escolhi repertório, os músicos [...] eu conheci a cantora Ruth Brown que eu gostei muito do jeito que ela canta, os ajustes, as alturas, tonalidades, parece que encaixou com a minha voz e a partir daí eu descobri uma identidade. Depois que eu comecei a trabalhar com a Mamma Doo eu observei que as coisas que eu canto tem um pouco da pegada que eu criei. Eu vejo que eu consigo cantar as coisas mais do meu jeito. Esse meu jeito foi construído depois da Mamma Doo e a Ruth Brown me ajudou muito (DENGO, 2017).

Essa afirmação exclui a hipótese de que o timbre vocal se baseia apenas em uma construção fisiológica. A interlocutora atribui a ele um caráter territorial, que é ao mesmo tempo uno e múltiplo (VILAS, 2008). Nesse sentido, outra chave de leitura para o trecho transcrito fundamenta-se no que Maffesoli (1998) chama de *persona*, termo que contrapõe a ideia de indivíduo. As *personas* relacionam-se ao uso de 'máscaras' que podem ser maleáveis e "que se integram sobretudo numa variedade de cenas e de situações que só valem porque representadas em conjunto" (MAFFESOLI, 1998, p. 15). A noção de cena, por sua vez, vincula-se à vida social e às redes de amizades dos sujeitos, e são formadas por grupos que compartilham de uma ética e uma estética específicas. As cenas se formam com a cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo (MAFFESOLI, 1998). Camila apontou a ação de ter representado o papel da "persona" (DENGO, 2017) Janis Joplin e, como tal, adotado seu figurino, linguagens e a própria voz. Conforme seu depoimento, isso garantiria sua integração à cena de rock local. Nesse sentido, as máscaras são centrais à socialidade (MAFFESOLI, 1998).

Em síntese, essas máscaras, assumidas pelos membros da cena, também são constituídas por utilizações específicas da voz. A manutenção estética da voz segue o compartilhamento de paixões, repulsas e opiniões constituídas de sentimentos e emoções coletivas dentro das cenas (MAFFESOLI, 1998). Com isso, o caráter uno e pessoal do timbre vocal é também qualificado enquanto múltiplo, pois é reconhecido e legitimado pelo grupo, conforme apontou Camila: "via que as pessoas ficavam decepcionadas comigo quando eu não fazia algo exatamente igual a ela" (DENGO, 2017). Nessa circunstância, a voz traduz um sentimento comum que provém do corpo social e que é particular de cada época e localidade. Nas cenas, os enunciados propiciam a formulação relativamente estável daquilo que é identificado enquanto uma voz blues e daquilo que não é – essas formulações são construídas pela negação e pela marcação da diferença. Os enunciados podem perpassar, ainda, a construção posicional e estratégica das identidades vocais.

2 “Existe sempre a necessidade do ser humano de rotular, delinear, limitar tudo”

A classificação vocal também é uma temática recorrente nos estudos sobre a voz humana, apontando diretamente para o cruzamento entre corpo e cultura. No que diz respeito a esse assunto, os parâmetros de classificação próprios à música erudita europeia acabam constituindo-se como um sistema hegemônico presente em nossa cultura musical ainda hoje (BISCARO, 2004). Para refletir sobre isso, introduzo as discussões de Foucault (2016), que investiga os sistemas classificatórios que emergem com o advento da história natural, no século XVIII. Foucault questiona: “Como pode a idade clássica definir esse ‘domínio da história natural?’” (FOUCAULT, 2016, p. 175), ou “que campo é esse em que a natureza apareceu próxima de si mesma o bastante para que os indivíduos que ela envolve pudessem ser classificados?” (Ibid., p. 175). De acordo com o autor, isso ocorre porque a história natural não é dissociável de uma teoria da linguagem específica e, segundo ele, “o que temos é uma disposição fundamental do saber que ordena o conhecimento dos seres segundo a possibilidade de representá-los num sistema de nomes” (Ibid., p. 182). Perpassa essa lógica uma série de operações complexas, que têm por objetivo a criação de uma ordem (ilusória) constante.

Por meio disso, emerge um sistema classificatório que elabora representações a partir da comparação entre as estruturas visíveis das coisas da natureza, as ordenando por meio do princípio da similitude (FOUCAULT, 2016). Dessa forma, “a história natural tem por condição de possibilidade o pertencer comum das coisas e da linguagem à representação [...], não é nada mais do que a nomeação do visível” (Ibid., p. 181). Compreende-se, sob essa perspectiva, que a classificação vocal é reflexo de uma visão de mundo específica gerada na cosmologia científica ocidental. Tem-se como consequência disso a sistematização e a parametrização das vozes a partir do gênero (vozes femininas e vozes masculinas), da extensão vocal, da tessitura do cantor ou da cantora e do repertório que ele/ela executa.

Para melhor contextualizar esse sistema, Biscaro (2004) explica que, em meados do século XVIII, a música vocal no ocidente tinha predominância sobre a música instrumental. Isso ocorreu graças ao surgimento da ópera como gênero dramático no século XVII. Por conta dessa difusão massificada da prática operística, as vozes passam a ser classificadas em função de papéis cênicos. Dessa forma, foi possível especificar uma voz por meio da separação entre os timbres vocais masculinos e femininos e de acordo com as tessituras graves e agudas dentro de um padrão de canto específico.

Elizabeth Travassos (2008) enfatiza a predominância da classificação das vozes, por parte das enciclopédias e dicionários musicais, em primeiro lugar, por gênero e, em seguida, pela região que ocupam na escala de alturas. Desse modo, reconhece-se, inicialmente, um quarteto núcleo formado por soprano/alto/tenor/baixo, mais as vozes intermediárias de *mezzo-soprano* e barítono, e uma outra subdivisão formada pelo contra-tenor e o barítono-baixo. Esse quarteto SATB teve sua gênese na polifonia sacra do século XVI, desdobrando-se em seis ou oito vozes no século XVIII, já em conexão

com a ópera. Cada uma dessas classificações provém da “extensão”, da “tessitura” ou do “registro” da voz, sendo que a extensão vocal é identificada por seu âmbito, compreendido como o “entrelugar” da nota mais grave e da mais aguda que o cantor ou a cantora pode emitir. Travassos (2008) analisa, ainda, que essas categorias verbais, consagradas no campo musicológico, evocam um catálogo vinculado, prioritariamente, à ópera, mas também à história do canto europeu e ao belcanto. Ao mesmo tempo, ela entende que esse vocabulário técnico do canto, oriundo da Europa Ocidental, gerou uma série de normatizações técnicas e estéticas que não são compatíveis às vocalizações e concepções vocais de manifestações populares e folclóricas.

Durante meu trabalho de campo, as interlocutoras Rhaysa e Bibi Blue, apontaram que as classificações vocais dentro de suas práticas não se ligam às questões de extensão ou tessitura vocal propriamente, mas às características fenotípicas de uma cantora e à racialização dos indivíduos. Como faz notar Rhaysa: “a branquinha, loirinha, europeia se imagina que canta bonequinha, estridente... Esta é a soprano! Então, são coisas que tu escutas, mas que não estão ligadas à tua fisiologia. Isso tem a ver com aquela questão de cultura, enquadramento. Como se enquadra a voz de alguém?” (SANTOS, 2017). Esse mesmo questionamento perpassa a discussão da cantora Bibi Blue, que comenta: “uma vez eu escutei: para uma ruiva tu canta que nem negona [...] No meu caso, que sou ruiva, tenho pinta, sarda e sou magrela, se imagina uma voz pequena. Então, tu tem que ser negra e gorda para cantar bem?” (BLUE, 2017).

O trecho transcrito da cantora Bibi Blue aponta diretamente para o processo racialização que, segundo Monsma (2013), é a ação de essencializar um grupo étnico ou indivíduo e a imposição de categorias a um grupo subordinado por um grupo dominante. Assim, analiso que para as interlocutoras Bibi Blue e Rhaysa as classificações vocais definem-se naquilo que nomeio de “caixas coloridas”; que, quando “negra” funciona como emblema de essencialização e vincula-se à identificação de habilidades, comportamentos e disposições que supostamente são inerentes.

É válido constar que as cinco cantoras entrevistadas já foram “elogiadas” após uma performance por terem “voz de negra⁴”. Com isso, Bibi questiona se essas convenções realmente existem: “O que é a voz de negro? Acho que não existe isso. Sempre há essa cultura do tipo ‘eles cantam melhor’ ou ‘o negro canta melhor’ [...]. Aí precisaria saber, novamente, se somos todos iguais, por que uma cor define tantas coisas?” (BLUE, 2017). Ao mesmo tempo, ela atenta que “existe sempre a necessidade do ser humano de rotular, delinear e limitar tudo. Se eu não estou naquela caixa eu não sirvo” (BLUE, 2017). Aqui, analisa-se a racialização atuando enquanto parâmetro equívoco, mas eficaz socialmente, que legitima a prática do blues, do jazz ou da soul music. Essa ação é vista pela cantora Bibi como “preconceito duplo. Não sei se é com os negros ou por eu ser branca. Me parece uma questão de classificação, rotulação e delinear coisas que não tem porquê, não existem” (BLUE, 2017).

4 Percebo que essa categoria nativa está relacionada à racialização dos corpos e, apesar de não se comportar agressivamente negativa, envolve uma estrutura maior de afirmações racistas.

Além da classificação vocal atuar de forma racializada, para Bibi a classificação vocal relaciona-se também à circulação em práticas vocais diversas ou em diferentes gêneros musicais, de modo que “Hoje eu sou uma cantora de jazz, mas e se amanhã eu quiser cantar canto lírico qual é o problema? É a mesma voz” (BLUE, 2017). Por meio dessa asserção, Bibi compreende a voz e as práticas vocais como sistemas fluídos, em que a linearidade e a classificação podem sustentar aquilo que é da ordem visível (ou no caso audível, pode-se pensar na extensão e na tessitura vocal), mas que não se volta às particularidades, circulações por diferentes gêneros musicais, repertórios e demandas específicas de utilização da voz.

Para ampliar a discussão, Bibi aponta que o uso da voz está relacionado aos recursos técnicos dos gêneros musicais. De modo que, assim como os sujeitos mudam de máscaras para integrar as cenas, também alternam entre diferentes técnicas vocais. Em sua explicação, o uso do improviso, nomeado *sketch*, está vinculado ao jazz, mas não se liga ao rock. Já o *drive* é uma técnica atrelada ao blues e ao rock e não é praticado no jazz. Compreendo essas técnicas vocais específicas dos gêneros musicais como “unidades” (HALL, 2005) identitárias que se constroem por meio de um jogo de poder e de exclusão no interior dos discursos nativos. As “unidades” são lidas como “o resultado não de uma totalidade natural, inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobre determinado, de fechamento” (HALL, 2005, p.110-111), assim a cantora sustenta:

Eu uso o *sketch* e o *drive*, que é do blues, quando eu acho necessário... Conforme a música eu uso algum recurso técnico, mas não que eu fique pensando exatamente em técnicas. Eu passei a pensar em técnicas quando eu comecei a dar aulas de canto, e claro que isso se reflete na minha execução. Mas no meu caso, que aprendi a cantar sozinha, não tem muito porque falar em técnica. Vai dentro do que eu acho, minha opinião... [...] Quando eu cantava rock com o meu ex-marido ele me dizia para não fazer certos improvisos tipo “dabdab”. Ele dizia: tu não vai fazer AC/DC com “dabdab”. E eu ficava brava! Ele me dizia que não é essa a estética, o rock é mais simples. Tu pode usar o *drive*, mas não o *sketch*. E eu fui ver que ele realmente tinha razão. Então, eu usava essas articulações do jazz no rock, o que hoje me faz ver que eu nunca fui uma boa cantora de rock (BLUE, 2017).

Ainda sobre as classificações vocais, Barbara Biscaro (2004) desconfia dos padrões vocais impostos culturalmente como “naturais”, legitimados pela biologia ou pelo sexo. Para a autora, o estranhamento é uma atitude primordial na direção da construção de vocalidades que privilegiam não só uma estética, mas um entendimento ético e social da voz, de corpo e de cosmos. Entender a voz não apenas em sua realidade biológica (que delimita as características anatômicas sexuais dos corpos) dá margem para análises que identificariam os aspectos sociais, políticos e culturais como indícios significativos ligados à construção de identidade de gênero. Biscaro (2004) afirma, nesse sentido, que:

a voz em performance, imersa nesse contexto, vai, ao longo da história da cultura ocidental, não só reforçar os valores de uma cultura patriarcal como indicar quais corpos e quais vozes estavam autorizadas a constituir-se modelos do ser (e soar) homem e o ser (e soar) mulher. As vocalidades masculina e feminina, assim como os corpos que as constituíam, foram forjadas também segundo pro-

jetos estéticos fortemente baseados em valores morais construídos socialmente como a religião, a ciência e a cultura predominante. (BISCARO, 2004, p. 18)

Aprofundarei as questões de gênero no item posterior; porém, é interessante notar que, apesar do sistema de classificação ter sofrido alterações e revisões ao longo do tempo, ele nunca dissolveu a separação entre vozes masculinas e vozes femininas, o que evidencia que o elo entre essas duas esferas (classificação vocal e identidade de gênero) não está distante, desafiando-nos a romper certos binarismos que flutuam sobre o entendimento da voz humana.

3 “Tem muita expectativa quando uma banda tem uma vocalista”

A frase que intitula essa seção, dita pela interlocutora Rhaysa, vincula-se ao questionamento de Biscaro (2004), que propõe: “como não tratar da ‘tensão’ de tal acepção binária entre voz de homem e voz de mulher? Tendo em vista que sempre existiram os homens com vozes ditas ‘femininas’ e as mulheres com vozes ditas masculinas” (BISCARO, 2004). Para a autora, essa normatização das classificações vocálicas é justificada pelo espelhamento regulador das vozes nos corpos. Com a formação do binômio homem/mulher, pode-se cobrar um comportamento cênico-vocal espelhado nas relações sociais e de gênero de seu tempo. Nesse sentido, analisa-se a ordenação social, moral e cultural na predominância do som de uma voz.

Nas formulações obtidas em campo, a cantora Rhaysa problematiza esse espelhamento regulador entre voz e corpo em performance. Ao tratar, inicialmente, sobre o lugar do corpo nessa prática musical, atento que a classificação fisiológica dos corpos, como Rhaysa e Bibi descreveram anteriormente, não é um valor universal. É apenas uma entre diversas formas de classificação. Para ampliar essa discussão, Seeger et al. (1979) apontam que o corpo humano é instrumento e atividade que articula significações sociais e cosmológicas específicas. Para as sociedades tribais sul-americanas, por exemplo, o corpo não é visto apenas como totalidade e produção física, nem como a totalidade da pessoa, mas é percebido como ponto de convergência entre o individual e o coletivo/social, sendo assim “o elemento pelo qual se pode criar a ideologia central, abrangente, capaz de totalizar uma visão particular do cosmos” (Ibid., p. 13). A partir desse entendimento, faz-se necessário perguntar, aqui, sobre o lugar do corpo enquanto matriz de símbolos, significados sociais e objeto de pensamento nas sociedades (SEEGER et al., 1979), o que evita cometer cortes etnocêntricos ligados à voz humana.

Em *Técnicas do Corpo*, Mauss (2003) descreve, sob diferentes perspectivas (técnicas do nascimento, obstetrícia, desmame, corrida, sono, salto, etc.), como os corpos têm sido compreendidos e constituídos de diversas formas em diferentes culturas. Essa compreensão específica leva à criação de diferentes técnicas corporais que são definidas por Mauss (2003) como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Ibid., p. 401) através de “sistemas de montagens simbólicas” (Ibid., p. 408). Nisso, a universalidade do corpo é nitidamente desconstruída ao passo que nos encontramos diante de montagens fisio-

-psico-sociológicas dos atos, e não simplesmente de um produto puramente individual. O corpo, nessa perspectiva, é visto como uma “idiossincrasia social” (Ibid., p. 404), que permite a cada sociedade atribuir valores diferentes às atitudes permitidas ou não, naturais ou não.

Em campo, a especificidade das técnicas corporais ligadas ao universo do blues ficou evidente quando, por exemplo, a cantora Rhaysa comentou sobre a existência de uma técnica vocal específica, que funcionaria como mecanismo de adaptação para se cantar “como negra”. Ela explicou que: “outra situação foi meu professor de canto, que me disse ‘tu é assim branquinha, magrinha, bonitinha, mas nós vamos te trabalhar para tu cantar como uma negrona. Tu nunca vai pegar o papel de uma negra, tu nunca vai conseguir isso... Não dá, mas cantar dá, fazer show dá!’” (SANTOS, 2017). Nota-se, com isso, como a educação musical implicaria no aprendizado de técnicas de canto específicas. Rhaysa buscaria aprimorar-se nessas técnicas por meio de cursos de *Belting Contemporâneo* e das circunstâncias da sua prática musical vinculada à cena blues e do convívio com outros agentes e participantes dessa cena. Nesse sentido, as técnicas do corpo apontam para a adaptação do corpo (da voz) ao uso almejado. Conforme Mauss: “os casos de adaptação são de natureza psicológica individual. Mas geralmente são comandados pela educação, e no mínimo pelas circunstâncias da vida comum, do convívio” (MAUSS, 2003, p. 420-421). Acerca do convívio social como parte integrante desse processo, a cantora afirma que isso ocorre juntamente com outras cantoras de blues em Caxias do Sul: “[...] pode ter sido também pela influência da minha professora, já que fui aluna da Camila Dengo, que canta blues. Quando comecei a cantar e trabalhar como professora de canto fiquei mais atenta aos shows... E também pode ser porque Caxias se tornou uma cidade do blues” (SANTOS, 2017).

As representações de corpo nessa prática musical são evidenciadas no discurso nativo também como heranças culturais envoltas por menções patriarcais e tensões. Essas tensões são capazes de desestabilizar as noções de sexo/sexualidade, os binômios masculino-feminino e o gênero como uma performance em si (BISCARO, 2004). Rhaysa evidencia isso quando afirma: “tem muita expectativa quando a banda tem uma vocalista, mas eu não acho que é porque a pessoa canta bem, é porque ela é uma mulher e os caras vão lá para ver uma mulher em cima do palco. Claro, canta super bem, mas é mais ‘que linda’” (SANTOS, 2017). A cantora está, portanto, problematizando o sexo (a partir do que ela nomeia como “as vocalistas” e “os caras”), que assume propensão, quase natural, de produzir e regular “a inteligibilidade da materialidade dos corpos” (BUTLER, 1998, p. 39). Indubitavelmente, esse argumento está interrogando o corpo acerca da sua uniformidade e dualidade, que busca manter a sexualidade reprodutiva regulada ou orientada (BUTLER, 1998).

Vislumbra-se, nesse contexto, a voz humana enquanto performance, o que equivale a entendê-la além da reprodução técnica e fonadora. O esforço é, portanto, empreendê-la enquanto abrigo de discussões éticas, sociais e políticas que envolvem a presença de um corpo (BISCARO, 2004). Para Butler (1998), o corpo de quem reproduz a voz não pode ser tratado apenas como significado e representação mimética da lin-

guagem, mas antes como “produtivo, constitutivo, pode-se dizer até performativo, visto que esse ato de significação produz o corpo” (BUTLER, 1998, p. 39).

Acerca disso, apresento outra menção da cantora Rhaysa, que carrega conteúdos complexos e críticos, que refletem o cruzamento entre voz, corpo e gênero. A cantora descreve algumas experiências de quando se posiciona em frente aos outros (público e músicos) para cantar. Essa ação, bastante comum na prática do blues em Caxias do Sul, que se refere às mulheres ocupando a função de cantoras em suas bandas, é definida por Biscaro (2004) como “um fato corriqueiro em nossa cultura midiaticizada que exige um olhar – ou nesse caso um ouvido também – mais atento para os corpos-vozes que são produzidos e reproduzidos de forma automática, misturando questões de gênero e sexualidade” (BISCARO, 2004, p. 17). Nas palavras de Rhaysa (2017):

Tu tá fazendo o show e tu começa a te sentir desconfortável. Travada... Eu senti algo bem ruim uma vez, dentro da banda mesmo: a banda era eu e quatro homens e aí eu vou lá, me mexo, danço e faço aquilo que me dá vontade. Aí eu ouvi dentro da banda que ‘cantoras de jazz não dançam assim, não se mexem assim, tipo dança menos que não está bom, tá vulgar’. E foi um dos motivos de eu estar saindo desse projeto... Porque quando eu ouvi aquilo não acreditei. Eu não interfiro no instrumento deles. Aí eu fiquei pensando: então, como uma cantora de jazz se comporta? Aí eu fui atrás e vi que por exemplo a Billy Holiday sofreu a vida inteira. Todo mundo gostava dela cantando, mas depois tratava ela que nem um lixo. Nina Simone... Todas! Elas eram tipo um objeto. Tipo: canta, tá lindo, pronto, deu. Parece que as coisas são direcionadas para serem assim, nisso eu vejo quanta direção a gente recebe. Vão nos cortando, nos podendo... Aí a gente estuda, se empenha e no fim tem que se preocupar se esse vestido está legal pra ficar em cima do palco, será que eu fiz uma pose estranha, será que não apareceu nada, será que se eu olhar para um cara durante a minha interpretação vai achar que eu estava dando em cima. Muitas vezes, eu tava cantando, assim de boa, e olhar para alguém e depois ficar pensando ‘bá, será que aquele cara achou alguma coisa?’ [...] É muito assédio. E, às vezes, parece que é esperado que a gente responda a esse assédio. Que a gente seja sensual no palco e que sejamos charmosas ou demonstre alguma energia sexual. Acho que é esperado porque eu acho que não vão para show para ouvir voz, acho que vão pra ver, pra mim é isso. Claro elogiam a voz, gostam do show, mas não é um elogio ‘bá, gostei’ é um elogio tipo ‘te adorei’ (SANTOS, 2017).

Na parte inicial do trecho transcrito, Rhaysa problematiza a idealização do comportamento de uma cantora de jazz ou aquilo que se espera dela quando está em palco. O desconforto mencionado vincula-se à construção do que Foucault identificou como “corpos dóceis” (1997, p. 135). Segundo Foucault (1997), o indivíduo é constituído por normas institucionalizadas em que suas respectivas estratégias objetivam o controle disciplinar. Assim, o corpo é reconhecido como um meio disciplinador quando construído, moldado e remoldado por meio de práticas discursivas. Isso ocorre a partir do momento em que “nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil” (Ibid., p. 35). Essa “anatomia política”, que é igualmente vista como uma “mecânica do poder”, define-se a partir do domínio que se pode ter dos corpos dos outros. Além

disso, o domínio envolve aquilo que se quer que um corpo faça por meio do uso de técnicas específicas. Foucault (1997) liga o conceito de mecânica do poder à disciplina, a qual fabrica corpos submissos e exercitados (Ibid., p. 133).

Para sua eficácia, é necessário que a tática disciplinar, que nesse contexto é sinalizada pelo discurso que acusa o que é vulgar, e a dança, ou expressão corporal, excessiva, liguem o indivíduo ao múltiplo para que haja “ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada” (Ibid., p. 146). Nesse sentido, pode-se pensar o múltiplo como “as cantoras de jazz” (ou o ideal comportamental das cantoras de jazz) e o indivíduo, a cantora em questão. Dessa forma, a “anatomia política” daquilo que se entende como o comportamento das cantoras de jazz é resultante de uma “multiplicidade de processos [...] que entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral” (Ibid., p. 136). Percebe-se, então, o próprio discurso como forma regulativa e regulada da performance, o qual é “determinado pelas e constitutivo das relações de poder que permeiam o domínio social” (MCNAY, 1994, p.87 apud HALL, 2000, p.21).

Ainda para refletir sobre o gesto em palco, é interessante articularmos nesse contexto as discussões de Foucault (1997) sobre o que chama de “controle da atividade” (Ibid., p. 146). Para Foucault, o corpo e o gesto estariam em correlação. Com isso, um corpo disciplinado seria a base de um gesto eficiente. Além disso, o controle disciplinar não consistiria apenas em ensinar ou impor uma série de gestos definidos, mas sim em estabelecer a melhor relação entre o gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia: “um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto” (Ibid., p. 149). A disciplina do corpo diante do assédio, comentado pela cantora, determina o seu comportamento em palco fazendo com que a cantora se interrogue sobre sua pose, olhar e vestido que usa durante as performances. O assédio é evocado pelo “sexo” da cantora e funciona como uma “violência silenciosa ao regular o que é e não é designável” (BUTLER, 1998, p. 42). Consequentemente, tem-se o assédio agindo como forma de controle disciplinar do corpo de quem canta. Presumo, a partir disso, que falar sobre as representações de gênero e sexualidade é analisar de que forma o discurso regulatório tem efeito nessas práticas musicais. Perguntar para minhas interlocutoras sobre o assédio, e como isso as prejudica profissionalmente, é falar de um rasgo constante da nossa sociedade (FOUCAULT, 1990) que, infelizmente, foi inevitável quando em campo.

Com isso, a sexualidade estabelece-se a partir de sua relação com as estruturas de poder e controle dos corpos. Para Foucault (1990), o poder opera ora de modo sutil e indutivo, ora de forma repressiva, e produz tipos de comportamentos. Cabe aos sujeitos modelarem-se conforme o padrão da “normalidade” ou rompê-lo. Assim, descreve Fran Duarte:

Então, já sofri assédio sim, muito. E me senti prejudicada profissionalmente. Eu lembro que em cima do palco, muitas vezes, (eu era mais impulsiva), quando a situação ficava demais, às vezes eu parava e falava: quer parar de me encher o saco? E muitas vezes eu era repreendida, que aí me diziam “Fran, deixa os caras”. Mas eu respondia ‘eles estão me atrapalhando, tirando a minha concentração,

estou me sentindo mal, me sentindo desconfortável, não estou cantando como eu quero [...] Já me chamaram de gorda, a gostosa, a feia... Então, existe todo tipo de assédio, vindo de homens na maioria das vezes. Hoje eu assumi uma postura que isso acontece menos, eu assumi uma postura que não permito que exceda certo limite, mas como eu te disse, quando eu era nova eu não tinha essa noção. Às vezes eu não tinha noção do que era certo ou errado e num momento de irritabilidade eu dizia alguma coisa que eu não devia e me diziam depois que eu não devia ter feito. Ou seja, claro que me atrapalhava (DUARTE, 2017).

Ficam evidentes no depoimento da cantora as relações de controle do corpo e da sexualidade que se estabelecem durante a performance, mas também sua agência e resistência em sujeitar-se à normatização. O rompimento da normatização também é notório na citação anterior da cantora Rhaysa, quando comentou que um dos motivos pelos quais optou por deixar o projeto que estava desenvolvendo foi o comentário sobre sua performance. Diante disso, é necessário reconhecer que os discursos reguladores que buscavam constituir sua corporalidade não foram suficientes para disciplinar, produzir e regular sua ação. Percebe-se, portanto, uma resposta evidenciando a agência da interlocutora. A menção de Rhaysa assemelha-se ao que a cantora Camila afirmou sobre a ruptura desses “lugares” e “posições” das mulheres em práticas musicais:

Esse papel das mulheres, tipo ela canta ou só canta, que eu me coloquei nesse papel também, eu não achava que tinha poder de chegar, pedir, definir as coisas, de fechar shows e exigir respeito. Por muito tempo eu aceitei essa posição que me colocavam de mulherzinha, e cantora, canta aí, vai se arrumar bonitinha e pronto (DENGO, 2017).

Acerca das menções de Rhaysa e Camila, Stuart Hall (2005) explica que essas atitudes são formas pelas quais o indivíduo se constitui e se reconhece enquanto sujeito, o que justifica “complementar a teorização da regulação discursiva e disciplinar com uma teorização das práticas de auto constituição subjetiva” (HALL, 2005, p. 126). Sob essa perspectiva, torna-se eficaz descrever e problematizar os mecanismos pelos quais os sujeitos se identificam (ou não se identificam) em relação às “posições” para as quais são convocados, a fim de descrever de que forma eles “se moldam, estilizam, produzem e ‘exercem’ essas posições” (Ibid., p. 126).

Para reiterar essa afirmação, menciono Butler (1998) que concebe o sujeito constituído discursivamente e não determinado. Isso pressupõe a capacidade de agir do indivíduo como “sempre e somente uma prerrogativa política” (BUTLER, 1998, p. 31). Para tanto, essa constituição ocorre mediante a exclusão, ou seja, “atos de diferenciação que o distingue de seu exterior constitutivo” (Ibid., p. 30). Essa lógica assemelha-se ao que Hall (2005) afirma, de modo que, em vez de priorizar teorias que concebem o sujeito de antemão, faz-se necessário pensar como o sujeito é constituído e como diferenças e hierarquias são construídas e legitimadas nas relações de poder.

Sob essa perspectiva, intento apresentar formas de atuação das interlocutoras quando operam como atrizes que confrontam em campo político por meio da performance. Isso é efetivado na escolha dos seus repertórios, na ação de alterar textos com conteúdo machistas ou misóginos ou através de interações durante as performances.

Nesse sentido, o texto das músicas que constituem os repertórios das suas bandas apresentou-se como uma preocupação para as cantoras. Nas palavras de Rhaysa: “Tem vezes que eu mudo. Tipo tem vezes que quando a música foi feita por homem eu mudo o gênero, faço adaptações já que sou eu que tô cantando. Tem músicas que eu não canto se eu vejo que o texto é misógino, que está ofendendo eu não faço, não canto. Não tem quem me faça cantar!” (SANTOS, 2017). Essa ação concebe, ainda, a manipulação criativa desses textos, possibilitando inovação ou mesmo subversão dos mesmos.

Outro exemplo que aponta para a atuação política das interlocutoras por meio da performance, é o fato da cantora Camila Dengo priorizar, em seu repertório, músicas interpretadas ou compostas por cantoras de blues e R&B, especialmente da década de 1950, mas também admitir canções da década de 30, 40 e 60. Seu repertório é definido da seguinte maneira: “É o blues das divas que marcaram essa época, que foi a Ruth Brown, Dinah Washington, entre outras” (DENGO, 2017). A escolha dessas cantoras também se alia à atuação política no âmbito dos Direitos Humanos dessas mulheres em seu tempo, pois ela exemplifica: “A Ruth Brown foi uma ativista na luta pelos direitos das mulheres e dos músicos, especialmente na questão dos direitos autorais e muito do que se conseguiu em termos de lei foi graças ao trabalho dela” (DENGO, 2017).

Tendo em vista que as relações de gênero, sobretudo a partir da perspectiva das mulheres, é uma questão central em minha dissertação, é importante ressaltar que a história do blues também foi construída por mulheres que personificaram valores associados à defesa do feminismo e da igualdade de direitos nos Estados Unidos (DAVIS, 2016). Esses fatos são muitas vezes omitidos nas narrativas históricas sobre o blues, que, como as narrativas históricas de forma geral, tendem sempre a valorizar as ações e papéis sociais desempenhados por homens (DAVIS, 1989). Em apoio a isso, percebo que minhas interlocutoras conhecem as histórias e produções artísticas das pioneiras do blues como Gertrud “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday: “eram mulheres muito sofridas. Mas a gente percebe o empoderamento feminino, elas tinham muito poder, influenciaram muito as outras mulheres. [...] Racismo, discriminação elas sofriam isso na pele e o tempo todo” (DENGO, 2017). A partir disso, analiso que as exegeses míticas sobre a atuação das mulheres no blues são fundamentais para a prática musical das minhas interlocutoras. Trata-se, portanto, de mulheres falando de mulheres que, por meio desse conhecimento aprendido, passam a ressignificar as suas próprias práticas musicais.

4 “Já ouvi me dizerem ‘tu tem voz de negra’”

Adentro, agora de forma mais pontual, à análise de como a racialização perpassa o saber-fazer vocal das minhas interlocutoras. Essa discussão está relacionada ao trabalho etnográfico e reitera as “conexões entre voz cantada, lugar, classe, etnicidade e identidade” (FELD et al., 2004, p. 321), tendo em vista a prática do blues em Caxias do Sul. Para iniciar essa reflexão, apresento o fato da humanidade ser uma raça única, que tem um mesmo tipo de laringe, mas que produz múltiplas vozes, formas de vocalizações e concepções vocais (VILAS, 2008). Pensar nessa diversidade vocal é conceber a corporalidade como matriz organizadora da sociedade que transcende o valor do

corpo apenas como suporte de identidades individuais (MAUSS, 2003). Conforme as discussões de Seeger et al. (1979) e Mauss (2003), a radicalidade dessa visão de corpo (e voz) possibilita pensá-lo não atrelado simplesmente ao próprio indivíduo, mas constituído por toda a sua educação, pela sociedade de que faz parte e pela posição que ocupa nela. Com isso, o corpo é uma construção social. Abordar o cruzamento entre voz e o conceito de raça social é analisá-lo como forma socialmente construída para classificar e identificar ações humanas (SCHUCMAN, 2012).

Nesse sentido, reitero que o corpo e a voz não são universais, mas envoltos por idiosincrasias sociais que constroem, dentre inúmeras formas, racializações. Em vista disso, analiso como ocorre a apropriação dessa voz “negra” e como essa categoria é construída e desconstruída no discurso nativo. Essa discussão envolve narrativas e representações de negritude que adentram mecanizações culturais estabelecidas por elogios com cor. Pode-se dizer ainda que a apropriação dessa voz “negra” refere-se à transformação dialética por parte do “objeto apropriado” assim como do “sujeito que se apropria” (DOMÍNGUEZ, 2012, p. 272).

Em *Que ‘negro’ é esse na cultura negra?*, Hall (2003) analisa o significante “negro”, que adquire, no momento atual, formas homogeneizadas e essencializadas. Essas representações são determinadas por tradições e expressões culturais, as quais não levam em conta as experiências e contradições da cultura popular negra, assim como de qualquer cultura popular. Subjaz a essa questão o fato de que a cultura popular negra não apresenta formas puras, e equívoca é a recuperação dessa “pureza” por parte da cultura *mainstream* (dominante). Segundo o autor, os esforços em pensar as formas híbridas de cultura popular contradizem a retórica do patrimônio africano, que é potencializada por valores estereotipados de corpo, expressividade e musicalidade. Hall entende, por conta disso, que a presença da cultura negra é, antes, um território de luta das políticas culturais da diferença, de produção de novas identidades e de novos sujeitos no cenário político e cultural. Diante disso, Hall (2003) intenta romper a categoria “negro” como suficiente em si mesma.

Durante meu campo, a manipulação dessa categoria ficou evidente quando uma das minhas interlocutoras aponta: “eu acho que existe essa convenção de voz de negra” (DUARTE, 2017) e “claro que eu já ouvi que eu canto como uma negra” (DENGO, 2017). Diante dessa constatação, Hall (2003) problematiza a essencialização do termo “negro” como forma de desconstruir o acordo racial e biológico da cor e de sua pureza.

O momento essencializante é vulnerável porque naturaliza e desistoriciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente construída, nós valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. A discussão não é somente se algo é negro ou não, é puro ou impuro (HALL, 2003, p. 156).

Hall faz menção às marcações da diferença nas formas culturais, as quais sinalizam por meio de “testes de autenticidade” (Ibid., p. 155) aquilo que é “bom” da cultura negra

popular que, no âmbito desta pesquisa, fica evidente nas marcações de voz. Segundo o autor, esses indícios são referências da expressividade e da experiência negra (HALL, 2003) e servem de garantia na determinação de “qual cultura popular negra é acertada, qual é a nossa e qual não é” (Ibid., p. 155). Fran Duarte aponta que cantar como negro virou um elogio: “‘tu canta bem’ é igual ‘tu tem voz de negro’” (DUARTE, 2017). Contro-verso ao uso da cor estrategicamente positivo (nesse caso, a qualidade da voz), a cantora problematiza o que não seria adequado dessa manifestação cultural do ponto de vista de uma estética eurocêntrica e branca: “Agora eu vou dar um exemplo bem *chulo*: se, por exemplo, eu tivesse o nariz achatado, um lábio maior... As pessoas iam me dizer por que tu não faz uma plástica? Ajeita isso” (DUARTE, 2017). Esse discurso aponta diretamente para construções de raça, racismo e de um corpo racializado que interage com os “testes de autenticidade” localmente construídos.

O uso situacional e essencializado da cor para elogiar e representar a voz - nesse caso, a voz no blues - é constituído de atributos como ‘grandeza’, ‘voz forte’ e ‘potência vocal’, conforme apresentado anteriormente. Todavia, para além desses, a cor remeteria a uma categoria vocal naturalizada, inata e biológica que, quando negra, é eficaz e legitimada. Nesse sentido, umas das interlocutoras estabelece uma relação entre os domínios daquilo que é natural e daquilo que é social, afirmando que: “em questão de voz, por exemplo, aquela caixa, aquela estrutura anatômica que eles têm, a estrutura nasal... é diferente. O que eu acho bonito numa mulher branca cantando é quando ela se aproxima das negras quando ela consegue atingir o que elas naturalmente têm”. Nota-se, aqui, que a ideia de natureza é construída para pensar a “voz negra”.

Nesse sentido, Latour (1994; 2001) contrapõe as ideias de natureza e sociedade, dadas como causas opostas entre si, mas que se transformam mutuamente por efeitos e práticas de mediação. Dessa forma, não existiria, *a priori*, conexão entre as duas entidades (natureza/cultura ou ciência/sociedade), mas sim dependência “daquilo que os atores fizeram ou deixaram de fazer para estabelecê-la” (LATOURE, 1994, p. 104). Assim, o domínio da natureza não é uma “questão de fato”, mas é o tempo todo negociado e construído socialmente a partir das relações de interesse estabelecidas pelos sujeitos. Pensando nisso, a categoria “voz negra” difunde-se enquanto produto da natureza; no entanto, trata-se de uma natureza convencionalizada que estratifica a voz a partir de características fenotípicas.

Para romper com a dicotomia entre natureza e sociedade, Latour (1994) propõe o conceito de “híbrido” (Ibid., p. 16), que ressalta que os discursos não dizem respeito à natureza ou ao conhecimento, “mas antes a seu envolvimento com nossos coletivos e com os sujeitos” (Ibid., p. 9), o que cria misturas entre os domínios da natureza e da cultura. Pensando nessa noção, a voz pode ser vista como produto dessa diferenciação, que elege ora a natureza como justificativa da qualidade vocal, ora a possibilidade de adesão estética a essa condição de “voz negra”. O discurso nativo aponta que, por meio do desenvolvimento técnico vocal específico ou da escuta, é possível alcançar tais resultados performáticos e “naturais” dessa “voz negra”: “[...] e também aprendendo, o que tu acaba escutando vai moldando tua voz, o teu jeito de cantar. São vários fatores

que te levam a ter essa voz” (DUARTE, 2017). Em síntese, nota-se que é possível construir socialmente a qualidade vocal que seria “natural” nas mulheres negras.

Sobre essa atribuição naturalizada da voz negra, é válido constar que, conforme Lia Schucman (2012), “os indivíduos e os grupos sociais não trazem dentro de si uma essência negra ou uma essência branca, mas essas categorias são significadas e ressignificadas sempre em relação ao contexto sócio histórico e cultural” (SCHUCMAN, 2012, p. 40-41). Essa asserção evidencia que as identidades sociais são vinculadas à racialização, conforme aponta a cantora: “Nesse sentido da cor, eu já ouvi me dizerem ‘tu tem voz de negra’, mas eu acho que tem muitas pessoas brancas com essa voz de negra” (DUARTE, 2017). As identidades são, então, marcadas pelo pertencimento ou “não pertencimento” (não tenho voz de negra, sou branca) e organizam-se de forma contingentes (SCHUCMAN, 2012). Percebe-se, ainda, que as negociações de identidades raciais “não são, nunca, singulares, mas múltiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2005, p. 108), como na citação a seguir, em que a cantora rompe com a prerrogativa legitimante dada à cor quando se canta blues:

Eu já ouvi ‘tu canta que nem uma negona’ e eu não gosto de ouvir isso. Não acho que isso está valorizando a minha voz nem a das negras. Não me sinto bem ouvindo isso. Porque eu canto que nem eu, eles podiam dizer: tu tem uma voz poderosa que nem as grandes cantoras negras. É diferente falar isso, né? Porque eu não canto como elas. Tenho a voz agudinha, fininha, magrinha... Eu não me sinto elogiada com isso e tenho buscado tomar cuidado com expressões como “negrona” ou “negona”. (DENGO, 2017)

Estas normatizações ligadas à concepção da voz no gênero musical em questão apontam, presumidamente, que as vozes se constituem conforme as exigências sociais que as cercam (TRAVASSOS, 2008). Analiso que a manipulação das vozes se vincula à elaboração de identidades sociais, assim como à delimitação de categorias sociais para expressá-las. Além disso, percebo o uso situacional da cor, que às vezes recusa o pertencimento a um modelo vocal específico (aqui nomeado de “voz de negra”), apesar da mesma expressão legitimar minhas interlocutoras como cantoras de blues. Há, nesse sentido, a apropriação do objeto “voz de negra” pelas cantoras e a ressignificação quando o refutam. Por fim, aponto que a performance e a arte vocal no blues demarcam reflexos de uma estrutura social (MIDDLETON, 1990) que racializa o corpo e a voz afetando mutuamente o saber-fazer vocal.

Conclusão

Este artigo buscou evidenciar, por meio das intersecções entre as questões de identidade, timbre vocal, classificação vocal, questões de gênero e a racialização, que a abordagem fisiológica, assim como a da musicologia ocidental, são apenas algumas entre muitas formas de compreender e conceber o corpo. Resultam desses campos de análise binarismos subjacentes aos estudos da voz, os quais podem ser rompidos a partir das visões de mundo apresentadas pelo discurso nativo.

Quando abordado o conceito de identidade, tornou-se evidente que esse não trata de uma posição estável do sujeito e, portanto, é estratégica e posicional. Além disso, analisou-se que as identidades funcionam por meio da exclusão e da diferenciação, o que fica explícito com a ideia de que o timbre vocal não é algo fixo em si, mas pode ser ajustado quando há a interação dos discursos e pelas máscaras assumidas pelos membros da cena. Esse jogo de manutenção estética da voz ocorre através do compartilhamento coletivo do modo de sentir essa “voz no blues”, a qual é construída e desconstruída discursivamente. Percebo também que as cantoras aprendem a técnica vocal específica que o gênero musical propõe, mas, ao incorporá-la, a personificam. Esse processo é moldado por práticas de treinamento que vão construindo a voz e a identidade das cantoras, que passam a descobrir e explorar as potencialidades expressivas de seus corpos.

Para abordar a questão da classificação vocal, estabeleceu-se que os discursos nativos sinalizaram outras formas, que não as convencionais da musicologia ocidental, para classificar as vozes, sendo enfatizados como critérios de classificação a racialização, nomeados como as “caixas coloridas”, e a possibilidade de circulação entre práticas vocais diversas ou entre diferentes gêneros musicais. A classificação da voz, nesse segundo critério, está relacionada ao uso diferenciado e particular da voz demarcado por diferentes gêneros musicais e repertórios que demandam formas específicas de utilização da voz. Há nesse sistema de circulação algumas unidades identitárias para se definir a voz em um determinado gênero musical. Essas unidades se constroem por meio de um jogo de poder e de exclusão no interior dos discursos nativos.

Evidenciou-se que a ligação entre voz e performatividade sinalizam questões de gênero que são representadas a partir de relatos das performances das cantoras. Essas narrativas apontam que, devido ao fato de estarem em frente a um público, seus gestos e escolhas são regidos, por vezes, por controles de disciplina e normatização do corpo. Constatou-se que todas as cantoras entrevistadas já foram vítimas de assédio durante ou após suas apresentações. Nesse sentido, o comportamento em situações de assédio mobiliza as cantoras a responderem de formas não previstas no sistema de controle de comportamentos, havendo também resistência e subversão. Consequentemente, nota-se que o corpo responde – enquadrando-se ou não – a esse controle disciplinar.

A categoria “voz de negra” apontou para as construções de um corpo racializado e de identidades vocais. Minhas interlocutoras empreendem o rompimento da terminologia “voz de negona”, vista, por algumas delas, como uma forma de racismo (não institucionalizado) que atua elogiando e legitimando a voz de uma cantora branca quando canta blues. A cantora Camila, por exemplo, entende que esse elogio não qualifica a sua prática musical e nem a de uma cantora negra. Diante disso, é interessante observar a circulação da categoria enquadrando as práticas vocais em uma *escala degradê*. Essa escala de cores faz alusão diretamente ao conceito de raça social, que conforme Schwarcz (2010) “[faz com que as] pessoas ‘embranqueçam ou empreteçam’, conforme a situação social [...] e o uso escorregadio da cor que transforma raça em um efeito passageiro, ou tema para exclusiva nomeação” (Ibid., p. 11). Nisso, sustenta-se a importância de abordar em que medida o discurso racializado e seus efeitos regulatórios

influenciam as práticas musicais, para, assim, desnaturalizar os dispositivos utilizados na construção e manutenção de estereótipos raciais.

Por fim, analiso que as práticas e os estilos vocais possam ser compartilhados com sentido político identitário e, simultaneamente, negociados entre seus agentes e entre a tradição e a inovação. No entanto, é válido constar que esta pesquisa etnográfica demonstrou que, ao reproduzir categorias vocais baseadas em valores de raça e gênero, pode-se evocar uma noção performática essencializada. Sugiro, então, que os significados construídos em torno de uma prática vocal voltem-se para a atuação do próprio intérprete, recuperando a agência da cantora e evitando, assim, recortes etnocêntricos ao se tratar da voz humana.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BISCARO, Bárbara. Gênero, sexo e escuta na voz em performance. **Urdimento**, v. 1, n. 22, p. 15-26, 2004.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do 'pós-modernismo'. **Cadernos Pagu**, n.11, p. 11-42, 1998.

DAVIS, Angela. **Blues, Legacies, and Black Feminism**: Gertrud "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Vintage Books, 1998.

_____. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão. **Ilha: Revista de Antropologia**. v. 13, n.1-2, 2011.

EIDSHEIM, Nina. Synthesizing Race: Toward an analyses of the performativity of vocal timbre. **Revista Transcultural de Música**, n.13, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre>> Acesso em: 12 março de 2018.

FELD, Steven; FOX, Aaron A.; PORCELLO, Thomas; SAMUELS, David. Vocal anthropology: from the music language to the language of song. In: DURANTI, Alessandro (Ed.). **A companion to linguistic anthropology**. Oxford: Blackwell, 2004. p. 321-345.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.p. 15-45.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo: y otros textos afines**. Tradução: Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. Que "negro" é esse na cultura negra. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.p. 335-349.

_____. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. **A esperança de Pandora**. Bauru: EDUSC, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 2000.

MARTIN, Denis-Constant. The musical heritage of slavery: From creolization to "world music". In: WHITE, Bob W. (Org.). **Music and Globalization: Critical Encounters**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

MAUSS, Marcel. As Técnicas corporais. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Buckingham: Open University Press, 1990.

MEYER, Leonard. **El estilo em la música**. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Piramide, 2000.

MONSMA, Karl. **Racialização, racismo e mudança: um ensaio teórico, com exemplos do pós-abolição paulista**. XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar**. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Edunb,1966.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

SEEGER, Anthony et al. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, J.P. (Org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1979.p. 11-29.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugido: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 199-123.

VASSE, Denis. **El ombligo y la voz**. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

VILAS, Paula Cristina. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.p. 278-297.