

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://anppom.org.br/congressos/anais/v32/>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by ANPPOM. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



Ponme la mano aquí, Macorina: performatividade de gênero e canto na obra de Chavela Vargas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Demais Subáreas e Interfaces da Música

Maria Elisa Xavier de Miranda Pompeu
Universidade Estadual de Campinas
mariaelisapompeu@gmail.com

Regina Machado
Universidade Estadual de Campinas
reginama@unicamp.br

Ricardo Alexandre de Freitas Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Ricardofrei.voz@gmail.com

Resumo. Nesta comunicação, apresentamos um recorte da pesquisa em andamento sobre performatividade de gênero e voz cantada, que se debruça sobre a obra da intérprete Chavela Vargas. Por meio da análise da canção “Macorina” (Alfonso Camín e Chavela Vargas), objetivamos apontar para possíveis conexões entre questões próprias dos estudos de gênero e da voz cantada na canção popular mediatizada latino-americana, partindo do conceito de performatividade de gênero, elaborado pela filósofa Judith Butler. Chavela Vargas se tornou ícone do movimento lésbico latino-americano por subverter a heteronormatividade na interpretação de canções tradicionais mexicanas, como *rancheras* e *corridos*, no México, a partir da década de 1960. Em “Macorina”, sua primeira composição, a cantora investe em recursos vocais que destacam seu lugar desejante com relação às mulheres.

Palavras-chave. Performatividade de gênero, Canto popular, Chavela Vargas, Canção mexicana.

Title. Ponme la mano aquí, Macorina: gender performativity and singing at Chavela Vargas's work

Abstract. In this communication, we present an excerpt from the ongoing research about gender performativity and singing voice, which analyses the work of the singer Chavela Vargas. Through the analysis of the song “Macorina” (Alfonso Camín and Chavela Vargas), our goal is to point out the possible connections between gender studies self queries and the singing voice in Latin American popular song, starting on the concept of gender performativity developed by the philosopher Judith Butler. Chavela Vargas has become an icon of the Latin American lesbian movement for subverting heteronormativity when performing traditional Mexican songs, such as *rancheras* and *corridos*, in Mexico from the 1960s onwards. In “Macorina”, her first composition, the singer invests in vocal resources that emphasize her place of longing regarding women.

Keywords. Gender performativity, Popular singing, Chavela Vargas, Mexican song.





Notas introdutórias – corpo, voz e gênero

O ser humano é histórico. E as relações societárias igualmente. A história e a história da arte são narradas segundo a própria historicidade destes discursos: os fatos assim destacados dependem da importância que lhes é acordada, das redes de sentido e dos valores que circulem no momento de sua explanação. [...] Assim, uma cenografia de configurações imaginárias/linguísticas/simbólicas define os seres em instâncias de igualdade ou de dominação; estabelece, desta forma, nomes e identidades, criando similitudes e “diferenças”. (NAVARRO-SWAIN apud RAGO; MURGEL, 2013, p. 51)

Neste estudo, entendemos o corpo humano como encarnação de uma condição histórica, ou seja, como a corporificação de possibilidades inseridas em um determinado tempo e contexto. A voz, enquanto elemento expressivo de um corpo social, incorporação sonora da singularidade de cada sujeito, é, então, entendida como voz na relação com o outro, convocando outro(s) corpo(s) à escuta. Logo, carrega traços histórico-sociais e é captada por ouvidos também imersos no social – a sua existência, o seu acontecimento se dá no cruzamento de ações discursivas, próprias de cada contexto. Falada ou cantada, a voz é escutada, interpretada como voz ou não, a partir de prerrogativas do que se identifica como tal na sociedade. Sendo assim, podemos afirmar que a voz não escapa às dinâmicas sociais coercitivas, como as normas de gênero – pressuposto fundante do nosso estudo.

A partir do momento em que propomos o estudo do gesto vocal da cantora costarriquenha Chavela Vargas, questionamentos sobre possíveis relações entre performatividade de gênero e voz cantada nos pareceram imprescindíveis, uma vez que a homossexualidade da artista acabou por conduzir determinadas escolhas estéticas e vocais feitas por ela e, em especial, inseri-la e/ou excluí-la de espaços e oportunidades artísticas, como veremos mais à frente. Recorremos, então, às elaborações da filósofa Judith Butler sobre o tema, com destaque à obra *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2003). Butler investe na tentativa de desconstrução da maneira como os sujeitos são (ou não) reconhecidos no cotidiano e contesta argumentações tomadas como verdade absoluta, baseadas em elaborações advindas das ciências médicas sobre os corpos¹, especialmente no que diz

¹ O filósofo Paul Beatriz Preciado, no livro *Manifesto Contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual* (2014), nos lembra o quão recente é a construção capitalista da heteronormatividade: “Em 1868, pela primeira vez as instituições médico-legais identificarão esse acidente “contranatura” como estruturalmente ameaçador para a estabilidade do sistema de produção dos sexos, opondo a perversão (que nesse momento inclui todas as formas não reprodutivas da sexualidade, do fetichismo ao lesbianismo, passando pelo sexo oral) à normalidade heterossexual. (PRECIADO, 2014, p.28)





respeito a práticas fundamentadas na heterossexualidade compulsória. A filósofa faz uso do conceito de *performativo* cunhado pelo filósofo John L. Austin (AUSTIN, 1955), no estudo daquilo que ele denominou *atos de fala* – para Austin, a linguagem não se reduz à função descritiva das coisas, mas, também, é capaz de produzir realidades; há palavras detentoras de *capacidade performática*. Performativo, a partir disso, designa uma ação discursiva que carrega em si o potencial de transformação do real. Partindo desta formulação, Butler expande o uso do termo, instituindo o conceito de *performatividade* na criação de práticas discursivas sobre os corpos (JACOBS, 2017, p. 361). A filósofa se dedica à tentativa de desestabilização das representações normativas de gênero – feminino x masculino –, apontando para os discursos performativos que as originam.

Segundo Butler (2003), a ideia de gênero só é possível a partir da performance repetida daqueles que seriam *atos de gênero*, ou seja, para a autora não há nenhuma essência de gênero anterior à própria *performatividade*. Os atos de gênero, portanto, “são marcas, gestos, signos intencionais, culturalmente atribuídos aos gêneros e repetidos para serem mantidos como *naturais*” (JACOBS, 2017, p.362). Butler faz uso do conceito de *citacionalidade*, do filósofo Jacques Derrida (1991), na argumentação de que somente a repetição dos atos performativos garante a eficácia dos mesmos na sustentação das identidades hegemônicas de gênero. O termo *citacionalidade* diz respeito à repetição de ações cotidianas, vistas por Derrida como “citações” de atos anteriores. Portanto, para Butler, o caráter *citacional* dos atos de gênero, isto é, a repetição de gestos, estilos, vestimentas, falas, entre outras, segmentada binariamente pela lógica heteronormativa, cria a ilusão de uma suposta naturalidade do *ser-homem* e do *ser-mulher*.

Faz-se importante, também, assinalar que os mecanismos normativos operados pelas instâncias de poder legitimam a existência – e a não existência – de sujeitos e de subjetividades. Logo, entendemos que há pertinência em dizer que subjetividades masculinas e femininas são estruturadas a partir de mecanismos de controle social. Butler cita Witting ao defender que “somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida por nós... ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas, e não fatos naturais” (WITTING apud BUTLER, 2018, p.361). Em concordância, a historiadora Tânia Navarro Swain (2018) destaca que diferenças “naturais” são produzidas discursivamente no intuito de validar os mecanismos de dominação – aquilo denominado como biopoder. A naturalização das diferenças “tenta esconder, de fato, que as relações sociais são baseadas sobre variáveis axiológicas, dotadas de uma incontornável historicidade” (SWAIN apud RAGO, 2018, p.52). Corpos que se desviam da heterossexualidade compulsória, ou seja, que performam



a sexualidade de outras maneiras, são punidos, marginalizados, patologizados e, muitas vezes, não reconhecidos como sujeitos.

Performatividade de gênero e voz cantada

Com base nos pressupostos teóricos apontados até aqui, apresentaremos algumas das conexões traçadas por nós entre *performatividade de gênero* e voz cantada, que nos são fundamentais no estudo sobre o gesto vocal de Chavela Vargas, mais à frente discutido.

Há, na história da música e do canto ocidental, mais especificamente, marcadores de gênero que definem a constituição do que seria uma voz feminina e uma voz masculina. A lógica biologizante dos corpos se aplica ao aparelho fonador, criando correspondências “cientificamente comprovadas” entre sexo e voz e, segmentando, de maneira binária, os papéis das vocalidades femininas e masculinas na música. Cantoras e cantores que, ao longo de suas carreiras, conceberam gestos vocais desviantes da norma, em sua maioria, causaram algum tipo de espanto. Mesmo aquelas vozes absorvidas pela indústria cultural se destacaram, em certa medida, por um “exotismo”, como ocorreu com Chavela Vargas. Sendo assim, em suma, podemos afirmar que as relações musicais não escapam ao biopoder.

A classificação de determinada voz acontece imbuída de valores discursivamente colocados sobre o que seriam “vozes reconhecíveis”, “vozes classificáveis” e outras vozes. Às outras, cabe o estranhamento, a busca pela correção, pela “despatologização”. O reconhecimento da voz cantada também passa pela historicidade que constitui o entendimento dos corpos, sendo assim, a história do canto, bem como a história da arte, corresponde à própria historicidade de seus discursos fundadores – as vozes são classificadas, são escutadas, são selecionadas a partir do que é, contextualmente, importante ou não. Além disso, entendendo a voz como uma das formas expressivas da performatividade de gênero, é possível notar que há a predeterminação da maneira como uma voz será escutada, estabelecida por instâncias “legitimadoras” da voz cantada – pedagogia vocal, indústria cultural, crítica cultural, entre outras – dentro da lógica binária.

Partindo dos pressupostos trazidos, discutiremos as relações entendidas entre performatividade de gênero e voz cantada na obra de Chavela Vargas, com enfoque à interpretação realizada por ela de “Macorina” (Alfonso Camín e Chavela Vargas).

Chavela Vargas – breve contextualização

María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano, Chavela Vargas, nasceu em 1919, no distrito de San Joaquín de Flores, pertencente à província de Heredia, na Costa Rica. Nas



narrativas de Chavela sobre sua infância², há o destaque para condutas conservadoras de seus pais e da comunidade, norteadas por valores predominantemente católicos. Segundo ela, o período compreendido entre os seus seis e treze anos de idade, aproximadamente, foi marcado pelo entendimento de ser uma criança diferente das demais – comportava-se de maneira “masculina”, oposta ao que se esperava de meninas da sua idade. Na maior parte dos relatos que faz sobre o período, Chavela Vargas reitera passagens sobre solidão, ausência de afeto no círculo familiar e discriminação. Tudo isso, por performar o gênero de maneira “indevida”. O sofrimento da jovem María Isabel a fez se mudar sozinha, por volta dos quatorze anos de idade, para a Cidade do México. Não é possível precisar o ano exato em que se deu a mudança, no entanto, o acontecimento é fundamental para o surgimento e desenvolvimento da figura pública “mexicana”, cantora e compositora Chavela Vargas, como veremos a seguir.

Em seus primeiros anos vivendo na Cidade do México, Chavela Vargas foi espectadora de um dos momentos mais efervescentes da produção artística do país. Em depoimentos diversos, deixou clara sua admiração e preferência por vozes masculinas, como as de Pedro Infante, Pepe Guízar, Agustín Lara, entre outros. Foi no ambiente boêmio da Cidade do México que se aproximou de artistas e políticos influentes da época e, já na década de 1950, era reconhecida no meio artístico como exemplo de subversão – cantora lésbica, que performava o gênero de maneira única e inovou na interpretação da canção *ranchera* e de *corridos*³. Das vestimentas, aos gestos cênicos e vocais, a elaboração da artista Chavela Vargas habitou mais intensamente o universo masculino mexicano, fazendo surgir uma figura disruptiva, que mesclava elementos indígenas, como as calças e camisas de linho brancas, a símbolos “tipicamente mexicanos”, como sandálias utilizadas pelas *soldaderas*⁴ em batalha, ponchos e jaquetas vestidas pelos *charros*⁵. Na intitulada Época de Ouro do cinema mexicano (décadas de 1940, 50 e 60), voltada ao fortalecimento do ideal vitorioso do povo mexicano após a Revolução, a artista já se fazia presente como ícone de valentia e “mexicanidade”, mesmo que de maneira “exótica”.

Ponme la mano aquí, Macorina

² Presentes em: *Dos vidas necesito: las verdades de Chavela Vargas* (VARGAS e CORTINA, 2012); *Chavela: Cantante, luchadora, símbolo* (GUNDO e SKY, 2017); bem como em entrevistas exibidas em programas de televisão e jornais impressos.

³ *Corridos*: relatos cancionais de heróis e personagens da Revolução Mexicana.

⁴ *Soldaderas*: mulheres campesinas que participaram ativamente de combates da Revolução Mexicana, guerreando contra o exército do governo ditatorial de Porfirio Díaz.

⁵ *Charros*: “cavaleiro que veste traje especial composto de jaqueta curta, camisa branca e sombreiro, com calça justa para os homens”. Dicionário da Real Academia Española. /<https://dle.rae.es/charro#51SZ2II/>





No processo interpretativo de Chavela Vargas, nos chama atenção a preservação do pronome feminino em canções escritas por ela e demais compositores. Àquela época, como a maior parte das canções *rancheras* e dos boleros era escrita por compositores homens, o sujeito destinatário das mesmas eram, majoritariamente, mulheres. É importante destacarmos que dentro do ideal artístico pós-revolucionário, a heteronormatividade era enaltecida em letras de música, poemas e nas tramas cinematográficas. Sendo assim, ao cantar explicitamente para as mulheres, revelando sua homossexualidade no ato da performance, a intérprete subvertia as normas de gênero. A canção “Macorina” (Alfonso Camín e Chavela Vargas), gravada seis vezes pela cantora⁶, tornou-se sucesso especialmente por deixar explícita sua atração por mulheres. Trata-se da adaptação de um poema cubano, de autoria desconhecida, feita pelo escritor Alfonso Camín e musicada por Chavela Vargas, em homenagem à María Calvo Nodarse – conhecida em Havana (Cuba), nos anos 1950, por atitudes polêmicas, como dirigir, usar cabelos curtos, fazer uso de tabaco etc. Segundo a pesquisadora Yvonne Yarbrow-Bejarano (1997), Chavela fez uma espécie de “música *drag*, escrevendo/falando/cantando o desejo lésbico através da apropriação ‘sapatão’ (“butch”) da posição masculina heterossexual” no México⁷.

Dentre as seis diferentes versões gravadas por Chavela Vargas, apresentaremos uma breve análise da primeira delas, presente no disco *Noche Bohemia* (1961). A escolha pelo fonograma em questão se deu pelo desejo de investigação sobre os recursos vocais utilizados pela cantora em uma narrativa explicitamente lésbica, já em seu primeiro álbum. Para tanto, indicamos, de início, algumas das escolhas musicais realizadas por Chavela:

Tonalidade: Sol menor

Andamento: média de 123 bpm

Instrumentação: violões

Letra e tradução:

Refrão:

***Ponme la mano aquí, Macorina
Ponme la mano aquí (2x)***

*Tus pies dejaban la estera
Y se escapaba tu saya
Buscando la guardarraya
Que al ver tu talle tan fino
Las cañas azucareras
Se echaban por el camino*

Refrão:

***Ponha a mão aqui, Macorina
Ponha a mão aqui (2x)***

*Teus pés deixavam a esteira
E sua saia escapou
Buscando o guarda-corpo
Que ao ver sua cintura tão fina
As canas açucareiras
Corriam pela estrada*

⁶ Chavela Vargas gravou diferentes versões da canção, nos discos *Noche Bohemia* (1961), *Chavela en España* (1973), *Macorina* (1994), *Latin Essentials* (2003), *Live at Carnegie Hall* (2004) e *Cupaima* (2006).

⁷ [...] *musical drag, writing/speaking/singing lesbian desire through the butch appropriation of the active heterosexual male subject position* (YARBROW-BEJARANO, 1997, p. 38)





*Para que tu las molieras
Como si fueses molinho*

Refrão

*Tus senos carne de anón
Tu boca una bendición
De guanábana madura
Era tu fina cintura
La misma de aquel danzón*

Refrão

*Después el amanecer
Que de mis brazos te lleva
Y yo sin saber que hacer
De aquel olor a mujer
A mango y a caña nueva
Con que me llenaste al son
Caliente de aquel danzon*

Refrão

*Para você moê-las
Como se fosses um moinho*

Refrão

*Teus seios, carne de anón
Tu boca, uma bênção
De graviola madura
Era tua fina cintura
A mesma daquele danzón*

Refrão

*Depois do amanhecer
Que dos meus braços te leva
E eu sem saber o que fazer
Com aquele odor de mulher
De manga e cana nova
Com que me encher o som
Quente daquele danzón*

Refrão

A letra de “Macorina” se divide, basicamente, em três estrofes intercaladas pelo refrão. Trata-se da narrativa de um momento de exaltação e, ao mesmo tempo, nostalgia – o sujeito enunciador descreve a beleza da mulher com a qual esteve na noite anterior, ainda impregnado por seu perfume, comparando-a a uma série de frutos tropicais. A estrofe inicial indica, metaforicamente, a partida da mulher desejada, após uma noite de música e prazer. O refrão reitera um pedido ambíguo: “ponha a mão aqui, Macorina”. O “aqui” fica a cargo da imaginação do ouvinte. Yarbrow-Bejarano, comenta o trecho em sua argumentação sobre a importância de Chavela Vargas para a criação do que seria uma subjetividade lésbica mexicana:

O insistente refrão de “Macorina” é “Ponha a mão aqui, Macorina, ponha a mão aqui”. Obviamente, a resposta para a pergunta “onde?” depende do corpo do sujeito enunciador, heterossexual masculino ou lésbico. Em performance, Chavela Vargas prenderia o olhar de uma mulher na plateia e o colocaria na própria virilha ao cantar o refrão. Essa reivindicação dos espaços da música popular mexicana para o corpo sexual feminino/lésbico recebe uma carga altamente erótica por meio da letra desta canção. (YARBROW-BEJARANO, 1997, p.39)⁸

⁸ The insistent refrain of “Macorina” is “Ponme la mano aquí, Macorina, ponme la mano aquí” (out your hand here, Macorina, put your hand here). Of course the answer to the question “where?” depends on the body of the speaking/singing subject, heterosexual male or butch lesbian. In performance, Chavela Vargas would engage the gaze of a woman in the audience and put her hand on her own crotch when singing this line. This claiming of the spaces of Mexican popular music for the female/lesbian sexual body is given a highly erotic charge by the lyrics of the song. (YARBROW-BEJARANO, 1997, p. 39)





Em continuidade, nas segunda e terceira estrofes, há a descrição do corpo da mulher desejada – seios, boca, cintura, odor “de manga e cana nova” – e do estado nostálgico do sujeito enunciatador, após vê-la partir. A letra se desenvolve sobre uma estrutura melódica e harmônica reiterativa, em consonância com o próprio refrão e com a narrativa que gira, a todo tempo, sobre o desejo por Macorina.

Analisando o comportamento vocal de Chavela Vargas, há, na primeira exposição do refrão, a predominância do registro vocal M1⁹ (voz de peito), com alternância entre os modos de fonação tenso e neutro¹⁰. Em */Ponme la mano aquí, Macorinal/*, identificamos a presença de vibrato, e maior intensidade. Seguindo, a segunda frase */Ponme la mano aquí/* já é executada em fonação neutra, sem vibrato e menor volume. Chavela repete as duas frases diminuindo, cada vez mais, a intensidade e fechando a articulação, sugerindo uma espécie de “sensualização” da voz.

Ao longo das estrofes, a cantora permanece alternando os modos de fonação citados acima, mantém-se em registro M1, utilizando vibrato nos momentos de fonação tensa e realizando dinâmicas, como na primeira exposição do refrão. Indo além, Chavela também utiliza sussurros e murmúrios como recurso expressivo que enfatiza o estado desejante do enunciatador. No quarto verso da última estrofe, em */de aquel olor a mujer/*, a cantora promove uma mudança brusca de registro vocal – de M1 para M2 (do peito para a cabeça) –, reproduzindo um dos elementos mais característicos da canção *ranchera*. Por fim, em */Caliente de aquel danzón/*, realiza um drive vocal, que enfatiza seu estado de desejo carnal.

No que diz respeito à instrumentação, a escolha por executar *rancheras*, *corridos* e *boleros* acompanhada somente por violões e, em momentos pontuais, por formação percussiva reduzida, se tornou uma importante marca da música feita por Chavela Vargas. De acordo com Eugenia León¹¹, é possível dizer que cantora expôs o que de mais dramático e triste havia na canção mexicana, muitas vezes mascarado pelo caráter festivo das apresentações. No caso da

⁹ “Um registro vocal é um evento totalmente laríngeo; ele consiste em séries ou regiões de frequências de fonação que podem ser produzidas com qualidades muito semelhantes.” (HOLLIEN7, 1974, p. 125-143 apud SUNDBERG, 2015, p. 82). O Registro M1, também referido como “voz de peito”, “voz plena”, “registro modal”, é o que mais se relaciona com a voz falada, e/ou canto médio/grave.

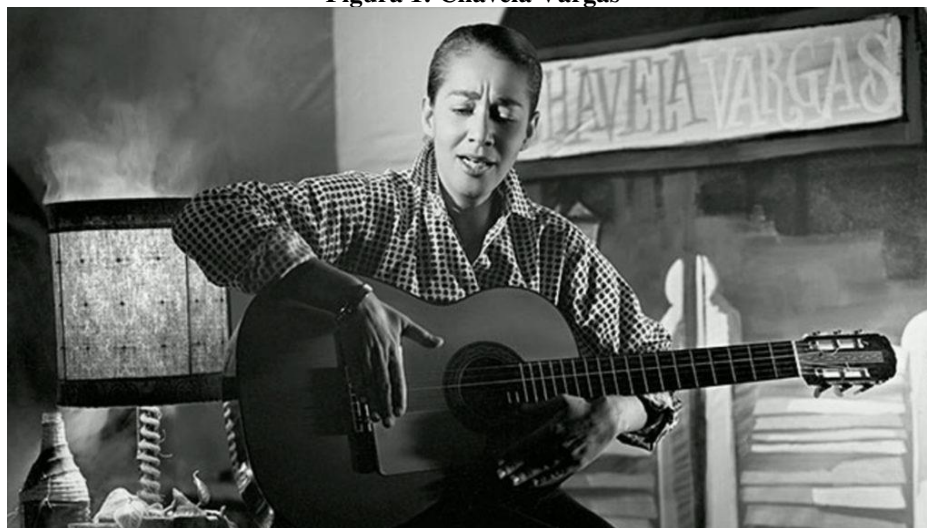
¹⁰ “Os ajustes da musculatura laríngea geram diferentes tipos e qualidades de fonação. Sundberg (1994, 2015) destaca que por meio da interação entre pressão subglótica e força de adução são produzidos os denominados modos de fonação. [...] A fonação tensa é a que possui maior tempo de duração na fase fechada. Zhang, (2016, p. 2629) aponta que esse modo de fonação tem por característica a presença de um segundo harmônico mais forte que a frequência fundamental. Esse é o padrão no qual há maior força de adução. [...] Na fonação neutra, segundo Herbst et al. (2014, p. 399), não há fenda nem na porção membranosa, nem na cartilaginosa. Essa qualidade seria resultante de uma ação conjunta de CAL, TA e A que promoveriam esse fechamento glótico. (CORUSSE, 2021, p. 39)

¹¹ LEÓN apud GUND; SKI, 2017



primeira gravação de “Macorina”, identificamos a presença de um elemento percussivo ao fundo – não é possível afirmar de qual instrumento se trata, no entanto, entendemos que seja a própria cantora “batucando” no violão, como era de seu costume fazer durante a apresentação da canção ao vivo. Na fotografia inserida abaixo, Chavela posou “batucando”, como se encenasse a interpretação da canção.

Figura 1: Chavela Vargas



Fonte não identificada.

A título de curiosidade, o vínculo entre “Macorina” e Chavela Vargas se tornou tão profundo, que “batizou” a dupla de violonistas que a acompanhou, entre os anos 1990 e 2012 – *Los Macorinos*, formada por Juan Carlos Allende e Miguel Peña.

Considerações finais

As interpretações feitas por nós sobre o gesto vocal de Chavela na canção “Macorina” se dão, em certa medida, pelo mesmo elemento que se estabelecem os “atos de gênero”, como discutimos no início deste texto. É por meio da repetição de atos estilizados, bem como de vocalizações determinadas, que tais associações nos são permitidas – uma espécie de “citacionalidade” do gesto vocal que, por sua vez, integra a performatividade de gênero. As escolhas interpretativas da cantora, elencadas por nós, pertencem às inúmeras possibilidades semânticas relacionadas aos corpos, geralmente categorizadas de acordo com o tempo e contexto de realização.

O jornalista e crítico musical Enrique Helguera traz uma interessante descrição da maneira como Chavela Vargas foi, possivelmente, entendida àquele tempo e espaço de escuta:



Não era homem quem cantava, mas sim uma mulher, mas que tampouco respondia aos modelos da profissão, nem aos estereótipos sociais. Combinava a assertividade, força e alcance vocal masculino com a intuitiva, vulnerável e sofisticada intensidade emocional de uma mulher” (HELGUERA apud VARGAS; CORTINA, 2012, p.12)¹².

Tratava-se de uma voz única, que assim como escapava a determinadas normas de gênero, também conseguia se desviar das classificações binárias do *ser-mulher-cantora*.

Referências

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 288 p.

_____. Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 266 p.

CORUSSE, Mateus. *A pedagogia vocal no canto popular brasileiro: estética, técnica e formalização nas escolas técnicas e conservatórios públicos de São Paulo*. Campinas, 2021. 630 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1233840?guid=1656648283573&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1656648283573%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1233840%231233840&i=1>

GUND, Catherine; SKI, Daresha. *Chavela: cantante, luchadora, símbolo*. Direção de Catherine Gund e Daresha Ski. Espanha: Karma films, 2017. 1 DVD. (89 min.)

JACOBS, Daiane. Corpo vocal, gênero e performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.7, n.2, p.359-381, 2017. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61818>. Acesso em: 15 jan. 2022.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth.; MURGEL, Ana. (Org.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013. V, p. 51-60.

¹² Al prescindir de los violines y vientos del mariachi se alejó de la fiesta multitudinaria para buscar la compañía del solitario, para compartir su intimidad, para descubrirnos – con las frases arrastradas, el ritmo, las síncopas y el único acompañamiento de las guitarras – el luminoso corazón de las canciones. Sus interpretaciones rompieron para siempre la rigidez de los cánones establecidos y las fronteras de la ortodoxia: no era un hombre quien cantaba, sino una mujer, pero que tampoco respondía a los modelos de la profesión ni a los estereotipos sociales. Era una suerte de canción andrógina que combinaba la asertividad, fuerza y rango vocal masculino con la intuitiva, vulnerable y sofisticada intensidad emocional de una mujer. (HELGUERA apud VARGAS; CORTINA, 2012, p.12)





PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014. 224 p.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz*: fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 328 p.

VARGAS, Chavela. *Macorina*. México: Orfeon, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFMhedayQ4I>. Acesso em: 15 jan 2022.

VARGAS, Chavela; CORTINA, María. *Dos vidas necesito*: las verdades de Chavela. Barcelona: Montesinos, 2012. 203 p.

YARBRO-BEJARANO, Yvone. Crossing the border with Chabela Vargas: a chicana femme's tribute. In: BALDERSTON, Daniel; GUY, Donna. *Sex and sexuality in Latin America*. New York: New York University Press, 1997. P. 33 – 43.

