Educação Musical, Mundo do Trabalho
e a Construção de uma Sociedade Democrática
27º CONGRESSO NACIONAL ABEM
Curitiba | 03 a 07 de novembro 2025

Caminhos para uma pedagogia vocal desgenerificada

Comunicação

GTE 18 – Sociologia da Educação Musical

Bruno Caldeira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
bruno.caldeira@ifce.edu.br

Resumo: Essa comunicação, que tem a intenção de ser uma espécie de ensaio, busca pensar e refletir sobre caminhos e práticas que podem ser adotadas no âmbito da pedagogia vocal para se distanciar dos padrões "castradores" da tradição vocal binário-generificada. Em um primeiro momento, busca-se desvelar a presença do gênero na prática e no ensino de canto e, em seguida, propõe-se caminhos que a pedagogia vocal pode trilhar para se afastar dos padrões vocais instituídos em função do gênero. Para pensar sobre essas questões recorreu-se aos conceitos de música como prática social (Kraemer, 2000; Souza, 2004), estética vocal dos gêneros (Caldeira, 2021) e normalização do gênero (Butler, 2014). Concluiu-se que é necessário que as noções que se tem sobre as vozes baseadas no sistema binário de gênero sejam abandonadas a fim de construir uma pedagogia do canto emancipatória, segura, libertadora e acolhedora.

Palavras-chave: Gênero e voz; pedagogia vocal; educação musical.

Introdução

Sobretudo nos últimos anos, o debate sobre gênero tem conquistado a atenção de muitos pesquisadores da área da música e, consequentemente, da educação musical e da pedagogia vocal. Em seu dia a dia profissional, professores de canto, preparadores vocais, regentes de coros, educadores musicais, enfim, profissionais que lidam com a voz cantada cada vez mais se dão conta que a lógica binário-generificada sobre a qual a tradição da pedagogia vocal se erige não abarca as demandas trazidas pelos estudantes de canto do tempo presente.

Se houve um tempo em que o enquadramento das vozes em padrões e categorizações desenvolvidas a partir do sistema binário de gênero homem-mulher foi suficiente para se pensar processos educativo-músico-vocais, esse tempo passou. Agora, as

identidades de gênero são reconhecidamente muito mais complexificadas e diversas, de modo que o entendimento das identidades vocais deve também ser ampliado e repensado.

Tendo isso em vista, essa produção textual, que tem a intenção de ser uma espécie de ensaio, busca pensar e refletir sobre caminhos e práticas que podem ser adotadas no âmbito dos processos educativo-músico-vocais para se distanciar dos padrões castradores da tradição vocal binário-generificada.

O gênero e a instituição de uma normalidade vocal

Para que haja um afastamento dos padrões vocais generificados no canto e para se pensar sobre eles, primeiro é necessário que se reconheça a existência dos mesmos e que se entenda de que maneira se instituem.

A música, enquanto atividade humana, é uma prática social. Isso significa dizer que a partir de seu contexto sócio-histórico-cultural é que um indivíduo aprende como se relacionar com a música e como produzi-la (Kraemer, 2000; Souza, 2004; Caldeira, 2021). Logo, o canto, enquanto expressão musical, e seus desdobramentos didático-pedagógicos também são práticas constituídas sócio-histórico-culturalmente. Assim, as ideias sobre como uma voz deve soar, e mesmo a voz, são construções sociais que tomam significados partilhados e negociados a partir de determinado contexto cultural (Kellet, 2010, p. 196).

Nessa perspectiva, as vozes tomam significados, ou nesse caso sonoridades, a partir, dentre outras categorias sociais, do binarismo de gênero. Isso porque desde cedo os indivíduos são submetidos a processos educativos e socializadores[1] com o objetivo de encaixar suas vozes em padrões de masculinidades e feminilidades. Assim, há a constituição de um *habitus* vocal a partir de uma "estética vocal dos gêneros"[2] que dispõe de sonoridades e recursos vocais que devem ser usados pelas pessoas para serem reconhecidas como homem ou mulher por meio da voz.

[1] A socialização pode ser entendida como sendo "um processo que busca a construção de um ser social. Seu caráter é contratual, revestido de forte conteúdo moral e ético, pois implica a orientação segundo padrões de comportamento definidos e legitimados *a priori*" (Setton, 2009, p. 297, grifos no original). Em outras palavras, a socialização é um processo ontogênico pelo qual se efetiva "a ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela" (Berger, Luckmann, 2004, p. 175).

[2] Sobre *habitus* vocal e "estética vocal dos gêneros" (ver Caldeira, 2021).

Na tradição ocidental – leia-se europeia/eurocentrada – de ensino e prática do canto, a generificação pode ser verificada a partir da maneira como as vozes são entendidas e categorizadas. O sistema de classificação vocal para o canto lírico, por exemplo, é desenvolvido tendo como pedra angular o gênero (Travassos, 2008), já que esta categorização pode ser entendida como "um treinamento hegemônico que perpetua um padrão de afinação, ou seja, de escuta e reprodução de sons a partir do binarismo homem-mulher" (Jacobs, 2017, p. 372).

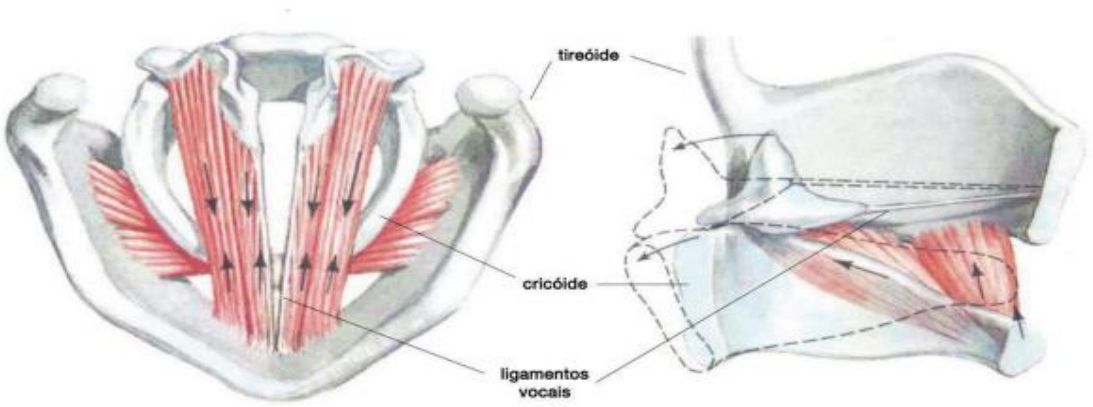
Entretanto, a operação do gênero na maneira de se entender, escutar e de se relacionar com a voz no canto não para por aí. Alguns termos balizadores da prática do ensino de canto também são fortemente marcados pelo gênero. Um bom exemplo disso é o falsete. Isso porque esse termo vem da ideia de voz "falseada".

O compositor italiano Giulio Caccini (1551-1618), no século XVII, considerava que a voz era dividida em duas partes: uma "natural" (que era mais cheia e potente) e uma "fingida" (o falsete) (apud Salomão, 2008, p. 19). Esse pensamento sobre uma "voz fingida" refere-se ao resultado sonoro da produção de uma voz aguda e frágil, pelos homens. Ora, de acordo com os padrões de comportamento vocal em função do gênero, uma voz aguda e frágil deve ser feminina e, portanto, se um homem produz uma voz com essa característica, logo, ela não seria natural. Daí a ideia do "falseamento" ou fingimento de uma voz (Caldeira, 2021).

Para além disso, a oposição que se observa entre os termos "voz de cabeça" e "falsete", construída em um conhecimento mais de "senso comum" sobre canto, ajuda a evidenciar a "antagonização" que ocorre entre qualidades vocais atribuídas como masculinas e femininas. Contudo, na literatura, é possível encontrar a questão tratada dessa forma: os registros vocais para homens podem ser divididos em registro modal (equivalente ao que se conhece como registro ou "voz" de peito) e falsete. Em alguns casos, o registro modal é chamado inclusive de "registro normal" – dando margens para se entender que o registro de falsete fugiria de uma normalidade da voz masculina. Para mulheres, categorizam-se registro de peito, registro médio e registro de cabeça (Sundberg, 2015, p. 82). Nessa lógica, "voz de cabeça" é uma qualidade vocal que só pode ser produzida por mulheres e o falsete apenas por homens.

Quando se olha para os mecanismos envolvidos na produção dessas duas qualidades vocais, o que se tem é que a "voz de cabeça" corresponde a um registro vocal que resulta de uma fonação em que os músculos CT[3] continuam em contração e tem mais participação do que os músculos TA[4]; já o que se reconhece por falsete acontece quando os CT estão em contração máxima e os TA, por sua vez, em relaxamento máximo. A Figura 1 ilustra a dinâmica de funcionamento dos dois músculos citados, podendo facilitar na compreensão do papel desses músculos tanto no falsete quanto na voz de cabeça.

Figura 1: Visão superior da laringe com os músculos TA (à esquerda) e sagital com visão de um dos músculos CT (à direita).



Fonte: "A ação de encurtamento dos TA está indicada pelas setas. A ação de alongamento dos CT está representada pelas setas e pelo desenho tracejado, que indica a posição que a cricóide e os ligamentos vocais são levados a assumir após o movimento de báscula provocado pela contração" (Mariz, 2013, p. 54).

Incontáveis páginas poderiam ser usadas para exemplificar maneiras pelas quais o gênero atravessa o ensino e a prática do canto, entretanto não é este o intuito desta

[3] Os cricotireóideos são um par de músculos que "se insere no primeiro anel da traqueia, denominado cartilagem cricóide, e na cartilagem tireóide, que conhecemos como pomo de Adão, e que abriga as pregas vocais. Sua contração leva essas duas cartilagens a se aproximarem, conseqüentemente [sic] alongando as pregas vocais" (Mariz, 2013, p. 54).

[4] "Os músculos TA [tiroaritenóideos] constituem o corpo muscular das pregas vocais e, ao se contraírem, promovem um encurtamento em seu comprimento e um aumento da adução e da fase fechada dos ciclos glóticos. Enquanto a parte muscular fica espessa e torna as bordas livres das pregas vocais arredondadas, a cobertura mucosa fica frouxa e solta, vibrando mais devagar, e, produzindo, portanto, frequências mais graves" (Mariz, 2013, p. 53).

comunicação e as exemplificações trazidas anteriormente são suficientes para atestar, por hora, que o canto e sua pedagogia estão “contaminados” pelas questões de gênero.

Construindo um ambiente de aula de canto acolhedor e livre do gênero

Não é uma tarefa fácil – talvez impossível, ao menos nas configurações sociais da atualidade – pensar e praticar uma pedagogia vocal desgenerificada. Ainda assim, esse trabalho se esforça no sentido de pensar maneiras de remover os desconfortos que o gênero pode causar no âmbito dos processos de ensino e aprendizagem de canto, tornando o ambiente das práticas educativo-vocais um lugar acolhedor, seguro, emancipatório e libertador para pessoas transgênero e cisgênero – já que o gênero atravessa a vida de todos.

Ter uma escuta atenta

Ter um bom ouvido para escutar o estudante é imprescindível para um professor de canto. Contudo, aqui não se trata apenas da escuta musical, mas também a de escutar o que o outro tem a dizer. É primordial ouvir o estudante, perguntar.

“Como você prefere ser chamado?”, “Quais são os seus pronomes?”, “Como você gostaria que a sua voz soasse?”, “Quem são as suas referências vocais?”, “Você se identifica com a sua voz atual? Há algo nela que te incomoda? O que você gosta nela?”. Essas são algumas das perguntas que podem ser feitas para se conhecer um aluno e o professor de canto deve estar preparado para ouvir e acolher, não importa a resposta.

Nessa perspectiva, utilizar linguagem neutra em um primeiro momento também é importante. Repare que uma linguagem neutra não se resume ao uso do demonizado pronome neutro. Todas as perguntas citadas acima estão em linguagem neutra, mesmo sem o uso de pronomes neutros. Há maneiras e maneiras de se respeitar e tratar de maneira digna um ser humano e a maneira de falar é uma delas.

Além disso, é de suma importância fazer com que o estudante entenda que ali sua voz será ouvida e será respeitada, que ali ele pode soltar sua voz e conhecê-la sem medo e sem julgamentos.

Não colocar as vozes em "caixinhas de gênero"

Este tópico ainda está de certa forma relacionado à escuta. Todavia, ele está associado também à maneira como se entende, se categoriza e se concebe as vozes e suas capacidades.

É quase instintivo que ao se deparar com um estudante que o seu cérebro identifica como homem ou mulher – a partir de uma estética de gênero (Bento, 2006) que "veste" os corpos – que o professor de canto já maquine como aquela voz deverá ser treinada e educada a partir daquilo que se entende como vozes masculinas e vozes femininas. Até mesmo as capacidades vocais são pensadas a partir desse binarismo (Caldeira, 2021).

O perigo dessa prática é ferir a voz de alguém, calá-la. No geral, as pessoas têm uma ideia de como querem que sua voz soe, de como sua voz lhe agradaria. Acontece que, presos às "amarras" do gênero, a maioria dos educadores vocais enquadra as vozes que recebem em padrões de masculinidade e feminilidade. Isto é, "você *tem* que cantar nessa tessitura, porque é a tessitura da voz masculina". E se o aluno, mesmo que se identifique com o gênero masculino, não quiser que sua voz soe "masculina", quer cantar mais agudo? Ora, não se tem atualmente recursos tecnológicos e pedagógicos para "mudar" a tessitura de uma voz, de maneira saudável e não prejudicial? Por que então insistir em trabalhar as vozes de maneira autoritária e repressiva?

Tirar de uma pessoa a oportunidade de que sua voz soe da maneira como ela sente que melhor lhe representará pode ser como calar uma voz, pode significar "castrá-la". Dito isto, conferir gênero a uma voz tendo por base somente as características anátomo-biológicas de quem fala ou canta é um processo muito similar ao de atribuir o gênero de alguém em função de suas genitálias e, uma vez que o gênero é uma construção social, não faz sentido categorizar uma voz somente em função das características biológicas do aparelho fonador de uma pessoa. Assim, o gênero, no âmbito da voz, funciona muito mais como uma "jaula", uma tesoura que poda as possibilidades da voz a fim de reforçar as generificações vocais e perpetuar a normalização das vozes em função do gênero.

No âmbito vocal, a anatomia pode ser "domada" se se realiza um condicionamento e/ou treinamento vocal eficiente para alcançar a sonoridade que se deseja.

Para entender os motivos pelos quais a biologia não é tão determinante no resultado sonoro de uma voz, é preciso que se entenda a diferença entre anatomia e fisiologia. Enquanto a anatomia "corta em partes" o corpo humano, permitindo que se conheça as estruturas corporais e como estas se relacionam umas com as outras, a fisiologia diz respeito ao funcionamento, ao modo como cada parte do corpo trabalha.

Ao contrário do que se possa pensar, o resultado sonoro de uma voz está muito mais ligado aos mecanismos fisiológicos do que às características anatômicas das estruturas do aparelho fonador. Isso porque é a manipulação que se faz dos mecanismos envolvidos na produção vocal que resultam em uma sonoridade determinada. Evidente que a biologia deste aparelho tem sua parcela de participação na sonoridade final de uma voz, mas é sobretudo a maneira como ela é manipulada que de fato faz as vozes soarem como soam e, por isso mesmo, o condicionamento e treinamento de determinados comportamentos vocais podem sobrepujar a "naturalidade" biológica de uma voz.

Ter uma escuta atenta pode evitar que isso aconteça em um contexto de ensino e aprendizagem de canto.

Adotar a mesma abordagem ao trabalhar com grupos

A maneira tradicional de se dividir um grupo vocal entre sopranos, contraltos, tenores e baixos, a saber – salvo raras exceções – separar as vozes por gênero, não dá mais conta da realidade complexificada da sociedade atual.

Isso porque é comportamento habitual de preparadores vocais, regentes, professores de canto coral, enfim, pessoas que trabalham com a voz cantada tratar como sinônimos meninas/mulheres como sopranos e contraltos e meninos/homens como tenores e baixos. Mas e se no naipe dos baixos houver uma pessoa que não se identifica como homem? A sua identidade já negada em tantos espaços também será negada em um ambiente que lhe deveria ser seguro? E, se por acaso, uma menina se sente mais confortável cantando no naipe dos tenores? Esse direito lhe será suprimido apenas porque de acordo com a tradição uma mulher não pode ser tenor? São questões a se fazer.

Uma possibilidade é trabalhar com alturas absolutas. Explica-se: o contralto é considerado um naipe de vozes graves porque é formado por mulheres, no geral. Entretanto,

a mesma tessitura considerada grave para o contralto é considerada aguda para um homem. Ou seja, as noções de grave e agudo, no que diz respeito às tessituras vocais, estão ligadas ao gênero de quem canta, de modo que poderia se dizer que, comparando com um grupo instrumental e pensando em termos de altura absoluta, baixos e barítonos são vozes graves, contraltos e tenores vozes intermediárias e mezzosoprano e soprano vozes agudas. Grosso modo, é assim que se pensa a condução de vozes em arranjos corais. Por que não pensar assim também na vida prática?

Outra estratégia pode ser tentar desassociar do gênero os termos referentes à classificação vocal para se cantar em grupo. Ou seja, soprano é uma voz aguda independente se quem faz parte daquele naipe de vozes é homem, mulher ou tem uma identidade não binária.

Novamente: ter uma escuta atenta e humana pode evitar uma série de constrangimentos e agressões não intencionais.

Não ter medo do novo

É preciso experimentar! Cada voz é um mundo desconhecido para o professor de canto. Desbravá-la e ajudar o aluno a se encontrar e se (re)conectar com sua própria voz é algo extraordinário que pode acontecer na relação entre educador vocal e aluno.

Para trabalhar as vozes de maneira emancipatória, libertadora e sem as “amarras” do gênero é preciso ser, de certa forma, vanguardista, é preciso se despir das convenções e tradições que cerceiam a prática e o ensino de canto. Nenhum professor de canto sabe ao certo que resultados terá ao trabalhar uma voz, mesmo que haja algumas previsões e/ou expectativas. Nesse sentido, é importante se jogar ao desconhecido, se permitir estar em um processo de descoberta em que o gênero não guie os caminhos e os objetivos de um professor de canto.

Há pouco mais de 100 anos era impossível pensar nas possibilidades de emissão e produção vocal que o advento da microfonação e gravação proporcionaram, por exemplo. Houve um tempo também em que os tenores não conseguiam estender sua voz mista após o lá 3. Houve um tempo em que as mulheres não podiam cantar em público. E, para a época, aquilo era “normal”.

Hoje em dia, categorizar as vozes em função do gênero é algo “normal”, no sentido da normalização. Nesse sentido, o gênero opera por processos de normalização (BUTLER, 2014, p. 253), ou seja, os padrões de normalidade da voz em função do gênero tornam-se dispositivos pelos quais as construções sociais de vozes masculinas e femininas são naturalizadas. Essas construções e expectativas sociais em torno de uma voz perpassam não somente aspectos como as suas características sonoras, mas também estão presentes na constituição do imaginário que se tem sobre as capacidades vocais de um indivíduo.

As vozes, em seus mais diferentes aspectos, são pensadas e condicionadas para se enquadrar em padrões binários de masculinidades e feminilidades e, assim sendo, o que um cantor é capaz de fazer com sua voz, ao menos em uma concepção binária sobre as vozes, depende diretamente do gênero que lhe é atribuído em seu nascimento.

Essa maneira de entender as capacidades vocais de um indivíduo tende a ser limitante, uma vez que só se é possível ter determinados comportamentos vocais quando se é homem ou mulher e, dentro dessa lógica, qualquer emissão vocal que não corresponda ao padrão que se espera de um determinado corpo causa estranhamento e é imediatamente classificada como um caso de anormalidade.

Dar às vozes uma “anormalidade” é estar aberto para o novo, é dar voz a tantos indivíduos que já são marginalizados e calados em diversos outros contextos.

Em resumo...

Para que se pense e que se pratique uma educação vocal que seja mais emancipatória, acolhedora e que, em vez de enclausurar cantores em padrões pré-estabelecidos sobre os quais suas vozes devem ser construídas, é preciso que, dentre outras coisas, as noções que se tem sobre as vozes baseadas no sistema binário de gênero sejam abandonadas. Para libertar cantores, quer sejam transgêneros, quer sejam cisgêneros, urge a necessidade de se superar os padrões de masculinidades e feminilidades que ainda vigoram nas práticas vocais e musicais. Mas, mais do que isso, é preciso também que se encontrem e que se construam caminhos e práticas pedagógico-vocais que “retirem” a educação vocal de um lugar em que as vozes tomam sentido a partir de sua generificação.

Os padrões de vozes, quer se encaixem ou não em padrões binários, precisam ser pensados de modo a superar a suposta naturalidade biológica que é perpetuada e utilizada como justificativa pelo modo como os modelos generificados são usados na construção das performances vocais. A reinvenção das vocalidades tem a ver com própria reinvenção dos corpos, uma vez que a voz faz parte do corpo e pode ser tida como um treinamento corporal. Nesse sentido, pode se pensar a voz como uma instância performativa que, ao reproduzir os padrões normalizados de masculinidades e feminilidades, reitera e perpetua supostos padrões naturais de condutas em função de características biológicas dos corpos.

Entender que há a possibilidade de uma voz ser feminina ou masculina, mesmo sem construir uma performance vocal que se baseie nos recursos tradicionais na construção de vozes generificadas, pode contribuir para que as disforias que acontecem em função da voz sejam cada vez menores. Para além disso, o "abandono" das noções naturalistas sobre a generificação das vozes pode vir a possibilitar uma maior aceitação para pessoas que não sentem que suas vozes se enquadram nos padrões postos para o funcionamento da voz.

Desse modo, o lugar da masculinidade e feminilidade não deve ser colocado como o lugar em que um corpo ou uma voz precisa se encaixar. Pensar na superação dos padrões de masculinidades e feminilidades vocais tem a ver justamente com a possibilidade de que a formação das vozes não tenha que necessariamente obedecer a uma estética vocal dos gêneros. Se uma pessoa deseja se encaixar nos padrões masculinos e femininos, não há mal nisso, do mesmo modo que não há problema em não querer se encaixar nesses padrões ou mesmo viver transitando entre eles.

O que se pensa é que a superação das sonoridades inerentes à ideia de naturalidade das vozes pode aumentar as possibilidades de um cantor e transformar os modos de se pensar, entender, categorizar, ouvir, educar, enfim, de se relacionar com as vozes. Em um mundo em que o binarismo de gênero tem sido questionado e colocado em xeque pela existência de pessoas trans, *queer* e não-binárias, não faz sentido que um binarismo vocal de gênero opere as maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a voz.

Pensar para além do binarismo de gênero na construção das performances vocais pode fazer muito mais do que modificar as estéticas vocais conhecidas atualmente. Pode ser

que um novo entendimento das vozes transforme as próprias práticas musicais nas suas dimensões performativas, constitutivas, técnico-formais e em suas instâncias educativas.

Por fim, vale a pena refletir quantas vozes já foram caladas, machucadas, maculadas, inviabilizadas por causa da operação do gênero nas práticas educativo-vocais. Em nome de uma tradição músico-vocal quantas feridas já se causou nas almas das pessoas? É esse o caminho que a pedagogia vocal e educação musical desejam seguir? Espera-se que não.

Voz é algo muito complexo. Todavia, pode ser que o papel de pesquisadores, educadores, professores e músicos seja o de ajudar a desatar os nós com os quais ela foi "amarrada" em processos históricos, sociais e culturais. Talvez devêssemos apenas deixar as vozes soarem. Da maneira que bem entenderem. Sem causar feridas na alma.

Referências

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade:* Tratado de sociologia do conhecimento. Tradução de: Floriano de Souza Fernandes. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos pagu,* n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n42/0104-8333-cpa-42-00249.pdf> Acesso em: 14 jun. 2024.

CALDEIRA, Bruno**.** *Em que gênero eu canto:* a operação do gênero na construção de performances vocais de cantoras e cantores transgêneros. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/33495> Acesso em: 13 jun. 2024.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo Vocal, Gênero e Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença,* Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: < https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/2237-2660-rbep-7-02-00359.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2024.

KELLET, Mary. Small shoes, big steps! Empowering children as active researchers. *American journal of community psychology.* v. 46, n. 1/2, p. 195-203, set. 2010. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20524150/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de: Jusamara Souza**.** *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr./nov. 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9378> Acesso em: 14 jun. 2024.

MARIZ, Joana. *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. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013. Disponível em: < https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110657 > Acesso em: 13 jun. 2024.

SALOMÃO, Glaucia Lais*. Registros vocais no canto:* aspectos perspectivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. 2008. Tese (Doutorado em linguística aplicada e estudos da linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008. Disponível em: < https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14033 > Acesso em: 15 jul. 2025.

SETTON Maria da Graça Jacintho. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. *Revista Brasileira de Educação*, v. 14, n. 41, maio/ago. 2009.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/44MPvYzxwG4bGb8bYTVmXJw/?lang=pt> Acesso em: 15 jul. 2025.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais**.** *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/356> Acesso em: 15 jul. 2025.

SUNDBERG, Johan. *A ciência da voz:* fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". *In:* MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 99-123.