

A naturalidade do falsete e a voz de contratenor: refletindo sobre a formação de cantores

Daniel Torri Souza
Universidade Federal de Santa Maria
daniel.contratenorviola@gmail.com

Comunicação

Resumo: O presente artigo foi originado de uma pesquisa de mestrado concluída em 2015, que teve o objetivo geral de analisar a voz de contratenor e o falsete quanto à naturalidade e não naturalidade da voz e suas repercussões na formação de cantores. Essa pesquisa foi motivada pela trajetória formativa do pesquisador e partiu de uma problemática que envolve o trabalho com a classificação vocal de contratenores e o uso do falsete em cursos de Música no Brasil, a qual está imbricada na formação de um modo geral dos cantores, formação que abrange a voz como elemento constitutivo do sujeito. Para tanto, embasou-se principalmente nos estudos sobre a voz de Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014); nos escritos sobre o contratenor e o falsete dados por autores como Betthausen (1998), Giles (2005), etc.; e em Lévi-Strauss (2009) para discutir o que seria natural e não natural na voz de cantores. Essa pesquisa teve enfoque qualitativo com base no método autobiográfico, partindo de fragmentos autobiográficos para problematizar o tema investigado. Assim, através de estudos antropológicos e de áreas como Música, Fonoaudiologia e outras ciências da voz, foi possível entender que a argumentação quanto às resistências à voz de contratenor e ao falsete na voz masculina nos contextos da pesquisa tem base cultural, destituída de fundamentação científica ou histórica. Também se observou que essa resistência pode trazer limitações na formação do sujeito cantor.

Palavras chave: Formação Vocal; Contratenor; Método Autobiográfico.

Introdução

Pensar sobre “diversidade humana”, “responsabilidade social” e “currículos” remete a uma preocupação que considera o sujeito em formação e, no caso do tema desse evento, a sua formação musical. Tal preocupação cada vez mais se torna premente, tendo em vista que os cursos de graduação em Música do Brasil, muitas vezes, se mostram distantes desse sujeito em formação, desconsiderando suas necessidades, seus desejos, suas aspirações pessoais e profissionais. Como destaca Couto (2014, p. 236): “Quando consideramos a universidade como um espaço de formação, é notável a disparidade entre o que ali se estuda e a realidade existente no campo profissional num sentido mais amplo”.

Essa disparidade reflete o descompasso entre o ideal formativo da universidade e o ideal do próprio sujeito em formação em sua relação com o campo de atuação profissional. Refletindo em meio a esse cenário, realizei uma pesquisa de mestrado, concluída em 2015, que tematizou a formação vocal nos cursos de Música do Brasil. Essa pesquisa emergiu a partir de minhas vivências no período em que era aluno do Bacharelado em Canto buscando a formação como contratenor. Nessa busca encontrei resistências quanto ao desenvolvimento de um trabalho com essa classificação vocal e com a utilização do registro de falsete na voz masculina, com base no argumento de que não seria natural um homem cantar em região semelhante à das mulheres; ainda, que o falsete poderia trazer prejuízos à saúde vocal dos cantores.

Frente ao exposto, este artigo trata sobre essa pesquisa que teve como objetivo geral analisar a voz de contratenor e o falsete quanto à naturalidade e não naturalidade da voz e suas repercussões na formação de cantores. Partiu de uma problemática que envolve o trabalho com essa classificação vocal em cursos de Música no Brasil e que está imbricada na formação dos cantores de um modo geral, a qual trata de uma formação que abrange a voz como elemento constitutivo do sujeito. Para tanto, fundamentei-me principalmente nos estudos sobre a voz de Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014); nos escritos sobre o contratenor e o falsete dados por autores como Betthausen (1998), Giles (2005), etc.; e em Lévi-Strauss (2009) para discutir o que seria natural e não natural na voz de cantores. Minha pesquisa teve enfoque qualitativo com base no método autobiográfico, partindo de fragmentos autobiográficos para problematizar o tema investigado, conectando a narrativa ao referencial teórico.

Sou contratenor, logo me pesquiso!

Ao narrar sobre *um* processo formativo no canto, escolhi falar sobre o *meu* como contratenor, por ser o mais familiar possível para mim. Desse modo, escolhi me narrar em minha dissertação para levantar questões em minha trajetória que acredito possam ser comuns a outros que trilharam esse caminho, ou que resolverem seguir caminhos semelhantes.

A metodologia que adotei, a autobiografia, foi escolhida por entender que ao narrar trechos de minha história, consigo recuperar nas recordações, tanto processos

quanto percursos formativos que me autorizam como ator-autor, refletindo sobre o vivido e apreendendo de minha memória a composição das situações e vivências com o estudo de canto e a formação enquanto contratenor.

A centração no indivíduo como agente e paciente, agindo e sofrendo no seio de grupos sociais, conduz cada vez mais a se investigar em educação a estreita relação entre aprendizagem e reflexividade autobiográfica. Sendo essa última considerada enquanto capacidade de criatividade humana para reconstituir a consciência histórica das aprendizagens realizadas ao longo da vida. (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 372).

Estruturei, com inspiração em Benjamin (1985), esses trechos de minha história em fragmentos autobiográficos, onde narro situações que vivi em meu percurso formativo que mobilizam muitas das questões discutidas na dissertação. Esses trechos são narrados conforme ficaram retidos em minha memória; nesse contexto, saliento que para o método autobiográfico e as pesquisas que envolvem narrativas “o importante é o que a pessoa registrou de sua história, o que experienciou, o que é real para ela e não os fatos em si” (MUYLEAERT, 2014, p. 195).

No primeiro fragmento, narro uma situação caracterizada pelo estranhamento de um colega que desconhecia a possibilidade de cantar com a voz de contratenor, e a essa classificação ser estranha a seus ouvidos. A situação foi marcada pela interjeição do colega: “*e pode isso?*”.

No segundo fragmento - ocorrido durante uma oficina de canto em um festival de música antiga - relato uma vivência em que, após cantar para a professora da oficina, ela me aconselhou a trocar, fazer a oficina com outro professor do festival, pelo fato dela não se sentir à vontade de trabalhar com esse tipo de voz, mesmo já tendo trabalhado no passado. Recupero a fala dela ao mandar-me para o colega: “*vai, vai, vai*”.

O terceiro fragmento, marcado pelo comentário de um professor ligado à prática vocal no curso de graduação em Música: “*ainda bem que você parou com aquela frescura de cantar como contratenor*”. Esse comentário representa as críticas veladas que muitas vezes escutei por parte de alguns professores e colegas por cantar como contratenor, o que me fez cantar exclusivamente com minha voz modal de barítono durante algum tempo na minha formação.

No quarto fragmento, trouxe uma vivência em uma oficina de canto coral, onde a professora da oficina advertiu-me quanto a cantar como contratenor usando o falsete, que deveria usar a minha voz “natural”, dizendo que poderia trazer prejuízos à minha voz, completando: *“eu vejo que tem muita gente cantando por aí assim, mas que deveriam trabalhar com suas vozes mesmo: soariam muito mais bonitas e seriam melhor aproveitadas”*.

Concluí essa parte da dissertação, que chamei de fragmentos polifônicos, trazendo a vivência de outro contratenor contada em um trecho de sua tese nos Estados Unidos da América (EUA):

Em minhas primeiras experiências como um contratenor, foi-me dito por vários professores que eles não iriam me aceitar em seus estúdios, porque eles não sabiam como ensinar contratenores. Foi posteriormente negada a minha admissão para mais de uma escola de música em universidades por causa disso. Duas dessas instituições foram muito longe ao observar que eles iriam reverter suas decisões de admissão se eu concordasse em iniciar os estudos como um barítono ou tenor. [...] Eu continuei as audições. Eu fui finalmente admitido em um programa de voz em uma universidade e autorizado a estudar como um contratenor. No entanto, eu dei muito crédito ao que tinha sido dito a mim por outras escolas e, posteriormente, meu treinamento vocal se aproximou da graduação com equívocos filosóficos sobre contratenores e produção vocal. (THORESEN, 2012, p. 1, tradução minha¹).

Trouxe essa vivência de Thoresen (2012) por acreditar que outros contratenores podem passar por situações semelhantes às nossas em suas trajetórias com o canto.

Partindo desses fragmentos - que tratam do falsete e da voz de contratenor como algo estranho, desconhecido ou pouco familiar, inadequado e até mesmo prejudicial para a voz de homens cantores - analisei a naturalidade ou não naturalidade dessa prática vocal.

Falsete, contratenor: é natural?

¹ “In my early experiences as a countertenor, I was told by several teachers that they would not accept me into their studios because they did not know how to teach countertenors. I was subsequently denied admission to more than one university music school because of this. Two of these institutions went as far as to note that they would reverse their admissions decisions if I agreed to instead begin studies as a baritone or tenor. [...] I continued to audition. I was ultimately admitted to a university voice program and allowed to study as a countertenor. However, I gave too much credence to what I had been told by the other schools and subsequently approached my undergraduate vocal training with philosophical misconceptions about countertenors and vocal production”

O falsete pode ser entendido como um registro vocal, assim como o registro modal, sendo que “no canto lírico utiliza-se o registro vocal modal e o falsete” (CRUZ; GAMA; HANAYAMA, 2004, p. 423). O falsete é o registro utilizado predominantemente pelos contratenores.

Os chamados contratenores, que são homens adultos com voz falada de tenor ou barítono/baixo, e que geralmente usam uma técnica vocal de falsete para cantar partes de contralto (alto) ou soprano, apresentam extensão vocal aumentada. (VARGAS; COSTA; HANAYAMA, 2005, p. 108).

Segundo Giles (2005, p. 1, tradução minha²) o “contratenor, ou contralto (masculino, é claro), é uma parte inseparável da maioria da música antiga. Suas origens são antigas: o registro baseado no ‘falsete’ tem sido usado desde o começo da raça humana”. Quanto aos estudos sobre o uso do falsete, tem-se demonstrado que é um registro (parte da extensão) vocal (CRUZ; GAMA; HANAYAMA, 2004), podendo ser utilizado e desenvolvido por cantores.

Por meio de pesquisas das ciências da voz, como as de Cruz, Gama e Hanayama (2004), Vargas, Costa e Hanayama, (2005), Cruz (2006), Salomão (2008), Serra (2008), Mariz (2011; 2013), entre outras, o falsete tem sua potencialidade para o canto validada, incluindo o dos contratenores. Essas pesquisas têm fundamentação em metodologias científicas contemporâneas, documentos históricos (tratados antigos de canto e partituras), bem como pesquisas de fonoaudiólogos, fisiologistas e profissionais que estudam diferentes facetas da voz.

Mariz (2011) fala de como tais pesquisas fizeram ser revistos os preconceitos com a voz de peito³ e o falsete, ressaltando o potencial para o estudo do canto de combinar os registros na emissão vocal. Prosseguindo em suas pesquisas, a autora concluiu com embasamento em expoentes estudiosos na área da fisiologia vocal em publicações diversas, que o estudo com o falsete, além de não acarretar prejuízos ao cantor, é sugerido para potencializar o desenvolvimento da voz aguda masculina na pedagogia do canto atual.

² “The countertenor, or alto (male, of course) is an inseparable part of most early music. Its origins are ancient: ‘falsetto’-based register has been used since the beginnings of the human race”.

³ Voz de peito subentende-se como uma subdivisão do registro modal: “O registro modal inclui a extensão de alturas que normalmente são utilizadas na fala habitual e no canto. Por ser o maior de todos os registros, é geralmente subdividido em três categorias: peito, misto e cabeça, também chamados respectivamente de registro modal grave, médio e agudo” (RAMOS, 2013, p. 50).

A melhor compreensão dos registros coloca em xeque os preconceitos tradicionais contra a voz de peito e o falsete. Autores eruditos como Cornelius Reid, William Vennard, Richard Miller e Oren Brown sugerem o uso do falsete como ferramenta pedagógica para a construção da voz aguda masculina ou da voz de peito como meio para o fortalecimento do tônico vocal geral feminino. O uso de falsete nos homens e da voz de peito nas mulheres deixa de ser visto como danoso à saúde vocal pela maior parte dos autores. (MARIZ, 2013, p. 62).

Mesmo depois de todos esses estudos e argumentos com base científica, por que alguns ainda consideram essa emissão como não natural? Buscando refletir sobre a questão, procurei fontes de cunho antropológico, para compreender os significados de natural e não natural a partir dos conceitos de natureza e cultura (COMTE-SPONVILLE, 2003; LÉVI-STRAUSS, 2009; entre outros).

Ao buscar entender a natureza da voz, fui em direção ao termo natureza, em sua diferenciação à cultura.

O homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social. Entre as respostas que dá as citações exteriores ou interiores algumas dependem inteiramente de sua natureza, outras de sua condição. Por isso não há dificuldade alguma em encontrar a origem respectiva do reflexo pupilar e da posição tomada pela mão do cavaleiro ao simples contato das rédeas. Mas nem sempre a distinção é tão fácil assim. Frequentemente o estímulo físico-biológico e o estímulo psicossocial despertam reações do mesmo tipo, sendo possível perguntar, como já fazia Locke, se o medo da criança na escuridão explica-se como manifestação de sua natureza animal ou como resultado das histórias contada pela mãe. (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 17).

Ainda segundo Lévi-Strauss (2009), muito do que consideramos como não natural é uma reação de estranhamento ao que não reconhecemos em nossa própria biologia, ou em nosso comportamento, tentando dar uma resposta social ou biológica a cada comportamento, ou tentando entender atitudes de origem cultural inseridas em biológicas.

Tal indissociação, embora seja na prática complexa, pode ser entendida como a natureza sendo de ordem biológica e a cultura, de ordem social. Assim, o termo natural vem da palavra natureza, por sua vez concebida como “o que é transmitido pelos genes e que se reconhece pela universalidade” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 409).

Já a cultura pode ser entendida como “[...] a prática própria a um grupo humano em todos os domínios que implicam conhecimento. Compreendida assim, a

cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente, vida social implica necessariamente cultura” (ZUMTHOR, 2014, p. 48).

Em diversas culturas ao redor do mundo ouve-se o canto em falsete em espaços folclóricos ou populares. Da música afro-americana ao *rock* nos EUA (RANDEL, 2001) e no “*Jodeln* tirolês (canto com movimentos da garganta, passando da voz modal à de falsete), que consiste numa forma de cantar típica nas zonas alpinas do Tirol austríaco e suíço, e empregado também pelos cantores de *Mariachi* mexicano” (SERRA, 2008, p. 149, grifos do autor, tradução minha⁴).

Contudo, em algumas culturas, como predominantemente se vê aqui no Brasil, o falsete encontra pouco espaço, normalmente apenas como recurso em algumas músicas populares. No meio acadêmico (principalmente no canto lírico) ainda é pouco explorado, quando não é desestimulado ou mesmo interdito pelas questões já assinaladas e que mobilizaram a minha pesquisa de mestrado.

Então, concluí que conforme os estudos de cunho científico que trouxe anteriormente, o registro de falsete pode ser compreendido como de ordem biológica (o que faz parte da natureza, natural), e ao classificar tal prática como não natural, em detrimento à voz modal (que seria natural) estar-se-ia recorrendo a critérios culturais, como reações de desconhecimento ou de estranhamento dos próprios indivíduos que emitiriam tal argumento, baseados em aspectos culturais.

Voz e sujeito em formação

A problemática da pesquisa de mestrado girou em torno da questão do homem adulto utilizar o registro de falsete, incluindo-se aí a classificação vocal do contratenor, a qual se fundamentou, conforme discuti anteriormente, em uma resistência de cunho cultural por parte da comunidade acadêmica no efetivo trabalho ou classificação dessa voz. Essa resistência traz repercussões na formação de cantores.

Para se entender a formação de um cantor, pode-se partir daquilo que primordialmente dá sentido a essa própria expressão: a voz. A voz carrega consigo diversas marcas que acabam por identificar o sujeito que a produz, fazendo parte da

⁴ “*Jodeln* tirolés (canto com quiebros de la garganta, pasando de la voz normal a la de falsete), una forma de cantar típica em las zonas alpinas del Tirol austríaco y suizo, y empleado también por los cantantes de *Mariachi* mexicano”.

própria constituição desse; isso assume uma dimensão ainda maior se pensarmos em culturas e sociedades no mundo. Zumthor (2010, p. 13) chamou-a de “um acontecimento no mundo sonoro”, pelo fato da voz propagar-se principalmente através da fala, do recitativo ou do canto, sendo que através desse último, atinge seu máximo potencial. Ainda, a voz “possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro” (ZUMTHOR, 2005, p. 62).

O cantor, além de comunicar texto e música, também comunica a si mesmo, seu próprio corpo sonoro, quem ele é. Através dessas qualidades simbólicas, justamente, o cantor suscita uma recepção, performa⁵ ao receptor - o ouvinte. Ao comunicar ao outro a sua voz, o cantor liga-se ao receptor, através do que Zumthor (1993) denominou de vocalidade - a história vocal construída no grupo social, na sua cultura; tal história, embora erigida na coletividade em que ele está inserido, é única por trazer elementos da personalidade do sujeito e suas vivências para além do grupo social em que ele vive.

Então, ao trazer resistências e até mesmo interditar a voz do sujeito em seu processo formativo, nega-se o próprio sujeito, trazendo consequências à sua formação. Ao vocalizar, o cantor expressa a pluralidade do que ele entende e sente por meio de seu corpo sonoro.

É preciso considerar que a identidade se desenvolve ao longo de toda a vida do sujeito, e que a voz acompanha esse desenvolvimento, manifestando as transformações ocorridas nos aspectos biológico, social e psíquico. Cantar é fenômeno realizado com o corpo, no corpo e pelo corpo; é fenômeno cultural, social e histórico, sustentado pelas relações significativas com o meio no qual se promove a comunicação e a expressão do ser humano e de sua cultura. Cantar é também fenômeno psíquico integrador, que envolve os processos mentais e que mobiliza as emoções, a imaginação e os afetos daquele que canta e de seu ouvinte. Cantar é parte da condição de ser humano em totalidade. (KRATOCHVIL, 2004, p.12).

Consonante a isso, vejo que uma formação vocal implica na própria formação do sujeito. Penso, pois, em contextos como os dos cursos de graduação em Música no Brasil (especialmente Bacharelados em Canto), onde ao formar a voz - o cantor,

⁵ Ao trazer *performar*, de *performance*, refiro-me aqui a uma das acepções que Carlson (2009) dá ao termo, onde há padrões de comportamento distinguíveis culturalmente. A *performance* sempre se dá ao outro, “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 41).

forma-se o sujeito, com suas próprias vontades e ideias sobre o tipo de cantor que ele almeja ser; que elenca um repertório musical com o qual se conecta mais; que a partir daquilo que sente e tem uma maior significação, produz sua estética e constrói-se como sujeito cantor.

Frente ao exposto, retomo a reflexão sobre o currículo abordada na introdução deste artigo. Segundo Couto (2014) - que analisou a trajetória que instituiu a prática musical presente nos cursos superiores de Música do Brasil e suas implicações na atuação profissional dos musicistas - há defasagem nos currículos correntes em relação à realidade profissional. Somado a isso, destaco que também pouco se tem levado em conta o que os alunos desses cursos têm a dizer ou contribuir sobre seus processos formativos e que demandariam ponderações sobre o currículo vigente nos cursos de Música. Além disso, esse currículo costuma enfatizar a formação técnico-profissional (COUTO, 2014), muitas vezes sem considerar o próprio sujeito, demonstrando pouco interesse no ser humano, o qual se expressa singularmente. Um currículo precisa considerar a diversidade, a pluralidade dos aspectos inseridos nessa formação, que influenciam de maneira relevante no resultado final. Assim, ao considerar esse sujeito, o curso buscaria conhecê-lo e respeitá-lo em seu processo formativo com a Música.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BETTHAUSER, Eric. In: *The (un)official countertenor homepage*. [S.l.: s.n.], 1998. Disponível em: <<http://www.medieval.org/emfaq/performers/countertenors.html>>. Acesso em: 30 out. 2013.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014.

CRUZ, Tiago Lima Bicalho. *Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenores: dados fibronasolaringoscópicos, vídeo-radioscópicos, eletrográficos e acústicos*. 2006. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2006.

CRUZ, Tiago Lima Bicalho; GAMA, Ana Cristina Cortes; HANAYAMA, Eliana Midori. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 423-428, out./dez. 2004.

GILES, Peter. *A Basic Countertenor Method for teacher and student*. London: Kahn & Averill, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Natureza e cultura. *ANTROPOS - Revista de Antropologia*, Brasília, v. 3, Ano 2, 17-26, dez. 2009.

MARIZ, Joana. Pedagogia Vocal Moderna e ciências da voz: interação e conceitos comuns. In: ENCONTRO SOBRE A EXPRESSÃO VOCAL NA PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2011, São Paulo. *Atas...* São Paulo: UNESP, 2011. p. 167-177.

_____. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. 2013. 360f. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MUYLAERT, Camila Junqueira et al. Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 193-199, 2014.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 27, n. 01, p. 369-386, abr. 2011.

RANDEL, Don Michael (ed.). *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

RAMOS, Bruno Thadeu Reis. *As seis canções trovadorescas de Fructuoso Vianna: aspectos intertextuais e perspectivas interpretativas para voz de contratenor na canção de câmara brasileira*. 2013. 170f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2013.

SALOMÃO, Gláucia Laís. *Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete*. 2008. 196f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SERRA, Joan S. Ferrer. *Teoría, anatomía y práctica del canto*. Barcelona: Herder Editorial, 2008.

THORESEN, Peter G. *Teaching countertenors: integrating countertenor pedagogy into the collegiate studio*. 2012. 88f. Tese (Doutorado em Música)-Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 2012.

VARGAS, Ana Cristina; COSTA, Alexsandra Gomes; HANAYAMA, Eliana Midori. Perfil de extensão vocal em indivíduos falantes normais do português brasileiro. *Revista CEFAC* [online], São Paulo, v. 7, n. 1, p. 108-116, jan./mar. 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.