

Repensando os níveis da voz no canto popular: por uma esquematização horizontalizada e interseccional.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA
SUBÁREA: Música popular

Ricardo Lima (Frei)
UFRN
ricardo.freitas@ufrn.br

Anderson Quirino de Oliveira
UFRN
cantordilourenco@gmail.com

Resumo. A pesquisa traz resultados de uma investigação que se debruçou sobre aquilo que a professora Dra. Regina Machado em sua tese nomeou como “níveis da voz”, algo que se consolidou como um dos principais esquemas utilizados para abordagens atinentes ao canto popular urbano e midiático brasileiro. Partindo de conceitos e proposições que percebem na voz cantada algo de indicialidade (Zumthor, Cavarero), propusemo-nos à compreensão de como tais elementos poderiam (re)compor a proposta de Machado. Metodologicamente recorreremos a discussões, leituras, práticas de escutas e de canto dirigidas pelo modelo para que pudéssemos identificar sua aplicabilidade em gestualidades e comportamentos vocais de intérpretes diversos. Notamos a necessidade de renomear as categorias chamadas de “níveis”, que sugerimos, por ora, serem tratadas como “aspectos”. Isso porque os resultados nos levam à identificação da necessidade de pensarmos um que comporte a coexistência de elementos em categorias distintas, numa espécie de faixa interseccional e que não sugira, nem mesmo indiretamente, perspectivas hierárquicas. Entendemos que essa reconfiguração poderá nos entregar um esquema pedagógico, metodológico e analítico mais apropriado à lida com o canto popular.

Palavras-chave. Canto popular, Níveis da voz, Aspectos da voz cantada, Canção popular brasileira.

Rethinking the Levels of Voice in Popular Singing: Towards a Horizontal and Intersectional Scheme.

Abstract. The research presents results from an investigation that focused on what Regina Machado in her thesis named 'levels of the voice,' something that has become one of the main frameworks used for approaches related to Brazilian urban and mediated popular singing. Starting from concepts and propositions that perceive something indicative in the sung voice, we set out to understand how such elements could compose Machado's proposal. Methodologically, we resorted to discussions, readings, listening practices, and singing guided by the model to identify its applicability in the gestures and vocal behaviors of various performers. We noted the need to rename the categories called

'levels,' which we suggest, for now, be treated as 'aspects.' This is because the results lead us to identify the need to think of a non-hierarchical model that allows for the coexistence of elements in distinct categories, in a kind of intersectional band. We believe that this reconfiguration can deliver a more appropriate pedagogical, methodological, and analytical framework for dealing with popular singing

Keywords. Popular singing, Levels of the voice, Aspects of the sung voice, Brazilian popular song.

Introdução

Desde cedo aprendemos a nos comunicar observando as pessoas que estão ao nosso redor. Imitamos os sons por elas emitidos, sem compreender o que, de fato, agencia a emissão daqueles, digamos, ruídos. Expressos por meio daquilo que chamamos voz, tal ato de exibição de desejos, vontades, razões e paixões se materializa sonoramente através de um mecanismo pneumofonoarticulatório que opera uma filtragem, levada a efeito pelo trato vocal¹, sobre a frequência produzida na fonte glótica. Tal perspectiva é baseada na teoria acústica “fonte-filtro” e foi desenvolvida por Gunnar Fant (1960). Obviamente, com o passar do tempo e os avanços tecnológicos/científicos, muitos estudos foram desenvolvidos a fim de aprofundar os conhecimentos sobre a voz, trazendo-nos outras perspectivas, conceitos, teorias que desdobram a supracitada ou propõem outras rotas de entendimentos. Continuando, a voz que nos interessa é aquela utilizada para cantar e, nesse contexto, de acordo com Zumthor (2005), sua produção carrega um importante poder de significado no tom, no timbre, na altura, no registro e no significado que a sociedade doa a eles quando de seu contato com signos sonoros. O autor também diz sobre a importância do que chama de vocalidade, algo que nos revela indiciabilidades, a “historicidade da voz”, capaz de produzir “fonia e organizar a substância” e que pode impactar na capacidade de significação do discurso cancional (Zumthor, 1993, p.21).

A pesquisa foi orientada pela busca do aprimoramento de ferramentas para melhor compreender e abordar a voz cantada em seus aspectos constitutivos e resultantes. Procuramos mergulhar num entendimento da voz e de seus comportamentos, para que pudéssemos analisá-la com ainda mais clareza e conseguíssemos lidar com as razões e emoções envolvidas na produção dessa arte vocal. Sendo assim, o que apresentamos aqui, como resultado parcial de uma pesquisa de iniciação científica, visa discutir e propor uma

¹ Compreendido por toda a região supra glótica, ou seja, língua, palato mole, faringe, laringe, mandíbula e lábios (Sundberg, 2015).

remodelação da proposta nominada por “níveis da voz”: reconhecido esquema analítico, amplamente utilizado por docentes de inúmeras escolas de música de universidades brasileiras, criado e apresentado pela professora Dr^a. Regina Machado em sua tese de doutorado (Machado, 2012).

O nosso objetivo inicial era pesquisar os indicadores de percepção de certa indicialidade primária, que pudessem impactar a construção do sentido na interpretação vocal, algo que pudesse complementar os estudos pautados nos Níveis da Voz, na Semiótica da Canção e nas Qualidades Emotivas da Voz. Tais elementos investigados tratam, em boa medida, daquilo que Daniel Bounoux (1999) denomina de sinais suprasegmentais da enunciação, operadores não necessariamente verbais, que acompanham a mensagem e impactam o processo de enunciação/interpretação; aquilo que “exprime ou age segundo o modo da presença real” (Bounoux, 1999, p.59); algo ligado antes à manifestação do que à representação; espécie de modalização que compõem o aspecto gestual da voz e que se mostra suscetível à interferência de sinais, digamos, analógicos; elementos de uma operação *in praesentia* capazes de recarregar palavras e cantares com porções generosas de natureza, de energia, de carne, de presença real e unívoca (Bounoux, 1999, p.86); componentes da enunciação que veiculam afetos, estado do corpo. Em síntese, a proposta é de um mergulho em vocalidades com intuito de compreender melhor as gestualidades vocais.

Ao nos debruçarmos na tentativa inicial de procurar um nível elementar da voz, aquele que poderia estar atrelado à indicialidade/vocalidade sugerida por Zumthor, algo não constante da proposta de Machado, percebemos que os níveis, como organizado pela autora, podem apresentar insuficiências em suas especificidades e objetivos criando obstáculos ao entendimento a que se propõem. Considerando a importância, o ineditismo e o avanço que a elaboração de Machado trouxe para os estudos dos comportamentos vocais; cientes de que a autora admite ser “muito tênue a separação entre essas categorias, cada uma estabelecendo e ampliando limites em função da outra” e que “a divisão é um procedimento didático [...] que transportamos para o ambiente de análises com o intuito de compreender cada dessas [categorias] e suas articulações internas, pretendendo alcançar a partir daí uma compreensão em nível profundo do procedimento vocal (Machado, 2007, p.51), buscamos identificar um outro caminho, ainda em construção, que possa facilitar e incrementar tal reorganização. Para isso, embora, diga-se, a autora não afirme que os níveis tenham entre si uma correlação hierárquica, propusemos a substituição deste operador/categorizador analítico para que se evite possíveis admissões, ainda que indiretamente, de uma disposição que opere uma ordem

de precedência entre as categorias e que, por conseguinte, impeça uma disposição interseccional em virtude de eventuais delimitações estanques entre elas. Isso porque os níveis organizados por Machado estão relacionados à articulação de abordagens semióticas, do universo da linguística, que associam comportamentos vocais aos “conteúdos expressos nos níveis discursivo, narrativo e tensivo” (Machado, 2007, p.52). Embora semioticamente esses níveis também não operem diretamente uma gradação verticalizada em termos de importância, mas como diferentes dimensões de análise, indiretamente podem suscitar uma espécie de escala que tem início na observação a partir do nível tensivo, passando pelo narrativo e se aprofundando no nível discursivo (Barros, 2005). Ademais, tal perspectiva linguística é agenciada e apoiada pelo pensamento estruturalista, que se organiza por estratificações e gradações que podem ser tomadas como escalas ordenativas. Ainda, semanticamente, várias acepções do termo “nível”, notadas e dicionarizadas, apontam para a ideia de hierarquia, tais como: “3. fig. altura relativa de um ser numa escala hierárquica de valores [...] 8. LING. EST. cada um dos subsistemas da língua hierarquicamente estruturados (Houaiss, 2001, p.2021). Por isso, apostamos na adequação de termos e procedimentos que possam evitar quaisquer aderências, diretas ou indiretas, a considerações hierárquicas e não-interseccionáveis.

Durante o período dessa investigação, utilizamos como procedimento metodológico: periódicas discussões, seguidas de debates; leituras conjuntas no âmbito do grupo de pesquisa coordenado pelo orientador da presente pesquisa; práticas de canto e escutas dirigidas quando aplicamos o modelo vigente; tudo isso a fim de perceber possíveis acertos, potencialidades, insuficiências, limites, intuindo, claro, alcançar respostas para os questionamentos que emergiam.

Sobre os níveis da voz

O modelo sugerido por Machado (2012) é amplamente utilizado para análise e ensino do Canto Popular em boa parte das universidades brasileiras. Inicialmente, a proposta divide os níveis em três e os identifica assim: 1) nível físico; 2) nível técnico e 3) nível interpretativo.

O primeiro nível foi subdividido em três subáreas: extensão e tessitura; registros vocais; timbre e significação. Coube ao segundo nível tratar da emissão. E o terceiro nível tratou de lidar com a articulação rítmica; o timbre manipulado e o gesto interpretativo. Essas

divisões esquemáticas visam facilitar o entendimento quando da análise vocal. Vamos discorrer separadamente sobre cada um dos níveis e expor o que apuramos nesta investigação.

Nível por nível

No nível físico estão presentes os elementos fisiológicos que compõem uma voz. No primeiro subnível, encontramos a extensão e a tessitura. Machado conceitua o operador “extensão” como “toda a gama de notas musicais que uma voz é capaz de produzir, do extremo grave ao extremo agudo” (Machado, 2012, p.49). E explica a tessitura como a “gama de notas produzidas com o menor esforço físico, resultando em grande qualidade vocal e naturalidade, não apenas na realização do intérprete, mas também na recepção do ouvinte” (Machado, 2012, p.49). Em sequência, explana o próximo subnível: os registros vocais. Explica que “os ajustes produzidos pela musculatura possibilitam que a voz atue não só no campo da tessitura, próximo à fala, mas por um campo vocal bem mais amplo, que muitas vezes envolve toda a extensão” (Machado, 2012, p.50). Ressalta ainda a nomeação dos registros como basal ou *fry*, modal e elevado. O primeiro se realiza quando as pregas vocais estão mais encurtadas e “a mucosa que as recobre, bem soltas” (Behlau; Rehder, 1997). Nesse lugar, a frequência produzida é extremamente grave e, devido a crepitação que é percebida audivelmente, recebeu também o nome de *fry*, numa clara analogia sonora com o significado traduzido da palavra: frito. O segundo registro é

o registro modal, no qual se opera grande parte das vozes falada e cantada, está dividido em três sub-registros, nominados segundo as sensações corporais produzidas pela ressonância: baixo (peito), médio (glótico) e alto (cabeça). [...] Do ponto de vista fisiológico, à medida que se encaminha para a produção de notas agudas, a ação física transfere-se do músculo interno (tiroaritenóideo) da laringe para o músculo externo (cricotireóideo) (Machado, 2012, p.50).

Machado apresenta o terceiro registro subdividido em “dois sub-registros: falsete e flauta (assovio)”. Ela descreve o falsete como produção indireta das pregas vocais, isto é, “a laringe é tensionada pelo músculo cricotireóideo e, por consequência, as pregas vocais são alongadas de tal forma que uma pequena fenda se instala entre elas. O resultado produzido é uma voz aguda e, pela presença da fenda, comumente airada” (Machado, 2012, p.51). Por fim, ainda no nível físico, discorre sobre timbre e significação. Explica que o timbre é o que diferencia e particulariza uma voz ou um instrumento, ou seja, ele é a identidade que gera a capacidade de reconhecer quem o produz:

No canto popular, o timbre marca a identificação do intérprete e produz, no ouvinte, a crença no discurso, caso se trate de um cantor de sua preferência, ou mesmo a descrença, se ele não nutrir admiração pelo intérprete. E talvez por isso mesmo seja comum que os cantores se apeguem aos seus timbres naturais e se arrisquem pouco na alteração de um padrão vocal já consagrado pelo público (Machado, 2012, p.51).

O próximo nível abordado é o técnico. Neste, Machado se concentra apenas no item emissão. Expõe que a escolha de ressoadores (nariz, boca, laringe, orofaringe) “pode enfatizar ou atenuar a presença de harmônicos agudos (ressoadores frontais) ou graves (ressoadores posteriores)” (Machado, 2012, p.51). Em sequência, continua argumentando que

a voz projetada nos ressoadores frontais tende a resultar numa sonoridade mais compactada, sem escape de ar e com uma presença maior de harmônicos agudos. Já a projeção mais posteriorizada, na qual a massa de ar se projeta com maior acento no palato mole, tende a produzir um espectro maior de harmônicos graves, resultando num corpo vocal mais largo e disperso (Machado, 2012, p.51).

Para Machado, cada cantor traz as próprias características que podem ser alteradas pela técnica atuando na emissão: esse conhecimento surge, mesmo que de modo intuitivo, em muitos cantores populares, no ato de sua interpretação.

O próximo nível é o interpretativo, que foi seccionado em três subáreas: articulação rítmica; timbre manipulado; gesto interpretativo. A primeira subárea diz respeito ao modo como o intérprete realiza fraseados rítmico-melódicos, unindo o texto e a melodia, particularizando a execução cancional. Na segunda, dominando a emissão, torna-se possível transitar pelos diversos registros, objetivando alterações do timbre natural, fazendo surgir outras vozes dentro da voz. Isso ocorre

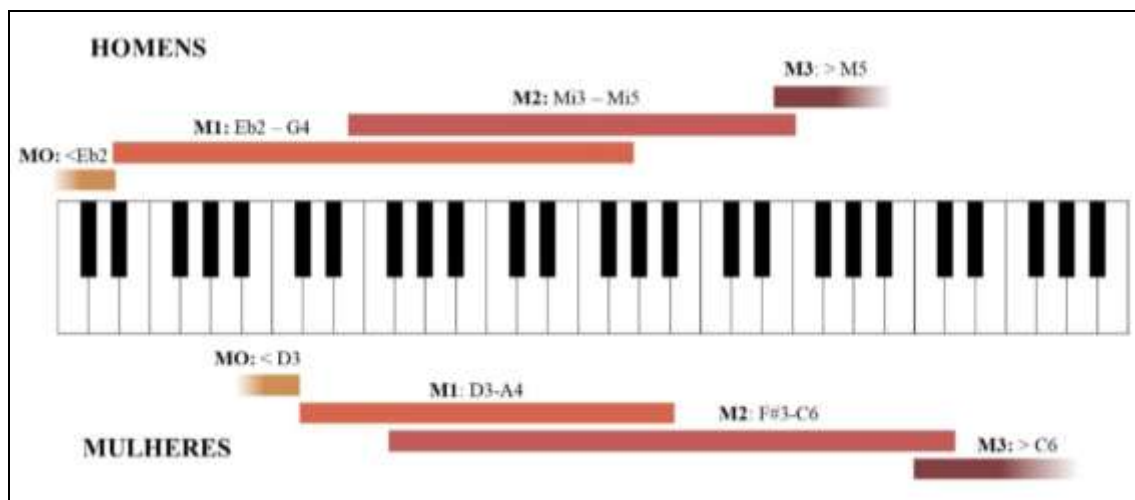
a partir do momento em que o cantor faz uso da técnica vocal, dos campos de emissão e da variação consciente de registro, ele pode produzir alterações significativas em seu timbre natural. Essas alterações, inseridas numa interpretação, podem produzir efeito de descontinuidade na escuta, gerando uma nova informação, que atua como elemento de atração na relação com o ouvinte, ainda que de certa forma o convoque à uma participação indireta. (Machado, 2012, p.53)

Na terceira, com todo o conhecimento internalizado, o intérprete cria marcas na sua interpretação e, dessa forma, acabam por particularizar o seu jeito na tradução da obra cancional.

Discussão dos resultados

Após toda a exposição acima, cabe alguns apontamentos importantes no que se refere aos níveis adotados. O primeiro ponto que gostaríamos de destacar diz sobre os registros vocais, item alocado no nível físico, pois percebemos que a nomenclatura e a forma de compreensão do fenômeno precisam ser atualizadas. Registros devem ser entendidos como eventos totalmente laríngeos, havendo concomitância, alternância ou predomínio da atuação dos músculos tiroaritenóideo (TA) e cricotireóideo (CT) na emissão de frequências distintas da extensão vocal (Corusse, 2021), algo que contribui de modo importante para o entendimento desse fenômeno. Na medida dos avanços dos estudos, tomamos ciência de que há influência do filtro sobre a disposição vocal, impactando inclusive a fonte glótica, numa perspectiva não-linear (Titze, 2008). Tal não-linearidade faz contraponto à teoria de Fant. Sabemos que um cantor objetiva transitar por sua extensão com fluidez e expressividade. Tendo por base a amplitude das notas alcançadas e os estudos desenvolvidos por Roubeau, Henrich e Castellengo (2009), consideramos recorrer ao modo de observação dos registros, conforme imagem a abaixo presente:

Figura 1 – Definição do uso dos mecanismos em relação às alturas.



Fonte – Adaptação de Corusse (2021).

É também necessário problematizar a subdivisão de registros proposto por Machado, quando utiliza as categorias basal, modal e elevado. Literaturas mais recentes sugerem que

abordemos a questão do registro utilizando a noção de mecanismos. Roubeau, Henrich e Castellengo (2009) são autores de um estudo que identificou a existência de quatro mecanismos que são agenciados ao longo da extensão vocal de um indivíduo em sua totalidade. Tais mecanismos, são nomeados como M0, M1, M2 e M3. Dada a profusão de termos encontrados na literatura especializada, deve-se dizer que se pode considerar as seguintes equivalências: M0 como *Fry*, *Stroh bass*, Registro Pulsátil ou de Pulso; M1 como Voz de Peito, Registro Denso, Registro Modal, Voz Pleno, Mecanismo Pesado; M2 como Voz de Cabeça, Falsete, Registro Tênuo, Registro Elevado, Mecanismo Leve; M3 como Voz de Apito, Flauta, Assobio, *Whistle*.

Retomando a figura 1, entendemos que a visualização dos mecanismos em relação às alturas nos ajuda a compreender que regiões do espectro podem ser executadas em mais de um mecanismo por meio de manobras muscular-articulatórias, e, nisso, faz-se necessário conhecimento técnico para que possamos nos decidir entre o uso de registros distintos. Desse modo, acessar uma determinada altura com um dado mecanismo, parece-nos não se tratar de uma questão atinente apenas ao nível físico, mas também a uma questão de ordem técnica. Podemos ainda imaginar que a opção pelo uso de um ou outro registro, levando em conta a intencionalidade do intérprete, pode impactar no processo de construção de significados, próprio do campo interpretativo, como já nos mostra as abordagens semióticas (Lima, 2020; Machado, 2012; Tatit, 2008).

No que tange à emissão, item contemplado pelo nível técnico na proposta de Regina Machado, precisamos compreender o modo de produção da voz e, ao mesmo tempo, assimilar melhor a acepção do termo. O gesto vocal se inicia por meio de um processo expiratório que encontra pregas vocais aduzidas. Valendo-se daquilo que entendemos por pressão subglótica, rompe-se a resistência própria desse fechamento e dá-se início ao ciclo vibratório que produz a fonte glótica (Sundberg, 2015). Tal fonte emite um ruído², que será transformado, no trato vocal, pelo filtro, compreendido pelos articuladores. Toda região supraglótica, das pregas vocais até os lábios, incluindo aspectos elementares da ressonância, podem modificar aquilo que frequencialmente é produzido na fonte sonora. Por conseguinte, temos um espectro frequencial resultante irradiado (Sundberg, 2015). A imagem a seguir se mostra bastante ilustrativa:

² No ruído emitido pelas pregas vocais está presente a frequência fundamental (F0) ou primeiro harmônico (H1), que é a frequência mais grave que soa da fonte. No instante que há múltiplos de F0, mais agudos que esse, são chamados de harmônicos (H2, H3, H4...). Vale ressaltar que as distintas e variadas configurações do trato vocal alteram a resultante final emitida (Sundberg, 2015).

Figura 2 - Síntese da produção vocal

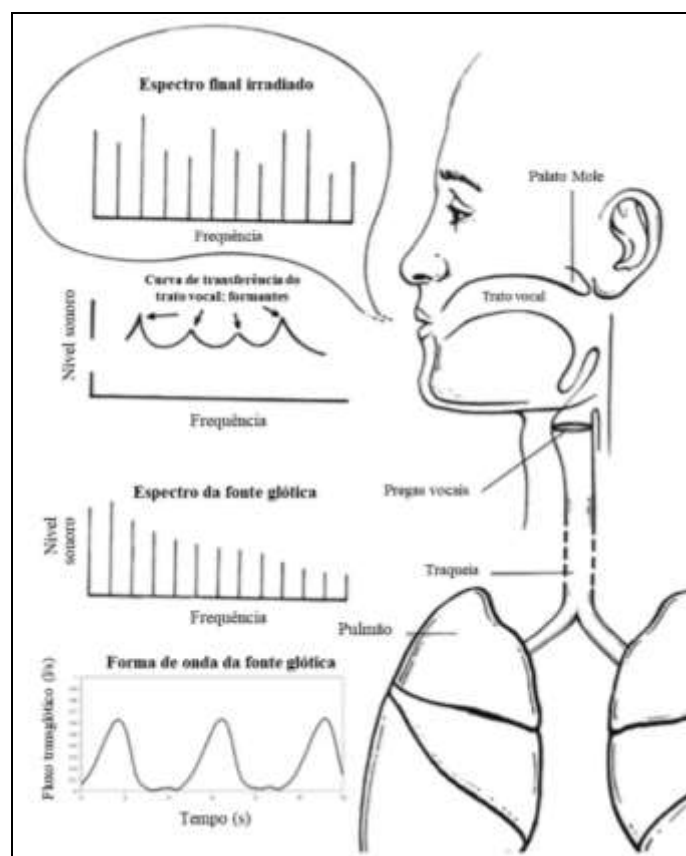


Figura 1 - Adaptação de Corusse (2021)

É preciso destacar que vários trabalhos importantes ao longo do tempo apresentaram abordagens que demonstram imprecisões quanto aos usos dos conceitos de sonoridade e de ressonância. Termos como “voz na máscara”, “ressonância alta, baixa ou nasal”, “joga a voz na cabeça, na frente e atrás” “projeção posteriorizada, anteriorizada”, “massa de ar projetada com maior acento no palato mole” e etc. foram utilizados exibindo imprecisões e pouca assertividade quanto aos fenômenos experimentados (Corusse, 2021). É importante entender que sonoridade é a consequência da manipulação dos articuladores nesse processo de

produção da voz cantada. Uma habilidade articulatória é capaz de moldar o som final, mas sempre em relação de interdependência com aquilo que foi produzido no nível da fonte. Então, precisamos entender que ora interferimos na ressonância, ora na sonoridade. Para isso, se faz necessário muita coordenação motora, isto é, muita técnica sob o trato vocal com um intuito de executar e alcançar as sonoridades desejadas em cada momento cancional. Portanto, sim, trata-se de uma questão também técnica e que ajuda definir a resultante emissiva. Portanto, a emissão vale-se de um componente físico determinante para a incidência de harmônicos e formantes. Além disso, emitir algo é um “lançar de si”, portanto algo que vem do corpo, o que novamente nos faz pensar que emissão pode ser compreendida como algo que compreende tanto o nível físico, quanto o nível técnico. Para Machado, emissão revela a qualidade vocal que se percebe numa interpretação (Machado, 2012). Corusse entende que emissão é o ato que faz soar. As perspectivas atreladas à fonoaudiologia e à Ciência da Voz percebem a emissão como a consequência da relação fonte e filtro (manejo de registros e de articuladores). No entanto, admitindo aspectos próprios da emissão no canto popular – citados, principalmente, por Regina Machado, mas também pelo professor e preparador vocal Felipe Abreu – tais como: a identificação de que a emissão busca pelos perfis entoativos da voz falada; prima pela coloquialidade; não exige padronização de sonoridade; pede valorização do timbre e uma assinatura vocal e, ainda, se orienta esteticamente por rigores próprios da tradição de comportamento vocal de cada gênero, percebemos que a emissão partiria de um nível físico, mas facilmente identificamos sua articulação com os níveis técnico e interpretativo. Se é a emissão que coloca em circulação uma resultante sonora; se evidencia mais ou menos sua relação com a coloquialidade; se procura se adequar a aspectos estilísticos, parece, de fato, algo que se consolida na confluência dos níveis técnico, físico e interpretativo.

Dando seguimento, como já mencionado, a articulação rítmica foi endereçada ao nível interpretativo. Contudo, em um determinado gênero musical com muita articulação e andamento rápido, por exemplo, haverá pouquíssimo tempo para se respirar, algo que pode ser impactado tanto pelas condições físicas do intérprete (capacidade pulmonar de um intérprete asmático, por exemplo), quanto por recursos ligados à habilidade de gestão do fluxo de ar. Dentro dessa esfera, faz-se necessário uma boa técnica para se calcular como será procedido o fraseado do trecho musical sem comprometimentos estéticos. Caso o performer não possua tais recursos técnicos, poderá comprometer a enunciação da canção, e isso pode levar ao rompimento do sentido dentre outros comprometimentos estilísticos e musicais. Portanto, novamente nos encontramos diante de um aspecto, digamos, que não deveria ser

associado a apenas um nível, pois que nos parece estar mesmo numa espécie de interseção, num entrelugar.

O aspecto seguinte que gostaríamos de destacar trata do item “timbre manipulado”. Esse ato consiste em conhecimento técnico suficiente de movimentação dos articuladores: boca, laringe, faringe, lábio, mandíbula e língua. Fazer alterações na sonoridade requer treino e muita repetição, exige muito estudo e dedicação, perseverança e paciência para o corpo entender e assimilar os ajustes utilizados. E isso vale para perspectivas formais, informais e não-formais de aprendizado. A assimilação parte pela experiência do “fazer de novo”, para que os procedimentos, enfim, sejam/estejam incorporados, postos na memória e na sabedoria do corpo. Não é algo que ocorre após uma simples conversa, leitura ou interpretação de um texto. Ademais, há pontos dentro do próprio timbre que estão além de todo o preparo prévio do artista. O timbre ou a voz de uma pessoa é sua identidade e traz consigo sua historicidade (Zumthor, 1993). Situações adversas, ocasionais, muitas vezes, podem produzir algumas oscilações, alterações imprevistas na apresentação. Mas tudo isso é a sua voz. Isso perpassa a dimensão física e técnica, algo que pressupõe a voz antes mesmo dela soar, característica marcante de uma unicidade (Cavarero, 2011).

Resultados

A pesquisa, embora ainda em curso, já nos oferece resultados importantes. O principal deles diz de uma necessidade de repensarmos o esquema proposto por Machado, que articula itens atinentes ao comportamento vocal por alocação em níveis. Entendemos que uma reformulação da proposta, algo que já está em curso, precisa considerar uma perspectiva que possa pensar tais níveis numa dinâmica horizontalizada e porosa, capaz de promover espaços interseccionais. Além disso, também percebemos que um outro nível, ou aspecto (nomenclatura que passamos a adotar em nossas análises), diz sobre aquilo que tomamos como uma camada indicial da voz, algo que metonimicamente seja capaz de nos revelar sua historicidade e sua unicidade, aos moldes do que nos ensina Cavarero (2011). Tal indicialidade, por ser um signo carnal, talvez pudesse ser admitida dentre os demais aspectos físicos. Contudo, não excluimos a possibilidade de acrescentar no rol de aspectos (ou níveis) aquele que admite tais índices, ainda que cheguemos à conclusão de que tais signos não podem ser mensurados, agenciados ou articulados voluntariamente, como estratégia interpretativa. O fato apenas de sabermos que algo que está ali na voz, parafraseando Freud,

não pensa, mas pesa, coloca-nos diante de mais um componente capaz de elucidar a intrincada e complexa relação da voz cantada com sua resultante interpretativa.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Isabel. *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997. CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às Ciências da Comunicação*. Bauru, SP: Edusc, 1999.
- CORUSSE, Mateus. *A Pedagogia Vocal no Canto Popular*. São Paulo: Appris, 2021.
- FANT, Gunnar. *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague: Mouton, 1960.
- LIMA, Ricardo. *Actâncias Vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo*. Campinas: IA – Unicamp, 2020.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO, Regina. *Da Intenção ao Gesto Interpretativo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Campinas: IA - Unicamp, 2007.
- ROUBEAU, Bernard; HENRICH, Nathalie; CASTELLENGO, Michèle. *Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited*. Journal of Voice, v. 23, n. 4, p. 425-38, 2009.
- SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press, 2015.
- TATIT, Luiz. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de 6 canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TITZE, Ingo R. *Principles of Voice Production*. 2nd ed. Iowa City: National Center for Voice and Speech, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993;
- _____. *Escritura e Nomadismo*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.