

Vozes subversivas: análise perceptivo-auditiva dos padrões vocais de Pablo Vittar e Cássia Eller e suas relações de descontinuidade com a binaridade de gênero.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO
SIMPÓSIO: ST7- Música popular e interdisciplinaridade.

Ber dos Santos Neves
Faculdade de Engenharia Elétrica e Computação da UNICAMP
belaber.neves@gmail.com

Profª. Dra. Regina Machado
Instituto de Artes da UNICAMP
reginama@unicamp.br

Resumo. O presente trabalho se propõe a analisar os padrões vocais das interpretações de Pablo Vittar e Cássia Eller, com o objetivo de as situar em relação ao gênero social binário. Para tal, a metodologia utilizada contou com um protocolo de escuta das canções e a concepção dos níveis da voz para embasar as análises, além do respaldo nas teorias de gênero e semiótica. Com isso, foram constatadas descontinuidades em relação a matriz de heterossexualidade compulsória nas interpretações, através de marcadores vocais que não estavam em conjunção com o determinismo biológico do binarismo de gênero social.

Palavras-chave. Teoria queer, Análise vocal, Música popular, Estudos de gênero, Semiótica.

Title. Subversive Voices: Perceptual-auditory Analysis of the Vocal Patterns of Pablo Vittar and Cássia Eller and Their Discontinuity Relations With Gender Binariness.

Abstract. The present study aims to analyze the vocal patterns of Pablo Vittar and Cássia Eller's performances, with the objective of situating them in relation to the binary social gender. For this purpose, the methodology used involved listening to the songs and conceiving voice levels to support the analyses, as well as drawing on gender and semiotics theories. As a result, discontinuities were observed concerning the compulsory heterosexuality matrix in the performances, identified through vocal markers that were not in conjunction with the biological determinism of social gender binarity.

Keywords. Queer theory, Vocal analysis, Popular music, Gender studies, Semiotics.

Introdução

A voz: o corpo e o discurso

Tal como um mistério para os estudiosos da significação, um campo de estudo para diversas áreas e uma múltipla ferramenta para o fazer artístico, a voz humana é um fenômeno que atravessa a fronteira entre o corpo e o discurso (BARTHES, 1990), mostrando-se como um

sistema dinâmico que se comporta de forma não linear, devido à variedade e variância dos parâmetros a partir dos quais a voz é gerada e modificada: existem elementos físicos, psicológicos, culturais, territoriais que a regem em cada indivíduo e os localizam para ele mesmo e para os outros.

O sopro que surge da carne dos pulmões é o criador da voz, a qual adormece na quietude do corpo e sempre para este retorna. Dentro da concha do emissor, a voz ressoa antes de rasgar-se no ar e guarda em si a vida e a morte, a paz e a loucura. Sendo assim, a voz não subverte o corpo, mas faz uma travessia de sua fronteira sem rompê-lo; ao significar, a voz não limita o sujeito à sua localização pessoal, que tem como efeito a mobilidade do homem sobre seu corpo (ZUMTHOR, 2007): “Enquanto falo, minha voz me faz habitar minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). Logo, a voz permeia a contradição e a libertação no processo de vocalidade, uma vez que o corpo é o limite, mas, também, o que torna possível o surgimento da voz.

Pensada como vocalidade, a voz excede a palavra, carregando em si uma materialidade sonora que se coloca em movimento pelos pulmões, vibra as pregas vocais na laringe e se modula timbristicamente no trato vocal; ela é capaz de dimensionar o significado do que está sendo dito e possui um sistema próprio de significação, o que faz com que não possa ser tratada como apenas um suporte do discurso. A voz que nos habita tal como uma “coisa” (ZUMTHOR, 2007, p.85) está interligada com a virtualidade do corpo e do ser, e expressa, como índice, a dor, o prazer e a tristeza, por exemplo, através do choro, sussurro, grito, riso, etc.

Esta “coisa”, que se constitui na efemeridade do tempo, é “som, não palavra” (CAVARERO, 2014, p. 28). Em seu livro intitulado *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, Adriana Cavarero propõe a investigação de uma “ontologia da voz”, na qual a coloca em um plano de maior evidência. Ao realizar este movimento, a voz deixa de ser um mero ornamento, algo inferior à palavra e ao logos.

Para tal medida, o conceito de unicidade vocal emerge e efetiva a singularidade de cada voz, que depende da constituição física de cada indivíduo, suas experiências como sujeito e sua subjetividade: “na unicidade que se faz ouvir como voz é um existente encarnado- ou preferindo-se, um ser-aí na sua radical finitude- que se faz ouvir aqui e agora” (CAVARERO, 2014, p. 203). Assim, a autora inicia uma ontologia vocálica da unicidade, que resgata o corpo para a oralidade e é extremamente importante para localizar os intérpretes na pesquisa, onde todo esse aparato fará parte das representações nas performances vocais.

O corpo e a performance de gênero

Como apontado anteriormente, a voz pode ser observada por diversas óticas, pois sua realização expressa um fenômeno que depende de muitas variáveis para acontecer. A categoria analítica aqui utilizada é a dos estudos de gênero, pois fundamenta-se a hipótese de uma ruptura dos papéis de gênero na performance vocal dos artistas que se configuram como objeto deste estudo. Estes papéis estão associados à “uma categoria social imposta a um corpo sexuado” (SCOTT, 1990, p.75) que se divide entre homem e mulher; essa forma dualista de categorizar os corpos é o que se intitula binaridade de gênero (BUTLER, 2015).

Para Butler, quando se trata de gênero, o corpo é uma “fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada” (BUTLER, 2015, p.240), política a qual está em função da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória. A construção dramática e as possibilidades acerca do sentido realizado por esse corpo é o que se caracteriza como performance. A performance de gênero binária é a estratégia compulsória com o objetivo da sobrevivência cultural, mantendo uma coerência que resulta no reconhecimento do sujeito dentro da sociedade, de forma sistemática (BUTLER, 2015).

Butler também sugere que o gênero é um ato e necessita de uma performance repetida para se constituir historicamente, formando um estilo. Intrínsecos a este processo são o tempo e a vivência coletiva:

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição de atos” (BUTLER, 2015, p.242).

Análogo a este processo de construção identitária está a voz: para Barthes (1984), a voz é signo do tempo, é fluída e representa uma substância simbólica da vida humana. A voz é o próprio ser. A materialidade vocal que emana da carne é elemento para a produção identitária e, na medida em que esta dialética social mantém uma relação de se e somente se, a voz se torna potência expressiva das experiências do sujeito e de seu corpo- ou seja, do convênio entre a cultura e a biologia.

Nas articulações fronteiriças entre o corpo e o discurso se compreende que o elemento vocal se torna um indicador dessa intersecção; sua observação abriu a reflexão também acerca do gênero sobre o sexo e do sexo sobre o gênero, ou melhor, sobre como essa congeminção se

manifesta. Foi possível supor então que as vozes escolhidas não eram coerentes com a relação entre sexo e gênero da matriz da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015), ou seja, que eram descontínuas com o sistema que ordenava os corpos, performances e vozes binariamente entre homens e mulheres, machos e fêmeas.

MATERIAIS E MÉTODOS

Foram analisados três fonogramas da cantora Pablo Vittar: “K.O.” (Rodrigo Gorky/ Maffalda/ Pablo Bispo), “Problema seu” (Arthur Marques/ Rodrigo Gorky/ Maffalda/ Zebu/ Pablo Bispo/ Alice Caymmi/ Noize Man), “Corpo Sensual” (Weber/ Rodrigo Gorky/ Maffalda/ Yuri Drummond); e mais três fonogramas da cantora Cássia Eller: “Que o deus venha” (Frejat/ Cazuza/ Clarice Lispector), “Vá Morar com o diabo” (Riachão) e “Malandragem”(Cazuza/ Roberto Frejat). A escolha das artistas referidas neste trabalho se deu por conta de suas performances não normativas combinadas com a projeção na grande mídia, a qual tem projetado mais artistas LGBTQIA+ nas últimas décadas, tais como Tuca, Liniker, Ney Matogrosso, Gal Costa, Johnny Hooker, entre outros.

As análises foram desenvolvidas a partir da coleta de informações técnicas, através do protocolo de observação da tessitura, do andamento, da forma, da tonalidade e da instrumentação. A partir daí, observamos os Níveis da Voz, abordagem proposta por Machado (2011). Utilizou-se também as nomenclaturas do livro *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*, do Johan Sundberg, para dar mais respaldo técnico aos termos empregados nas análises, além da semiótica da canção (TATIT, 2002).

Sendo a voz portadora das experiências do sujeito e de seu corpo- ou seja, do convênio entre a cultura e a biologia- a escolha dos estudos de gênero para entender as articulações fronteiriças entre o corpo e o discurso nos fez entender que a voz se torna, então, um indicador dessa intersecção e sua observação tem nos feito refletir acerca do gênero sobre o sexo e do sexo sobre o gênero, ou melhor, sobre como essa congeminção se manifesta.

A metodologia utilizada nesta pesquisa se associa aos níveis da voz, teorizado por Regina Machado (2011), o qual parte de uma compreensão ampla da teoria da análise do discurso. O modelo descritivo desenvolvido pela pesquisadora busca detalhar os aspectos técnicos e fisiológicos da voz cantada, de forma a utilizar termos idiossincráticos para fazer uma análise acústico-vocal. Os níveis da voz se dividem, então, em três: nível físico, técnico e interpretativo.

O nível físico corresponde aos aspectos referentes à parte biológica da voz e se qualifica através da extensão e tessitura do intérprete, os registros vocais utilizados e o timbre; o nível técnico se associa à emissão e articulação rítmica; e o nível interpretativo comporta a articulação rítmica novamente, timbre manipulado e gesto interpretativo. É, então, uma reflexão qualitativa, que utiliza expressões idiossincráticas para expressar parâmetros acústicos-vocais de forma perceptivo-auditiva.

Ao utilizar essa metodologia, abriu-se a possibilidade de entendimento das rupturas estilísticas de gênero na performance vocal de Pablo Vittar e Cássia Eller, com as escolhas das tessituras das canções, a predominância dos registros vocais, a emissão, a articulação rítmica utilizada, os gestos interpretativos e até as temáticas das canções. A metodologia mostrou-se eficaz para o entendimento da interpretação de forma contextual, relacionando todos esses parâmetros com a performance de gênero dos intérpretes, como veremos a seguir.

RESULTADOS

Pablo Vittar

Corpo Sensual (Weber/ Rodrigo Gorky/ Maffalda/ Yuri Drummond)¹

corpo sensual	77bpm	Dm	M: G3~C4 P:C4~C5	AABBAAB BBB	2017
------------------	-------	----	---------------------	----------------	------

INSTRUMENTAÇÃO

bumbo 1 entrada, bumbo 2, hi hat; caixa; baixo; guitarra; synth.

A sensualidade latente na linguagem do corpo é o tema central dessa canção. Como se faz temática recorrente- “*Problema seu*”, “*Amor de que*”- corpo e sexualidade entram em um campo onde não existem barreiras identitárias para as construções representacionais. A voz de peito bem aduzida de Pablo em uma região aguda, metálica e anteriorizada compõe o nível físico dessa interpretação.

¹ A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.letras.mus.br/pablo-vittar/corpo-sensual/>>. Acesso em 02/08/2023.

No nível técnico, a articulação rítmica está em fase em relação à batida da música, imperando o componente musical. A canção é predominantemente cantada, e possui oralizações com portamentos nos finais das frases do refrão, como por exemplo em /Vai passar mal/: é muito típico em vozes de homens gays ou travestis, que extremizam as variações de entonação para frequências agudas e fazem uso grandes tessituras (OWEN; HANCOCK, 2011).

No nível interpretativo é possível notar na construção da canção a intenção de representar o desejo masculino sobre a Pabllo, questão central em sua relação com o corpo e sua sexualidade: na medida em que o desejo do homem pelo corpo feminino com falo é uma contradição para a sociedade brasileira cristã, ele aparece entre o sexo e a violência, pois é completamente incongruente para o binarismo de gênero.

Problema seu (Alice Caymmi/ Arthur Marques/ Gorky/ Maffalda/ Noize Men/ Pablo Bispo/ Zebu)²

problema seu	135bpm	F#m	C#4~A#5	AABCAAB CC	2018
-------------------------	--------	-----	---------	---------------	------

INSTRUMENTAÇÃO

baixo; sintetizador; caixa; hi-hat; chimbal; percussão; metais; bumbo; backing vocals.

A canção está em primeira pessoa: uma conversa direta entre o enunciador e o enunciatário. Com a interlocução iniciada neste plano de fundo, a realidade enunciativa é impressa na voz que fala e expressa na voz que canta, através de alongamentos vocálicos em consonância com os acentos rítmicos das sílabas tônicas, por exemplo, dando mais credibilidade à interpretação. A batida tem forte apelo somático e envolve o ouvinte. A canção é um deboche à ingenuidade da não correspondência amorosa. A reiteração dos versos /Meu corpo te enlouqueceu/ problema, problema seu!/ e de uma célula rítmica da batida são parte deste discurso de menosprezo em relação ao sujeito enunciatário. O tom infantil do deboche está

² A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.lettras.mus.br/pabllo-vittar/o-problema-seu/>>. Acesso em 02/08/2023.

impresso na voz que fala nos versos citados, tal como a voz debochada das crianças quando fazem escárnio de algo em conjunto, cantando e batendo palmas ao mesmo tempo. Principalmente nesse trecho, a articulação rítmica utiliza como paradigma central um componente musical: a batida.

Ao longo da interpretação a intérprete suinga sua articulação rítmica conjuntamente com o baixo e a batida, consonantes com a clave do forró, fazendo as sílabas tônicas salientes desses versos (esperando, fervendo, chamando, pegando) caírem no tempo 1 do compasso. Imprimindo oralidade, Pablllo resgata a tradição pelos componentes rítmicos do arranjo e transporta-os para sua gestualidade vocal, uma manifestação muito dependente do brega de Manoel Cordeiro e herdeira direta do eletrobrega, gênero musical que emergiu da relação daquele com a tecnologia digital e a música eletrônica mainstream.

A despeito do nível físico da voz de Pablllo Vittar nessa e em outras canções, vale destacar que a região de atuação da tessitura (dó#4~lá#4 em “Problema Seu”) vem carregada de uma voz que soa bastante aduzida, utilizando ressonância nasal e levemente metalizada. Todos esses ajustes feitos na ressonância estão em consonância com o esperado da voz de uma mulher cisgênero, sob a percepção socialmente configurada. O registro vocal utilizado em toda a canção é o de peito, entretanto, é possível observar o uso do registro basal no início da emissão, um padrão bastante recorrente na performance vocal de cantores da música pop americana (SCHUTTE; MILLER, 1993). A região de atuação da tessitura é a mesma que se espera de alguém que foi socializado como mulher. Este fator firma a descontinuidade com a binaridade de gênero no que tange a relação do genital com a expressão de gênero: se espera uma voz com parâmetros acústicos mais masculinos de alguém que nasceu com pênis.

Por fim, é possível notar que a assinatura vocal de Pablllo Vittar conta com um timbre parcialmente frontalizado e bastante nasal; prolongamentos vocálicos consonantes com o ritmo do texto; e vibratos que variam a velocidade.

K.O. (Gorky/ Maffalda/ Pablo Bispo)³

k.o.	78bpm	Bm	B3~A4	ABBB'B'A	2017
-------------	-------	----	-------	----------	------

³ A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.letras.mus.br/pablllo-vittar/ko/>>. Acesso em 02/08/2023.

				ABBB'B'A	
				A	

INSTRUMENTAÇÃO

Synth; triângulo; kick 1; kick 2; hit hat; caixa; metais; guitarra.

A sensualidade norteia toda a interpretação de Pablló Vittar, num desejo de conjunção que ultrapassa a quarta parede e chega até o ouvinte, que já está envolvido com a canção. A construção da canção em primeira pessoa, conjuntamente com a interpretação de Pablló, vêm com a função de construir uma aura sensual que permeia a estética e a imagem da cantora. A interação direta com quem receberá a mensagem é um traço bem estabelecido na música de Pablló, como em “Problema Seu”, “Buzina”, “Disk Me”, “Não vou deitar”, etc, todas em primeira pessoa.

A canção se conjectura através de uma analogia entre “K.O.”- que significa knockout ou nocaute- e o impacto da relação afetiva que ela estabeleceu com o objeto de desejo. O sujeito enunciativo, que se dizia forte, foi pego de primeira, ficando indefeso: /coração perdeu a luta sim/. A queda na lona motivada pelo “soco amoroso” é a entrega à paixão e à sensualidade: /adeus bebedeira/ vida de solteira/ quero sexta feira estar contigo na minha cama juntos coladim/ me beija a noite inteira sexy na banheira/ vou te dar canseira [...]/

Dentro desse contexto surge um arranjo baseado na tradição do brega⁴, que se impõe na canção desde o início com um triângulo, uma convenção com metais que explode com a marcação do baixo e da percussão, fundindo a modernidade dos arranjos da tecnologia digital e a prática musical do norte e nordeste do Brasil.

Estabelecido o plano de atuação musical, a voz se articula de forma predominantemente cantada, com um modo de fonação que oscila entre um som mais aduzido e outro menos aduzido. Essa emissão mais aerada é perceptível no início do arranjo, onde se ouve a voz mais destacadamente. A gestualidade vocal nesse ponto é um convite à conjunção e seduz o ouvinte. Ao se atentar a quem está falando- Pablló- é necessário destacar que essa comunicação se dá em um ambiente onde corpos e expressões de gênero como da cantora são

⁴ Brega é um gênero musical que emergiu nos anos 80 e tem como precursor o disco de 1984 “Brega chique, chique brega” de Eduardo Dusek. O termo é empregado para representar toda uma prática social voltada para as camadas mais baixas, segundo ARAÚJO (1988).

símbolo de repulsa da sociedade heterossexual mas, ao mesmo tempo, afirma a cultura de um país que é campeão mundial em busca de pornografia transsexual na internet⁵. O desejo existe e Pablo o escancara sem dar chance à negação, emergindo da hipocrisia do país que mais mata transsexuais no mundo.⁶

A produção vocal ganha mais adução e força na primeira repetição do refrão. Utilizando de bastante ressonância nasal, há de se observar o gesto vocal na palavra “pegou”, enfatizada por um ataque forte na sílaba tônica, sugerindo o nível de impacto da paixão frente ao objeto de desejo. A voz envolvente de Pablo, com seus alongamentos vocálicos, evoca o corpo e entra em consonância com o arranjo novamente na segunda exposição da canção, que cessa a batida e introduz uma guitarra com elementos da música espanhola, revelando novos signos de sensualidade.

É predominante a utilização da voz de peito, cuja região de atuação da tessitura se dá entre si³~lá⁴, com a mesma ressonância esperada de uma mulher cisgênero. Uma das hipóteses que ficaram em aberto é a figurativização aparecer na entonação da voz da cantora, com padrões entoativos provenientes da oralidade das travestis, transsexuais e gays falantes de português, principalmente ao falar “K.O.”. Necessita de maior respaldo dos estudos de psicoacústica para se dizer categoricamente, pois estamos muito em função da escuta e pouco de softwares de análise acústica. Contudo, é muito visível a gestualidade vocal de Pablo estar em função do equilíbrio entre oralidade e musicalidade.

Cássia Eller

Que o Deus venha. (Clarice Lispector/ Cazuzza/ Frejat)⁷

que o Deus venha	65bpm	Am	E3~E4	ABCDA	1990
-----------------------------	-------	----	-------	-------	------

INSTRUMENTAÇÃO

Piano, violão, bateria, baixo acústico, voz.

⁵ <https://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil> <acesso em 28-09-2020>.

⁶ <https://tgeu.org/> <acesso em 25-09-2020>.

⁷ A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.letras.mus.br/cassia-eller/88545/>>. Acesso em 02/08/2023.

Esta canção é um poema de Clarice Lispector musicado por Cazuzza e Frejat. Na voz de Cássia, é um apelo repleto de disforia. A melodia tecida sobre o blues menor faz encontro com a melancolia do arranjo, que, contrapondo-se aos outros arranjos do disco ao qual esta faixa pertence, se faz bastante intimista ao utilizar instrumentos sem distorção. A despeito do nível físico, a voz grave de Cássia entra em jogo com uma emissão bem aduzida, e metálica, rasgando a gravação com a fonação que oscila entre a neutra e tensa⁸, a qual é diretamente proporcional ao componente emotivo da voz do sujeito enunciador.

No nível técnico é possível observar que a articulação rítmica se faz predominantemente cantada. É visível a valorização da fala com os processos de oralização, em elementos como os portamentos nos finais das frases, ressaltando os tonemas descendentes; a própria melodia da canção é feita sobre uma oralização linear, o que facilita a identificação dessa voz que fala dentro da voz que canta. Além disso, os drives⁹ são muito utilizados nessa interpretação.

Já no nível interpretativo, o drive da Cássia tem uma função evidente: encarnar a dor causada pelo arranhão, por essa fissura entre o amor e a aspereza do sujeito enunciador. As oralizações e a maleabilidade melódica citadas no nível anterior, bastante típicas nas interpretações de Cássia, intermediam a naturalidade expressiva dessa dor com a melodia da canção. O sentimento disfórico do enunciador então é transmitido de forma eficaz, com apelo bastante somático.

Malandragem. (Cazuzza/ Frejat)¹⁰

Malandragem	70 bpm	Dm	D3~A4	AABACBC	1994
--------------------	--------	----	-------	---------	------

INSTRUMENTAÇÃO.

Violão, guitarra, bateria, baixo, teclado, voz.

⁸ Esta terminologia se refere aos modos de fonação, que se relacionam com o tempo de abertura e fechamento da prega vocal: se o tempo de abertura é maior que o de fechamento, temos uma emissão mais aerada; se o tempo de fechamento for maior que o de abertura, temos uma fonação mais aduzida. Para a classificação, utiliza-se os termos sussurrado, sopro, fluido, neutro, tenso. (SUNDBERG, 2015).

⁹ Drive pode ser conceituado como os traços não-lineares na produção vocal. (TIZTE, 1998)

¹⁰ A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.letras.mus.br/cassia-eller/12559/>>. Acesso em 02/08/2023.

Os pontos de inflexão da personalidade na convivência social são assuntos recorrentes no repertório de Cássia Eller, as canções “*Que o Deus venha*” (*Lispector/ Cazuzu/ Frejat*), *Rubens* (*Mario Manga*), “*O dedo de Deus*” (*Mario Manga*) são um grande exemplo desta conduta. “*Malandragem*” foi o hino de consagração da cantora, que se tornou uma das maiores intérpretes da história da MPB. A voz de peito de Cássia dá vida para este sujeito enunciador que se anuncia como alguém que nasceu mulher, entretanto com timbre metálico cheio de e rugosidade¹¹ na emissão. Estas constatações representam o nível físico desta interpretação.

No nível técnico temos o uso dos melismas e, novamente, do *drive*. A articulação rítmica está em fase com a batida da música, procedimento pouco evidenciado pela cantora, que geralmente se utiliza das inflexões rítmicas para produzir oralização. Há também o predomínio dos alongamentos vocálicos, que denota mais passionalidade e sentimentos disfóricos na interpretação. No trecho “*Eu ando nas ruas/ eu troco um cheque/ mudo uma planta de lugar/ dirijo o meu carro/ tomo o meu pileque/ e ainda tenho tempo pra cantar/ pra cantar*” os alongamentos vocálicos tomam bastante volume por conta da cavidade oral mais aberta e maior adução vocal (aspecto metálico da voz), a parte mais passional da canção.

No nível interpretativo esse trecho da canção representa alguns elementos que não são coerentes com a identidade feminina. Por isso a garotinha do começo é descrita como má, e a voz de Cássia com seu gesto de resistência encarna a malandragem do poeta que não aprendeu a amar, a inocência da criança que na socialização primária ainda não entendeu as regras sociais “*Pois sou criança e não conheço a verdade*”- verdade esta que representa a matriz que inteligibiliza o gênero nos corpos humanos (BUTLER, 2015).

Vá morar com o diabo. (Riachão)¹²

vá morar com o	93bpm	Dm	D3~E4	ABCABCA	2001
-----------------------	-------	----	-------	---------	------

¹¹ A rugosidade ou dissonância sensorial é baseada na teoria dos batimentos de Helmholtz (1875), a qual postula que a rugosidade está conectada com o aparecimento dos batimentos entre os parciais. Vassilakis (2001) considera que os batimentos possuem taxa de flutuação. Apenas as flutuações mais lentas (<20 por segundo) são perceptíveis ao ouvido humano. A dissonância vocal pode aparecer em situações como drives, fonação soprosa, patologias e uso do registro basal, por exemplo.

¹² A letra da canção pode ser acessada através do link <<https://www.letras.mus.br/cassia-eller/44936/>>. Acesso em 02/08/2023.

diabo				BC	
-------	--	--	--	----	--

INSTRUMENTAÇÃO

Violão, cavaco, pandeiro, baixo, voz, backing vocals, surdo.

Nesta canção de Riachão é bastante perceptível o machismo do eu lírico masculino, mesmo sem a letra delinear o gênero do mesmo. Isto posto, a despeito da voz da Cássia, temos que o nível físico é permeado pela predominância da voz de peito, com uma emissão entre neutra e tensa e a utilização de vogais mais claras e metálicas, o que corrobora, neste caso, para que se perceba uma masculinidade do sujeito enunciatador.

No nível técnico, a valorização do aspecto rítmico-consonantal é bastante evidente, e, com a repetição da melodia ao longo da lista de elementos contra a moral da mulher, o componente rítmico se torna um parâmetro variante atrativo e que exprimiu as irregularidades da fala na voz de Cássia. Os procedimentos de oralização da cantora variam conforme as necessidades de cada canção, mas é bastante notável em todas elas como a maleabilidade melódica e articulatória de Cássia é um dispositivo fundamental de sua assinatura vocal. Há a utilização de *drives* e, por fim, existem pontos específicos dessa gravação em que ela varia a cor da vogal e deixa o timbre mais posteriorizado também.

Essa variação entre anteriorização e posteriorização têm como efeito no nível interpretativo a criação de uma imagem de ironia e sobrenatural associada ao diabo, o qual é referenciado no refrão da canção “Ela quer me ver bem mal\ Vá morar com o diabo que é imortal\ Ela quer me ver bem mal\ Vá morar com o sete-pele que é imortal”. O *drive* é uma parte importante da caracterização do personagem, uma vez que esta rugosidade confirma a masculinidade dessa voz (SUIRE; RAYMOND; BARKAT-DEFRADAS, 2019). Sem ele essa voz anteriorizada e metálica soaria mais “feminina”. A oralização, neste nível, tem a função de balancear os afetos vocais e estabelecer o elo entre a cantora e o ouvinte: a empatia gerada pelas figuras criadas, advindas do imaginário coletivo, facilita a comunicabilidade com o público.

Tomando o sentido dessa voz como “portador de uma experiência”, ao encarnar esse sujeito enunciatador, Cássia transpõe o arquétipo do homem cisgênero para um corpo considerado feminino e, então, inválido. Entretanto, é importante salientar que existe a hipótese de que essa voz, quando dissociada da imagem, pode muito bem evocar o corpo de um homem cisgênero. Essa incongruência entre a representação e a biologia é exatamente o ponto de inflexão da

matriz da heterossexualidade compulsória, uma vez que a gestualidade vocal e corporal de Cássia é uma resistência ao achatamento subjetivo causado pela cisgeneridade e pela diferença sexual binarista.

CONCLUSÕES

Através desta pesquisa guiada pela escuta, pudemos traçar as primeiras hipóteses sobre gestos vocais “masculinos” e “femininos” fora do campo corpóreo compulsivo da heteronormatividade, tornando assim possível a ruptura desse sistema de representação, tudo isso associado a figuras de alto alcance midiático- Cássia e Pablllo.

A despeito dessas características descontínuas na relação entre sexo/gênero/ níveis voz, pudemos perceber que Pablllo Vittar construiu uma assinatura vocal pautada no timbre anasalado, com vistas no equilíbrio entre oralidade e musicalidade, mantendo as sílabas tônicas das palavras coincidindo com o acento rítmico da batida. Os registros vocais variaram, assim como os modos de fonação, mas o que se manteve em todas as canções analisadas foi a tessitura de atuação, a qual estava em uma região considerada mais “feminina”.

Ao contrário de Pablllo, pudemos observar que Cássia se manteve no registro de peito nas três canções, com uma assinatura vocal pautada na oscilação de fase e defasagem da articulação rítmica com a batida da música. Quanto maior a presença da fala, mais acentuada a defasagem. A cantora também fez uso da rugosidade dos *drives* para dar mais energia à voz, e provocar sensações de “masculinidade” na escuta, pois a voz se impõe de forma mais agressiva.

Com tudo, foi possível notar que ambas intérpretes possuem em comum essa incongruência entre sexo e gênero da forma binária, através dos marcadores vocais que também são marcadores sociais e dizem muito sobre a articulação discursiva do corpo, sobre como esses marcadores se combinam e se contextualizam na performance. É importante salientar que na música popular brasileira esse tipo de comportamento performático tem sido mais comum nos últimos 30 anos, com o aparecimento de cantores LGBTQIA+ no contexto da grande mídia, entretanto, não foi investigado nesta pesquisa as motivações desse crescimento, apenas documentada a questão performática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Araújo, Samuel M. *Brega: music and conflict in urban Brazil*. Latin America Music Review. Vol 9, nº1. 1988. 50-89.

Barthes, Roland. A escuta. Em: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. 318p.

Butler, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

Cavarero, Adriana, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. , Belo Horizonte: UFMG, 2011. 312 p.,

Helmholtz, H., & Ellis, A. J. (1875). *On the sensations of tone: As a physiological basis for the theory of music*.

Machado, Regina. *A Voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo, Ateliê Editorial, 135p. 2011

Nogueira, Erich Soares. Voz, linguagem e literatura. Em: *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo. Editora Edusp, 1 ed, 2018.

Owen, K.; Hancock, A. *The role of self- and listener perceptions of feminity in voice therapy*. Out/2011. International Journal of Transgenderism. p 272-284.

Schutte, HK.; Miller, DG. *Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: Some preliminary considerations*. JOURNAL OF VOICE, 7(2), 142-150. 1993.

Scott, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.16, n. 2, jul./dez, 1990.

Suire, A.; Raymond, M.; Barkat-Defradas, M.; *Male Vocal Quality and Its Relation to Females' Preferences*. Evolutionary Psychology July-September 2019: 1–12.

Sundberg, J. *A ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no Canto*. Tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Tatit, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Tizte, I. *Deliberate use of distortion in singing*. 1998. The Journal of the Acoustical Society of America 103, 2796. Seattle: University of Washington, 1998: 435-6.

Vassilakis, P. N. (2001). *Perceptual and physical properties of amplitude fluctuation and their musical significance*. (Tese de Doutorado). University of California, Los Angeles.

Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1 ed, 2010.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo. Editora Cosac Naify, 2 Ed, 2007.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Eller, Cássia. *Malandragem*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1994. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/2Ktn7Hg3jocizpfzYJKLty>> Acesso em 22/04/2019.

Eller, Cássia. *Que o Deus venha*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1990. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/4LRGaPcloy8AfqOH4JuWsZ>> Acesso em 22/04/2019.

Eller, Cássia. *Vá morar com o diabo*. São Paulo: Universal Music Group, 2001. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/6si3OSkvHfZxLGw0JVjEkt>> Acesso em 22/04/2019.

Vittar, Pablio. *Corpo Sensual*. São Paulo: BMT Produções Artísticas, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=q6Lw6k7k9Rk>> Acesso em 22/04/2019.

Vittar, Pablio. *K.O.* São Paulo: BMT Produções Artísticas, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>> Acesso em 22/04/2019.

Vittar, Pablio. *Problema seu*. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VAgE9p-1zpo>> Acesso em 22/04/2019.