



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Dissertação

**O CANTOR CROSSOVER NO BRASIL: UMA
ABORDAGEM SOBRE A VERSATILIDADE VOCAL
ENTRE O CANTO LÍRICO E O BELTING NA
CONTEMPORARY COMMERCIAL MUSIC**

Raquel Antunes da Silva

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche
Luciano Simões Silva
Marcos Santos

Évora 2022





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Dissertação

**O CANTOR CROSSOVER NO BRASIL: UMA
ABORDAGEM SOBRE A VERSATILIDADE VOCAL
ENTRE O CANTO LÍRICO E O BELTING NA
CONTEMPORARY COMMERCIAL MUSIC**

Raquel Antunes da Silva

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche
Luciano Simões Silva
Marcos Santos

Évora 2022





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Orientador)
Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Arguente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que participaram direta e indiretamente deste trabalho de pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar, por meio de pesquisas bibliográficas, o estudo e a prática do canto e traçar um comparativo de divergências e similaridades entre as técnicas do canto lírico e do *belting* na *Contemporary Commercial Music*¹, sendo direcionado a profissionais e estudantes da área da voz cantada que tenham interesse por tais técnicas, bem como por entender a complexidade de transitar entre elas como cantores *crossover*. Apresentam-se, na metodologia deste trabalho de pesquisa, entrevistas efetuadas a cantores brasileiros profissionais e professores de canto, que são ou foram atuantes na área do canto lírico e do teatro musical, abordando questões sobre as suas próprias experiências como cantores *crossover* no Brasil. Por fim, uma sugestão de estudo com base na pesquisa artística e na autoetnografia segundo a experiência da autora ao fazer o *crossover* na canção “*The Girl in 14G*”.

palavras-chave: *crossover*, técnica vocal, voz, canto, canto lírico, *belting*

¹ Música Comercial Contemporânea

ABSTRACT

Crossover singer in Brazil: an approach to the vocal versatility between classical singing and belting in Contemporary Commercial Music

This work aims to analyze, through bibliographic research, the study and practice of singing and to draw a comparison of divergences and similarities between classical singing and belting techniques in Contemporary Commercial Music, targeting singing voice professionals and students who are interested in such techniques, as well as in understanding their transitioning complexity as crossover singers. The methodology used in this research paper includes interviews with professional Brazilian singers and singing teachers who currently work or worked in the field of classical singing and musical theater, addressing questions about their own experiences as crossover singers in Brazil. Finally, a suggestion for a study based on artistic research and autoethnography according to the author's experience in doing the crossover on the song "The Girl in 14G".

keywords: crossover, vocal technique, voice, singing, classical singing, belting

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- TO – Texto original
- CCM – Contemporary Commercial Music
- TA – Músculo(s) tireoaritenóideo(s)
- CT – Músculo(s) cricotireóideo(s)
- CAP – Músculo(s) cricoaritenódeo(s) posterior(es)
- EMG – Eletromiografia
- PPVV – Pregas vocais
- F0 – Frequência fundamental
- F1 – Primeiro formante
- 2F0 – Segundo harmônico da fonte
- CQ – Quociente de contato
- MPB – Música Popular Brasileira
- CAL – Casa das Artes de Laranjeiras
- CEFTEM – Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical
- OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira
- OPES – Orquestra Petrobras Sinfônica
- UNI-RIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- T4F – Time For Fun

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	1
Justificação do tema, problemática e objetivos do estudo	1
Revisão da Literatura.....	2
Fundamentação Teórica	4
Organização da Dissertação	8
CAPÍTULO 1	10
1.1. A voz e os conceitos básicos do canto	10
1.2. O sistema fonador	12
1.2.1. Laringe e pregas vocais	13
1.2.2. Diafragma e tipos de respiração.....	16
1.2.3. Ressonadores	18
1.2.4. Articuladores e dicção	21
CAPÍTULO 2	23
2.1. A técnica do canto lírico.....	23
2.1.1. Agilidade e o sostenuto	23
2.1.2. A técnica de <i>appoggio</i> e a pressão subglótica	24
2.1.3. O início e o término de frases	25
2.1.4. Extensão, registros e passagio	27
2.1.5. O formante do cantor.....	29
2.1.6. Vibrato.....	32
2.2. A técnica do <i>belting</i> (ou <i>belt</i>)	33
2.2.1. <i>Musical Theater</i>	33
2.2.2. <i>Contemporary Commercial Music (CCM)</i>	37
2.2.3. Registro de peito ou “voz de peito”	38

2.2.4. Registro médio, <i>Mix</i> (ou <i>mixed voice</i>) e <i>Legit</i>	39
2.2.5. Músculos tireoaritenóideos (TA) e cricotireóideos (CT)	42
CAPÍTULO 3	45
3.1. Leituras e Entrevistas	45
3.2. Recolha de dados e interpretação dos resultados.....	46
3.2.1. Pergunta nº 1: O que é para você um cantor crossover? Considera-se um?....	46
3.2.2. Pergunta nº 2: Como o termo e a prática crossover se apresenta na sua vida profissional?	50
3.2.3. Pergunta nº 3: Qual estilo lidera na sua vida profissional? Lírico ou <i>belting</i> ? Onde se sente mais seguro na performance?	55
3.2.4. Pergunta nº 4: Considera que o canto lírico seja a base para todo o estilo vocal?.....	57
3.2.5. Pergunta nº 5: Que ajustes técnicos vocais você diria que são necessários fazer nos dois estilos, lírico e <i>belting</i> , respectivamente?	60
3.2.6. Pergunta nº 6: Você leciona? Se sim, qual estilo predomina entre os seus alunos?	64
3.2.7. Pergunta nº 7: Que aspecto comum consegue identificar entre o canto lírico e o <i>belting</i> ?	67
CAPÍTULO 4	70
4.1. Pesquisa artística.....	70
4.2. Autoetnografia	72
4.3. <i>The Girl in 14G</i>	75
4.3.1. O <i>belting</i> perfeito	75
4.3.2. Conhecendo a canção	77
4.3.3. Desmembrando a canção: uma sugestão de interpretação e estudo para sopranos	79
CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS	92

BIBLIOGRAFIA.....	93
ANEXOS	97
Anexo A	97
Link da gravação final.....	97
Anexo B	97
Partitura.....	97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: classificações vocais básicas (Gallardo e Pérez, 2008, p.29).....	11
Figura 2: ilustração esquemática do sistema fonador (Sundberg, 2015, p.26)	12
Figura 3: desenho esquemático da laringe e da traqueia no pescoço (Behlau, 2001, p.4) 13	
Figura 4: músculos intrínsecos da laringe (Recuperado em abril de 2021 de http://www.estudiodevoz.com.br/2015/11/musculos-da-laringe-e-voz-parte-2.html).....	14
Figura 5: adução e abdução das pregas vocais (Recuperado em abril de 2021 de https://www.medicina.ufmg.br/observaped/qualidade-vocal/).....	15
Figura 6: diafragma (Sacramento, 2009, apêndice A)	18
Figura 7: passagem de ar pelo trato vocal (Chamun, 2017, p.44).....	20
Figura 8: <i>Listen</i> (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.youtube.com/watch?v=YchPV3Gd_XA).....	76
Figura 9: classificação <i>mix voice</i> , lírico e <i>belting</i>	79
Figura 10: <i>mix</i> vs. <i>belt</i> (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.instagram.com/p/CWBbqG2JNMD/).....	85
Figura 11: <i>Hey!</i> (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.facebook.com/watch/?v=395392664589628).....	88
Figura 12: <i>Oh No!</i> (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.instagram.com/tv/B6tdLvFJ3Mi/)	89
Figura 13: boca do canto lírico (Recuperado em novembro de 2021 de https://br.pinterest.com/pin/106749453642355944/ , https://mondomoda.com.br/2012/02/07/habanera-angela-gheorghiu-callas/ e https://www.tricurioso.com/2019/06/19/por-que-existem-tantos-cantores-de-opera-aci)	90
Figura 14: boca do <i>belt</i> (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.virgula.com.br/tag/idina-menzel/ e https://www.papelpop.com/2020/02/oscar-2020-cynthia-erivo-emociona-plateia-com-live-de-stand-up-faixa-tema-de-harriet/).....	90

INTRODUÇÃO

Justificação do tema, problemática e objetivos do estudo

A motivação principal deste trabalho resultou de minha experiência pessoal ao ter formação acadêmica como cantora lírica e por profissionalmente ter cantando e atuado no mercado do teatro musical brasileiro, tendo tido contato com a técnica *belting*, muito utilizada na área, bem como em vários outros estilos musicais.

Minha experiência com o canto deu início na infância e o primeiro contato musical foi com o *black music*, onde me sinto até hoje confortável ao performar. Minhas maiores influências são: Michael Jackson, Whitney Houston, Mariah Carey, Stevie Wonder, dentre muitos outros.

Iniciei meus estudos de canto participando de alguns coros infantojuvenis, onde comecei a aprender harmonias vocais e divisão de vozes. O canto lírico deu início aos quinze anos e desde então venho praticando o canto *crossover* ao “me dividir” entre *black music*, canto lírico e música coral. Iniciei profissionalmente com o canto lírico e logo depois com o canto coral, entrando por último o teatro musical, onde tive o prazer de fazer parte dos maiores elencos da “Broadway brasileira”.

Toda esta grande movimentação com o canto despertou meu interesse sobre as diversas possibilidades e cores que a voz é capaz de fazer, sendo esta pesquisa importante para o meu desenvolvimento científico, pedagógico e artístico como performer, intérprete e professora de canto.

É possível encontrar muito material sobre o tema aqui abordado na língua inglesa, em sua grande maioria escrita por pesquisadores americanos. Sendo assim, senti uma necessidade de desenvolver uma pesquisa sobre estes conhecimentos na língua portuguesa, onde pouco se fala sobre o canto *crossover*.

Ao longo de minha trajetória profissional deparei-me com inúmeras questões que permeiam este tema. Apesar de minha formação lírica, o mercado de trabalho na área erudita sempre foi muito escasso, despertando em mim maior interesse pela área do teatro musical, sendo esta muito mais ampla, porém competitiva. Algumas destas questões as quais me refiro são:

- O que seria considerado um bom cantor *crossover*?

- Como o *crossover* se apresenta no Brasil?
- Há espaço para o ensino do canto lírico e do *belting* no Brasil?
- Há uma predisposição por uma ou outra técnica?
- É possível dominar as duas técnicas na mesma proporção?
- É possível fazer uso da técnica do canto lírico ao ensinar e treinar o *belting*?
- Qual das duas técnicas é a mais procurada pelos alunos nos dias atuais?
- Quais as diferenças e as semelhanças entre as duas técnicas?
- Quais ajustes são necessários fazer ao transitar do canto lírico para o *belting* e vice-versa?
- Quais as dificuldades encontradas pelos cantores *crossover* ao transitar pelas duas técnicas?

Por meio de revisão bibliográfica, esta pesquisa tem como principais objetivos os seguintes tópicos:

- Oferecer um melhor entendimento sobre o aparelho vocal e a fisiologia da voz.
- Abordar as diferenças e semelhanças entre o canto lírico e o *belting* dentro da *Contemporary Commercial Music*.
- Mostrar quais são as principais dificuldades encontradas nas duas técnicas: *bel canto* e *belting*, e quais ajustes são necessários fazer para realizar a transição entre elas.
- Entender a transição consciente de fazer o *crossover* do lírico para o *belting* e do *belting* para o lírico, bem como as possibilidades de ter uma carreira como cantor *crossover*.
- Propor um maior entendimento sobre o “fazer *crossover*”, afim de que possa servir de estudo para futuros trabalhos acadêmicos. Sendo um tema não muito abordado no Brasil e pouco visto em pesquisas na língua portuguesa.
- Dar visibilidade ao cantor *crossover*.

Revisão da Literatura

Para a implementação deste trabalho foram realizadas buscas sobre o que já foi estudado sobre canto/cantor *crossover* e como o tema não é muito conhecido no Brasil, surgiu a necessidade de estudo e aprofundamento bibliográfico sobre o termo para auxiliar cantores e interessados na área da voz cantada, sejam estes experientes ou não. Embora haja esse desconhecimento teórico sobre o termo canto/cantor *crossover*, muitos deles usam essa transição de técnica, ainda que

instintivamente (Nascimento, 2016). Este termo surgiu nos Estados Unidos e é sobre o cantor *crossover* que iremos desenvolver a revisão de literatura.

O que é o cantor *crossover*? Segundo Nascimento (2016, p. 2), dá-se o nome de cantor *crossover* ao cantor que transita por dois ou mais gêneros musicais. O autor aborda na introdução de sua dissertação um interesse profundo pela transição entre os diversos estilos e técnicas vocais, o que também me despertou o mesmo interesse por questões profissionais e por sempre ter tido facilidade de transitar por diferentes qualidades vocais. No meu caso em específico, o canto lírico, o *belting* e o canto coral.

Sacramento (2009, p. 15) chama práticas de *crossover* o processo de fazer esta transição entre estilos de canto diferentes, ou seja, o processo de fazer o *crossover*. Ainda complementa sobre o surgimento do *crossover* no canto no século XX e nos dá uma outra perspectiva sobre que técnicas seriam estas a transitar:

Durante a segunda metade do século XX designavam-se por *crossover singing* as incursões ocasionais de grandes cantores líricos no domínio do *jazz* e da música *pop*, e mais raramente, as incursões que alguns cantores *pop* tentavam fazer nos domínios da música lírica. Em ambos os casos os resultados não eram habitualmente muito conseguidos. Hoje considera-se ainda que os cantores de *crossover* são aqueles que ocasionalmente cantam temas em outros gêneros musicais que não o seu gênero habitual, quaisquer que sejam os gêneros considerados.

Nos últimos anos o termo “*Popera*” surgiu, como sinônimo do que seria o *crossover* clássico. Como o próprio nome sugere, acontece pela junção dos estilos *pop* + ópera. “No entanto, esta designação refere-se à interpretação de peças operáticas com um estilo mais próximo da *pop*, mas utilizando a técnica vocal lírica” (Sacramento, 2009, p.15).

Marques (2019) faz uma abordagem minuciosa sobre o significado da palavra *crossover*, que independente da fixação lexical o termo apresenta vasta aplicabilidade conduzindo a uma larga variedade de temas. Desmembrando a palavra, temos por um lado o *cross*, proveniente do inglês antigo e de outro o *crux*, proveniente do latim. A autora, então, conclui que *crossover* indicaria uma “mescla”; uma “mistura”. No caso da música, uma mescla de estilos e vertentes musicais, e no caso do canto uma mescla de técnicas e qualidades vocais, podendo assumir a função de adjetivo tanto para se referir à música (*crossover music*) quanto para se referir ao intérprete (*crossover singer*). Marques (2019, p.18) faz a sua afirmação quanto à palavra *crossover*,

(...) hoje corrente no idioma como substantivo e verbo *cross/to cross* (cruz/cruzar), é também uma simplificação do advérbio *across*, que pode significar “através de”, “de modo transversal”, “transversalmente”, “obliquamente”, “de um lado a outro”. Numa aproximação semântica, *cross*, como cruz ou como cruzamento, designaria a passagem sobre ou através de, a interseção, a junção, a mescla.

O termo, que surgiu na década de 80, musicalmente refere-se a essa transição entre gêneros musicais, e Modesto (2019, p.39) associa então, o termo “cantor *crossover*” aos cantores líricos que ocasionalmente interpretavam canções de *Jazz* e *Pop* e também cantores *Pop* que tentavam executar as práticas do canto lírico. E conclui que “só no século XXI é que o termo passou a admitir a transição de práticas e gêneros em geral”.

O trabalho de Willys-Lynam (2015, pp.31-64) fala sobre o cantor de ópera que deseja seguir a carreira como cantor de teatro musical. O autor diz que a linha entre os dois estilos é tênue, mas a divisão é profunda. Infelizmente muitos cantores, especialmente os cantores eruditos ainda tenham essa ideia limitante de “ou um ou outro”. Isso não significa que a ideia seja dissipar os dois em um só, mas sim entender que ambos são únicos e “têm muito a aprender um com o outro no que diz respeito à tonalidade, capacidade de definir o texto, orquestração, atuação e muito mais”. Ele também aponta que “ainda existem diferenças estilísticas da ópera que requerem um estudo específico para serem fiéis ao estilo e à técnica”.

Em suma, podemos afirmar que a palavra *crossover* está presente em diversos âmbitos gerais, bem como o âmbito musical e vocal, onde é focado este presente trabalho. Em todas as definições pesquisadas, o termo anda em conjunto com a expressão “versatilidade vocal”, dando ao cantor liberdade para transitar do lírico para o “não-lírico” e vice-versa. Tendo em conta respeitar a individualidade de cada estilo musical e fazendo o *crossover* de forma consciente e saudável para a voz.

Fundamentação Teórica

O ato de cantar é uma das áreas mais complexas a serem executadas pelo ser humano, pois exige total controle de seu trato vocal tendo em conta as diversas variedades de possibilidades de seu uso, além de seu cérebro ter de coordenar a respiração, o apoio diafragmático bem como a pressão subglótica, o uso da ressonância dentro de todas as suas possibilidades, o ritmo da música, texto a ser executado, dinâmicas a serem seguidas na música de acordo com o que pede a partitura. Não podendo esquecer que por trás de todas estas atividades, há o estado emocional e físico do intérprete, que influenciará positiva ou negativamente para a interpretação da peça em questão. Bem como aponta Björkner (2006, p.5): “A voz cantada é única no sentido em que podemos não

apenas produzir com ela um amplo leque de notas e de qualidades vocais, mas também adicionar palavras para elucidar e complementar a nossa expressão musical”².

Ware (1998) compara os cantores líricos a um atleta de alta performance: “estes conceitos levam o cantor do gênero lírico a ser comparado a um atleta de alta performance, tendo que ter seus limites fisiológicos e psicológicos explorados ao máximo, em constante pesquisa e em manutenção de excelência de performance (Ware, 1998, pp.2-3 citado por Chamun, 2017, p.26).

Aqui nesta pesquisa serão abordadas duas técnicas que muito já foram pautadas por diversos pesquisadores e cientistas da área da voz: o canto lírico (*bel canto*) e o *belting*. O *belting*, está presente em diversos estilos musicais, principalmente no *Musical Theater*. No entanto, sua abordagem neste trabalho será pautada a outros gêneros, contemplando o *belting* na *Contemporary Commercial Music* como um todo. Como já vimos, foi abordado na revisão da literatura o que significa a palavra *crossover* no universo não só do canto como também da música, então aqui na fundamentação teórica serão abordados estes dois conceitos, *bel canto* e *belting*, respectivamente, bem como o ponto de vista dos pesquisadores que serão elaborados mais adiante no embasamento desta pesquisa.

Para esta pesquisa, respectivo ao canto lírico, o autor escolhido para a técnica e conceitos foi o cantor, pedagogo vocal e pesquisador Richard Miller, autor de vários livros sobre a técnica e cuja atividade pedagógica é mundialmente reconhecida há muitos anos. Seu livro *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique (1996)* foi recentemente traduzido por meu coorientador, Luciano Simões Silva e é uma das obras de Miller mais completas, tendo sido este livro a principal fonte bibliográfica deste trabalho de pesquisa no que tange o universo do canto lírico. Miller possui cerca de 120 artigos de periódicos profissionais, Doutor em Letras Humanas, lecionou canto por 42 anos no Conservatório de Música Oberlin e fundador do Centro de Artes Vocais desse conservatório. Ministrou *masterclasses* em mais de dez países e teve também uma brilhante carreira como tenor. (Miller, 2001).

Enquanto ao *belting*, a autora escolhida para a fundamentação teórica deste trabalho foi Jeannette LoVetri, intimamente conhecida como “Jeanie” LoVetri, fundadora e diretora do *The Voice Workshop* e criadora do *Somatic Voicework*, um programa de treinamento vocal próprio baseado na consciência corporal. Cada vez mais, estudos sobre essa conscientização corporal vêm

² TO: “*The singing voice is unique in the sense that we can not only produce a wide range of pitches and voice qualities with it, but also add words to elucidate and complement our musical expression*”.

sendo frequentemente utilizados, pois cantar não é somente um processo de desenvolvimento técnico vocal, mas também é um processo corporal. Segundo Bolsanello (2005, p. 100):

A educação somática é um campo teórico-prático que se interessa pelas relações entre a motricidade humana, a consciência e o aprendizado. [...] Para os profissionais da área de educação somática, não é o corpo da pessoa que é abordado, mas a sua experiência através do corpo. Para tanto, o professor de educação somática utiliza as seguintes estratégias pedagógicas: a sensibilização da pele, o aprendizado pela vivência e a flexibilidade da percepção.

Tendo então definido o que é a educação somática, o *Somatic Voicework™ The LoVetri Method*, “é um método de treinamento vocal baseado no corpo, na ciência da voz e na medicina, bem como o treinamento da voz clássica tradicional”. Este método de LoVetri busca “atrair a mente do cantor para o processo físico de produção de som”, trazendo atividades complementares “como yoga, dança, atuação e treinamento da fala”. (LoVetri, 2021)³. LoVetri vem ensinando a arte do canto desde 1972 e além de ter o seu próprio curso e ter publicado diversos artigos sobre voz, ela dá aulas em cinco universidades nacionalmente reconhecidas.

O que determinou a escolha destes dois importantes pedagogos e pesquisadores, foi o fato destes autores basearem todo o seu trabalho no conhecimento científico, além de ambos terem tido carreiras concretas como cantores., isto é, experienciaram na própria pele todo o material prático-teórico que vêm sendo por eles ministrado.

No que diz respeito ao canto lírico, este aparece na literatura como um dos estudos pioneiros sobre técnica vocal. Este estilo vocal traz em seu repertório vários gêneros que abrangem a ópera, a *operetta*, os *Lieder*, a música de câmara e as obras sinfônico corais.

Tendo origem na Itália, o longo dos séculos XVII e XVIII surgiram as primeiras práticas de canto lírico para entretenimento da nobreza da época. Juntamente com ele, surgiram também os primeiros pedagogos da técnica vocal, que escreveram inúmeros livros baseados na prática vocal solística. “Ligados a esta emancipação da ópera surgem vários fenômenos, nomeadamente, o culto do *bel canto*, o vedetismo associado aos cantores, o aparecimento de empresários de ópera e a construção de inúmeros teatros públicos”. (Modesto, 2019, p. 30). Na primeira metade do século XVIII, surgem também os tão conhecidos *castratti*, que como o próprio nome sugere, trata-se de uma castração realizada ao sexo masculino quando estes ainda eram crianças, para que pudesse manter-se a qualidade vocal infantil.

³ <https://somaticvoicework.com/>

Segundo Miller (2019, p.33), apesar dos vários livros que tratam sobre os mecanismos do canto e que possam estes ajudar a ter uma boa compreensão para uma boa técnica vocal, muitos deles são falhos e não oferecem informações ao professor quando tratam de relacionar o *vocalize* aos problemas comuns da voz cantada e de que forma o podemos corrigir. Miller defendia um estudo de canto baseado não só no estudo dos *vocalizes*, mas também um bom conhecimento sobre a fisiologia e anatomia do aparelho fonador para que se possa, assim, evitar problemas vocais. Segundo ele nenhum professor moderno conseguiu traçar um estudo verdadeiramente preciso e delineado do que é conhecido como sendo o ‘método de *bel canto*’. E afirma que:

O termo *bel canto* tornou-se uma característica distintiva do século XX, com metodologias opostas demarcando reivindicações altamente suspeitas por sua posse. Isso é em razão da falta de definição do termo além de seu significado literal: belo canto. Habilidades em sustentar e mover a voz (*cantilena* e *fioritura*) são necessárias para executar a literatura do *bel canto*. Essas habilidades se juntam para produzir o “belo canto”. Elas precisam das mais exigentes realizações técnicas, em qualquer século.

Segundo LoVetri (2012, p.4), tem-se persistido uma ideia bastante equivocada a respeito do *belting* no mundo da pedagogia do canto lírico/erudito. A ideia de que a técnica é incorreta e que pode trazer sérios problemas vocais tem-se disseminado ao longo dos anos. Tal afirmação não é verdadeira, pois isto nunca foi estabelecido em nenhuma pesquisa, além de também observar que nos dias atuais existem muitos cantores *crossover* clássicos que têm firmado carreira como cantores *belters*, a exemplo de Barbara Hendricks, Kristin Chenoweth e Renée Fleming. O público, entretanto, tem se encantado pela prática cada vez mais. O termo *belting* vem do verbo “*to belt out*” que significa cantar de forma “gritada”. LoVetri (2013, p.1) define o *belting* como:

O termo “*belt*” é único em todos os lugares. É um verbo (estou “*beltando*”), um adjetivo (esta é uma música “*belt*”) e um substantivo (eu sou um “*belter*”). Ele descreve um tipo de qualidade vocal, derivada de uma fala poderosa e intensificada que pode atravessar um espaço e ser bem ouvida mesmo quando não é amplificada eletronicamente. Existem algumas variedades diferentes de faixas que às vezes são confusas, mas isso ocorre porque o próprio som evoluiu junto com a música que o exige e porque diferentes vocalistas têm as suas próprias perspectivas únicas sobre como fazer o som de forma eficaz.⁴

LoVetri explica que, assim como no canto lírico, há vários tipos e classificações de *belters*, tendo em vista o timbre, colorido e características únicas de cada indivíduo. Há o “alto e baixo”,

⁴ TO: “The term “*belt*” is unique in all of singing. It is a verb (“I’m belting it out”), an adjective (“This is a belt song”), and a noun (“I am a belter”). It describes a kind of vocal quality, derived from powerful, intensified speech, that can cut through a space and be heard well even when it isn’t electronically amplified. There are a few different varieties of belting which is sometimes confusing, but that’s because the sound itself has evolved alongside the music that calls for it, and because different vocalists have their own unique perspectives on how to make the sound effectively”.

“quente e redondo”, e “tenso e pontudo”, porém isto tem sido ignorado pelos pesquisadores de *belting*, afirmando que o *belting* é tudo “a mesma coisa” (LoVetri, 2012, p.6).

A transição das duas técnicas é saudavelmente possível, porém exige muito estudo e conhecimento. Tendo em vista que o estudo da técnica é imprescindível, junta-se a ela conhecimentos sobre fisiologia e anatomia do canto, considerando que também é necessário um profundo conhecimento científico sobre o instrumento. “Sistema [técnica vocal] e arte conjugam-se para produzir os sons profissionais da voz cantada⁵.” (Miller, 2000).

“Aqueles vocalistas que também cantam classicamente têm que aprender a `mudar as grenagens vocais´ se quiserem cantar com facilidade tanto no *belting* como no lírico, e isso leva tempo (meses ou anos) para fazer bem⁶.” (LoVetri, 2013, p.1). Por outro lado, há pessoas que sabem “*beltar*” naturalmente, sem nunca terem tido qualquer formação. É uma técnica que exige uma grande energia e saber fazer sem os riscos de se machucar, demanda tempo e treino.

Organização da Dissertação

Na Introdução abordam-se a justificativa e os objetivos deste trabalho de pesquisa, bem como a sua revisão da literatura e seu referencial teórico, abordando a definição do termo *crossover* e quais autores serão utilizados como embasamento teórico no segundo capítulo. Em seguida foi apresentado como serão organizados os capítulos desta dissertação com uma breve explicação de cada um deles.

No primeiro capítulo é realizada uma descrição simplificada dos pontos mais importantes no âmbito de fisiologia e anatomia. Este capítulo tem como objetivo apresentar de forma objetiva como acontece o mecanismo básico de funcionamento da voz como uma simples introdução àqueles cantores e estudantes que estejam iniciando o estudo do canto. No entanto, não se trata de um estudo minucioso e detalhado, sendo recomendado a leitura da bibliografia utilizada, caso desejem aprofundar os seus conhecimentos sobre o tema.

No segundo capítulo explica-se sobre as técnicas e bases científicas do canto lírico e do *belting* na *Contemporary Commercial Music*. Este capítulo tem como base principal os trabalhos

⁵ TO: “System and art conjoin to produce the professional sounds of the singing voice”.

⁶ TO: “Those vocalists who also sing classically have to learn to “shift vocal gears” if they are to sing easily in both *belting* and classical sound, and that takes time (from months to years) to do well”.

de Richard Miller (2000, 2019) no canto lírico e os trabalhos de Jeannette LoVetri (1999, 2003, 2008, 2012, 2013, 2014, 2021) no *belting*.

No terceiro capítulo são apresentadas as entrevistas realizadas através de email a cinco cantores *crossover* brasileiros, constando de sete perguntas com respostas discursivas sobre as experiências de cada um como cantores *crossover* e professores de canto. Em seguida, apresenta-se a conclusão dos resultados obtidos de acordo com as respostas dadas.

No quarto e último capítulo é apresentado uma sugestão de estudo baseada na experiência da autora como cantora *crossover* no âmbito da pesquisa artística e da autoetnografia, analisando a canção *The Girl in 14G*. Canção que alterna trechos de canto lírico, de *belting* e de *mixed voice*, fazendo uma autoanálise de como realizar a transição das técnicas, relatando dificuldades, vocalizes utilizados durante o processo de estudo e resultado final juntamente com a canção em áudio e vídeo para referência.

A seguir do quarto capítulo são apresentadas a conclusão juntando as considerações envolvidas nos demais capítulos deste trabalho, bem como a bibliografia utilizada e os anexos contendo a partitura da canção e o link de YouTube com a interpretação da autora em *The Girl in 14G*, canção onde foi realizada a autoetnografia do capítulo quatro desta dissertação.

CAPÍTULO 1

A voz e os conceitos básicos do canto

O canto e o seu aprendizado englobam um universo imenso de informações e os principais conceitos do canto serão abordados aqui neste capítulo. Nos tópicos a seguir, segue um breve resumo sobre os principais conceitos para entendermos o instrumento vocal de forma geral, o que seria considerado a base do canto.

Segundo Gallardo e Pérez (2008, p.27), “podemos dizer que a voz humana é produzida pelo ar expirado, que, depois de uma série de modificações, se converte em palavras ou canto”⁷.

E também cita sobre a obra de Aristóteles:

Aristóteles (384-322 a.C.) em sua obra *Historia Animalium* (Investigação sobre os animais) escreve que voz e ruído são duas coisas diferentes. E a linguagem, uma terceira. Enquanto a voz, nenhum animal a emite por outro órgão que não seja a laringe. Assim, os animais que não têm pulmão tampouco têm voz (p.25)⁸.

Gallardo e Pérez (2008, p.28) nos fazem lembrar bem que através da voz também expressamos nossos pensamentos e sentimentos, ou seja, se estamos felizes, ansiosos, tristes ou angustiados, isso certamente irá alterar o som da nossa voz. E isso se refletirá em forma de tensões musculares e que também alterará a qualidade da mesma. Por isso deve-se ter em conta a importância do autoconhecimento e do domínio de nossas próprias emoções.

Para Gallardo e Pérez (2008, p.28),

(...) o timbre de uma voz sempre vem determinado pelas características pessoais do aparelho fonador ou vocal. Assim, ter uma voz agradável e melodiosa dependerá da constituição física do indivíduo. Entretanto, o funcionamento correto deste aparelho se poderá aprender a partir do conhecimento das estruturas e dos órgãos que o compõem, e da execução guiada por um profissional da voz”⁹.

⁷ TO: “podemos decir que la voz humana es producida por el aire espirado, que, después de una serie de modificaciones, se convierte en palabras o canto”.

⁸ TO: “Aristóteles (384-322 a.C.) en su obra *Historia Animalium* (Investigación sobre los animales) escribe que voz y ruido son dos cosas diferentes, y el lenguaje, una tercera. En cuando a la voz, ningún animal la emite por otro órgano que no sea la laringe. Así, los animales que no tienen pulmón tampoco tienen voz”.

⁹ TO: “el timbre de una voz siempre viene determinado por las características personales del aparato fonador o vocal. Así, tener una voz agradable y melodiosa dependerá de la constitución física del individuo. Sin embargo, el funcionamiento correcto de este aparato se podrá aprender a partir del conocimiento de las estructuras y los órganos que lo componen, y de la ejecución guiada por un profesional de la voz”.

A voz se classifica em agudas, médias ou graves, masculinas e femininas, levando em consideração as características das pregas vocais, das cavidades de ressonância e da capacidade pulmonar de cada indivíduo.

Historicamente, as vozes possuem algumas classificações e subclassificações, principalmente quando falamos de canto lírico. No entanto, abordaremos aqui as classificações de forma geral, sem nos atermos aos detalhes das subclassificações, pois isso exigiria um trabalho mais aprofundado.

Para classificar uma voz cantada, Gallardo e Pérez (2008, p.34) mencionam que teremos que reparar em quatro características: timbre, tessitura, extensão e volume.

Basicamente, as vozes femininas se classificam em soprano, mezzo soprano e contralto, enquanto que as vozes masculinas classificam-se em tenor, barítono e baixo, indo do mais agudo ao mais grave, respectivamente.

	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
Agudo	Soprano	Tenor
↓	Mezzosoprano	Barítono
Grave	Contralto	Bajo

Figura 1: classificações vocais básicas (Gallardo e Pérez, 2008, p.29)

A seguir, selecionamos aqui uma breve introdução sobre os pontos mais relevantes quando falamos de voz. Não tendo como propósito detalhar minuciosamente sobre a fisiologia e anatomia, mas sim, informar de forma breve e geral as principais questões sobre técnica vocal.

Segundo Klimeck et al (2005a citado por Sacramento, 2009, p.11), “o respeito pela fisiologia do aparelho fonador é a base do sistema, secundado pelo conceito de que o conhecimento consciente sobre o funcionamento fisiológico é uma fonte de poder e não uma ameaça para a criatividade do artista”.

1.1. O sistema fonador

Segundo descreve Sundberg (2015, p.25), “o sistema fonador é composto de três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância, que incluem as cavidades do trato vocal¹⁰, a cavidade nasal e outras cavidades da face”. Além disso, o aparelho fonador também tem como função, ajudar na formação dos fonemas.

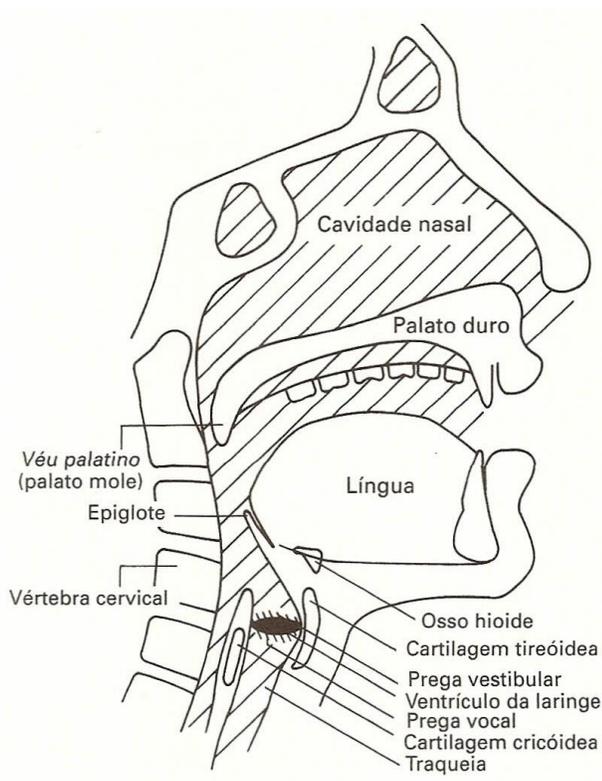


Figura 2: ilustração esquemática do sistema fonador (Sundberg, 2015, p.26)

No sistema fonador é realizada a fonação, que nada mais é do que a produção de som emitida pela vibração das pregas vocais. Quando falamos de fonação Torres (2007, p.1) comenta “que fazemos referência à voz falada e cantada já que ambas utilizam os mesmos mecanismos para a sua produção, ainda que, devido a suas características especiais, a voz cantada usará os elementos do aparelho fonador de modo mais controlado”.

¹⁰ “O trato vocal é a porção do aparelho fonador que se estende das pregas vocais aos lábios, nos sons orais, e das pregas vocais às narinas, nos sons nasais, formando uma espécie de tubo inclinado” (Mariz, 2013, p.40).

Separamos subtópicos para cada uma das partes que configuram o sistema fonador, julgando importante mencionar em separado cada uma delas.

1.2.1. Laringe e pregas vocais

Na expiração ativa, o ar, vindo dos pulmões, passa pela laringe – onde estão localizadas as pregas vocais – e a faz vibrar. Com isso, o ar segue caminho expandindo-se para os ressonadores, onde se formarão as características da voz, dando origem ao timbre, onde foi falado anteriormente.

Como cita Miller (2019, p.351): “A laringe está situada no topo da traqueia ocupando uma posição central no trato respiratório que se estende do nariz e dos lábios até os bronquíolos dos pulmões”. É composta por nove cartilagens, sendo três simples: tireóidea, cricóidea e epiglote; e três duplas: aritenóideas, corniculadas e cuneiformes. Miller (2019, p.355) também cita que, além desses três pares de cartilagens, também temos as cartilagens tritíceas, “localizadas nos ligamentos que suspendem a cartilagem tireóidea do osso hióideo”.

Segundo Behlau (2001, p.4) as cartilagens mais importantes que fazem parte da laringe são a tireóidea, a cricóidea e as aritenóideas. E também afirma Behlau (2001, p.37) que “as principais funções da laringe são: a respiração, a deglutição e a fonação”.

No entanto, a função primeira deste órgão não é a produção da voz, e sim controlar a passagem de ar e a entrada de líquidos, corpos estranhos e substâncias nocivas que possam ir até a traqueia e os pulmões.

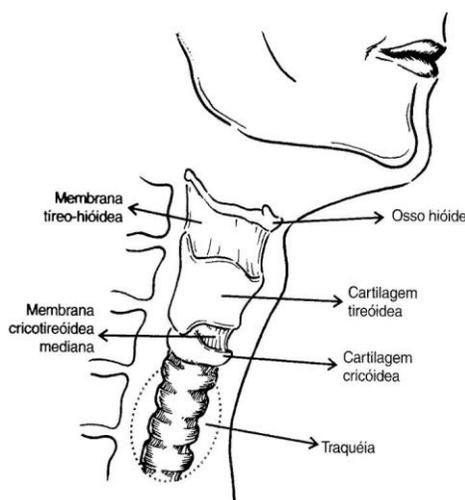


Figura 3: desenho esquemático da laringe e da traqueia no pescoço (Behlau, 2001, p.4)

Behlau (2001, p.7) também explica que a musculatura da laringe se divide em dois grupamentos: os músculos intrínsecos e os músculos extrínsecos. “São denominados intrínsecos os músculos que têm origem e inserção na laringe ao passo que os músculos extrínsecos apresentam apenas uma das inserções na laringe e outra fora dela., como no tórax, mandíbula ou no crânio”.

A laringe divide-se em três espaços chamados supraglote, glote e infraglote. A glote é o espaço entre as pregas vocais, que ficam em repouso e, portanto, abertas, quando não há produção de som. E se juntam, fazendo as pregas vibrarem quando falamos ou cantamos. A posição quando ficam abertas tem o nome de abdução. O movimento contrário, ou seja, quando se juntam e vibram, chama-se por sua vez, de adução.

Os músculos intrínsecos da laringe possuem relação direta com a função fonatória, sendo extremamente importantes para o canto. São eles: tireoaritenóideo (encurta e relaxa as pregas vocais, também conhecido como TA), cricotireóideo (também conhecido como CT, responsável pelo controle da frequência), ariepiglótico, tireoepiglótico, aritenóideos (transverso e oblíquo), cricoaritenóideo lateral e cricoaritenóideo posterior (sendo este o maior músculo intrínseco e também conhecido como CAP). “Os músculos intrínsecos da laringe atuam sempre aos pares: numa laringe saudável os músculos de um lado não se contraem independentemente dos do lado oposto” (Sacramento, apêndice A).

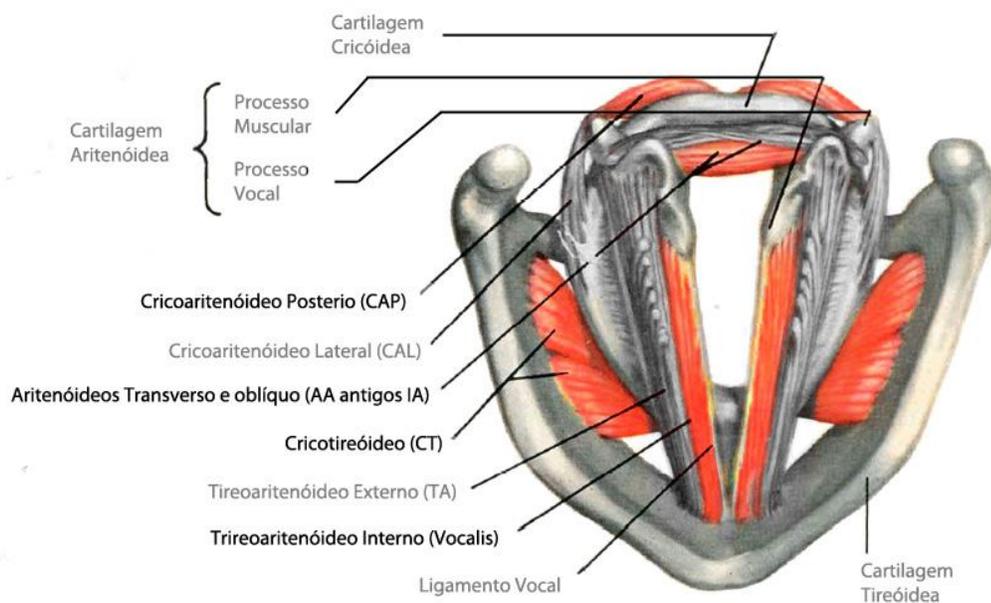


Figura 4: músculos intrínsecos da laringe (Recuperado em abril de 2021 de <http://www.estudiodevoz.com.br/2015/11/musculos-da-laringe-e-voz-parte-2.html>)

Os músculos extrínsecos estão divididos em dois subgrupos, que são os músculos supra-hióideos e os músculos infra-hióideos. Os músculos supra-hióideos são os elevadores da laringe e classificam-se em geni-hióideo, milohióideo, estilohióideo, digástrico, tireo-hióideo e estilofaríngeo. Os abaixadores da laringe são os músculos infra-hióideos e classificam-se em omohióideo, esternotireóideo, tireo-hióideo e esterno-hióideo. Quando os músculos elevadores da laringe são ativados, os abaixadores são desativados, e vice-versa. “Os que puxam a laringe para baixo são chamados de músculos do bocejo e os que puxam para cima são os músculos da mastigação e deglutição” (McKinney, 2005, p.129 citado por Chamun, 2017, pp.45-46).

Sundberg (2015, pp.27-28) diz que abdução e adução são os movimentos que nos possibilitam transitar entre fonemas surdos e sonoros. E cita também a existência de outro par de pregas vocais: “a poucos milímetros acima das pregas vocais, existe outro par de pregas também revestidas por mucosa. Elas constituem as pregas vestibulares, por vezes chamadas de bandas ventriculares ou falsas pregas vocais”. Estas falsas pregas vocais não participam do processo fonatório.

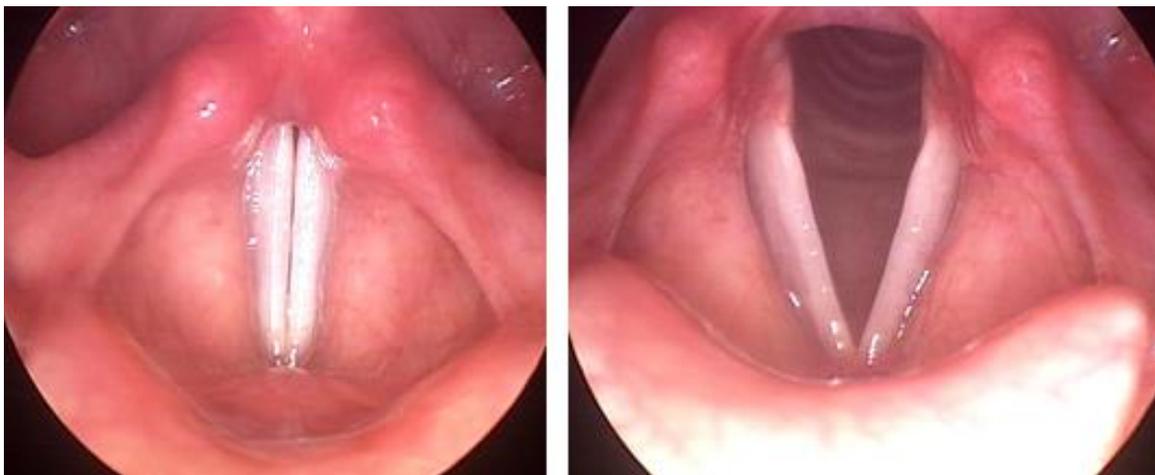


Figura 5: adução e abdução das pregas vocais (Recuperado em abril de 2021 de <https://www.medicina.ufmg.br/observaped/qualidade-vocal/>)

Para sabermos com exatidão onde se localiza a laringe e as pregas vocais, Sundberg (2015, p.27) explica:

As extremidades anteriores das pregas vocais estão fixadas na superfície interna de uma cartilagem relativamente grande, em forma de escudo, chamada *cartilagem tireóidea*, e suas extremidades posteriores, nas *cartilagens aritenóideas*. Para termos uma ideia da localização aproximada das pregas vocais, basta atentarmos à assim chamada proeminência laríngea, popularmente conhecida

como pomo de adão, que nada mais é do que a proeminência do ângulo da cartilagem tireóidea, geralmente visualizada no pescoço de homens.

Segundo Behlau (2001, p.15) “as pregas vocais são duas dobras de músculo e mucosa que se estendem horizontalmente na laringe, fixando-se anteriormente na face interna da cartilagem tireóidea, e posteriormente conectando-se à cartilagem aritenóidea”.

Sobre as pregas vocais, Behlau (2001, p.15) complementa:

A prega vocal é composta de mucosa e músculo. A mucosa divide-se em epitélio e lâmina própria. O epitélio pode ser visto como um fino papel plástico, resistente, cuja função é cobrir e manter a forma da prega vocal. O epitélio é formado por tecido escamoso estratificado.

Já a lâmina própria tem aspecto de uma leve gelatina, sendo composta principalmente de fibras elásticas e fibras de colágeno e subdivide-se em três camadas: superficial, intermediária e profunda, com diferença crescente em rigidez, respectivamente. “O corpo da prega vocal é composto basicamente pelo músculo vocal e, do ponto de vista mecânico, quando se contrai, funciona como um feixe de elásticos muito rígidos” (Behlau, 2001, p.15).

1.2.2. Diafragma e tipos de respiração

Quando iniciamos o estudo do canto, a respiração é uma das primeiras coisas que aprendemos. Uma boa respiração é fundamental para auxiliar o profissional da voz a ter uma boa emissão e reflete diretamente na nossa performance ao cantar. Behlau (2001, p.28) faz uma boa observação ao dizer que “sem ar não há som laríngeo”. E Torres (2007, p.2) ainda complementa que um bom controle da expiração será muito mais importante que um aumento da capacidade inspiratória. Uma inspiração demasiado ampla dificultará a fonação¹¹.

O sistema respiratório, ou também chamado de trato respiratório, começa nas narinas e vai até os alvéolos pulmonares. Consiste de dois movimentos: a inspiração e a expiração, que são realizados pelos órgãos da respiração; os pulmões. A função básica dos pulmões é a de oxigenar o sangue (e eliminar dióxido de carbono), e a traqueia será a responsável por levar o ar até os mesmos e também para fora deles. A inspiração e a expiração envolvem também vários músculos. Músculos estes divididos em torácicos e abdominais. Os músculos respiratórios torácicos são constituídos por: diafragma, intercostais internos, intercostais externos, escaleno, torácico

¹¹ TO: “*Un buen control de la espiración será mucho más importante que un aumento de la capacidad inspiratoria. Una inspiración demasiado amplia dificultará la fonación.*”

transverso, quadrado lombar, peitoral maior e peitoral menor. Enquanto que os músculos respiratórios abdominais são construídos por: reto abdominal, oblíquo externo e abdominal transverso.

Para Sundberg (2015, p.29) “a finalidade do sistema respiratório é a de comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará as pregas vocais e o espaço glótico, e por fim escoará pelo trato vocal”.

De acordo com Sundberg (2015, p.25):

Os pulmões constituem uma estrutura esponjosa envolvida por uma bolsa, a pleura, situada dentro da caixa torácica. As pequenas células no interior dessa estrutura, os alvéolos, encontram-se conectadas a tubos muito finos, chamados bronquíolos, os quais se conectam aos brônquios, que, por sua vez, se ligam à traqueia; a extremidade superior da traqueia, por sua vez, se conecta a uma cavidade em forma de tubo, a laringe, onde estão situadas as pregas vocais.

Dentre os músculos que envolvem a respiração, o diafragma é o maior e mais importante deles, separando a cavidade torácica da cavidade abdominal. Durante a inspiração, o diafragma contrai e os músculos abdominais mantêm-se relaxados, expandido assim as costelas. Fazendo, por sua vez, o movimento contrário durante a expiração (os músculos do abdômen se contraem e o diafragma relaxa) e provocando a expulsão do ar armazenado. Segundo Torres (2007, p.5) esta ação coordenada constitui o denominado suporte da voz¹².

Como vimos acima, a cavidade abdominal fica separada da torácica pelo diafragma. Conforme citam Gallardo e Pérez (2008, p.121), “contém a maioria dos órgãos do aparelho digestivo (estômago, intestino, fígado, pâncreas), parte do aparelho urogenital (rins, uretra), o baço e as glândulas suprarrenais”¹³.

Em geral, Gallardo e Pérez (2008, p.38) descrevem que “há três tipos básicos de respiração: a clavicular ou torácica superior, a intercostal ou torácica intermédia e a diafragmática, que também recebe os nomes de costodiafragmática, abdominal ou costoabdominal”¹⁴. De todas elas, a que exerce um maior controle da expiração é a respiração diafragmática.

¹² TO: “esta acción coordinada constituye el denominado soporte de la voz.

¹³ TO: “contiene la mayoría de los órganos del aparato digestivo (estómago, intestino, hígado, páncreas), parte del aparato urogenital (riñones, uréteres), el bazo y las glándulas suprarrenales”.

¹⁴ TO: “en general, se describen tres tipos básicos de respiración: la clavicular o torácica superior, la intercostal o torácica intermedia y la diafragmática, que también recibe los nombres de costodiafragmática, abdominal o costoabdominal”.



Figura 6: diafragma (Sacramento, 2009, apêndice A)

Vidal (2000, p.1) afirma que “o movimento respiratório ideal para o canto é uma mistura equilibrada de movimento intercostal e abdominal, resultando na expansão da cintura e caixa torácica” e complementa dizendo que, em termos práticos, o apoio diafragmático nada mais é do que a resultante das forças musculares que expandem e retraem a cintura e o tórax”.

O diafragma apoia e pressiona a coluna de ar, que irá produzir o som ao passar pelas pregas vocais, no entanto há de se ter muito cuidado, pois a falta de apoio pode gerar tensão à laringe, resultando em uma voz apertada, sem espaço e sem vibrato, dificultando a boa emissão.

1.2.3. Ressonadores

Segundo Behlau (2001, p.104):

O sistema de ressonância vocal é um conjunto de elementos do aparelho fonador que guardam íntima relação entre si, visando à moldagem e à projeção do som no espaço. (...) Do sistema de ressonância vocal consta uma série de estruturas e cavidades do aparelho fonador, chamadas caixas de ressonância, a saber: os pulmões, a laringe, a faringe, a cavidade da boca, a cavidade nasal e os seios paranasais.

¹⁵ Tradução da imagem: O diafragma tem o formato de um paraquedas.

Já Miller (2019, p.96) diz que o tubo ressonador do trato vocal é composto pela cavidade oral, faríngea e, às vezes, pela cavidade nasal. Diferente de Behlau (2001), ele não inclui as cavidades nasal e paranasal como parte do trato vocal.

Os ressonadores são muitos, pois quase todos os ossos do corpo entram em vibração quando se está cantando. Behlau (2001, p.104) ainda complementa afirmando que as principais caixas de ressonância são as cavidades da laringe, da faringe, da boca e do nariz.

Paparotti e Leal (2011) defendem que, “ao contrário do que se imagina comumente, os seios da face ou sinus não são lugar de ressonância. Para eles os verdadeiros lugares de ressonância são as cavidades supraglóticas, ou seja, laringe e faringe”. (citado por Chamun, 2017, p.42).

Quando o ar pressurizado (pelo sistema respiratório) passa pelas pregas vocais fazendo-as vibrar, o som que é produzido nesse momento é muito insignificante; feio, pequeno e pobre de som. “Este som primário, produzido pelas pregas vocais é chamado de som fundamental. A partir desse som, os ressonadores irão fazer a sua função de enriquecer o som fundamental com harmônicos e transformarão este som pobre num som de qualidade e com projeção” (Vidal, 2000, p.2).

Segundo Campos, Gusmão e Maia (2010, p.44), “a frequência fundamental é definida através da velocidade com que as pregas vocais vibram completando uma vibração ou um ciclo vibratório”. Essa frequência pode ser definida pelo som fundamental emitido pelas pregas vocais quando falamos ou, inclusive, quando cantamos.

Conforme salienta Torres (2007, p.14), “o som produzido nas pregas vocais seria praticamente inaudível se este não se modificasse e ampliasse nas cavidades supraglóticas ou ressonadores da voz”¹⁶.

¹⁶ TO: “*El sonido producido en los pliegues vocales sería prácticamente inaudible si éste no se modificara y ampliara en las cavidades supraglóticas o resonadores de la voz*”.

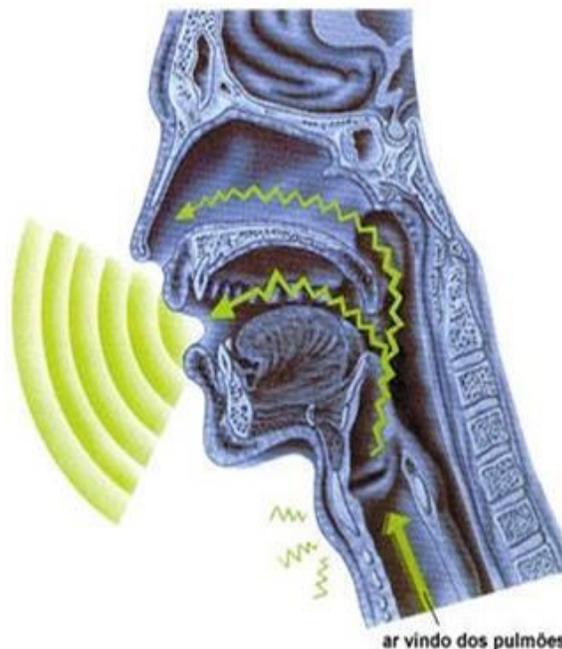


Figura 7: passagem de ar pelo trato vocal (Chamun, 2017, p.44)

De acordo com Gallardo e Pérez (2008, pp.161-162):

Todas as cavidades situadas por cima das cordas vocais¹⁷ atuarão, ou podem atuar, como caixas de ressonância a voz. Se fala genericamente de cavidades supraglóticas. Haverão ressonadores móveis, como a boca, que modificará sua forma e volume em função da abertura mandibular e da posição da língua e dos lábios, ou como a faringe, o volume pela qual variará principalmente em função da altura a qual esteja situada a laringe, da posição da língua e do palato mole. Outros, como as fossas nasais, serão fixos, já que sua forma e tamanho não serão modificáveis. (...) a boca será o principal ressonador da voz. Mediante mudanças na abertura, a colocação da língua e dos lábios poderá adaptar-se ao som produzido nas cordas vocais. Esta mobilidade da boca será de grande importância na voz cantada, na qual a cavidade bucal variará seu volume segundo as necessidades de produção de sons graves e agudos com uma riqueza tímbrica determinada. Além disso, na boca, graças a língua e os lábios, se produzirá a articulação da linguagem falada e cantada¹⁸.

¹⁷ como são conhecidas popularmente as pregas vocais.

¹⁸ TO: “*Todas las cavidades situadas por encima de las cuerdas vocales actuarán, o pueden actuar, como cajas de resonancia de la voz. Se habla genéricamente de cavidades supraglóticas. Habrá resonadores móviles, como la boca, que modificará su forma y volumen en función de la abertura mandibular, y de la posición de la lengua y los labios, o como la faringe el volumen de la cual variará principalmente en función de la altura a la cual esté situada la laringe, de la posición de la lengua y del velo del paladar. Otros, como las fosas nasales, serán fijos, ya que su forma y tamaño no serán modificables. (...) la boca será el principal resonador de la voz. Mediante cambios en la abertura, la colocación de la lengua y de los labios, podrá adaptarse al sonido producido en las cuerdas vocales. Esta movilidad de la boca será de gran importancia en la voz cantada, en la que la cavidad bucal variará su volumen según las necesidades de producción de sonidos graves y agudos con una riqueza tímbrica determinada. Además, en la boca, gracias a la lengua y los labios, se producirá la articulación del lenguaje hablado y cantado*”.

Finalizamos este tópico com o que seria uma ressonância ideal para Vidal (2000, p.3):

(...) Um som de qualidade ótima, com projeção, tanto brilhante quanto aveludada, o que, segundo a Escola do *Belcanto*, é definido como *chiaro-scuro*. Um som ideal deve ser ao mesmo tempo claro e escuro, estridente e quente. Para obter-se esta qualidade de som é necessário saber que ações conscientes podem produzi-los.

1.2.4. Articuladores e dicção

Uma boa articulação é essencial para a compreensão do texto que se irá interpretar. É através dela que se modifica, indiretamente, aqueles necessários à fonação, ou seja, a posição da laringe, o modo de vibração das pregas vocais, os movimentos do palato (duro e mole), aos quais pode-se controlar os harmônicos para obter a fôrma acústica própria de cada vogal.

Segundo Chamun (2017, p.34), “as dificuldades de uma boa emissão começam quando a tessitura é mais elevada, e também quando há a incidência de vogais mais fechadas como [i], [e] e [u] em notas mais agudas”.

Segundo Mariz (2013, p.39), “a primeira grande contribuição da ciência vocal à compreensão do mecanismo de funcionamento da voz cantada é a noção de que o aparelho fonador funciona de maneira semelhante a um sistema acústico do tipo fonte-filtro”, isto é, o som fundamental passa pelo trato vocal e é acusticamente moldado pelo filtro. Edwin (2007, p.214) define as pregas vocais como sendo a fonte sonora e os ressonadores (garganta, boca e nariz), os filtros.

São estes os principais articuladores (ou ressonadores): mandíbula inferior, língua, palato mole, palato duro, lábios e dentes. Eles têm a função de receber o som da laringe (fonte) e dirigi-lo para o aparelho ressonador (filtro), que irá estabelecer as características próprias da voz. “O filtro se assemelha a uma fôrma que modela o som gerado” (Sundberg 2015, p. 30).

Conforme nos explica Vidal (2000, p.92) sobre dicção:

Dicção só pode ser executada se há a compreensão dos fenômenos acústicos da produção dos fonemas. Dois aspectos mais centrais devem ser considerados: as vogais conduzem os sons vocais, enquanto as consoantes representam ruídos entre as mesmas. (...) Uma boa dicção depende não apenas da habilidade do cantor, mas da acústica do ambiente no qual ele está cantando (...). Acusticamente falando, uma dicção considerada ruim é em grande parte devido às consoantes.

Chamun (2017, p.35) também afirma sobre a dificuldade que as consoantes podem trazer à dicção do cantor:

As dificuldades vocais surgem não apenas em relação às vogais, mas também em relação às consoantes que provocam uma obstrução, ou mesmo uma oclusão, ainda que momentânea do trato vocal. A estrutura acústica das vogais é principalmente afetada pela frequência; quanto mais agudo for o som, maior a vibração das pregas vocais e, dessa forma, mais problema para entender o texto de forma precisa uma vez que sons mais agudos dependem do trato vocal alongado, excursão mais pronunciada da mandíbula e afastamento dos lábios o que promove uma distorção natural das vogais.

Imagina-se que devido a isso, passou a surgir o recitativo na ópera clássica, pois desta forma o cantor poderia executar o texto na região média, sem dificultar a dicção nas notas agudas. (Lopes, 2011, pp.79-84 citado por Chamun, 2017, p.35).

As consoantes podem ser classificadas em: bilabiais (lábios fechados), labiodentais (dentes superiores em contato com o lábio inferior), linguodentais (língua em contato com os dentes), alveolares (língua em contato com a crista alveolar atrás dos dentes superiores), velares (a liberação repentina da respiração entre a língua e o palato mole) e nasais (palato mole abaixado). (Miller, 2000, p.91).

Miller (2019, p. 135) defende que as consoantes não são as vilãs de uma vocalização ruim: “Se for permitido que cada consoante desfrute sua breve, porém exata, localização fonética, e for permitida uma partida limpa quando sua tarefa acabar, o ideal da vogal ‘pura’ do cantor não será violado”.

Para concluir o primeiro capítulo onde abordamos os materiais fisiológicos-acústicos do canto, podemos citar um resumo de Miller (2019, p.32), sobre a ação respiratória-fonatória-ressonatória em quatro funções.

(1) Um sistema de energização, compreendendo o mecanismo de energia, que consiste no sistema de inspiração-expiração abrigado na cabeça e no torso; (2) um sistema vibratório, que é o próprio mecanismo da laringe; (3) um sistema de ressonância, formado por uma série de cavidades em troca relacional com o som da laringe; e (4) um sistema articulatorio, ativado por lábios, dentes, bochechas e língua, que precisa coordenar e modificar as atividades engendradas pelo restante do complexo respiratório-fonatório.

CAPÍTULO 2

2.1. A técnica do canto lírico

2.1.1. *Agilidade e o sostenuto*

A maior parte dos trabalhos dedicados à pedagogia vocal do passado eram dedicados somente ao canto lírico. Muitos dos vocalizes datados do século XIX refletem a abordagem de um timbre ideal para o canto lírico, chamado de “chiaroscuro”. O chiaroscuro é um timbre percebido como tendo grande profundidade ou calor e fez parte do *bel canto*, como já vimos este conceito definido na introdução deste trabalho. Miller (2019, pp.205-206) defende que idealmente a definição de um bom cantor lírico é:

(...) de forma geral, o que se espera de um cantor de gênero lírico é um equilíbrio corporal, no que tange a postura, com uma produção vocal baseada na exploração do timbre claro/escuro, em coordenação entre estes padrões com a projeção adequada às formações instrumentais e à adequação ao tipo de música e período histórico executado.

E destaca a importância da técnica vocal ao afirmar que os cantores preocupam-se muito mais com o resultado final e a expressividade artística, “e pensam pouco sobre os fatores físicos e acústicos da produção do som” (Miller, 2019, pp. 31-32). Segundo ele, “estes atributos positivos não podem ser percebidos pelo ouvinte se os mecanismos da técnica forem imperfeitos”. (Miller, 2019, p. 31).

Segundo Chamun (2017, p.38) “há ainda quem defenda que o *bel canto* foi um estilo que culminou com as linhas melódicas floridas e rebuscadas aos extremos de dificuldade como nas coloraturas de Giacomo Rossini”.

Segundo Miller (2000, p.110), os dois polos do *bel canto* são a agilidade e o *sostenuto* (sustentação de notas longas/manutenção do giro de ar), e um é complementar ao outro. Inclusive, na pedagogia vocal, raramente tratava-se estes dois aspectos separadamente. O cantor deve movimentar a sua voz livremente e de forma fluída. E ainda afirma que “no entanto, é necessário ignorar a maioria dos aspectos do *sostenuto* nas primeiras considerações de gerenciamento da respiração, agilidade, diferenciação de vogais e equilíbrio de ressonância, porque o *sostenuto* é um

componente técnico avançado da arte do canto¹⁹”. Segundo Chamun (2017, p.34), “a tarefa mais difícil para cantores com relação a técnica certamente se baseia no canto sustentado, no qual energia e força de voz precisam estar em equilíbrio com relação a liberdade de produção vocal”.

Ainda sobre virtuosismo vocal e de como isso foi muito idealizado na época pelos compositores, Miller (2000, p.110) explica:

Conforme o virtuosismo vocal solo começou a atingir novos patamares nas décadas finais do século XVIII - estendendo-se para o século XIX - a exibição de habilidade técnica tornou-se um fim em si mesma. Os compositores reagiram às proezas técnicas dos cantores *premier*, e o público da ópera exigiu maior demonstração de talentos vocais pirotécnicos. A capacidade de sustentar e mover a voz em todas as faixas tornou-se um componente essencial do vocalismo profissional²⁰.

2.1.2. A técnica de *appoggio* e a pressão subglótica

Um dos fatores mais importantes para a boa emissão do canto lírico é a respiração. No *bel canto*, especialmente, encontramos o termo técnico de “apoio” (originalmente *appoggio*, em italiano) em vários estudos sobre pedagogia vocal. Para Sundberg (2015, p.29) “a finalidade do sistema respiratório é a de comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará as pregas vocais e o espaço glótico, e por fim escoará pelo trato vocal”.

Para entendermos como funciona o processo de fonação, é preciso entender o que é o princípio de Bernoulli. Este princípio afirma que dado um fluido não viscoso como a água ou o ar (no caso do canto, o ar), ao aumentar a sua velocidade, diminui a pressão, o que explicaria a adução das pregas vocais a medida em que o ar passa entre elas. “Durante o ciclo vibratório, as pregas vocais aproximam-se, estreitando assim suficientemente a passagem de ar para que o princípio de Bernoulli as aproxime, se o ar estiver fluindo” (Miller, 2019, p.66).

“Vonleden (1968, p.56) menciona que investigações fundamentais em diferentes instituições de pesquisa da laringe apoiam a afirmação de que a eficiência laríngea é baseada principalmente em uma interação entre duas forças físicas, um bom equilíbrio entre a pressão subglótica e a resistência glótica” (citado por Miller, 2019, p.67).

¹⁹ TO: “Yet it is necessary to bypass most *sostenuto* aspects in early considerations of breath management, agility, vowel differentiation, and resonance balancing, because *sostenuto* is an advanced technical component of the singing art”.

²⁰ TO: “As solo vocal virtuosity began to reach new heights in the final decades of the eighteenth century—spilling over into the nineteenth—the display of technical skill became an end itself. Composers reacted to the technical prowess of *premier* singers, and opera audiences demanded increased demonstration of pyrotechnical vocal feats. The ability to sustain and to move the voice in all ranges became essential components of professional vocalism”.

O gerenciamento da respiração é a base essencial para a realização dos vocalizes mais complexos. O controle da respiração para cantar depende da interação entre os músculos da parte superior do tórax, da área da caixa torácica e da parede abdominal anterolateral (Miller, 2000, p.35). Segundo Miller (2000, p.35), “(...) A técnica do canto *appoggio* evita o colapso rápido experimentado na respiração habitual ou na fala normal, mantendo a postura inspiratória do esterno e da caixa torácica por períodos mais longos, retardando assim a ascensão diafragmática²¹”. Behlau (2001, p.28) faz uma boa observação ao dizer que “sem ar não há som laríngeo”.

O apoio pode ser um pouco confuso quando falamos em “apoiar o diafragma” e muitos entendem isso como uma força que deve ser feita (para dentro ou para fora, dependendo da pedagogia) na região do umbigo. Esta força é melhor compreendida se trocada pela palavra “tônus”. E este tônus executado pelos músculos que são ativados na expiração é o que irá dar ação à pressão subglótica. A glote é o espaço entre as pregas vocais, portanto tudo o que se localiza acima das pregas vocais recebe o nome de supraglote. Por conseguinte, o que estiver abaixo da glote, chama-se subglote.

Dayme (2009, p.114 citado por Chamun, 2017, p.30) afirma que:

O controle da intensidade vocal, da altura, da pressão do ar subglótica e as taxas de fluxo de ar implicam em uma grande coordenação de mecanismos operando dentro da laringe, do sistema respiratório e de outras áreas do corpo. Um estudo feito por Rubin, LeCover e Vennard (1967) mostrou que tanto o estreitamento do trato vocal quanto da respiração provocava um efeito bastante perturbador sobre a relação do fluxo de ar e a pressão subglótica e que um controle respiratório deficiente prejudicava a qualidade vocal. Quando a coordenação de todas essas forças é precisa e espontânea, problemas vocais como a respiração, inconsistência da qualidade tonal, dificuldades de afinação, oscilações e muitas outras ineficiências são eliminadas.

2.1.3. O início e o término de frases

Toda frase musical é composta de um início, um meio e um fim. É preciso ressaltar a importância de quando o cantor inicia esta frase e como faz a sua respectiva finalização. Miller (2019, p. 40) explica que existem três tipos de início vocal: o início suave, o ataque duro e o início equilibrado. E que uma fonação inicial eficiente seria este último (equilíbrio muscular dinâmico). “Apenas se o início de cada frase demonstrar o princípio de equilíbrio e elasticidade muscular

²¹ TO: “(...) *Appoggio singing technique avoids the rapid collapse experienced in customary breathing or in normal speech by retaining the inspiratory posture of the sternum and the ribcage for longer durations, thereby retarding diaphragmatic ascent*”.

laríngeo não estático (isto é, dinâmico), é que o cantor poderá assegurar-se de liberdade de emissão”. (Miller, 2019, p.39).

Através da eletromiografia (EMG), que nada mais é do que o estudo da atividade elétrica do músculo, constatou-se que existe um movimento pré-fonatório das pregas vocais e não somente durante a fonação. Este movimento é abrupto no ataque duro, causando um choque entre as pregas vocais durante a sua adução (muito conhecido entre os cantores como “golpe de glote”) e gerando um “grunhido”. Isto ocorre porque no ataque glótico a atividade começa antecipadamente nos músculos vocais, além de ser muito maior do que os outros dois ataques. (Miller, 2019, p.42).

Já no início suave é como se fosse o oposto, a impressão é de um movimento mais ameno e delicado, ocorrendo como um “suspiro” e um som aspirado, sem o firme fechamento da glote durante a sua adução. Segundo Miller (2019, p.43), “nem o ataque duro nem o início suave podem ser endossados como práticas pedagógicas para uso padrão”.

O que Miller (2019, p.47) salienta é um equilíbrio pré-fonatório, ou seja, nem muito exagerado o fechamento das pregas vocais, nem muito “frouxo”. Ele menciona essa ação equilibrada da laringe como uma “sintonia pré-fonatória” do início ao fim da frase musical.

O fechamento glótico é modificado no início equilibrado por uma abertura estreita antes da fonação. Este “início regulado” está fisiologicamente no meio do caminho entre o ataque duro e o início suave. Sem esta abertura estreita na glote logo antes da fonação, o acúmulo de pressão subglótica resulta na plosiva glótica, um som semelhante a uma tosse leve. (p. 44) (...) Nada no sucesso técnico do canto é mais benéfico para o instrumento vocal do que o posicionamento apropriado das pregas vocais para um início limpo. Tal sintonia pré-fonatória dos músculos da laringe em combinação com o grau exato de pressão subglótica e do fluxo de ar fornece a base para o bom canto.

Assim como vimos no início, o término também necessita ser equilibrado. E igualmente caracterizam-se em: término duro, término suave e término equilibrado. O caráter do término vocal influenciará o início de frase seguinte. “O término deve ser ritmicamente relacionado ao restante da frase, com um ponto exato de terminação” (Miller, 2019, p.59).

Um timbre caracterizado por soproidade representa uma falta de coordenação na respiração, bem como falha durante o apoio. Esta ineficiência pode ser descrita como término suave. Diferente do que acontece no término duro, similar ao início duro. A inábil tentativa de afrouxar as pregas vocais, resultando de um movimento abrupto das mesmas. Assim como nas formas variáveis de início, o que se busca nos termos é um equilíbrio de execução. “A glote nem fica apertada, nem permanece em nenhuma postura de sussurro no início da fonação, nem assume estas condições no fim da frase” (Miller, 2019, p.61).

2.1.4. Extensão, registros e passagio

Um tópico bastante abordado e muito controverso quando falamos de canto e técnica vocal é sobre registros. Há muitas opiniões divergentes ao abordar este assunto e pode provocar muitos mal-entendidos. Segundo a definição de Manuel Garcia (1847 citado por Silva, 2016. p.199): “registros são uma série de tons consecutivos e homogêneos, do grave ao agudo, produzidos pelo mesmo princípio mecânico, e cuja natureza difere essencialmente de outra série de tons, igualmente consecutivos e homogêneos, produzido por outro princípio mecânico”. No canto lírico a homogeneidade e manutenção das zonas de passagem sem “quebras”, mantendo um som arredondado, é extremamente importante e um dos principais objetivos.

Segundo Doscher (1994, p.171 citado por Chamun, 2017, p.31), “um registro é uma série de frequências fundamentais consecutivas de qualidade aproximadamente igual”, e explica que estes registros são quatro: “1) o mais grave de todos, o registro basal, chamado de pulso ou fry; 2) o segundo no qual ocorre a maior parte da voz cantada ou falada, chamado de registro modal, ou registro pesado; 3) o terceiro seria um registro mais leve, usado mais para o canto do que para a fala, e os termos tradicionais seriam leve ou falsete; 4) o último registro, encontrado apenas em mulheres e crianças são chamados tradicionalmente de assovio ou flauta”. (p.174).

Já na visão de Miller (2000, p.21),

A divisão clássica da escala de canto em três registros, peito, misto e cabeça, está profundamente enraizada na terminologia das quatro principais escolas de canto da Europa Ocidental: inglês, francês, alemão e italiano. Embora existam pontos de vista variados sobre as localizações dos registros e sua relevância para a técnica da voz, a terminologia de três registros floresce onde quer que a arte de cantar seja seriamente perseguida²².

Porém, houve uma tentativa de substituição destes registros, segundo a divisão clássica, pelos professores de canto americanos em tentar trazer a terminologia de registros “modal” e “elevado”, segundo utilizavam os pesquisadores da fala. No entanto, isso tem sido um assunto bastante controverso entre os pesquisadores da voz e os pedagogos vocais. Refere-se a registro modal o que seria quase toda a fala e a maioria do canto e o registro elevado o que está logo acima do registro modal. Dentro do registro modal há três sub-registros: registro de peito, registro misto

²² TO: “The classic division of the singing scale into three registers, chest, mixed, and head, is deeply rooted in the terminology of the four major Western European schools of singing: English, French, German, and Italian. While there are varying viewpoints on register locations and their relevance to voice technique, three-register terminology flourishes wherever the art of singing is seriously pursued”.

e registro de cabeça. Já no registro elevado, há dois sub-registros: falsete e flauta, com uma atuação predominante e quase exclusiva dos CT²³ (Silva, 2016, p.199).

Miller aponta que o registro chamado *flageolet* (flauta) correspondente ao registro de *soprano*. Segundo ele, este registro “tem uma alta taxa de tensão longitudinal dos ligamentos vocais, com considerável amortecimento da porção posterior das pregas vocais, com massa vibratória limitada das pregas vocais, e altas pressão subglótica e taxa de fluxo de ar” (Miller, 2019, p.221). E conclui que “o cantor lírico deve evitar vigorosamente as técnicas que violam a função de registro (levando a voz do peito para cima, além de seus limites naturais²⁴)”. (Miller, 2000, p.26).

Miller (2019, p.221) também salienta que o registro de *flageolet* “não deve ser confundido com o sub-registro de falsete”. Este registro, chamado por muitos de “voz de apito” é um registro extremamente agudo onde a voz realmente se assemelha muito a um som de apito. Este registro é notadamente utilizado nos dias atuais por cantoras *pop* norte-americanas, como Mariah Carey. Segundo a visão clássica de Miller (2019, p. 222), “sons como o do registro de apito não estão sujeitos a controle, não tem um timbre agradável, e não são úteis para o cantor”.

Já nas vozes masculinas, Miller (2019) salienta dois registros únicos e que são comumente citados pela literatura como dois registros vocais “pouco usados”: o *falsetto* e o *Stroh bass*. No entanto, Miller (2019, p.192), declara a voz do falsetista (ou do contratenor) como algo que deve ser levado mais a sério pelos professores de canto: “não é realista da parte dos professores de canto não o considerar como legítimo executante. O contratenor deve ser ensinado, e deve ser ensinado seriamente”. As pregas vocais de contratenor caracterizam-se por uma fenda aberta que permite um maior índice de escape de ar, ou seja, as pregas vocais não se unem por inteiro.

No registro basal (“*vocal fry*”, pelo som se parecer ao som de um ovo fritando) está a voz de *Stroh bass* (do inglês, “straw bass”) e temos exatamente o oposto do *falsetto*: “é um registro que se encontra abaixo da região da fala masculina”. (Miller, 2019, p.194). Este registro é utilizado pelos cantores masculinos para executar notas específicas, que muitas vezes, não alcançariam com a voz “tradicional”. Segundo Miller (2019, p.195), “este registro não deve ser utilizado nunca por mais do que alguns breves momentos”.

²³ Músculos cricótireóideos, que foram abordados no capítulo um e também mais adiante.

²⁴ TO: “*the classical singer must strenuously avoid techniques that violate register function (carrying chest voice upward beyond its natural boundaries)*”.

Já na visão de Roubeau et al (2009, p.437 citado por Silva, 2016, p.199), os registros classificam-se em quatro mecanismos laríngeos: M0, M1, M2 e M3, que correspondem aos registros basal (M0), modal (M1), falsete (M2) e flauta (M3). “Eles afirmam que é possível reduzir a confusão sobre os registros vocais definindo-se com precisão o modo e a natureza da observação das pregas vocais (PPVV²⁵)” (Silva, 2016, p.199).

Sobre a posição da laringe no canto lírico, o que consta nas fontes pesquisadas é que prevalece uma posição baixa da mesma, mantendo-a baixa durante toda a execução e em toda a sua extensão, porém “usando uma posição flexível da laringe, e não uma posição fixada mais em baixo, facilitando assim as estratégias de transição”. (Chamun, 2017, p.45).

Um dos maiores desafios do cantor lírico é conseguir fazer a transição dos registros de forma natural e homogênea, principalmente do registro médio para o registro de cabeça ou *falsete*. Essa transição entre os registros chama-se *passaggio*. “O canto lírico considera de suma importância a manutenção de um timbre uniforme durante toda a extensão do canto, algo que não acontece e nem é importante para grande parte dos estilos de canto popular” (Silva, 2016, p.203).

Para Miller (2019, pp.180-181) existem o *primo passaggio* (primeira transição de registro) e o *secondo passaggio* (segunda transição de registro), onde a primeira ocorre na transição do registro grave para o registro médio (voz de peito para a voz mista) e a segunda ocorre na transição do registro médio para o registro agudo (da voz mista para a voz de cabeça). Miller (2019, p.181) também diz que entre a primeira e a segunda transição, está a *zona di passaggio* (zona intermédia ou zona de passagem), “que requer um aumento da energia respiratória, assim como um mecanismo mais pesado de ação do que aquele usado abaixo do *primo passaggio*”.

2.1.5. O formante do cantor

Para iniciar esta subseção primeiro entendamos o que é um formante. Miller (2019, p. 97) define da seguinte forma:

Tons complexos, como aqueles gerados pela laringe, são compostos de frequências que são múltiplos inteiros da frequência mais baixa. O primeiro componente é a frequência fundamental (o primeiro harmônico), e os outros são parciais²⁶. Uma parcial é um componente harmônico deste tom complexo, e o espectro sonoro é composto de frequências de ressonância, que produzem picos, chamados formantes.

²⁵ Pregas vocais

²⁶ No Brasil, o primeiro harmônico é a primeira oitava desta e não a frequência fundamental.

Para o canto, os primeiros cinco formantes são os mais importantes. Deste cinco, os três primeiros são responsáveis pela definição das vogais e os dois últimos pela definição do timbre do cantor, ou seja, pela qualidade e brilho da voz (Behlau, 2001 citado por Campos et al, 2010, p.44), sendo estes últimos considerados formantes estáveis e os outros três primeiros os instáveis. (Marter, 2005 citado por Campos et al, 2010, p.44). Segundo Campos et al, 2010, p.46), “essa definição depende da localização do formante no trato vocal”.

Story, Titze e Worley (2011, p.562) fizeram um estudo comparando cantoras líricas com cantoras *belters*, as aberturas de boca utilizadas entre elas e os formantes e harmônicos mais característicos de ambas. Concluiu que as cantoras líricas tendem a ter uma abertura mais interna, no formato de um “megafone invertido”, enquanto as *belters* procuram abrir como um “megafone” em uma faixa de frequência comparável, segundo ele, ao redor de A3. Segundo Story et al (2011, p.562):

Para a produção do *belting* a primeira frequência do formante do trato vocal (F1) foi mantida acima do segundo harmônico da fonte (2F0) por uma laringe alta e uma extrema abertura da boca, enquanto que na produção operística o primeiro formante foi rebaixado pelo alargamento da faringe, abaixamento da laringe e uma abertura de boca menor para permitir que o segundo harmônico esteja bem acima do primeiro formante.

No estudo de Gramming, LoVetri e Sundberg (1993, p.309), foram analisadas características do canto operístico, do *belting* e do *mix* em um mesmo *pitch*²⁷ e realizados pela mesma cantora. Concluíram que no canto lírico, as frequências de formantes sugeriram um grau moderado de abertura da boca e laringe abaixada. Já no *belting* e no *mix*, as frequências de formantes sugerem uma ampla abertura da boca e uma laringe elevada. Além da posição mais alta da laringe, no *belting*, há uma maior pressão subglótica, um grau mais alto de adução glótica com uma frequência mais alta do primeiro formante. “Schutte e Miller apontaram que o segundo harmônico era caracteristicamente forte no *belting*”, sugerindo que “acusticamente a força do segundo harmônico é o elemento definidor do *belting*” (citado por Story et al (2011, p.561).

Como já vimos anteriormente, a técnica do canto lírico requer um timbre brilhante e vibrante e com uma emissão limpa e rica em harmônicos, possibilitando que a sua voz ecoe e flua com ajuda da acústica do ambiente ao qual está cantando e sem comprometer o seu trato vocal. A voz do cantor de ópera precisa ser ouvida através de toda uma orquestra sem ajuda de nenhuma

²⁷ Em uma mesma altura. O *pitch* é a sensação auditiva que temos sobre a altura da voz.

amplificação. Na maioria das vezes, o responsável por alguns destes aspectos é o formante do cantor (Cordeiro, Pinho & Camargo, 2007 citado por Campos et al, 2010, p.45).

Conforme explicam Campos et al, 2010, p.45:

A técnica lírica é utilizada pelos cantores de ópera, por isso suas vozes apresentam um pico espectral intenso e largo em torno de 3.000 Hz. É este pico que proporciona aos harmônicos uma maior amplitude e o agrupamento destes harmônicos –os formantes – possibilita o destaque da voz sobre o som da orquestra.

Campos et al (2010, pp.46-47) concluem citando Behlau (2001):

A literatura aponta alguns ajustes laríngeos corretos para se obter o formante do cantor. Nesse contexto, podemos incluir o abaixamento da laringe, o alargamento da cavidade faríngea, a constrição ariepiglótica, sendo esta a aproximação das cartilagens aritenóideia e epiglótica, o alongamento do tubo faríngeo e, por fim, a expansão de todo o trato vocal. Segundo BEHLAU (2001), estes são alguns dos ajustes que levam à junção do terceiro, quarto e do quinto formantes.

2.1.6. Dicção e ressonância

Na ópera e em música de concerto, conceitos como volume, intensidade e ressonância são fundamentais. É pela pressão subglótica e o aumento da resistência glótica à passagem do ar que se dá a mudança de intensidade da voz. “O timbre vocal é determinado pelo acoplamento dos ressonadores e pelas ações modificadoras de outras partes da máquina vocal. As frequências dos formantes e as formas dos ressonadores encaixam-se” (Miller, 2019, p.106).

Miller (2000, p.75) explica que há vários fatores que podem alterar o mesmo:

Contribuintes para o timbre vocal incluem 1. a laringe, em suas capacidades de ressonância e através de suas posições em diferentes níveis dentro da estrutura do pescoço que afetam as respostas do tubo ressonador: (1) uma laringe elevada encurta a distância entre as pregas vocais e a região velar ; encurta a distância do tubo ressonador da laringe aos lábios, ações que afinam o timbre; (2) uma laringe deprimida aumenta a distância das pregas vocais ao véu palatino e aos lábios externos e torna o timbre mais espesso; (3) uma laringe estabilizada relativamente baixa, variando muito com o tamanho da laringe e o comprimento do pescoço, é o resultado natural da inspiração profunda; estabelece e mantém relações espaciais normais entre as pregas vocais, o velum (palato mole) e os lábios, produzindo uma consistência de timbre que não soa pesada nem fraca; 2. a configuração da parede faríngea: na inspiração completa, a parede faríngea sofre ligeira expansão; 3. a posição do arco faucial e do véu: a região faucial e o velo tende a arquear ligeiramente durante a inspiração; 4. as posições cambiantes da língua: o corpo da língua muda em resposta à definição da vogal e para a produção de algumas consoantes; 5. a ação da mandíbula (a mandíbula): a mandíbula assume posições variadas na definição da vogal e na escala ascendente; 6. o contorno dos lábios: os lábios participam de forma flexível dos movimentos articulatórios; e 7. a configuração da musculatura facial no que se refere à região zigomática (bochecha): a região zigomática, juntamente com a posição dos lábios e da boca, afeta a formação do ressonador bucofaríngeo²⁸.

²⁸ TO: “Contributors to vocal timbre include 1. the larynx, in its resonance capabilities and through its positions at different levels within the neck structure that affect responses of the resonator tube: (1) an elevated larynx shortens the distance between the vocal folds and the velar region; it shortens the distance of the resonator tube from the larynx to the lips, actions that thin out the timbre; (2) a depressed larynx lengthens the distance from

A técnica vocal é muito ensinada através de sensações que o cantor experimenta durante o canto para que ele possa entender melhor sobre ressonância, conforme nos explica Titze (2000, p.182 citado por Chamun, 2017, p.45) a seguir:

A sensação do cantor sobre onde a vogal está localizada (focada) está muito possivelmente relacionada à localização da pressão máxima das ondas estacionárias no aparelho fonador. Há vários lugares onde a sensação vibratória deve ser maximizada. Para a vogal [i], por exemplo, a pressão é maior na região do palato. Para [u], a pressão é alta na região velar e para o [a], a pressão é alta na faringe. É possível que alguns cantores recorram a essas sensações de pressão para modificarem suas vogais conforme necessário. Outras sensações como “cantar na máscara”, “ressoar nas maçãs do rosto” ou “jogar o som em direção ao palato duro, bem atrás dos incisivos superiores” podem também estar relacionadas com atingir a pressão acústica máxima em pontos específicos do aparelho fonador.

Miller (2000) reforça que isso gera desentendimento quando falamos de ressonância, pois “estas sensações se relacionam com posturas físicas específicas do trato vocal. É importante que cada sensação no canto esteja de acordo com uma função eficiente tanto física como acústica”.

Segundo Paparotti e Leal (2011) as cavidades de ressonância dividem-se em laringe, cavidade oral e faringe, sendo os mais timbres líricos advindos da orofaringe e os mais populares advindos da laringofaringe. (citado por Chamun, 2017, p.42).

2.1.6. *Vibrato*

A definição de vibrato segundo Miller (2019, p.451) é:

O vibrato é um fenômeno da voz cantada treinada, uma variação de altura produzida como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem quando há uma coordenação apropriada entre o mecanismo respiratório e o fonatório; um resultado natural do equilíbrio dinâmico de fluxo de ar e aproximação das pregas vocais.

Seashore (1936, p.7 citado por Miller, 2019, p.267) também nos explica o que é um bom vibrato. Segundo ele, “é uma pulsação de altura, normalmente acompanhada por pulsações

the vocal folds to both the velum and the external lips and thickens timbre; (3) a relatively low stabilized larynx, varying greatly with the size of the larynx and the length of the neck, is the natural result of deep inhalation; it establishes and maintains normal spatial relationships among the vocal folds, the velum, and the lips, producing a consistency of timbre that sounds neither heavy nor lean; 2. the configuration of the pharyngeal wall: in complete inspiration, the pharyngeal wall undergoes slight expansion; 3. the position of the faucial arch and the velum: the faucial region and the velum tend to arch slightly during inspiration; 4. the shifting positions of the tongue: the body of the tongue shifts in response to vowel definition, and for the production of some consonants; 5. the action of the mandible (the jaw): the mandible assumes varying positions in vowel definition and in the rising scale; 6. the contour of the lips: the lips flexibly participate in articulatory movements; and 7. the configuration of the facial musculature as it relates to the zygomatic (cheek) region: the zygomatic region, together with the position of the lips and the mouth, affects shaping of the buccopharyngeal resonator”.

sincronizadas de intensidade e timbre, de tal extensão e frequência a dar flexibilidade agradável, suavidade e riqueza ao som”.

Diferente de outros estilos, o bel canto utiliza-se do vibrato do início ao fim e ele tem o poder de distinguir e caracterizar uma voz boa de uma voz ruim. Se mal-executado, ele pode ser lento, duro ou com oscilações. Vozes sem vibrato algum podem também ocorrer e têm o nome de *straight-tone*. Já os vibratos lentos e com oscilação são chamados de *tremolo* ou voz trêmula.

“As características da voz trêmula são tensão visível na área da garganta, posição alta da laringe, tensão na língua e na mandíbula e o rápido tremor da língua e da mandíbula” (Miller, 2019, p.283).

O *straight-tone* é comumente utilizado em outros estilos musicais, como por exemplo o *Musical Theater* que se utiliza muito do *belting* em suas canções. Porém no canto lírico, especialmente na ópera ele entra completamente em desuso. Segundo Miller (2019, p.284) ele pode ser, inclusive, utilizado em *Lieder*, devendo ser executado com cautela e em notas muito específicas.

“O *trillo* é raramente usado em todas as classificações vocais, apesar de ser requerido para certa literatura vocal. Não obstante, o *trillo* representa independência laríngea e deve ser adquirido como uma ferramenta técnica em todas as vozes” (Miller, 2019, p.285).

Tendo em vista que o vibrato caracteriza-se por uma laringe relaxada e flexível, Miller (2019, p.281) reforça então que o vibrato deve ser equilibrado e deve vir naturalmente, sem muito forçar o seu surgimento. “Tentar induzir o vibrato por um movimento físico consciente é uma rota muito mais problemática” e termina por nos dizer que “uma taxa de vibrato muito lenta ou muito rápida é uma indicação de função não saudável” (Miller, 2019, p.287).

2.2. A técnica do *belting* (ou *belt*)

2.2.1. Musical Theater

Originalmente chamado de *Musical Theater*, este gênero surgiu nos Estados Unidos no final dos anos de 1800’s, influenciado pelos shows do British Music Hall e pelo Vaudeville (LoVetri, 2008, p.260). Concomitantemente, surge o termo *belting* (ou *belt*), uma técnica de canto utilizada em diferentes estilos como *gospel*, *jazz*, *spirituals*, *blues* e no próprio teatro musical, onde foi consagrada

desde os palcos de Vaudeville (LoVetri, 2014, p.211) e adquiriu características próprias, fruto da demanda destes espetáculos. O *Broadway belting* é o estilo que mais excita e desperta o interesse dos pesquisadores, provavelmente por ser completamente o oposto do canto erudito (LoVetri, 2008, p.261). No entanto muitos pedagogos dos anos de 1960 e 1970 não consideravam o *belting* como algo saudável para a voz, dentre muitos eles, estão Vennard, Silver, Novak e inclusive Miller. (Silva, 2016, p.199). Miller (1993 citado por Silva, 2016, p.202) diz que “hoje se sabe que nenhum dos fatores envolvidos em *belt* leva a abuso vocal” (Silva, 2016, p.202).

Segundo Costa e Duprat (2008, p.13),

o belting é um padrão musical caracterizado pela qualidade da sua projeção, clara e de alta energia. [...] É uma técnica descrita como uma extensão do registro de peito, a agudização [emissão das notas agudas] é atingida às custas de ajustes do trato vocal e da laringe sem utilizar a mudança de registro. No *belting* há predomínio do funcionamento do músculo tireoaritenóideo aumentando o ciclo fechado da fonação, a laringe é alta, a faringe estreitada e a posição da língua é alta e larga.

Para Bourne e Kenny (2016, p.128e1) o *belting* tem sido descrito como “brilhante”, “estridente”, “alto”, “para a frente”, “falado” e como um “grito”. Diante de tantas características, o *belting* vem ganhando espaço e sendo estudado cada vez mais. LoVetri (2012, p.6) faz uma crítica ao que vem sendo estas pesquisas; cada vez mais caracterizam o *belting* como “tudo a mesma coisa”, ignorando todas as características e classificações que, bem como o lírico, o *belting* também tem.

Silva (2016, p.199) define o *belting* como “um estilo ou técnica de se cantar em voz mista (*mix*) com predominância de sub-registro de peito, geralmente na região mais aguda da voz” e salienta que “a descrição do timbre envolve muito brilho (*ring*), voz metálica (*brassiness*), *twanginess* (o timbre ardido ouvido nos cantores *country*) e dinâmica forte”.

A partir da década de 1960, o *belting* do *Musical Theater* passou a ser amplificado e combina tanto o canto, como a dança e a interpretação, exigindo extrema versatilidade vocal e energia corporal dos artistas que dele fazem parte. Dentro destas formas de arte, há exigências dentro das mesmas, como por exemplo, saber cantar, dançar e interpretar vários estilos. Como o nome mesmo diz, o “teatro” está presente e por isso mesmo a voz falada está fortemente ligada ao *belting*, resultando em um texto próximo da fala e natural. Silva (2016, p.200) explica sobre o chamado forte do *call* e sua relação com o *belting*:

O *belting* vem da necessidade de se cantar para plateias grandes, sem microfonação, com articulação próxima à da fala em região próxima a do *call* (o chamado forte, quase gritado, o “HEY”). A música, por isso, é escrita na região da fala (com a exceção do *legit*, que segue mais as regras do canto lírico). Por isso, quando a música se separa um pouco da região da fala, a presença do *belting* é tão importante, pois se preserva a articulação e a emissão mais natural da fala.

LoVetri (2003, p.163) especifica: “o teatro musical requer cantores que sejam o mais versáteis possível e frequentemente pede às mulheres que cantem com voz de peito, *mixed* (voz de peito com voz de cabeça) e *legit*²⁹ durante o mesmo espetáculo e muitas vezes durante a mesma música”³⁰. É um universo extremamente enérgico e cansativo, tendo em vista que são feitas geralmente de 5 a 8 apresentações por semana, podendo ser duas no sábado e duas no domingo. Isso tudo, tendo o artista que lidar tanto com a voz como com o corpo, e muitas vezes com os dois ao mesmo tempo.

É um mercado que vem crescendo no mundo, incluindo o Brasil, e a demanda tornou-se maior com o passar dos anos. “Mais e mais universidades que eram exclusivamente clássicas estão adicionando programas de teatro musical como diplomas ou como ‘ênfase’ e professores de canto também estão sendo solicitados a ensinar *belting* com mais frequência do que em qualquer outra época”³¹ (LoVetri, 2012, p.4). No entanto, esta realidade no Brasil ainda está distante, simplificando a escolha acadêmica ao canto erudito ou à Música Popular Brasileira (MPB).

Segundo LoVetri (2014, p.210), o *Musical Theater*, bem como alguns estilos do canto erudito, possuem características muito únicas e designadas a vozes e cantores específicos:

O Teatro Musical tem várias características únicas que são encontradas na Broadway e no West End em Londres – e em nenhuma outra parte da indústria musical. Espera-se que os cantores cantem com específicas qualidades vocais e com características vocais designadas, frequentemente em intervalos de *pitch* precisos. Esses quantificadores não são encontrados em outros lugares, embora a música clássica, particularmente ópera e oratório, têm designações chamados de “*fachs*”, que são categorias adequadas a certos tipos de cantores e vozes. É um campo vasto e complexo que agora floresce em todo o mundo, mas as fortalezas ainda são em Nova York e Londres, onde a maioria dos shows são criados.³²

No início e meados do século XX, começaram a ser produzidos novas ferramentas na pesquisa da ciência da voz e isso trouxe possibilidades de pesquisa em tempo real quanto à

²⁹ Uma voz mais próxima do lírico, que será abordado mais adiante, bem como o *mix*.

³⁰ TO: “*Music theater requires singers to be as versatile as possible and often asks women to sing in chest, mixed [chest with head], and a ‘Legit’ head within the same show and sometimes within the same song*”.

³¹ TO: “*More and more universities that were exclusively classical are adding music theater programs as degrees or as ‘emphasis’ and singing teachers are also being asked to teach belting more frequently than in any past time*”.

³² TO: “*Music theatre has several unique characteristics that are found on Broadway and in the West End in London—and in no other part of the music industry. Singers are expected to sing in specific vocal qualities and with designated vocal characteristics, frequently in precise pitch ranges. These quantifiers are not found elsewhere, although classical music, particularly opera and oratorio, do have designations called “fachs,” which are categories that suit certain types of singers and voices. It is a vast and complex field that now flourishes throughout the world, but the strongholds are still in New York and London, where most shows are created*”.

fisiologia da voz sem trazer danos ao trato vocal dos cantores. LoVetri (2014, p211) relata que muitas pesquisas foram feitas a partir de então:

Com isso, foi descoberto que as vozes dos cantores clássicos exibem uma certa quantidade de consistência em termos de resposta fisiológica e parâmetros acústicos. Essas características marcantes são alguns dos ingredientes que os cantores clássicos precisam adquirir, seja por treinamento ou por tendência natural, ou ambos, se eles quiserem sem bem sucedidos no maior nível de exigência. Mais tarde, durante o século, os cientistas da voz começaram a examinar outros tipos de cantores, especialmente aqueles que cantavam usando a qualidade vocal chamada de *belting*, um tipo de som bastante diferente daquele feito por um vocalista clássico, menos refinado, mas talvez mais intimamente relacionado à fala. O *belting* é uma espécie de intensa produção vocal que permite que a voz transite facilmente mas não possui as características de um som clássico. (...) A pesquisa produziu um corpo de trabalho que indica que as respostas das gargantas do *belters* são bastante diferentes do que aqueles cantores clássicos, e que essas diferenças têm um impacto no modo de produção vocal e na saída da acústica vocal.³³

O *belting* dos anos 40 era caracterizado por uma voz muito pesada, carregada com muito esforço nas notas agudas e com quebras frequentes, resultando muitas vezes na aposentadoria precoce. “Já o *belt* hoje apresenta mais liberdade na produção sonora, menos esforço, pouco vibrato e som brilhante (frontal), mas sem sensação de precariedade ou fragilidade encontrada antes” (Silva, 2016, p.200).

Em relação ao sistema fonte-filtro, Silva (2016, p200), esclarece:

O *belting* apresenta características próprias no que diz respeito à fonte (fonação) e filtro (trato vocal). Na fonte, a porcentagem do CQ (coeficiente de fechamento das pregas vocais, ou PPVV) no canto lírico fica geralmente entre 30 e 60% (em tenores). No *belt*, fica entre 50 e 70% em média para todos os tipos de vozes (Wells, 2006: 69), deixando claro que há maior tensão na fonação, pressão subglótica mais alta, níveis de pressão sonora mais altos, mais tensão na musculatura extrínseca e maiores níveis de adução das PPVV.

Ainda que muitas pessoas definam o *belting* caracteristicamente como um som estridente e nasal, LoVetri (2012, p.5) esclarece que o *belting* não é deliberadamente nasal, fazendo-se confundir o brilho frontal e metálico com a nasalidade. “Nasalidade pode ser uma ferramenta de ensino útil para a técnica e é encontrada em abordagens da maioria dos professores que lidam

³³ TO: “It has been discovered that classical singers’ voices exhibit a certain amount of consistency in terms of both physiologic response and acoustic parameters. These hallmark characteristics are some of the ingredients classical singers need to acquire, either through training or by natural tendency, or both, if they are to succeed at the highest levels. Later in the century, voice scientists began to examine other kinds of singers, particularly those who sang using the vocal quality called “belting,” a type of sound quite different than that made by a classical vocalist, less refined but perhaps more closely related to speech. Belting is a kind of intense vocal production that allows the voice to carry easily but does not have the characteristics of a classical sound. (...) The research produced a body of work that indicates that the responses of belters’ throats are quite different than those of classical singers, and that these differences have an impact on both the mode of vocal production and the output of the vocal acoustics”.

efetivamente com o *belting*³⁴”. E ressalta que gritar pode ser ocasionalmente importante e necessário para entender a ressonância do *belting*, no entanto não deve ser a base de entendimento da técnica. E conclui sobre o vibrato no *belting*: “Além disso, ao contrário da crença popular, o *belting* frequentemente tem um vibrato forte e constante³⁵” (ainda que na maioria das vezes o vibrato só venha nos finais de frase).

Silva (2016, p.200) também esclarece que no *belting* há também o “*straight tone*”:

No *belting*, se utiliza muito o “*straight tone*”, com o vibrato postergado, geralmente no fim da nota sustentada, semelhante à música antiga e ao *jazz*. Para o cantor brasileiro talvez seja mais fácil aprender *belting* tendo a base do canto erudito, pois o canto popular urbano brasileiro é muito diferente do *belting* (a semelhança é muito maior com o *crooning*³⁶), e para se cantar em *belt* é necessária grande resistência física e muscular, alto controle respiratório e consciência de ajustes do trato vocal e da fonação.

2.2.2. *Contemporary Commercial Music (CCM)*

Contemporary Commercial Music (Música Comercial Contemporânea), ou simplesmente CCM, é tudo aquilo que musicalmente denominamos de “não clássico”. Este termo “não clássico”, no entanto, soa pejorativo já que por si só, afirma uma negação e/ou uma exclusão (LoVetri, 2014, p.207). Por isso veio a ser substituído pelo CCM, termo este que vem sendo muito bem aceito nos Estados Unidos (LoVetri, 2008, p.260).

O termo “música comercial” pode ter vários usos, segundo LoVetri (2008, p.260): “geralmente vem sendo referido à tecnologia musical como programas de *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) e *softwares* de escrita musical, como o *Sibelius* e o *Finale*.”

Levando em consideração que o *belting* não é um gênero musical e sim uma técnica vocal (que não é utilizada constantemente do início ao fim das canções, e sim em partes delas), LoVetri (2012, p.1), afirma que a técnica do *belting* não está presente somente no *Musical Theater*, mas também em outros gêneros musicais:

Embora o *belting* seja encontrado em todo o mundo em vários tipos de música, bem como na maioria da música comercial contemporânea (CCM), ele não está tipicamente associado à produção vocal culta encontrada em cantores clássicos. Na verdade, por cerca de seis décadas, o *belting* não foi incluído em nenhum programa de treinamento formal em nenhuma faculdade do mundo³⁷.

³⁴ TO: “*Nasality can be a useful teaching tool, however, and it is found in the approaches of most teachers who deal effectively with belting*”.

³⁵ TO: “*Additionally, contrary to popular belief, belting often has a strong steady vibrato*”.

³⁶ Qualidade vocal que utiliza a voz sussurrada (cantar baixinho), muito comum nos anos de 1940 e 1950.

³⁷ TO: “*While belting is found all over the world in various kinds of music as well as in most contemporary commercial music, it is not typically associated with the cultured vocal production found in classical singers. In fact, for about six decades, belting was not included in any formal training program in any college in the world*”.

E especifica (2012, p.4) em quais estilos podemos encontrar o *belting*:

A história do som que associamos à palavra *belting* é antiga. Ele pode ser encontrado em todo o mundo - na música africana de muitos países, no flamenco da Espanha, nos mariachi do México, música do Oriente Médio, particularmente em aplicações religiosas. Nos EUA, pode ser encontrado no teatro musical, *gospel*, *country*, *pop* e *rock* e, ocasionalmente, em outros estilos também.³⁸

Durante aproximadamente sessenta anos, a música clássica era o único gênero musical visto como importante e apropriado a ser ensinado e presente em cursos de graduação e pós-graduação. (LoVetri, 2014, p.207). Hoje em dia, vemos em universidades cursos de *Musical Theater* (Teatro Musical), *Jazz*, e no Brasil, também vemos cursos de Música Popular Brasileira, onde muitos estudantes graduam-se como bacharéis em MPB.

Sobre CCM e música clássica, LoVetri (2014, p.211) conclui e faz um comparativo: “CCM e música clássica são duas grandes categorias que definem gêneros musicais, com muitas divisões dentro de cada categoria. São dois termos com conotações positivas que permitem que cada gênero deva ser considerado igualmente, mas separadamente”.³⁹

2.2.3. Registro de peito ou “voz de peito”

Há controversas a respeito do real entendimento do *belting* e a relação dele com a voz de peito. Balog (2005, p.403) esclarece que: “embora o *belting* seja um método de produção vocal dominante na voz de peito, não é uma voz de peito pura em sua totalidade⁴⁰”. E acrescenta:

Para ser claro, o estilo *belting* é uma extensão da voz falada, sem forçar excessivamente a voz do peito pura para os registros altos. Mantendo a “voz de peito” dominante *speaking mix* conforme o *pitch* sobe cria grande intensidade e emoção. A maioria dos pesquisadores e pedagogos vocais concorda que no *belting*, a laringe está em posição mais alta e se inclina de uma maneira diferente do que no canto lírico, e deve ficar ancorado nesta posição ao cantar notas mais agudas⁴¹.

³⁸ TO: “The history of the sound we associate with the word *belting* goes back a long way. It can be found all over the world—in African music from many countries, in flamenco from Spain, in mariachi from Mexico, in Middle Eastern music, particularly in religious applications. In the USA it can be found in music theater, *gospel*, *country*, *pop* and *rock* music and occasionally in other styles as well”.

³⁹ TO: “CCM and classical music are two broad categories defining genres of music, with many divisions within each category. They are two terms with positive connotations that allow each genre to be considered equally, but separately”.

⁴⁰ TO: “Although *belting* is a chest voice dominant method of voice production, it is not pure chest voice”.

⁴¹ TO: “To be clear, the belt style is an extension of the speaking voice, not a pushing up of the chest voice. Maintaining the chest voice dominant “speaking mix” as the pitch ascends creates great intensity and excitement. Most authorities agree that in *belting*, the larynx is in a higher position and it tilts in a different way than in classical singing, and it must stay anchored in position when singing higher notes”.

Quando falamos de *belting*, é sabido então que há uma predominância da voz de peito. E a voz de peito foi sempre muito mal vista pelos cantores e pedagogos clássicos. LoVetri (2003, p.162) acredita que essa má reputação pela voz de peito deve-se ao fato de que muitos cantores sofreram problemas vocais e tiveram suas carreiras descarrilhadas ao cantar papéis que eram muito pesados para suas vozes ou que os cantaram cedo demais. E complementa ao dizer que essa qualidade vocal é necessária para que suas carreiras como cantores, tanto masculinos como femininos, sejam viáveis e que os pedagogos que, ainda hoje, acreditam que o registro de peito seja visto como algo ruim, devem ser evitados (2003, p.161).

Este registro de peito é aquele que normalmente utilizamos durante a fala, ainda que haja pessoas que costumam falar no registro de cabeça, mas não é tão comum. No canto lírico este sempre foi um registro complexo para as vozes agudas e LoVetri (2003, p.163) diz que “o registro de peito no cantor lírico se comporta de maneira totalmente diferente do registro de peito em um cantor *pop*”⁴².

Para LoVetri (2003, p.162):

As pesquisas sugeriram fortemente que todo equilíbrio de registros é uma combinação da atividade dos cricótireóideos e tireoaritenóideos, e isso, juntamente com uma altura da laringe, configuração do trato vocal, pressão subglótica e fluxo de ar transglótico é o que o ouvido entende como textura tonal.⁴³

2.2.4. Registro médio, *Mix* (ou *mixed voice*) e *Legit*

Ainda falando sobre o *Musical Theatre*, este possui outras qualidades vocais onde são muito utilizadas, podendo também estar presentes na CCM. Além do *belting*, estas qualidades vocais são o *mix* (ou *mixed voice*) e o *legit*. Poderia-se dizer que o *mix* e o *legit*, segundo qualidade vocal, são variações do *belting* e do *lírico*, respectivamente. Ainda que não haja uma definição exata destas qualidades (LoVetri, 1999, p.219).

Silva (2016, p.198) define o *legit* como a “*Broadway bel canto*”, uma vez que esta qualidade vocal é semelhante ao canto lírico e usado com amplificação nos musicais, sendo uma voz mais adequada ao microfone. Ele caracteriza o *legit* como “uma voz redonda, mas aberta, com laringe em posição natural (neutra) ou levemente abaixada.”

⁴² TO: “*Chest register in an opera singer behaves entirely differently than chest register in a pop singer*”.

⁴³ TO: “*Research has strongly suggested that all register balance is a combination of cricothyroid and thyroarytenoid activity, and that, coupled with laryngeal height, vocal tract configuration, subglottic pressure, and transglottal airflow; is what the ear hears as tonal texture*”.

Segundo LoVetri (1999, p.219) “o *legit* caracteriza-se por uma voz de cabeça forte parecida como a voz produzida por um cantor de ópera⁴⁴”. E conclui: “É muito raro as palavras *belt* e *mix* serem referidas aos homens. *Legit* é usado tanto para homens como mulheres que foram classicamente treinados⁴⁵. Sobre *legit*, Balog (2005, p.402) define como:

Soprano ou *legit* é o estilo mais semelhante ao canto lírico. A parte aguda da voz emprega voz de cabeça, como no canto lírico, mas as vogais devem se manter à frente e brilhantes, e eles não são tão modificados. A principal diferença do estilo clássico está nas notas mais graves, as quais usam uma mistura de voz de peito e de cabeça, mais parecido com o som de uma voz falada. Por toda a extensão, a laringe pode situar-se um pouco mais alta do que no canto lírico. “Uma qualidade vocal mais coloquial com consoantes mais fortes para definição das palavras [e] menos vibrato” são todas as marcas desta qualidade vocal.⁴⁶

Bourne e Kenny (2016, p.128e2) explicam que o termo *legit* surgiu como uma abreviação da palavra “legítimo”, “possivelmente referindo-se a uma percepção de que este som de base clássica seja mais ‘correto’ do que o *belt*”⁴⁷.

Dentro do CCM temos diversas qualidades e timbres vocais, sendo que muitas vezes podemos ter todas elas em uma mesma canção. O *legit* e o *mix* são as mais usadas no teatro musical, mas outras variações incluem o *crooning* e o *twang*. O *crooning* nasceu nas décadas de 1940 e 1950, e era caracterizado por uma voz cantada sussurrada e principalmente cantada por vozes masculinas. O *twang* representa aquela voz aguda, estridente e nasalada frequentemente utilizada pelos cantores de música *country* (Silva, 2016).

No teatro musical, além do *legit* também há confusão a respeito do que chamam de *mixed voice*, tal qual afirma Balog (2005, p.402) ao dizer que os três termos mais comuns que as pessoas usam para se referir a técnica vocal do teatro musical são: soprano ou *legit*, *belting* e *mixed voice*. Todos os usos de canto podem ser usados com uma mistura de voz de peito e voz de cabeça, podendo também no *Musical Theater* utilizar-se do *mixed voice*, que pode ter tanto uma dominância da voz de cabeça (voz mais leve) como da voz de peito, ao contrário do *belting*, onde prevalece a voz de peito.

⁴⁴ TO: “*Legit* refers to a strong head voice such as might be produced by an opera singer”.

⁴⁵ TO: “It is very rare for the words *belt* and *mix* to be used in reference to males. *Legit* is used for both males and females who have been classically trained”.

⁴⁶ TO: “Soprano or *legit* is the style that is most similar to classical singing. The high part of the voice employs head voice, like classical singing, but the vowels must stay forward and bright, and they are not modified as much. The main difference from classical style is on the lower notes, which use a chest and head voice mix for a more speech-like sound. Throughout the range, the larynx may be a little higher than in classical singing. “A more conversational vocal quality, stronger consonants for word definition, [and] less vibrato” are all hallmarks of this voice quality”.

⁴⁷ TO: “possibly referring to a perception that this classically based sound is more ‘correct’ than *belt*”.

Balog (2005, p.403) também explica que em uma música estilo *belt*, o *mix* com voz de peito dominante irá fornecer a ressonância básica e prevalecer nos momentos em que o *belt* demanda mais intensidade. A voz é levada até o topo, nas notas mais agudas, onde é a base do chamado “*high belt*”: “no *high belting* (*belting* alto, o que seria *belting* agudo), o *mix* com voz de peito dominante é sustentado e o cantor não “quebra” ou “vira” para o *mix* com voz de cabeça dominante. O uso do *mix* com voz de peito dominante é prevalente em shows de música contemporânea e música *pop*”⁴⁸.

Sobre o *mix*, segundo LoVetri (2014, p.211):

Há também um terceiro tipo de som que não é nem *belting* nem lírico. Este gênero é frequentemente referido como “*mix*”. Este som tem tanto atributos líricos como de *belting* e é a qualidade utilizada na maioria das músicas vocais que não são obviamente líricas nem *belting*⁴⁹.

Em outro artigo de LoVetri (2012, p5) ela diz que “chamamos de *mix* aquilo que não é nem totalmente um registro de cabeça cheio nem totalmente um som de *belting* (peito) cheio⁵⁰. E complementa dizendo que “um registro dominante de voz de peito suave cantado não é *belting*, é uma forma de *mix*”⁵¹.

Segundo Hidaka, Kaburagi, Lee, Nakagawa e Oya (2021, p.2) “cantar com *mixed voice* (voz mista ou misturada) é uma importante técnica de canto, especialmente através de um mecanismo contemporâneo especial conectando os registros modal e elevado”. E discutem sobre as várias possibilidades de *mix* (p.13):

A voz mista aparece principalmente nas vozes dos alunos ou cantores em desenvolvimento; no entanto cantores treinados podem cantar no registro misto com ampla variedade de timbres de voz, por exemplo, dominante de peito, cinquenta por cento e até dominante de cabeça. Eles podem até mesmo remover ou ocultar sua influência sobre tom ou timbre. Portanto muitas terminologias descrevem o registro misto, e muitos pesquisadores e professores de canto têm discutido isso por muito tempo. Um *mix* de cinquenta por cento tem uma qualidade vocal que soa semelhante a uma combinação de ambos, peito e cabeça, com pesos iguais.

Já na condição de registro, Miller (2019, pp203-215) define a voz média (ou voz intermediária) ou *mix* como o registro da voz feminina localizado entre o *primo* e *secundo passaggio*. Ele divide o *mixed voice* como duas qualidades vocais; “*mix* de peito” e “*mix* de

⁴⁸ TO: “In high belting, the chest voice dominant mix is sustained, and the singer does not “flip” or “lift” into a head voice dominant mix. The use of the chest voice dominant mix is prevalent in contemporary and pop music-based shows”.

⁴⁹ TO: “There is also a third kind of sound, one that is neither belting nor classical. This genre is frequently referred to as “mix.” This sound has attributes of both classical and belting and is the quality used in most vocal music that is not obviously classical or belting”.

⁵⁰ TO: “we call “mix” which is neither full head register nor a fully belted chest sound”.

⁵¹ TO: “Soft chest register dominant singing is not belting, it’s a form of `mix`”

cabeça”, tendo o *mix* de peito mais predominância da voz de peito e, por sua vez, o *mix* de cabeça mais predominância da voz de cabeça.

2.2.5. Músculos tireoaritenóideos (TA) e cricotireóideos (CT)

Vimos no primeiro capítulo uma breve abordagem sobre os músculos intrínsecos da laringe, e nele citamos os músculos tireoaritenóideos e os músculos cricotireóideos. Estes dois músculos são bastante mencionados pelos pesquisadores da voz como TA e CT, respectivamente. Neste tópico abordaremos questões sobre o recurso fisiológico do controle da frequência que se dá através do alongamento e o encurtamento das pregas vocais. Dentre os diversos pares de músculos encarregados desses movimentos, os TA e os CT atuam de forma direta no controle da frequência de fonação. (Mariz, 2013, p.53).

Segundo Mariz (2013, pp.53-54):

O par de músculos tireoaritenóideos, ou simplesmente TA, 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. O segundo par muscular envolvido no controle de frequência fonatória é o dos músculos cricotireóideos, ou simplesmente “CT”. Como o próprio nome diz, ele 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, consequentemente alongando as pregas vocais.

Sons com ação predominante dos TA e ação concomitante dos CT são identificados como registro de peito. Já os sons com ação predominante dos CT e menos atuação dos TA são identificados como registro de cabeça. “E aqueles ensejados pela contração máxima dos CT e relaxamento máximo dos TA são normalmente identificados com o que chamamos de `falsete’”. (Mariz, 2013, pp.54-55).

A percepção da área de transição é muito diferente da cantora lírica para a cantora de CCM. Para facilitar esse entendimento passaram a ser utilizados os termos “*mix* dominante de cabeça” e “*mix* dominante de peito” para diferenciar os tipos de vozes médias. Atualmente os termos vem sendo utilizados como CT-dominante ou TA-dominante, respectivamente. (Finnegan, Hoffman, Hull, Jaiswall & Kochis-Jennings, 2014, pp.652e21).

Segundo Hidaka et al (2021, p.2) para a maioria dos cantores e professores de canto, o *belting* caracteriza-se pela mistura dos registros de peito e de cabeça, particularmente quando o *pitch* ascende.

Edwin (2007, p.214) explica que o *belting* é produzido pela ação dominante dos músculos TA, tanto em homens como mulheres. No entanto, os músculos CT devem permanecer ativos para evitar que as pregas vocais fiquem mais grossas e produzam um som pesado demais, causando tensão e esforço excessivos, principalmente em notas muito agudas. Segundo este autor, “um *belting* saudável e eficiente é o resultado de manter a interação dos músculos TA-CT devidamente equilibrada em cada voz individualmente”⁵². Em contrapartida, “uma técnica clássica permite que o cantor cante um som autoamplificado com vogais altas e redondas, um vibrato consistente do início ao fim e um som predominante pela ação dos CT”⁵³.

Edwin (2007, p.214) também faz referência a um termo industrial chamado de *faux belt* (*fake belt*). Segundo ele, este som tem predominância dos músculos CT, soando muito mais fraco e sem o “poder” do *belting* legítimo com predominância dos músculos TA. Ainda assim, seria uma boa alternativa para os cantores que têm dificuldade de elevar a voz de peito nas notas mais agudas. No entanto, em um mercado amplamente competitivo e com tantas opções de *belters*, isto seria um problema para o cantor que não consegue produzir o *belting* legítimo.

Explorar essa ressonância que o *belting* traz, tanto o legítimo como o *faux*, requer uma faringe estreita e uma posição de boca mais horizontal para vogais e consoantes, diferente do que o canto lírico propaga com a abertura de boca na vertical e vogais altas e redondas. Segundo Edwin (2007, p.214) isso é um fator essencial para conseguir chegar à qualidade do *belting*, tanto feminino como masculino. “Pesquisas acústicas revelam que o lírico e o *belting* possuem características diferentes de frequência, formantes e harmônicos. Segue-se então que diferentes técnicas vocais são necessárias para ativar os músculos e produzir os sons necessários para uma variedade de estilos de canto”⁵⁴ (Edwin, 2007, p.214).

⁵² TO: “Healthy, efficient belting is a result of keeping the TA-CT muscle interaction properly balanced in each individual voice”.

⁵³ TO: “Classical technique that enables the singer to sing a self-amplified sound with tall, round vowels, a vibrato initiated at onset and continued to offset, and a CT-dominant vocal source”.

⁵⁴ TO: “Acoustic research reveals that classical and belt sounds create different frequencies, formants, and harmonics. It follows then that different voice techniques are required to activate the muscles and produce the sounds necessary for a variety of singing styles”.

Segundo Edwin (2007, p.215) essa transição de técnicas seria ainda mais difícil para os *belters*, “uma vez que não envolve apenas uma mudança de registro, mas também uma mudança desde vogais altas e redondas com linguagem formal para a produção de vogais estreitas e brilhantes com linguagem baseada na voz falada”⁵⁵. Além de estilisticamente inapropriado, pode inclusive danificar o instrumento, ao trazer o som predominante TA nas notas agudas com vogais altas e redondas, como o som lírico.

Para Edwin (2007, 215):

Todo treinamento vocal, seja clássico ou CCM, deve incluir o desenvolvimento de todo o mecanismo vocal do som mais baixo TA-dominante até o som mais alto CT-dominante bem como a multiplicidade de opções de ressonâncias, para que toda a musculatura ganhe força, flexibilidade, coordenação e resistência⁵⁶.

⁵⁵ TO: “(...) since it not only involves a register shift, but also a shift from tall, round vowels and formal language to the production of bright, narrow vowels and speech-based language”.

⁵⁶ TO: “All vocal training, whether classical or CCM, should include the development of the entire vocal mechanism from the lowest TA-dominant sound to the highest CT-dominant sound, as well as the multitude of resonance options, so that the entire musculature gains strength, flexibility, coordination, and endurance”.

CAPÍTULO 3

3.1. Leituras e Entrevistas

Este trabalho apresentou até aqui a primeira parte da metodologia, onde a condução desta escrita foi alicerçada pela pesquisa bibliográfica não documental sobre o canto lírico e o *belting* dentro da *Contemporary Commercial Music* por ser “(...) aquela que se realiza a partir do registro decorrente de pesquisas anteriores em documentos impressos, como livros, artigos, teses, etc” (Severino, 2007, p.122).

De pesquisa exploratória, “busca apenas levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto.” (Severino, 2007, p.123).

A segunda parte da metodologia, será abordada no próximo tópico **3.2**. Esta parte consiste na elaboração de entrevistas em perguntas abertas realizadas a cinco cantores *crossover* brasileiros, sendo três mulheres e dois homens (três sopranos e dois tenores) com idades entre 29 e 41 anos. Os entrevistados também são professores de canto, de ambas as técnicas que aqui se discutem nesta pesquisa. Todos os cantores entrevistados executam e dominam conscientemente o canto *crossover* e trabalham ou tiveram contato tanto na área do canto lírico como no *belting*. Na área do *belting*, todos os entrevistados trabalharam com ele diretamente no teatro musical.

De abordagem qualitativa, as perguntas escolhidas tiveram relação com suas experiências profissionais e tendo como principal foco qual o seu entendimento sobre o termo *crossover*, como se utilizam das duas técnicas e quais ajustes são necessários fazer em seu trato vocal para transitar entre as mesmas, a fim de analisar as suas práticas de canto e associá-las ao termo *crossover*.

A recolha de informação foi realizada com base na observação não-diretiva (Severino, 2007, p.125) por técnica não documental, isto é, não foram observadas as ações diretas dos participantes e a recolha de informação não provém de fontes documentais que não as impressas (Severino, 2007, p.122). As perguntas foram enviadas através de entrevista via e-mail e Facebook no mês de novembro do ano de 2020 e a obtenção da recolha dos dados deu-se completa no mês de janeiro do ano de 2021.

O objetivo desta entrevista foi apresentar o perfil dos participantes, conhecer sua experiência como cantores *crossover*, saber como fazem para transitar entre as duas técnicas que

se discursa aqui nesta pesquisa (o canto lírico e o *belting*), podendo ser de grande valia para o leitor e para meu crescimento profissional como pedagoga e professora de canto. Acredito que os conhecimentos aqui compartilhados pelos entrevistados esclarecerão muitos pontos técnicos no que tange o canto *crossover*.

Em um primeiro momento, foi pedido aos entrevistados, bem como autorizado por eles, que também enviassem suas biografias para serem colocadas nos anexos deste trabalho, no entanto, optou-se por preservar as identidades dos mesmos, a fim de manter um compromisso de confiabilidade entre os entrevistados e a autora.

Antes mesmo de começar a escrever esta pesquisa, a ideia inicial foi a de entrevistar no total dez cantores *crossover* com perguntas e respostas discursivas. No entanto, ao transcrever as dez entrevistas em sua totalidade, percebeu-se que seria um material muito extenso e cansativo, de forma que foram selecionadas as cinco entrevistas mais detalhadas e completas e que também trouxessem maior inteligibilidade ao leitor. Deixo aqui meus agradecimentos pela participação de todos os que se dispuseram a colaborar com este trabalho de pesquisa.

As entrevistas serão organizadas de forma a apresentar todas as respostas dos cinco entrevistados logo após a cada pergunta. Tendo em seguida a recolha dos dados gerais com análises e considerações importantes a serem abordadas.

3.2. Recolha de dados e interpretação dos resultados

3.2.1. Pergunta nº 1: O que é para você um cantor crossover? Considera-se um?

Entrevistado nº 1 – soprano: Um cantor *crossover* é um cantor com a voz flexível, maleável, capaz de utilizar o instrumento dele em diferentes estilos musicais como o lírico, o *belt*, *pop*, *rock*, *r&b*, *soul* e *country*. Ele não apenas domina os diferentes ajustes vocais necessários para cada estilo, mas também compreende as peculiaridades de cada estilo - como fraseado, terminações de frase (vibrato ou *straight tone*), melismas ou *embellishments* (cadências, coloraturas). Sim, me considero uma cantora *crossover* capaz de utilizar meu instrumento em alguns estilos diferentes.

Entrevistado nº 2 – tenor: Para mim o cantor *crossover* é aquele que tem o domínio técnico para "transitar" em diferentes estilos e estéticas vocais, sejam eles mais clássicos (canto lírico por exemplo) ou contemporâneo (*belting*, ou *pop* por exemplo). Sim, me considero um cantor com

essa capacidade e estou sempre mantendo meu treinamento para estar sempre no controle desta transição.

Entrevistado nº 3 – soprano: Um cantor *crossover* a meu ver, é aquele de formação ou treinamento lírico que transita por outros estilos alternando o uso da técnica. Estou ressaltando a parte do treinamento do canto erudito, porque muitos professores atualmente definem o canto *crossover* como uma técnica que busca versatilidade nos ajustes vocais para transitar entre várias estéticas, o que não deixa de ser verdade, mas por exemplo alguém que transita entre o *Jazz* e a MPB, ou entre o *Soul* e o Teatro Musical não necessariamente é considerado *crossover*. Existe na minha opinião essa importância de ressaltar a transição do erudito ao popular. Por exemplo o canto *legit* é uma vertente estética do Teatro Musical que faz uso de princípios estilísticos do canto lírico, mas não deixa de ser uma técnica de (e) para o Teatro Musical, pois difere do canto lírico em tessitura, e no fator principal que é a necessidade de homogeneidade na colocação e principalmente na projeção, justamente por não fazer uso de amplificação. Me considero uma cantora *crossover* pois sempre estudei e pratiquei diversos estilos, mas sou majoritariamente cantora lírica.

Entrevistado nº 4 – soprano: O cantor *crossover*, por definição, é aquele que consegue transitar entre dois ou mais estilos musicais, respeitando todas as particularidades e características de cada estilo e fazendo todos os ajustes musculares necessários. Por convenção, considera-se *crossover* aquele cantor que é capaz de transitar entre o lírico e o *belting*/popular.

Por muito tempo me considerei uma cantora *crossover* porque mesmo tendo formação em conservatório como cantora lírica, passei dez anos da minha carreira trabalhando em teatro musical. Hoje em dia, analisando a forma como abordei ambas as técnicas ao longo dos anos, a forma como *performei* em ópera e em musical e a condução da minha carreira hoje em dia, não me considero mais uma cantora *crossover* porque hoje me dedico única e exclusivamente ao canto lírico, ainda que eu seja capaz de fazer todos os ajustes necessários para o *belting*.

Entrevistado nº 5 – tenor: Um cantor *crossover* é aquele que consegue transitar - com domínio assertivo - entre estilos de canto diferentes. Dentre esses podemos citar: lírico, *pop*, *country*, *jazz*, etc, fazendo os ajustes necessários para adequar o som ao estilo pretendido. Cada estilo vai exigir uma sonoridade diferente, com efeitos vocais que vão compor a execução - em maior ou menor quantidade - como vibrato, fraseados, articulação, ênfase no texto, etc.

Apesar de nos dias atuais me dedicar exclusivamente ao estudo, aprimoramento e ensino da técnica de canto focada nos musicais (*belting*, *pop*), me considero *crossover* por minha

formação vir do canto lírico. No passado era difícil encontrar professores (e material) específico de *belting* ou qualquer outro estilo que não fosse o canto lírico. Hoje em dia, pelo contrário, encontramos muito material e bastante diversificado que atende todos os estilos.

O objetivo desta primeira pergunta foi analisar os conhecimentos dos entrevistados quanto ao termo *crossover*, sua relação com o mesmo, saber se fazem o *crossover* de forma consciente ou inconsciente. Bem como analisar se os mesmos possuem experiência como cantores *crossover* ao responder se consideram-se cantores nesta categoria.

Utilizaremos as abreviações E1, E2, E3, E4 e E5 para referenciar os entrevistados, respectivamente, no caso de haver necessidade de apresentar alguma resposta individualmente ao analisar o seu ponto de vista.

Todos os entrevistados responderam que o termo define que um cantor *crossover* é aquele que consegue transitar entre dois ou mais gêneros ou entre estilos de canto diferentes, com exceção de E3 e E4, que fizeram uma observação interessante separando a definição do termo *crossover* por definição e por convenção. Para que se possa aprofundar sobre tal observação, foi recolhido material bibliográfico que se apresenta logo a seguir.

O termo *crossover* é extremamente amplo, podendo ser facilmente encontrado no google ao fazermos uma pesquisa sobre ele. Termo este que pode se apresentar tanto como um verbo, substantivo ou um adjetivo e ter aplicabilidade na literatura, no cinema ou na música. “O significado, o emprego e a adaptabilidade do termo variam de acordo com a área do conhecimento em que se inserem, guardando, contudo, a ideia fundamental da mescla, da junção, da interseção, do cruzamento de elementos distintos”, sendo referenciado na música como o “cruzamentos ou fusões de estilos musicais com finalidade de tornar uma determinada obra musical mais difundida ou popularizada, levando tais processos ao surgimento de novos ritmos e estilos” (Marques, 2019, p.19-20).

Segundo Shuker, 2005, p.62 (citado por Marques, 2019, p.23):

Crossover ou *crossing over*, de origem inglesa, é um termo abrangente usado em diversas áreas para designar cruzamento, junções ou misturas entre dois ou mais gêneros e/ou estilos, cuja utilização na música, oficialmente remete a meados do século XX.

Shuker descreve o *crossover* em relação à música negra, cujo objetivo era chegar ao público branco e que se consolidou nos Estados Unidos na década de 1930. Década esta que foi muito marcada pelo *swing*, um estilo da música negra que entrou logo após o *jazz*. (Marques, 2019).

Marques (2019, p.23) explica que na época, este *crossover* era também uma tentativa de mistura de raças e classes:

No entanto, a música era também dividida pelas etnias, negros e brancos, em públicos diferentes. E exatamente nesta década, o clarinetista estadunidense Benjamin "Benny" David Goodman, um dos grandes nomes do *jazz*, considerado "O Rei do Swing", deu início a uma das primeiras iniciativas considerada *crossover* da época. Goodman foi o primeiro músico norte-americano a criar uma banda com negros e brancos e a apresentar uma audição de *jazz* no *Carnegie Hall*. Para Shuker (2005), porém, o termo *crossover* ainda estaria ali intimamente associado à música negra, conhecida como *Black Music*, principalmente para que este alcançasse maior abrangência.

O êxito do *crossover*, desde então, passou a ter impacto na indústria cultural e no mercado fonográfico norte-americano e internacional. Fazer a integração gradativa de estilos e gêneros, e conseqüentemente de públicos, seria então um dos objetivos de se fazer música *crossover* (Marques, 2019, p.28). Esse sucesso acabou por criar o surgimento de várias outras classificações do *crossover*, dentre eles, o *classical crossover*. O “*crossover* clássico” surge nos anos 80, da junção entre a música dita clássica e a música dita popular.

Segundo Wolfe (2011, p.362, citado por Marques, 2019, pp.33-34):

Crossover clássico é um gênero que paira entre música clássica e música popular, e é geralmente direcionado a fãs de ambos os tipos de música. Assim, como é usualmente tratado na música *crossover*, os performers que são classicamente treinados (na maioria das vezes superestrelas de ópera) cantam músicas populares, músicas folclóricas, músicas de shows ou músicas tradicionais. Podendo se referir também a *popstars* da música popular cantando repertório clássico. O *crossover* também pode ser aplicado ao trabalho de artistas, vocais ou instrumentais, que tentam criar uma síntese entre um estilo clássico e um estilo popular.

Segundo Marques (2019) da fusão da ópera com a música *pop*, surge ainda um subgênero do *classical crossover*, chamado *operatic pop* ou *popera*. “O chamado *operatic singing*, no contexto *crossover*, é o cantor que atua trazendo para sua voz a técnica vocal considerada “lírica”, adequada tradicionalmente à interpretação da ópera, mas que a adequa de certa forma à interpretação de música popular” (Marques, 2019, p.45).

Depois de toda uma análise minuciosa sobre o termo *crossover*, Marques (2019, p.48) chega ao ponto de interesse desta pesquisa sobre o *crossover* e a *voz*, e diz que:

Na música vocal, o termo *crossover* pode assumir a função de adjetivo tanto na qualificação da música - *crossover music* – ao designar obras que apresentam junções de dois ou mais gêneros musicais, quanto na adjetivação do intérprete – *crossover singer* – cantor que transita entre gêneros.

Como pode-se notar, há uma relação direta entre o *crossover* e a música comercial. O *classical crossover* têm crescido cada vez mais, trazendo nos dias atuais um interesse muito grande por parte do público e da indústria fonográfica. Isso fez com que essa visão do “fazer *crossover*

entre o clássico e o *belting*” ganhasse visibilidade ao longo dos anos e por isso é tão importante para o cantor atual saber fazer o crossover entre estas duas técnicas.

Os artistas devem com a sua arte entender a intenção das obras que estão sendo executadas no palco para dar vida à história. O cantor não pode mais conhecer apenas um gênero de música. Eles devem saber mais de um. Os artistas precisam ser bem versados em estilos de ópera e teatro musical para serem artistas que trabalham no mercado atual e exigem muito mais do cantor. O cantor de ópera *crossover* não é um conceito aguçado. É uma realidade que precisa ser discutida porque, se a pessoa perceber hoje ou daqui a alguns anos, a arte de cantar como a conhecemos continuará a evoluir. É necessário que os cantores de ópera estejam envolvidos nesse processo evolutivo. Caso contrário, haverá mais casos em que artistas musicais de teatro são contratados para cantar os papéis musicais que estão sendo executados nas casas de ópera. Nós não somos apenas cantores ou atores de canto. Nós somos contadores de histórias. Há uma infinidade de histórias esperando para ser contada. Alguns podem ser musicais e alguns podem ser óperas. Em qualquer caso, se tivermos a capacidade de cantá-los, a integridade para honrar o estilo e a paixão para dar vida ao personagem, então nosso propósito como cantores de *crossover* está pronto para ser realizado⁵⁷ (Willis-Lynam, 2015, p.83).

Ao perguntar aos entrevistados se os mesmos consideram-se cantores *crossover*, todos responderam que sim, mas pôde-se observar que E4 não se considera uma cantora *crossover* atuante, ao ter dedicado os últimos dois anos única e exclusivamente ao estudo do canto lírico.

Tendo em conta os resultados obtidos, todos os candidatos fazem uso do *crossover* de forma consciente e ressaltam a importância de ser versátil na transição entre o canto lírico e o teatro musical, por serem as demandas do público atual e compreendendo que um bom cantor *crossover* é aquele que domina tanto o canto lírico como o *belting*, por serem as técnicas de demanda destes dois estilos, apesar de o termo se referir a transitar entre dois ou mais gêneros, independente de qual.

3.2.2. Pergunta nº 2: Como o termo e a prática crossover se apresenta na sua vida profissional?

⁵⁷ TO: “Performers owe it to their craft to understand the intent of the works being performed on the stage to bring the story to life. No longer can a singer know only one genre of music. They must know more than one. Performers need to be well versed in opera and musical theatre styles to be an artist that works in today’s market that demands so much more of the singer. The crossover opera singer is not a watered down concept. It is a reality that needs to be discussed because whether one realizes it today or years from now, the art of singing as we know it will continue to evolve. It is necessary for opera singers to be involved in this evolutionary process. Otherwise, there will be more instances where musical theatre performers are hired to sing the musical roles being performed in the opera houses. We are not just singers or singing-actors. We are storytellers. There are a plethora of stories waiting to be told. Some may be musicals and some may be operas. In any case, if we have the capacity to sing them, the integrity to honor the style, and the passion to bring the character to life, then our purpose as crossover singers is ready to be realized”.

Entrevistado nº 1 – soprano: Eu comecei cantando em coro, passando por canções de diferentes estilos então acho que o início disso foi aí. Durante minha carreira nos palcos passei por espetáculos *pop/rock* como “*Rent*” e “*Mamma Mia*”, espetáculos mais *legit* como “*West Side Story*”, “*Cinderella*”, “O Rei e Eu”, “O Fantasma da Ópera”, e espetáculos com canções de Teatro Musical que requerem o *belt*, como “*Evita*”. Sempre estudei canto para poder ter a voz o mais maleável possível e conseguir fazer esses ajustes de forma inteligente, e acredito que sempre me viram como uma cantora *crossover* por conta disso.

Entrevistado nº 2 – tenor: Trabalho há 20 anos exclusivamente com aulas de canto como professor, e há 15 com teatro musical, como *performer*. O mercado de Teatro musical tanto no Brasil, quanto no México, ainda é limitado, com apenas algumas produções ao mesmo tempo. Trabalhar a técnica vocal como *crossover* te dá a chance de tentar diferentes trabalhos sejam eles mais clássicos como “*West Side Story*” ou “*Carrossel*” ou mais contemporâneos como “*Wicked*”.

Entrevistado nº 3 – soprano: Desde sempre transitei entre os estilos, pois comecei a cantar muito cedo. Cantar para mim era uma única coisa, independente da finalidade do uso da voz. Então aos 13 anos, já tinha muitos anos de canto coral, e fazia aulas particulares de canto lírico. Foi quando comecei a trabalhar no teatro musical brasileiro. Na época da adolescência enquanto já me preparava para a faculdade de canto lírico, também fazia aulas de canto popular, oficinas e tinha uma banda *pop*, onde fui desenvolvendo outros ajustes para cantar com microfone.

A minha vivência no teatro acabou me levando a desenvolver o ouvido estético para outras influências e experiências musicais. Acredito que o foco maior no canto lírico se deu na jornada na Europa, na especialização em *performance* em Roma. Mas mesmo nos anos onde me dediquei a fundo ao estudo do repertório operístico, também performava shows de música popular brasileira, na formação voz e violão ou banda. Sempre acreditei na plasticidade vocal, mas era algo mais intuitivo e pessoal do que formalizado no conhecimento técnico ou fisiológico. Era treino e vivência.

De volta ao Brasil a prática *crossover* foi se estabelecendo nas oportunidades de trabalho. Alternado uma temporada no teatro com alguma ópera ou recital lírico. Por exemplo logo que voltei, estive em cartaz em “O Mágico de Oz” e “Era uma vez Grimm” e fui solista nas óperas “Il Re Pastore” de Mozart com a OSB e “O Menino e a Liberdade” no Teatro São Pedro. No último período pré-pandemia, estive em cartaz em “*Company*” e participei do Festival de Música Erudita no Espírito Santo na ópera Carmen de Bizet como Frasquita.

O Mercado para o cantor lírico é muito restrito no Brasil, para se viver exclusivamente do canto erudito. Se houver aptidão e oportunidades, o profissional acaba investindo nessa versatilidade, mas vale também ressaltar que é importante investir na prática. Sem a prática e investimento no estudo não há possibilidade de se manter profissionalmente competitivo (no sentido de ir se atualizando às demandas vocais) e certamente aquilo ao que mais se dedica, em termos técnicos, acaba direcionando a sua carreira, pois vai ser onde terá mais competência.

Entrevistado nº 4 – soprano: Iniciei minha carreira em 2010, onde estreei meu primeiro musical profissional. Na época, eu já era estudante de canto lírico e fazia eventuais aulas de *belting* para adequar minha voz para os espetáculos que eu participava. Foi ao longo dos anos e após muitas frustrações com técnicas de *belting* que não se adequavam à minha voz que entendi que precisaria por minha conta iniciar um estudo e pesquisa para poder *performar* tanto em teatro musical quanto em ópera com qualidade e refinamento. Hoje temos muito mais ferramentas e muito mais acesso a conhecimentos fisiológicos que são imprescindíveis para o cantor *crossover*, mas há dez anos atrás vivíamos um tempo de uma técnica um pouco mais engessada. O cantor *crossover* pode ter iniciado seus estudos em *belting* e depois estudar lírico ou ter iniciado seus estudos no lírico para depois fazer ajustes para o *belting*. Neste último caso, como foi o meu, é necessário que se entenda que a musculatura de voz de peito num cantor lírico (sobretudo as sopranos) é menos tonificada do que num cantor de teatro musical, logo a abordagem precisa ser diferente. Foi após muito estudo, pesquisa e dedicação à técnica vocal que compreendi os ajustes que eu precisaria fazer na minha voz e foi então que decidi que poderia ajudar outros cantores com esta transição, ministrando aulas de técnica vocal com consciência de que cada voz é uma voz e cada musculatura se comporta de forma diferente.

Entrevistado nº 5 – tenor: Para mim, particularmente, a prática se apresenta desde sempre. O estudo sistematizado e acadêmico do canto popular e do *belting* (técnica Americana) são considerados relativamente “recentes” para o Brasil quando comparamos ao ensino do canto lírico - *bel canto*. Ou seja, todo o ensino e metodologia para quem quisesse estudar canto no passado era pautado na técnica lírica. Sendo assim, o meu estudo e minha formação acadêmica foram pautados na técnica do canto lírico. Posteriormente comecei a estudar - e ressignificar - a técnica de canto específica para o Teatro Musical, muito difundida nos EUA, a qual podemos chamar de *belting* (simplificando).

Nesta segunda pergunta, o objetivo foi entender as possibilidades de carreira de um cantor *crossover* no Brasil e como se dá o entendimento e a prática do termo e do canto *crossover* no país, tendo em vista que todos os entrevistados são brasileiros.

O mercado de trabalho no Brasil exige que o cantor seja vocalmente versátil. A carreira lírica é muito limitada, com poucas opções no mercado no trabalho, principalmente as opções de trabalho estável, como um coro do Teatro Municipal, por exemplo. No Rio de Janeiro, me recordo de abrirem concurso para o coro estável do Municipal de anos em anos, ou seja, as opções que já são poucas, abrem edital em um espaço longo de tempo para pouquíssimas vagas e vagas estas muito concorridas.

Isso faz com que os cantores tenham poucas opções restantes: cantar em eventos e dar muitas aulas durante o dia, tarde e noite. Geralmente em eventos – e que em sua maior parte são casamentos – o cantor tem de estar pronto para cantar em um mesmo evento, podendo tomar como exemplo pessoal, desde uma *Ave Maria de Gounod* até *Creep* de *Radiohead*. Os cantores mais requisitados são aqueles que conseguem usar o seu instrumento da forma mais versátil possível.

Muitos cantores líricos começam a ter em mente o fato de tentarem transitar para o teatro musical, onde o mercado de trabalho é um pouco mais abrangente ainda que mais competitivo. As idades são das mais variadas e os talentos são múltiplos, o que torna o processo seletivo ainda mais complexo e exigente.

Nascimento (2016, p.5) exemplifica sobre a importância de ser um cantor versátil e da necessidade de saber fazer o *crossover* no Brasil:

Apenas para citar um exemplo real, no Estado de São Paulo, frequentemente o cantor de um coro profissional acaba de sair de um concerto sinfônico e logo após vai cantar em uma cerimônia de casamento a fim de complementar sua renda financeira, ou seja, ele deixa concerto no qual usou uma emissão vocal apropriada para um coro sinfônico e vai cantar em um casamento como solista, muitas vezes cantando música popular, com amplificação, usando uma emissão vocal totalmente diferente. É isso que vários profissionais já fazem empiricamente, mas não sabem. O próprio cantor de coro profissional enfrenta muitas diferenças de emissão vocal ao realizar o vasto e variado repertório existente para esse tipo de canto: da música renascentista à contemporânea, cada qual com suas técnicas e sonoridades específicas, isso sem mencionar os efeitos vocais surgidos no princípio do século XX

É importante ter essa perceptibilidade e saber-se colocar de forma versátil às demandas musicais da nossa atualidade. Dentro das demandas do nosso tempo, certamente encontra-se o teatro musical: “os cantores precisam ter certeza da técnica vocal clássica, mas também da capacidade de estender essa técnica para lidar com as demandas de hoje. E principalmente, que este novo cantor do teatro musical deve compreender que não se trata somente da versatilidade em

geral, mas também versatilidade no som real que a voz faz - no estilo de cantar com o qual ele deve lidar”⁵⁸ (Willis-Lynam, 2015, p.80).

Silva (2016, p.198) ainda esclarece sobre a falta de opções de cursos nas universidades brasileiras, onde tradicionalmente apenas existem dois tipos de cursos de canto: o canto lírico e o canto de Música Popular Brasileira. Sendo este último presente apenas em universidades que ofereçam cursos de música popular. “Ainda há poucos lugares para o cantor ou ator que quer aprender canto popular norte-americano, *belting*, *mix*, *jazz* e *crooning*”.

Nas produções do teatro musical importado dos EUA para o Brasil, os cantores têm que adaptar sua técnica à tradução para a língua portuguesa feita para se encaixar em uma melodia previamente escrita. É claro que esta adaptação não ocorre sem problemas, pois estamos lidando com duas línguas com características diferentes. Na prática, porém, esta adaptação pode ser amenizada desde o início do treinamento do cantor. A professora Mirna Rubim treina a técnica *belting* em seus alunos com frases em inglês e português, acelerando muito o processo de adaptação, pois não há tempo do aluno pensar em “retirar” o *belting* de sua emissão quando passa do inglês para o português. Treinamentos como este são essenciais para que haja uma adaptação coerente com o estilo musical da Broadway. Em relação aos ajustes do trato vocal feitos no canto *belting* em inglês e em português, observamos que em inglês há uma maior elevação da laringe, uma tendência a maior constrição da parede lateral da faringe, dorso de língua em posição mais posterior (MINUCELLI et al, 2015 citado por SILVA, 2016, p.207). Porém, ainda assim, observa-se na prática que não há diferença na coordenação pneumofonoarticulatória. Ainda assim, devemos salientar que a língua inglesa tem naturalmente maior projeção, brilho e nasalidade que o português, e por isso o *belting* como é usado nos EUA tem características próprias (Silva, 2016, p.207).

Todos os entrevistados tiveram amplas vivências profissionais com ambas as técnicas das quais se refere esta pesquisa. É notório em quase todas as respostas, que referenciam o escasso mercado de trabalho no campo do canto lírico no Brasil. E5 foi um dos exemplos que, por falta de opções no ensino superior na área do *belting*, graduou-se na área do canto lírico, levando à afirmação de Silva (2016) ao referir-se sobre as poucas opções disponíveis no ensino de canto no Brasil.

Também obtivemos como conclusão que é possível ter uma carreira como cantor *crossover* no Brasil. Diria que não só possível como torna-se necessário, diante da falta de oportunidades, principalmente pelo lado dos cantores líricos. De acordo com as respostas obtidas, todos os entrevistados tiveram que adequar-se de acordo com as possibilidades de trabalho.

⁵⁸ TO: “*Singers need a sure grasp of classical vocal technique, but also for the ability to extend that technique to cope with today’s demands. And central to the demands that the new singing theatre must make on its singer-actors is not merely general versatility, but also versatility in the actual sound that the voice makes – in the style of singing that it can cope with*”.

3.2.3. Pergunta nº 3: Qual estilo lidera na sua vida profissional? Lírico ou *belting*? Onde se sente mais seguro na performance?

Entrevistado n° 1 – soprano: Acabei fazendo mais papel para soprano, então o lírico lidera. Acredito que também por uma questão de perfil físico. Me sinto segura em ambos, mas sempre digo que o *belting* é mais emocionante pela quantidade de ajustes.

Entrevistado n° 2 – tenor: *Belting*, apesar de que até mesmo em musicais que exigem mais essa estética ainda assim sentir-me beneficiado por ter um trabalho vocal mais lírico. Me sinto mais seguro, até pela experiência em *performar* no *belting*.

Entrevistado n° 3 – soprano: Pela minha vivência, acredito que haja uma predisposição a determinados ajustes. O uso muscular, que vem de condicionamento físico, mas também de pré-disposição fisiológica acaba determinando o rendimento em determinado repertório. Dito isso, acredito que minha natureza sempre puxou mais para o canto erudito, visto que sempre foi algo “fácil” onde o canto popular até hoje me traz questões técnicas ou estéticas desafiadoras. No caso do uso do *belting* por exemplo, prefiro usar um *Healthy Belting* ou *Mix Belting* pois na minha voz, se eu intensificar o uso da voz de peito perco a fluidez e a mistura entre os registros que considero ideal para cantar o repertório lírico. Então tendo a utilizar predominantemente um ajuste de filtro (trato vocal) e não de fonte (musculatura da laringe). Com a alternância dos compromissos não posso deixar um tipo de uso fadigar a voz para o outro repertório. Por exemplo quando estava em cartaz em *Company* cantar quatro noites na semana, mesmo com microfone, por dois meses, alternando com trechos de voz falada e logo na semana seguinte ter de performar “*Caro Nome*” de Verdi na Sala Cecília Meireles foi desafiador, pois a voz estava com um treino muscular de mais intensidade, frontalidade e *mix* de fala e isso gera uma readaptação muito grande para trocar o repertório de forma brusca com pouco intervalo pra readaptar a voz. O aprendizado que ficou é que maior espaçamento na agenda é o ideal. Assim a voz tem tempo de repouso e de reacomodar o uso da musculatura. Assim como qualquer atividade física de alto rendimento precisa de um tempo de treino específico para o melhor desempenho.

Entrevistado n° 4 – soprano: Como cantora de ópera, sem dúvidas o lírico é o estilo que lidera minha vida profissional. É na ópera que sinto minha musculatura estável e é onde consigo desfrutar melhor da técnica que adquiri ao longo de todos estes anos de estudo. Como mencionei lá em cima, hoje em dia não me considero mais uma cantora *crossover* atuante porque dediquei os

últimos dois anos ao canto lírico, resolvendo questões técnicas e lapidando minha voz. Importante ressaltar que não me considerar mais uma cantora *crossover* atuante não significa que não sou mais capaz de fazer ajustes para cantar *belting*; quer dizer tão e somente que hoje dedico minha carreira principalmente às performances em ópera.

Entrevistado nº 5 – tenor: *Belting*. Mesmo tendo formação em canto lírico, não tinha perspectiva de atuar como *performer* de ópera no Brasil. O mercado infelizmente não favorece, pois faltam incentivos para que ele cresça e valorize seus profissionais. Com o surgimento e a difusão dos Musicais estilo “*Broadway*” no Brasil, me apaixonei pelo estilo, me empenhei em aprender a técnica e me preparei para atuar neste nicho. Foi uma escolha intencional e não me arrependo. Acredito que temos que fazer o que nos arrepia, o que nos faça sentir que vale a pena apesar do cansaço, apesar do caminho ser árduo, apesar de não ser somente sonho - como muitos pensam. Por isso decidi investir na minha formação de *performer*/professor e foi a melhor escolha que fiz.

A elaboração desta questão teve como objetivo tentar identificar se há alguma predisposição a levar o cantor *crossover* optar por um ou por outro estilos aqui abordados na hora em que execute a sua *performance*. A resposta foi colocada pela E3 ao elaborar sobre a facilidade com a qual consegue executar a sua *performance* no canto lírico. Pudemos observar também nas demais respostas que todos os entrevistados optam por algum dos dois estilos e encontram ajustes naturais mais favoráveis no estilo em que se sentem mais confortáveis e confiantes ao realizar sua *performance*.

Ainda que o cantor tenha a sagacidade e o domínio de controlar as duas técnicas aqui referidas, acredito que sempre haverá uma área predominante onde o cantor se sinta mais confortável e tenha mais facilidade de executar sua *performance*.

Segundo LoVetri (2012, p.6) o cantor deve escolher uma área de especialização, pois a nível profissional, não é possível ter o mesmo nível de excelência em ambas técnicas:

Uma vez que você se acostuma a ficar lá no agudo em um som alto e dominante de peito, fica difícil, se não impossível, entrar em um som clássico que se comporta decentemente nas mesmas alturas. Aqui é onde a especialização torna-se uma necessidade profissional. Eu não conheço ninguém que seja um “*rock belter agudo*” profissionalmente estabelecido e bem sucedido que também cante com um som clássico com igual sucesso a nível profissional. Existem limites para o que pode ser gerenciado em ambos os lados da equação.

E LoVetri (2003, p.163) complementa com a afirmação de que a versatilidade vocal é uma exigência mais comum às vozes femininas:

Existem razões vocais pelas quais o *crossover* é difícil e porque ninguém ainda foi capaz de negociar com sucesso ambos música clássica e música não clássica ao mesmo tempo de uma forma que tenha sido aceitável para a comunidade profissional ou o público em geral. (...) é possível, no entanto, condicionar o mecanismo vocal para que produza mais de um tipo vocal de qualidade, e isso é de fato uma necessidade da cantora comercial, especialmente daquela que canta o repertório de teatro musical.

Muitos cantores eruditos consideram erroneamente que cantar CCM seja apenas uma mudança de estilo, não sabendo distinguir a diferença entre estilo vocal e produção vocal. No entanto, ainda que não seja de forma proposital da parte do cantor, para os ouvintes é perfeitamente claro e nítido quando um cantor erudito performa uma CCM com o som operático, bem como ocorre da forma contrária, o que para LoVetri (2008, p.261) poucos são os cantores de CCM que se atreveram a gravar algum material erudito: “Nenhum que se possa dizer que teve sucesso, seja criticamente ou em termos de vendas. Eles simplesmente não soam como nossos ouvidos esperam que o façam”.

Com base nos dados recolhidos e na pesquisa bibliográfica pesquisada, seria justificável concluir que existe sim uma predisposição que leve ao cantor *crossover* executar com maior domínio uma técnica ou a outra, bem como uma tendência a especializar-se profissionalmente em uma das duas técnicas aqui referidas.

3.2.4. Pergunta nº 4: *Considera que o canto lírico seja a base para todo o estilo vocal?*

Entrevistado nº 1 – soprano: SEM SOMBRA DE DÚVIDA. Pelo menos a base dele de apoio e respiração para mim é essencial para ter uma voz saudável em qualquer estilo.

Entrevistado nº 2 – tenor: Não, apesar de entender que qualquer estilo pode sim se beneficiar do canto lírico.

Entrevistado nº 3 – soprano: O canto lírico pode ser base de treinamento para todo e qualquer estilo vocal, por exemplo, para estimular controle do fluxo de ar, percepção, resistência, projeção, flexibilidade, estímulo do vibrato...etc, mais resultado com menos esforço, entre outros conceitos que são estimulados. Porém é preciso diferenciar com muita clareza o estímulo do TREINAMENTO, para o USO da voz no repertório. Nesse sentido não serve para todo estilo vocal, ousaria até dizer, serve a poucos.

No uso do repertório é preciso trabalhar os ajustes adequados ao estilo que se vai *performar*. Já no treinamento, a plasticidade deve ser estimulada e o canto lírico auxilia na flexibilidade e resistência, até para contrabalancear alguns ajustes feitos em outro repertório.

Entrevistado n° 4 – soprano: Sem a menor dúvida. Foi através do canto lírico que fui capaz de entender minha musculatura e entender meu corpo enquanto instrumento para o canto. Foi resolvendo problemas técnicos no lírico que encontrei ajustes mais fáceis e acessíveis para minha voz no *belting*.

O canto lírico enquanto técnica nos proporciona um amplo entendimento de absolutamente todos os pilares essenciais para o canto. Entendimento completo de respiração, fluxo de ar e apoio, bem como utilização das musculaturas laríngeas para as passagens dos registros e pontos de ressonância nas cavidades faciais para projeção do som. O *belting* exige conhecimento de absolutamente todos estes pontos, mas os ajustes musculares e de filtro são o que diferenciam ambos - a base é a mesma.

Entrevistado n° 5 – tenor: Considero que o canto lírico PODE SER uma ótima base, principalmente por sua história que vem desde o *bel canto* até os dias atuais, com muito material publicado, tratados de canto reconhecidos internacionalmente, estudos direcionados e vasto repertório. Porém, nos dias atuais, não acredito que este seja a única opção. Acredito fortemente que existem maneiras de se construir uma boa técnica focando no repertório que o aluno deseja desde o princípio. Fica evidente que muito da técnica vocal “*pop*”, “*belting*” e outras modernas veio com base no que já se era sabido sobre canto (e veio do canto lírico). Mas, com todos os artifícios tecnológicos que se tem hoje, todas as descobertas científicas atuais e o material incrivelmente rico dos outros estilos de canto é possível se construir perfeitamente uma técnica focada nestes estilos contemporâneos de canto.

Assunto bastante controverso e discutido durante anos que o canto erudito seja suficiente para suprir todas as exigências técnicas independente do estilo que este seja executado. Este pensamento apenas reforça de forma equivocada como os cantores de CCM são vistos com inferioridade pelos cantores eruditos, levando a acreditar também que a prática do *belting* seja prejudicial para a saúde vocal. (LoVetri, 2008, p.261).

O fato de terem colocado a CCM e o *belting* como “vilões” da história certamente silenciou muitos cantores que possuíam uma curiosidade pelo treino *crossover*, forçando-os a terem de optar

por um estilo ou outro. Isso aconteceu em minha própria experiência pessoal, onde por muitos anos me considerava “equivocada” por demonstrar meu desejo genuíno e expressividade por ambos os caminhos. Acabei deixando de lado o *belting* (minha verdadeira paixão) por alguns anos, movida por opiniões de colegas eruditos que me faziam crer que cantar além do lírico poderia causar sérias consequências vocais ao meu instrumento.

Sobre o fato de a técnica lírica servir de base para qualquer técnica vocal, em seu artigo sobre o *legit*, Edwin (2007, pp.214-215) diz que:

A técnica do canto lírico permite ao cantor cantar um som autoamplificado com vogais altas e redondas, um vibrato presente do início ao fim, e um som vocal caracterizado pelo CT-dominante, é de pouca utilidade para um *belter*. A técnica do canto lírico serve apenas para o clássico e para o tradicional *legit* da Broadway. De forma a criar um *belting* saudável, eficiente e credível artisticamente, uma técnica de voz mensuravelmente diferente do que o usado no canto lírico é necessário. Como a produção do *belting* para homens pode ser dramaticamente diferente do que é para as mulheres, é necessário abordar pedagogias separadas entre o *belting* masculino e o feminino.

Já na visão da professora e cantora italiana Gattuso, a base lírica traz resistência e suporte para o canto *crossover*, embasando-o na técnica lírica belcantista e “apontando para aspectos e terminologias tradicionais como a respiração costal-diafragmática, a ressonância de máscara, a elevação do palato mole, abaixamento da língua etc., contendo em seu método exercícios básicos de coloratura e de incentivo à agilidade vocal” (Marques, 2019, p.49). Em concordância com Gattuso, Silva (2016, p.198) também aponta para uma importante base lírica: “treinamento em gerenciamento da respiração, da musculatura abdominal e intercostal, da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe, dicção e articulação podem todos ser treinados com a técnica lírica”. E conclui que, “no entanto, o professor tem que ser qualificado o suficiente para saber como aplicar este conhecimento e experiência em outros gêneros vocais”.

O objetivo desta questão foi tentar definir se é possível fazer o uso da técnica do canto lírico ao ensinar e treinar o *belting*. De acordo com as referências bibliográficas, bem como as respostas dos entrevistados, este assunto pode divergir, tendo em conta que o canto lírico e o *belting* são bastante opostos entre si, tanto estética como tecnicamente em pontos específicos. Compreende-se que a base da técnica do canto lírico possa servir e ser útil para todo e qualquer estilo de canto, no entanto existe uma abordagem técnica específica que se modifica consoante o gênero e estilo musical, sendo o *belting* mais uma mudança de filtro do que de fonte.

3.2.5. Pergunta nº 5: *Que ajustes técnicos vocais você diria que são necessários fazer nos dois estilos, lírico e belting, respectivamente?*

Entrevistado nº 1 – soprano: No lírico temos uma posição laríngea mais baixa (evidentemente ela vai ter que se ajustar um pouco conforme vamos subindo), um fluxo de ar muito ‘solto’ e constante, espaço na orofaringe e nasofaringe (levantamento de palato), uso intenso de ressonadores faciais (principalmente cinturão médio e alto), uso maior de CT do que TA, ataques mais brandos e vibrato constante. Em relação a respiração e apoio usamos a respiração baixa e intercostal (mantendo a flutuante aberta) e apoio de assoalho pélvico constante e ‘robusto’.

No *belt* a posição laríngea é menos constante e menos baixa, ela deve ficar livre para fazer pequenos ajustes conforme ‘passeamos’ pela nossa extensão vocal e lidamos com nossas passagens. O fluxo de ar deve continuar ‘solto’ (nada de cantar em apneia ou soprar demais) porém com pequenos ajustes nesse fluxo dependendo da região. O uso de espaço é um pouco menor, mas pode ser menor ou maior dependendo de estilo (*soul* mais espaço, *country* menos e mais *twang*) e focamos no *front passage* (nasofaringe) e ressonadores frontais. Utilizamos cinturão baixo, médio e alto e vamos ‘brincando’ com eles conforme o estilo e a região na qual estamos cantando como se a voz fosse uma mesa de som e estivéssemos equalizando um microfone. Um equilíbrio maior entre CT e TA, novamente brincando com eles conforme a necessidade. Respiração e apoio igual ao lírico, porém menos sopro.

Entrevistado nº 2 – tenor: Toda a construção do canto lírico tem como fundamento o "não uso de microfone", então naturalmente, espaço laríngeo, projeção, fluxo de ar "mais intenso" são alguns dos muitos aspectos técnicos a se trabalhar. Diferentemente no *belting* se pressupõe que microfone é indispensável, além da busca por uma sonoridade mais próxima da voz falada, então o controle do fluxo de ar, pressão glótica, espaço laríngeo reduzido são aspectos mais comuns aos cantores do *belting*.

Entrevistado nº 3 – soprano: No lírico predomina uma estética de homogeneidade no som, (tanto entre os registros quanto entre as vogais) para que o som projete de forma contínua e com muitos harmônicos que ajudam na propagação da voz acima da orquestra, (fala-se muito do formante do cantor) já que não se faz uso de amplificação. Existe uma busca pelo conceito sonoro (creio do Richard Miller) de “*chiaroscuro*” onde a voz tem brilho e ponta, mas também profundidade, que seria gerado pelo palato alto e laringe mais baixa do que no *belting*, com

abertura mais verticalizada e arredondada. Dito isso, vale ressaltar que existe uma diferença conceitual que na ópera a voz e a estória estariam “a serviço da música” e no teatro musical, a voz e a música a serviço da estória. Portanto na técnica usada no teatro musical, que leva a ajustes do chamado *belting* em determinados trechos, também existe essa busca por um padrão vocal homogêneo, que porém vem da estética da voz falada. Vale ressaltar que foi uma técnica nascida e desenvolvida em ambiente de idioma inglês. Ou seja, alguns ajustes estéticos do repertório são particulares dos ajustes de ressonância próprios deste idioma e não se parecem com a forma da voz falada no Brasil. Os ajustes do *belting* usam mais metalização da voz, nasalidade, através de um espaço interno com mais constrição, onde a laringe fica mais alta, o dorso da língua elevado e a boca aberta como num megafone. Isso acontece principalmente em direção às chamadas zonas de passagem e nos momentos cênico-musicais de intensidade dramática. Em geral quando o assunto é o foco, a predominância no canto é a voz próxima da falada, sem muita intensidade (volume ou peso) e quando as emoções estão predominantes o conflito é delineado por esses extremos da voz falada, que vem com maior intensidade, brilho, carga, trazendo essa sensação de transbordamento. O *belting* soa conectado com a voz falada, mas há ajustes de trato vocal a serem feitos (aqueles descritos acima como abrir as vogais e metalizar, etc) O objetivo técnico é manter a saúde vocal do cantor, gerar o impacto de crescendo musical e não perder a credibilidade da cena que vinha se desenrolando.

Na ópera, que fala mais dos lugares arquetípicos, e nasce dos mitos e divindades, esse transbordamento de emoções vem através de uma voz que sublima, ou transcende essas dores e a realidade concreta e material, através da busca pelo belo. Talvez daí o contraste de tantas melodias lindas e agudas com notas perfeitas enquanto a personagem morre.

Entrevistado nº 4 – soprano: Para se discursar brevemente sobre este ponto, é necessário entender que, de forma resumida, os músculos intrínsecos da laringe responsáveis pelos registros de voz de peito (borda densa) e voz de cabeça (borda tênue) são, respectivamente, o tireoaritenóideo e o cricotireóideo. Nenhuma musculatura trabalha sozinha, compreendendo que ambas trabalham para equilibrar uma à outra. Para o canto lírico, os ajustes se subdividem entre as vozes femininas e masculinas. Para vozes femininas (principalmente sopranos), o uso da borda tênue é muito presente. Para vozes masculinas, em via de regra, a musculatura da voz de peito é bastante presente e para os tenores a passagem para a voz de cabeça acontece com muito mais frequência em função da tessitura em que se canta. Em geral, para o canto lírico é necessário um

fluxo de ar muito maior em ocasião do espaço que se utiliza para que a voz soe e reverbere, enquanto o *belting* se concentra na ressonância frontal e de máscara com muito menos espaço de palato mole do que no canto lírico.

No *belting*, é necessário acionar o TA com muito mais frequência. Para alguns cantores, é confortável subir para as notas mais agudas com voz de peito enquanto a borda tênue vai sendo levemente acionada. Outros cantores sentirão mais conforto em utilizar a voz mista para acessar notas mais agudas.

Em geral, o *belting* está muito mais relacionado a uma sonoridade do que ao uso de determinada musculatura específica. O importante é que a voz soe brilhante, metálica e clara. Por isso é muito importante que cada voz seja avaliada e trabalhada de maneira individual, justamente pelo fato de que cada musculatura se comporta de uma forma diferente.

Entrevistado nº 5 – tenor: Acredito que a respiração - apoio respiratório - feito adequadamente é a base para qualquer estilo de canto. Isto porque, muito antes da voz se tornar som, ela é basicamente ar. Se não houver um bom suporte, há muitas chances de algum tipo de tensão se estabelecer, principalmente na região do pescoço e nas regiões adjacentes, o que interfere - e muito - na qualidade da voz. Uma voz sem apoio pode soar tensa, “dura”, com excesso de pressão subglótica (que não é controlada pelo apoio respiratório) e, conseqüentemente, com excesso de adução. Isso, a longo prazo, pode trazer sérias conseqüências para a saúde da voz, principalmente quando se usa profissionalmente.

Outro ajuste importante que permeia os dois estilos é o controle do fechamento glótico. Quando se alcança a destreza necessária para ajustar o nível de “fechamento” das pregas vocais, fica muito mais fácil transitar entre os registros vocais, uma manobra extremamente delicada e que requer prática e controle.

Por fim, acredito ser muito importante o controle do posicionamento laríngeo. Quando se tem controle deste órgão - que abriga as pregas vocais - é possível conseguir resultados sonoros dos mais diversos. O timbre da voz depende de vários fatores como estrutura, espaço, ressonâncias utilizadas e etc. Então, controlando a posição da laringe, altera-se os espaços faríngeos, contribui-se (ou não) para ter mais adução glótica e, com isso, consegue-se alterar o timbre de acordo com o estilo pretendido (*belting*, *legit*, lírico, *pop*).

Muitos outros aspectos técnicos podem ser feitos para transitar entre os estilos. Adequar as ressonâncias, enfatizar ou não a articulação do texto, projetar mais ou projetar menos a voz,

quantidade de nasalidade aplicada, “*chiaroscuro*”, todos esses são exemplos do que se pode controlar e modificar a voz a fim de se obter diferentes resultados vocais.

A proposta desta pergunta era trazer as principais diferenças técnicas entre o canto lírico e o *belting*. Ao analisar todas as respostas dos entrevistados juntamente com toda a pesquisa bibliográfica recolhida, constataram-se os seguintes pontos:

CANTO LÍRICO:

- Laringe baixa e flexível
- Fluxo de ar constante
- Maior uso dos CT
- Vibrato linear e constante
- Abertura vertical e redonda
- Maior projeção
- Sem uso de amplificação
- Ressonância Orofaringe
- Língua baixa e solta
- Agilidade/*Sostenuto*
- *Chiaroscuro*
- Equilíbrio pré e pró-fonatório
- Registros peito, misto e cabeça
- Som homogêneo
- Mais harmônicos
- Formante do cantor
- Primeiro formante rebaixado

BELTING

- Laringe alta
- Fluxo de ar mais solto
- Maior uso dos TA
- *Straight-tone* com vibrato nas terminações de frase

- Abertura horizontal
- Menor projeção
- Com uso de amplificação
- Ressonância laringofaríngea
- Língua alta e larga
- Faringe estreitada
- Maior proximidade da voz falada
- Voz metalizada e brilhante
- Início e término de frases mais livres
- Registros modal e elevado
- Som pré e pró-fonatório de acordo com o efeito desejado (golpe de glote, voz sussurrada, etc)
- Maior adução glótica
- Maior tensão na fonação
- Maior pressão sonora
- Maior tensão na musculatura extrínseca
- Primeiro formante e segundo harmônico mais altos

Diante da análise apresentada, podemos concluir que embora as técnicas tenham algumas similaridades entre elas, cada uma possui suas características e exigências técnicas particulares. Ambas exigem grande resistência técnica física e muscular, alto controle respiratório e consciência de ajustes do trato vocal e da fonação.

3.2.6. Pergunta nº 6: Você leciona? Se sim, qual estilo predomina entre os seus alunos?

Entrevistado nº 1 – soprano: Sim eu leciono. Os meus alunos me procuram justamente para aprender a passear pelos dois estilos, então é um equilíbrio dos dois.

Entrevistado nº 2 – tenor: Eu leciono há 20 anos, e apesar de trabalhar principalmente as estéticas mais comuns ao teatro musical, *belting*, *mix voice*, *legit*, busco sempre que posso introduzir alguns princípios básicos do canto lírico, justamente pra que os alunos mesmo que não

busquem ser um cantor *crossover*. Então a importância de poder "passear" pelas diferentes técnicas.

Entrevistado nº 3 – soprano: Trabalhei por quase 7 anos na equipe da Mirna Rubim, no Rio de Janeiro, que sempre foi um polo de cantores em formação e profissionais do teatro musical. A partir daí e da troca com a equipe que também era integrada por uma fonoaudióloga, fui desenvolvendo a experiência e conhecimento do repertório de teatro. Paralelo a isso comecei a dar aulas nas turmas livres e semestrais da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) e no CEFTEM (Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical). A partir dessa vivência posso afirmar que 70% dos meus alunos são cantores se especializando e trabalhando em teatro musical. Mas também sou procurada por estudantes de canto lírico principalmente iniciantes. Já tive quatro alunas que posteriormente ingressaram na universidade de canto lírico e acho muito gratificante estar contribuindo para a renovação da classe. Uma parcela menor busca por canto popular e acho que isso se deve justamente ao foco das escolas onde transitei. Atualmente sendo sócia do Ártemis, Espaço da Voz, buscamos diversificar o foco das aulas, oferecendo cursos livres de MPB, canto lírico e teatro musical.

Entrevistado nº 4 – soprano: Sim, leciono técnica vocal há pelo menos sete anos. Apesar do meu estudo ter se direcionado muito mais ao canto lírico, o *belting* é o estilo que mais predomina entre meus alunos, muito por causa dos anos que trabalhei em teatro musical e fui agregando alunos interessados nesta técnica e neste mercado.

O fato de lecionar muito mais *belting* do que lírico me fez buscar entender os ajustes de ambos para que eu pudesse ser uma boa orientadora em técnica vocal.

É muito importante que o professor tenha profundo conhecimento das musculaturas e de toda parte fisiológica para que possa passar o conhecimento a seus orientandos entendendo, acima de tudo, que não se deve lecionar uma técnica engessada. Cada voz vai responder de uma forma e essa individualidade precisa e deve ser respeitada.

Entrevistado nº 5 – tenor: Sim. Venho lecionando canto desde a época da faculdade de canto lírico. O estilo dos meus alunos é predominantemente *belting* e a grande maioria me procura para aprender a técnica moderna para se cantar Teatro Musical. Especialmente por eu morar atualmente nos EUA e poder oferecer técnicas que vejo aqui atualmente. O estudo do canto vem se modernizando muito com o passar dos anos, então o que se ensina hoje é muito diferente do que se ensinava há 20 anos atrás. Pensando em curto prazo isso também faz diferença, dado que os

shows que vemos atualmente têm uma demanda vocal que exige uma técnica de alta performance para se cantar o repertório mantendo a saúde vocal.

Esta pergunta pretende apurar os conhecimentos dos entrevistados quanto professores de canto, que áreas musicais se dedicam academicamente e qual a maior procura dentre seus alunos em relação ao canto lírico ou ao *belting*.

Todos os entrevistados são professores de canto das duas técnicas, e observa-se unanimidade nas respostas a maior procura pelo ensino do *belting*, especificamente do teatro musical, levando mais uma vez à constatação de que o teatro musical é uma das maiores procuras quando falamos de gêneros musicais dos dias atuais.

Importante salientar que a procura pelo professor de canto deve realizar-se cautelosamente através de uma ampla pesquisa por parte do interessado. Segundo LoVetri (2008, p.262), “pesquisas mostram que a vasta maioria (aproximadamente 85%) daqueles que estão ensinando a CCM do teatro musical não possui treino profissional ou experiência para fazê-lo”. E conclui que “muitos destes mesmos professores também expressaram um forte desejo para treinamento confiável em estilos de CCM, compreendendo que novas abordagens de ensino são necessárias (LoVetri, 2008, p.262).

Sobre o ensino do *belting* poder ser prejudicial para a saúde vocal, Silva (2016, p.202) menciona que “não há comprovação que o *belting* de hoje (que se baseia em ajuste de filtro e que é usado apenas quando necessário) traga prejuízo ao cantor”. E reforça que “mais do que qualquer outro gênero ou estilo vocal, o *belting* tem que ser praticado de maneira saudável para que o cantor não se desgaste”. Esta questão também nos leva a desmistificar as afirmações de que o *belting* possa ser prejudicial à saúde do cantor. Como conclusão obtida, o *belting* não oferece riscos à saúde vocal, desde que bem orientado e bem executado.

Silva (2016, pp.205-206) ainda complementa:

existe uma infinidade de ajustes do trato vocal e de ajustes fonatórios que podem e devem ser explorados pelo cantor e pelo professor de canto. O professor de canto pode ajudar muito o cantor a desenvolver a habilidade de ajustar seu trato vocal a seu bel prazer, como o quanto o cantor deverá levantar seu véu palatino, abaixar ou não a laringe, tensionar as PPVV, abrir a boca em megafone, esticar os lábios, mostrar os dentes ou fechar as pregas ariepiglóticas. Como diz Donald Miller, é tarefa do professor de canto ser mais discriminatório destas sutilezas do que o próprio cantor (2000: 127).

3.2.7. Pergunta nº 7: *Que aspecto comum consegue identificar entre o canto lírico e o belting?*

Entrevistado nº 1 – soprano: Eu acredito que os dois estilos são mais parecidos do que as pessoas imaginam. O *belt*, a definição original é: “*talking on pitch*” ou seja, falar nas notas. Portanto o timbre deve ser muito próximo a fala, o fraseado mais solto, mais “conversational”. Para mim essa é a diferença principal dos dois estilos. De resto acho tudo bem próximo.

Em relação a ressonância, a fluxo de ar, eu trato ambos de forma similar. Digo que no *belt* fazemos quase tudo igual ao lírico, mas é como quando pegamos um sino e colocamos o dedo na borda dele. Ele toca, mas perde alguns harmônicos. O som fica mais médio/agudo, mais frontal e menos equilibrado e redondo. Digo que com a voz é igual. O processo é similar, mas a gente direciona esse som. Tira uma pouquinho de espaço para obter a sonoridade necessária.

Entrevistado nº 2 – tenor: Saúde vocal fundamental em ambas as buscas técnicas. Controle das bases do canto. Sejam o da respiração e apoio, estabilidade e controle da laringe seja ela mais baixa ou mais alta e maior uso possível dos ressonadores pensando em diminuir ao máximo a demanda muscular, obviamente sem perder a qualidade vocal.

Entrevistado nº 3 – soprano: O cantor de Ópera e o de Teatro Musical são atletas da voz. Profissionalmente trabalham com rotinas exaustivas e de muita demanda vocal. As montagens de ópera normalmente ensaiam muito em poucos dias (15 dias a um mês no máximo onde todos já chegam com suas partes decoradas) mas performam normalmente em dias alternados. O cantor de teatro musical pode ter 2 meses de ensaio, onde vai aprender as partes musicais e de conjunto, e com uma demanda física intensa, onde muitas vezes há dança ou sapateado, e *performa* todos os dias de quinta a domingo. O ponto em comum é que com tamanha demanda vocal e física, a técnica precisa ser fundamentada na saúde vocal, no maior rendimento com o menor esforço. Precisa de treino de resistência e flexibilidade pois ambos trabalham muito nos extremos dos registros, e por isso, respeitando as particularidades da própria voz, ou seja, a adequação do repertório na classificação vocal correta também é um ponto essencial para a longevidade.

Outro fator em comum é que são cantores-atores. Precisam ter total conexão com as palavras cantadas e gestos cênicos convincentes. Precisam atuar cantando. Embora o cantor de musical se expresse predominantemente na sua própria língua e o de ópera predominantemente em outras línguas, a conexão voz-música-palavra não pode se perder. Esse é um desafio em comum.

Se fazer entender textualmente e emocionalmente através da expressão musical e ter uma boa base de teatro, jogo cênico. Além disso, saber a medida pessoal onde as emoções não prejudicam o resultado musical e vice-versa.

São duas estéticas completamente diferentes a serviço do Teatro, da ação cênica, da contação de histórias. Com demandas diferentes, porém princípios parecidos. Performance de alto rendimento que exige muita segurança musical.

Entrevistado nº 4 – soprano: Muito provavelmente a maior semelhança entre ambas as técnicas, está em toda base muscular, tanto da parte respiratória quanto do trato vocal. A ampla respiração utilizando-se da abertura de intercostais, deslocamento do diafragma e estabilização dos músculos abdominais para apoio do fluxo de ar deve ser entendido como base tanto para o canto lírico quanto para o *belting*. A forma como o cantor fará os ajustes musculares e a forma como ele se utilizará dos filtros será diferente no lírico e no *belting*, mas a base de respiração deve ser a mesma.

Entender que nenhum estilo e nenhuma técnica devem ser desconfortáveis ao cantor é de grande importância e a utilização dos pontos de ressonância corretos para projeção do som são também pontos em comum entre o lírico e o *belting*.

Entrevistado nº 5 – tenor: Acredito que exista um grande paralelo entre as técnicas e que, antes de diferir no resultado final, elas podem ser muito parecidas quando focamos em funcionamento vocal com ênfase em alta performance. A respiração é a base de tudo e um bom apoio respiratório tem que estar presente em ambas as técnicas. A utilização das ressonâncias superiores também vai ajudar a projetar o som sem fazer esforço ou comprometer o bom funcionamento das pregas vocais. A diferença maior será a finalização do som, aspectos tímbricos e efeitos vocais que vão “colorir” esteticamente a voz para que o resultado se adeque ao estilo pretendido.

O objetivo desta última questão foi de identificar aspectos comuns entre o canto lírico e o *belting* e tentar compreender se existem semelhanças entre estas duas técnicas referidas neste trabalho de pesquisa.

Pôde-se notar que todos os entrevistados abordaram a questão da respiração e que ela é bastante similar nas duas técnicas, E4 abordou que a base respiratória é inclusive a mesma tanto para o canto lírico como para o *belting*. Também houve uma menção de similaridades quanto à

questão de apoio diafragmático, trazendo uma reflexão por parte de E3 que ambos os cantores, de ópera ou de teatro musical, são atletas e artistas de alta performance, como menciona E5.

E3 faz uma avaliação de similaridade quanto à questão de utilizarem-se da interpretação e que leva o cantor, tanto de ópera como de teatro musical, ao contato cênico. O cantor tem esse diferencial de interpretar o texto através da voz, sem esquecer de deixar de lado a parte teatral.

É importante também, ressaltar que ambas as técnicas necessitam da busca e prioridade pela saúde vocal, a qual também foi observada como ponto comum dentre algumas respostas, tendo em conta que nenhuma técnica deve ser desconfortável na hora do cantor *crossover* executar a sua *performance*.

Podemos concluir que todos os participantes responderam em conformidade com todas as questões referidas acima, tendo todos propriedade nas áreas às quais se destina este trabalho de pesquisa, possuindo vasto conhecimento sobre o termo e a experiência como cantores *crossover*, sendo que suas áreas principais de experiência variam entre o canto lírico de concerto e na ópera e o *belting* especificamente do teatro musical brasileiro.

CAPÍTULO 4

4.1. Pesquisa artística

A característica principal da pesquisa artística e que a difere das demais formas de pesquisa é a junção entre uma pesquisa e a produção de um objeto artístico (Domenici, 2012, p.176). Sendo muito recente no mundo acadêmico, vem sendo discutida e adotada na área de artes em muitas universidades da Europa na década de 1990. “Em 1999 foi lançado o Plano de Bolonha, e desde então começaram a surgir inúmeras publicações, congressos, debates, programas educacionais, projetos de discussão e grupos de trabalho⁵⁹” (López-Cano & Opazo, 2014, p.29). “Em 2010, a Associação Europeia de Conservatórios fundou a Plataforma Europeia para a Pesquisa Artística em Música (EPARM)” (Domenici, 2012, p.176).

De acordo com Coessens (2014, p.2) a pesquisa artística representa muita importância para a sociedade com o objetivo de trazer reflexões. “O principal desafio da pesquisa artística é então, construir uma cultura de pesquisa que faça a diferença, tanto no campo da pesquisa, como na sociedade”. Um campo inexplorado, polêmico e comprometedor, “mesclando arte e pesquisa em arte, criatividade e reflexão sobre ela, o ato de fazer e de conceituar”.

Inicia-se este tópico com a seguinte citação de Leonardo Da Vinci:

Estou plenamente consciente de que o fato de não ser um homem de letras pode fazer com que certas pessoas arrogantes pensem que elas podem, com razão, censurar-me, alegando que eu sou um homem ignorante do aprendizado literário. (...) Eles dirão que, por contada minha falta de aprendizado literário, eu não posso me expressar adequadamente. Será que eles não sabem que os meus temas exigem para sua exposição a experiência, em vez de palavras de outras pessoas? (...) As minhas conclusões foram obtidas como resultado da experiência simples e pura, o que é a verdadeira paixão (Da Vinci, 1955, p.57-58 citado por Coessens, p.13).

Coessens (2014, p.4) faz uma análise metafórica sobre a pesquisa artística tomando ferramentas ópticas como binóculos, prismas e salas de espelhos. Segundo a autora, a “visão binocular é mais presente na pesquisa e a investigação artística pode abri-la para uma visão prismática” (p.3). Através das suas superfícies planas e polidas e de acordo com o ângulo, o prisma refrata e fragmenta a luz em cores espectrais constituintes. “O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados, resistindo não apenas ao óbvio, mas também ao foco disciplinar - forçando o olhar a partir de certo ângulo”.

⁵⁹ TO: “En 1999 se echa a andar el Plan Bolonia, y desde entonces se han sucedido un sinfín de publicaciones, congresos, debates, programas educativos, proyectos de discusión y grupos de trabajo”.

O artista pesquisador é ao mesmo tempo sujeito e objeto e segundo Coessens (2014, p.5) ele deve ser também um explorador:

(...) ele tem que ser um explorador, determinado a investigar, em profundidade, tanto o terreno desconhecido, quanto as práticas próprias. "Explorar" significa "investigar, procurar, analisar", mas na origem do latim também significa *explorare*, ou seja, "gritar, intervir". De um lado, a exploração de diferentes especialidades, métodos, práticas e questões, nas ciências naturais, humanas e cognitivas, em relação com o campo das artes, lançarão uma espécie de fórum para o diálogo e a reflexão sobre o conhecimento-criação, descoberta e investigação. Do um outro lado, a idiosincrasia e a abertura prismática das práticas artísticas, instigam o artista-pesquisador a desenvolver suas próprias maneiras de experimentação e exploração. O artista-pesquisador, assim como o artista, tem uma visão prismática, diferente da binocular.

Junto à metáfora da visão prismática, Coessens (2014, p.9) adiciona também a metáfora da sala dos espelhos de Leonardo Da Vinci. Nela, Da Vinci descreve uma sala octogonal com oito espelhos. Ao se deparar com a sala, o sujeito entra em contato consigo mesmo dentro de vários ângulos, permitindo “uma experiência multissensorial de auto exibição”. A sala dos espelhos nos leva a experiências e a “exposição” do nosso corpo - do eu - sobre diversos ângulos e que não estamos acostumados a ver, causando uma sensação de estranhamento. “A reflexão oferecida pelo ambiente leva o sujeito a uma reflexão sobre o seu próprio corpo, à sua aparência, extensão e exibição” (p.9).

Há uma forte relação entre a pesquisa artística e a sala dos espelhos:

O reflexo do espelho torna-se a reflexividade do pesquisador, uma consciência profunda da relação única, dinâmica e pessoal, onde ele se encontra envolvido com o exterior. Quando a reflexão é dada pelo lado de fora do espelho, a reflexividade é o salto de fora do que acontece com o sujeito -reflexão - o seu compromisso de ser e de agir nesse mundo. Um círculo se desenrola entre o dentro e o fora, criando um laço entre fazer e pensar, ator e espectador, deixando vestígios de reflexão e reflexividade (Coessens, 2014, p.10).

E qual seria a relação da pesquisa artística com a ciência? Objetivamente falando, a ciência trata da teoria, enquanto que a pesquisa artística trata da experiência. Segundo López-Cano e Opazo (2014, p.46), as experiências podem ser coletadas em forma de áudios, vídeos, anotações de análises e reflexões da própria prática artística, opiniões de músicos coletadas em conferências e *masterclasses*, anotações em suas partituras de músicos reconhecidos e tudo que seja relevante em termos da prática do investigador artista. “No entanto, ambas as perspectivas visam um questionamento do mundo, resultando em uma melhor compreensão dos seres humanos e de seu meio ambiente, e em conhecimento que pode ser comunicado” (Coessens, 2014, p.6).

Ciência, experimentação e método científico é uma abordagem cognitiva, “que privilegia a abstração e a objetividade distanciada, a partir de uma ‘hipótese’, a qual tornou-se a forma predominante de construção do conhecimento da comunidade científica” (Coessens, 2014, p.6).

Diferente da pesquisa artística, há uma distância entre sujeito e objeto e é “desenvolvida como um objetivo bem definido, a montagem do laboratório limpo, com o objetivo de ganhar um pouco mais de conhecimento no já vasto domínio do conhecimento” (Coessens, 2014, p.6). “Enquanto que a grande maioria das metodologias acadêmicas oferecem instrumentos de observação, análise, registro e avaliação do que fazem outras pessoas distintas ao investigador, na pesquisa artística o que interessa é justamente a acumulação de ações realizadas pelo autor da investigação⁶⁰” (López-Cano & Opazo, 2014, p.134).

Os dois domínios moldam a cultura em seus próprios modos. Ambos se originam do mesmo mundo e suas manipulações, transformações e conquistas partilham da mesma natureza humana. Seus domínios de origem são, portanto, equivalentes. Ambos têm de começar a partir das restrições do mundo e das limitações do ser humano, ambos têm de lidar com o contexto cultural e convenções vigentes. Mas os processos reconstrutivos e objetivos da prática científica e artística são diferentes. Seus domínios alvo apontam para mundos diferentes. No caso da ciência, o objetivo do esforço é limitado pelas restrições de situações do mundo real, no caso da arte, este objetivo é apenas limitado pelas restrições da imaginação humana. Isto implica que o horizonte de possíveis significados da arte é muito mais indeterminado do que na ciência. (Coessens, Crispin & Douglas, 2009, pp.25-26).

Coessens (2014, p.7), complementa:

Enquanto que na ciência, o experimento segue um padrão de ação bastante instrutivo e protocolado, ligados às experiências anteriores e a seu status dentro do conhecimento científico, nas artes, o experimento está ainda embutido nos aspectos inesperados e na improvisação de uma prática artística.

Os métodos de criação e experimentação da pesquisa artística são tão válidos quanto os métodos tradicionais acadêmicos, tais como a bibliografia, as entrevistas ou os questionários. No entanto para que a pesquisa artística em música seja válida “ela só pode ser desenvolvida por um artista prático, exercendo suas competências específicas em um entorno de docência e prática artística⁶¹” (López-Cano & Opazo, 2014, p.45).

No âmbito deste trabalho de pesquisa e com base na minha experiência profissional, será apresentado uma pesquisa artística com base na autoetnografia, que abordaremos a seguir.

4.2. Autoetnografia

⁶⁰ TO: “*mientras la gran mayoría de las metodologías académicas nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador, en la investigación artística lo que interesa es precisamente el cúmulo de acciones que desarrolla el propio autor de la investigación*”.

⁶¹ TO: “*sólo puede ser desarrollada por un artista práctico, ejerciendo sus competencias específicas en un entorno de docencia y práctica artística*”.

A autoetnografia é uma abordagem metodológica dentro da pesquisa artística, que se caracteriza pela descrição das experiências artísticas do próprio artista investigador. O termo foi nomeado pelo antropólogo americano Karl Heider. Ele usou o termo ao ouvir um grupo determinado de pessoas da Nova Guiné sobre a sua cultura, chamados *Dani*. Logo depois, David Hayano também fez uso do termo para as suas pesquisas culturais (Vieira, 2020, p.1067). Já segundo Benetti (2007, p.152), o termo foi concedido por Hayano, “para descrever o seu projeto: uma etnografia de pessoas que, como ele, passavam as suas horas de lazer jogando cartas em salas de jogos da Califórnia do Sul”. “Hoje em dia o termo é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural” (Vieira, 2020, p.1067).

Quanto a função exercida na pesquisa artística, a autoetnografia pode ser uma formadora da investigação, fornecendo uma descrição minuciosa dos fatos e se articulando com outras fontes de informação, frequentemente assumindo um formato de memória ou memória crítica; a autoetnografia pode também assumir o papel de informar a investigação quando sua descrição fornece dados passíveis de análise e reflexões posteriores, alcançando o mesmo patamar de outras fontes de informação como artigos, livros, gravações, vídeos entre outros; ainda a autoetnografia pode exercer uma função heurística quando em qualquer momento da pesquisa ela pode provocar questionamentos e o surgimento de novas ideias (Vieira, 2020, p.1068).

A autoetnografia tanto se assemelha à autobiografia como à etnografia. “Dessa forma, a autoetnografia distingue-se da etnografia (caracterizada pela observação – participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) pela inserção do observador como próprio objeto de investigação” (Benetti, 2017, p.152). Sendo também uma forma de autobiografia tendo em vista que o investigador é o próprio *performer*, estando ele a falar sobre si mesmo. No entanto, sendo a autoetnografia diferente da autobiografia porque “é um estudo da introspecção individual na primeira pessoa, que visa lançar luz sobre a cultura à qual o sujeito pertence por meios de descrições culturais mediadas pela linguagem, história e explicação etnográfica⁶²” (López-Cano & Opazo, 2014, p.139).

Segundo López-Cano e Opazo (2014, pp.142-143), se a experiência do artista investigador tiver como objetivo fazer um diagnóstico, seja ele crítico ou descritivo de um grupo ao qual pertence, este pode conter características etnográficas, “seja para o coletivo de compositores ou

⁶² TO: “*Es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica”*”

intérpretes de um instrumento em geral, de um país ou área geográfica ou cultural, seja como membro da comunidade de trabalhadores da música, cultura, etc⁶³”.

No entanto, Benetti (2017) diz que nem todas as posições em relação à autoetnografia são positivas e a seu favor. Ele cita, por exemplo, o posicionamento de Delamont (2007 citado por Benetti, 2007), onde a autora enumera suas objeções quanto a esta forma de metodologia. Mostra-se logo a seguir, as contestações de Benetti (2007) quanto às objeções da autora.

Segundo Delamont (2007 citado por Benetti, 2007, p.155):

(1) a influência negativa determinada pela proximidade do pesquisador com os dados; (2) a falta de ética decorrente da identificação de outros indivíduos envolvidos (como consequência do sistema de investigação); (3) o caráter experiencial que acaba por carecer de resultados analíticos; (4) a centralização do olhar sociológico sobre o “poderoso” e não sobre o “impotente”; (5) a fuga ao dever de coletar dados; e (6) a importunidade do investigador como objeto de descrição para fundamentar artigos, como base para o ensino, e para constituir-se a si próprio como um objeto da sociologia.

Benetti (2007) se posiciona e contesta Delamont (2007) com as seguintes argumentações:

(1) a proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação; (2) a ética da pesquisa pode ser mantida através da adaptação da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação; (3) o caráter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido; (4) o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento; (5) no caso da ‘autoetnografia, os dados coletados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo; e (6) o pesquisador é pertinente como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenômeno.

De acordo com López-Cano e Opazo, (2014, p.143) a autoetnografia pode ter três funções: ela pode formar, informar ou operar heurísticamente dentro da investigação, isto é, quando a autoetnografia forma a investigação “ela se concentra na descrição e análise dos dados recolhidos sem que estes se submetam a reflexões posteriores”. Quando a autoetnografia informa a investigação, os dados recolhidos têm relação com fontes extraídas de fotos, vídeos e material bibliográfico, bem como “dados obtidos em entrevistas, pesquisas, experimentos, observações, grupos de discussão etc⁶⁴” (p.144). Já quando opera heurísticamente, “seu trabalho não é figurar nos resultados ou servir necessariamente informações, mas gerar essas ideias operativas que permitem a articulação do projeto⁶⁵” (p.144).

⁶³ TO: “*sea al colectivo de compositores o intérpretes de un instrumento en general, de un país o zona geográfica o cultural, sea como miembro de la comunidad de trabajadores de la música, de la cultura, etc.*”

⁶⁴ TO: “*datos obtenidos en entrevistas, encuestas, experimentos, observaciones, grupos de discusión, etc.*”

⁶⁵ TO: “*su cometido no es figurar en los resultados ni servir necesariamente de información, sino generar aquellas ideas operativas que permiten articular el proyecto.*”

Tendo em vista estas três funções da autoetnografia, ela pode ser caracterizada como três tipos: descritiva, analítica ou crítica. Ela é descritiva quando não possui nenhuma reflexão sobre o que se está fazendo artisticamente, sendo assim, ela apenas tem a função de informar. Pode ser também analítica, que diferente da descritiva, ela tem o objetivo de informar e de propor reflexões e análises sobre o percurso artístico que se está a narrar. E por último, ela é crítica quando, além de informar e de reflexionar, sua proposta também é de observá-las criticamente. “Seu objetivo é descobrir maneiras novas ou diferentes de criar e discutir sobre limitações das formas criativas convencionais⁶⁶” (López-Cano & Opazo, 2014, p.145).

Este trabalho de pesquisa visa como proposta de autoetnografia, uma sugestão de estudo da canção *The Girl in 14G*, onde desmembraremos e analisaremos a canção, propondo um estudo estruturado da mesma, tendo como fonte de dados vocalizes, exercícios e propostas de como solucionar determinados trechos de acordo com a experiência da autora, podendo também ser pertinente fazer-se valer de exemplos de outras canções e/ou outros artistas no decorrer do processo. Pode ser caracterizada como uma autoetnografia analítica, pois tem como objetivo informar e reflexionar, mostrando ao leitor uma proposta de estudo para si próprio e tendo a função de informar a investigação.

4.3. *The Girl in 14G*

4.3.1. O belting perfeito

Sempre tive muito interesse pelo *black music* e desde pequena comecei a cantar este repertório, muito rico em melismas/coloraturas (*riffs* em inglês), em drives (*voice squall* e *growl*) e no próprio *belting*. No entanto, como eu não tinha estudo com orientação profissional, minha percepção sobre o *belting* era completamente equivocada. Eu levava a voz de peito pura até literalmente não poder mais e me esgoelar, e isso começou a acarretar problemas nas minhas pregas vocais durante a minha adolescência e início da fase adulta. Com muita sorte, não adquiri de fato um problema a ponto de ter que tratar (ou talvez até tivesse que tratar e não sabia) com profissionais

⁶⁶ TO: “*Su objetivo es descubrir nuevas o diferentes formas de crear y argumentar sobre las limitaciones de las formas creativas convencionales*”.

da saúde (fonoaudiólogo – ou como chamam aqui em Portugal, terapeuta da fala – e otorrinolaringologista). Comecei a sentir estas intercorrências lá pelos meus dezoito ou dezenove anos e o que eu sentia após cantar era como se as minhas pregas vocais estivessem cortadas e com feridas, o que me levava a sentir gosto de sangue na boca. A seguir apresento um *cover* meu cantando *Listen*, música de Henry Krieger, Scott Cutler, Anne Preven e Beyoncé Knowles, que foi produzida para a trilha sonora de *Dreamgirls* em 2006. No vídeo, percebe-se claramente o meu esforço vocal equivocado ao cantar as notas agudas. Elas são “empurradas” pela voz de peito, resultando em cansaço das pregas vocais. Mais precisamente, estes momentos estão em: 0:33 até 1:25, 1:44 até o final. No final, a voz quebra em 3:35 por tentar voltar ao “lugar” certo, de onde não deveria ter saído e sim apenas adicionado frontalidade e o *punch* do *belt*. (Antunes, 2013).



Figura 8: *Listen* (Recuperado em novembro de 2021 de https://www.youtube.com/watch?v=YchPV3Gd_XA)

Gostaria de aproveitar para que o começo deste tópico servisse de alerta aos novos estudantes de canto, ou até já veteranos que estejam a se aventurar em novas técnicas, para que não ignorem o que vossa voz vos diz. Eu tive muita sorte em conseguir não apresentar consequências mais sérias para a minha voz, mas poderia ter sido bem pior! Foi aí que optei por parar de me esgoelar e comecei a tentar reproduzir o *belting*, ainda por conta própria, observando e tentando fazer igual o que eu ouvia das cantoras que gostava de ouvir (Whitney Houston, Mariah Carey e Celine Dion são bons exemplos delas). No entanto, o que eu não sabia era que eu comecei a fazer o *fake belt* em *mix voice*. Não satisfeita com o resultado, comecei a pesquisar vídeos e ler sobre o *belting* e aí pude entender que eu não gostava da reprodução que estava fazendo por não

se tratar de um *belting* puro e sim de um *mix*! A voz não projetava como as cantoras que eu ouvia, simplesmente não fluía com projeção como eu queria que fosse. Então comecei a buscar exercícios que me trouxessem essa frontalidade e nasalidade do *belting*.

Além de meus treinos em busca do *belting* perfeito, comecei a cantar em coro e fazer aulas de canto lírico desde os meus quinze anos. Sempre tive muita paixão por qualquer coisa que me fizesse expressar vocalmente. Meus estudos com harmonização de vozes nos coros – participei de alguns bons coros – me levaram a cantar no Coro Sinfônico do Rio de Janeiro e no Conjunto Calíope⁶⁷ podendo assim coletar bastante informação, experiência e aprendizado. Talvez a minha dificuldade em encontrar esse *belting* que eu tanto queria, deu-se devido ao fato de eu estar estudando canto lírico ao mesmo tempo e acabou me levando de encontro ao *mix*. Não que treinar os dois seja algo ruim, mas até você conseguir um certo domínio e inteligibilidade de ambas as técnicas exige muito estudo e dedicação. Para não dar muita confusão na cabeça, eu sugiro primeiro entender muito bem uma para depois querer começar pela outra. Tendo feito toda essa introdução, posso dizer então que foi aí que começou a minha busca pelo *belting* perfeito.

4.3.2. *Conhecendo a canção*

Aprendi muito durante o meu contato profissional com o canto lírico. Pude me apresentar nas casas de espetáculos mais importantes do Brasil, tais como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a Sala Cecília Meireles, e também poder cantar junto de grandes orquestras, como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e a Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES).

Em determinado momento da minha vida, cursando Licenciatura em Música na UNIRIO, fiz audição para uma montagem de teatro musical da universidade e acabei conseguindo o papel principal junto com minha colega, onde ambas alternavam o papel. O musical chamava-se *SPAMALOT* de *Monty Python* e nossa personagem era a Dama do Lago. Foi uma época em que comecei a me interessar por este novo caminho musical e das artes cênicas. Tudo deu muito certo e a peça teve muita visibilidade, o que me abriu portas para adentrar o meio do teatro musical profissionalmente.

⁶⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%ADope> (coral)

Logo após *SPAMALOT*, comecei a trabalhar profissionalmente com teatro musical e tive o privilégio de trabalhar com as maiores empresas de teatro musical brasileiro, como por exemplo a T4F (*Time For Fun*). Dentre as peças musicais que participei estão *Mudança de Hábito (Sister Act)*, *Cinderella de Rodgers & Rammerstein (Rodgers & Rammerstein's Cinderella)*, *Os Miseráveis (Les Misérables)* e *A Noviça Rebelde (The Sound of Music)*.

Deixei me levar pelo teatro musical e, por causa dele, conheci muitas canções lindas, dentre elas *The Girl in 14G*. Há muitas canções que são conhecidas no meio do teatro musical, mas sem serem de musicais específicos. Este é o caso de *The Girl in 14G*, por exemplo. Outras canções muito conhecidas e que também são exemplos de canções conhecidas são *I'm a Star* de Scott Alan e *With Him* de Joey Contreras.

The Girl in 14G é uma canção contemporânea composta e escrita por Jeanine Tesori e Dick Scanlan. A história baseia-se na experiência real da cantora Kristin Chenoweth quando se mudou para Nova Iorque e teve de lidar com seus vizinhos barulhentos nos andares de cima e de baixo, 13G e 15G, respectivamente. A canção foi composta para ela e é a versão mais conhecida. É uma história cômica que também requer muita expressividade cênica e corporal.

A primeira vez que ouvi a música me encantei pela exigência de domínio técnico que ela demanda e me pus a estudá-la, sem nenhuma pretensão. A canção tem nuances de lírico, *mix* e *belting*, passeando por estes três coloridos vocais e exibindo rápida troca de ressonância do trato vocal. Como o tema de minha dissertação permeia o tema “lírico vs. *belting*” e o recital final ao apresentar a minha defesa necessita ser coerente ao tema aqui proposto, tive o *insight* de cantar um recital metade lírico, metade *belting*, onde apresentarei por último esta canção, mantendo a proposta de canto *crossover*.

(...) exemplos podem ser encontrados no repertório onde virtualmente todas as qualidades vocais capazes de serem produzidas pela voz são necessárias. Às vezes, radicalmente diferentes qualidades vocais são necessárias dentro da mesma música. Um excelente exemplo disso é "The Girl in 14G" por Jeanine Tesori e Dick Scanlan. (Embora esta música não seja de um show, é claramente no estilo de teatro musical.) O cantor deve mudar rapidamente de uma voz normal e conversacional para a qualidade de ópera, de *jazz*. (Balog, 2005, p.401).

Já a minha proposta neste capítulo dedicado à pesquisa artística e à autoetnografia, é de apresentar uma sugestão de estudo, partindo de uma análise de desmembramento da canção, separando os trechos onde a predominância seja o *mix*, o lírico ou o *belting*. Introduzirei exercícios e vocalizes que considero pertinentes para o estudo, adicionando também material de vídeo. Importante salientar que não sou a criadora de nenhum vocalize aqui especificado. Este material

tem caráter informativo e reflexivo, e visa esclarecer ou servir de apoio a cantores *crossover* ou cantores que estejam adentrando este universo da versatilidade vocal. Ao final da análise, proponho a execução da minha performance de *The Girl in 14G*, a qual chamarei de gravação final, adicionada aos anexos deste trabalho.

4.3.3. *Desmembrando a canção: uma sugestão de interpretação e estudo para sopranos*

Sempre que escolho estudar uma música, é importante fazer uma breve análise vocal desmembrada antes de começar a parte prática dos estudos. Com o tempo, a execução técnica foi se tornando cada vez mais automática, com base na prática e em muito treino de ouvido ao fazer reconhecimento das técnicas vocais de outros cantores. Então a minha primeira sugestão é a de fazer um esboço da canção para que possamos distinguir de uma forma bem geral, onde existe *mix*, lírico ou *belting*.

Para isso, abordei a canção com os pontos onde sinto mais as três qualidades vocais referidas, classifiquei-as em cores segundo a legenda abaixo, detalhando também as passagens de *mix* para lírico, lírico para *mix*, *mix* para *belting* e *belting* para lírico.

Azul = *mix voice*
Verde = lírico
Amarelo = *belting*

Figura 9: classificação *mix voice*, lírico e *belting*

RASCUNHO
THE GIRL IN 14G

Just moved in to 14G
So cozy, calm, and peaceful
Heaven for a mouse like me
With quiet by the lease-full
Pets are banned parties too
And no solicitations
Window seat with garden view
A perfect nook to read a book
I'm lost in my Jane Austen when I hear

[Tristan und Isolde – Wagner]

Ah, ah.

Say it isn't so
Not the flat below
From an opera wanna be
In 13G
A matinee of some cantata
Wagner's Ring
And Traviata

[Queen of the Night – Mozart]

Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah,
Ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah

Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Ah ah ah

My first night in 14G

I'll put up with Puccini

Brew myself a cup of tea

Crochet until she's "fini"

Half past eight

Not a peep

Except the clock tick-tockin'

Now I lay me down to sleep

A comfy bed to rest my head

A stretch, a yawn, I'm almost gone when

[Jazz]

Doo wee zwah doo tah dup doo

Doo spee di lee dee floy doy bee blip

Naa naa naa naa naa naa

naa naa naa naa naa naa

woo weeee

Now the girl upstairs

Wakes me unawares

Blowing down from 15 G

Her reveille

She's scattin' like her name is Ella

Guess who answers a cappella

[Jazz]

Zoot doo doot floy doy

Ah

Zoot doo doot floy dee doy

Ah ←

I'm not one to

Raise my voice

Make a fuss

Or speak my mind

But might I query

Would you mind if

Could you kindly

STOP!

That felt good (falado)

STOP!

13, 15, 14G

A most unlikely trio

Not quite three-part harmony

All day and night we're singing

[Jazz + belting + Lago dos Cisnes – Tchaikovsky]

Zoo doo doot floy doy

A zee bop boo doo boy ta boy

Stop!

Ah. Ah.

I've had my fill of peace and quiet

Shout out loud I've changed my diet

All because of 14g

Neste rascunho acima apresentei algumas anotações onde considero relevante fazer uma observação a parte, pois são trechos de maior dificuldade para mim ou que eu ache pertinente comentar. Então, afim de comentá-los, também farei uma análise de como faria e o que faria para solucionar estas transições, respondendo, assim, as últimas problemáticas desta pesquisa sobre como fazer tais transições entre as técnicas. Na figura acima, classifiquei *mix voice* em azul, lírico em verde e *belting* em amarelo, tendo em conta que esta é uma canção que utiliza as três qualidades vocais alternadas entre si e que brinca com estas características.

É importante salientar que embora a canção não seja de um musical específico, ela tem estilo de teatro musical, portanto além do fato dela estar narrando uma história, é uma canção que brinca o tempo inteiro com a voz falada, característica também do gênero. Especialmente nas partes em que estão assinaladas com *mix voice*. E como é uma região média, é próxima da fala. Esta canção possui no total 137 compassos, e no primeiro trecho de *mix*, ela brinca ao redor de $d\acute{o}3$ e $l\acute{a}3$, sendo que o trecho que assinalei, nos compassos 13 e 14 com anacruse, o *mix* é predominante na região de voz de peito, ou seja, com predominância do TA, visto que as notas são $l\acute{a}2$ e $si2$ bequadro.

Do compasso 21 ao 22 teremos a nossa primeira transição, do *mix* para o lírico. E é particularmente um lírico problemático pra mim nos intervalos descendentes. É um trecho da ópera de Tristão e Isolda, de Wagner, e os intervalos são: (1) de $l\acute{a}4$ bemol para $d\acute{o}4$ bemol; (2) de $f\acute{a}4$ para $l\acute{a}3$ bemol; (3) de $r\acute{e}4$ para $l\acute{a}2$ bemol. Sinto dificuldade de projetar nestas notas graves dos intervalos descendentes – ainda que $d\acute{o}4$ bemol não seja grave – mas creio que a dificuldade seja pela estrutura do próprio intervalo, mais a velocidade a que ele se aplica, juntando ao fato de que este primeiro lírico vem de surpresa e “no susto”. Algo que costumo fazer antes de começar a canção do início ao fim, é pegar primeiro os trechos líricos e cantá-los em separado algumas vezes repetidamente. Depois pego os trechos de *belting* e faço a mesma coisa, finalmente juntando a música completa quando sinto que estou mais segura em cada trecho separadamente. Uma outra ajuda é onde sinalizei no rascunho, que a partir do terceiro tempo do compasso 19 já começo a preparar a abertura do véu palatal em preparação para o lírico, já aproveitando, inclusive, a mandíbula relaxada e solta na palavra “my” e a seguir dela, emendando no lírico de Wagner.

A parte lírica de Wagner entra com muita energia e é muito repentinamente. O que eu costumo fazer durante os estudos é pegar essa mesma melodia em questão e vocalizar com ela subindo, descendo e subindo novamente por semitons. Esse é um exemplo de um trecho que seria

bom para aquecer dessa forma antes de iniciar a canção. Importante lembrar de não perder o tônus diafragmático nas escalas descendentes para não desafinar e não deixar a voz “morrer”, tanto em questão de apoio como de projeção vocal. Neste trecho problemático, portanto teríamos como estudo:

The image shows a musical score for a vocal exercise in 4/4 time, consisting of four staves. Each staff begins with a vocalization: 'Ah, ___ ah, ___'. The notes are written in a descending scale, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating chromatic or diatonic movements. The first staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second staff starts with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff starts with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff starts with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The notes are connected by slurs, and there are rests indicated by '___' under the 'Ah' and 'ah' labels.

Passando por Wagner, voltamos ao *mix* na região média, tentando manter sempre a voz e o tom da voz falada, como se fosse mesmo uma conversa informal. Um bom treino para isso é mesmo dialogar com o texto, sem as notas, buscando recitar o texto com a voz falada e enfatizando as palavras mais importantes de cada frase, que em sua grande maioria são substantivos ou verbos. Saliento os saltos de sextas ascendentes nos compassos 3, 4, 7, 8, 30, 31, 46, 47, 50, 51, 78 e 79, pensando em prolongar as vogais e não anteceder as consoantes. E o mesmo se aplica quando tenhamos notas longas, sustentar a nota longa na vogal e as consoantes apenas entram como finalização daquela nota longa. A seguir, mostro um vídeo de Natalie Weiss, exemplificando brilhantemente a diferença entre o *mix* e o *belt* (Weiss, 2021):



Figura 10: mix vs. belt (Recuperado em novembro de 2021 de <https://www.instagram.com/p/CWBbqG2JNMD/>)

Próximo trecho lírico será o Mozart, e pessoalmente, tenho um trauma dos meus estudos da Rainha da Noite, porque apesar de ter as notas agudas (inclusive o fá5 da partitura original de Mozart) eu já iniciava o refrão de forma tão pesada que não conseguia chegar nas notas mais agudas do refrão. Aqui, na versão de Jeanine não chega a ser um fá5, mas um ré5, o que também pode ser desafiador, principalmente vindo de uma constância de *mix voice* na região média. Quando quero treinar a região super aguda (oitava 5) vou subindo bem rápido no arpejo de 1-3-5-3-1 a partir do acorde de fá3 até a minha extensão mais aguda. Importante aqui você saber exatamente qual é o seu limite para não se machucar! O objetivo deste exercício é fazê-lo rápido no intuito de não racionalizar muito, focando em ir subindo com um leve sorriso no rosto cantando “IÁ”. Como o exercício é bem saltitante, dá pra entender que o intuito é mesmo a leveza.

The image displays three staves of musical notation in 2/4 time. Each staff contains five measures of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Each measure is followed by the syllable 'IÁ' and a horizontal line indicating a vocal line. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps and flats) and slurs.

Em 56 com anacruse temos aquele mesmo trecho, que é o trecho mais grave da canção, ou seja, *mix* com predominância de voz de peito (músculos TA) e pouca voz de cabeça (músculos CT).

No compasso 64 chegamos na primeira parte do *jazz*, onde ela canta bem no estilo de improviso “à la Ella Fitzgerald”. Neste estilo utiliza-se muito uma característica bem *black music* a qual chamamos no Brasil de *drive*. Em inglês eles se referem a *raspy voice*, *voice squall* ou *voice growl*, sendo que este último eles usam mais para se referir àquele rasgado do metal, muito utilizado neste gênero. Ainda existem pouquíssimos estudos acerca do *growl*, mas de acordo com o estudo de Acevedo et al (2018, p.1), este tema ainda é muito controverso na área da ciência da VOZ.

Certos estilos de canto da Música Comercial Contemporânea (CCM) geralmente incluem sons vocais que podem ser considerados prejudiciais para a voz. Alguns desses sons vocais são produzidos pelo estreitamento da epilaringe e/ou outras estruturas do trato vocal causando um som distorcido ou com uma percepção auditivamente apertada. A voz de rosnado (ou *growl voice*) é um desses recursos vocais, sendo frequentemente usado em *jazz*, *blues*, *pop*, *gospel*, *metal*, entre outros⁶⁸.

O estudo de Acevedo et al (2018, p.1) teve como participantes 23 cantores de metal com voz saudável, sendo que 16 deles realizaram o *growl voice* e os sete restantes realizaram o falsete característico do metal ou como ele chama em seu estudo, falsete reforçado (*reinforced falsetto*).

⁶⁸ TO: “Certain contemporary commercial music (CCM) singing styles commonly include vocal sounds that could be considered as harmful and detrimental for voice. Some of these vocal sounds are produced by narrowing of epilaryngeal and/or other vocal tract structures, causing a distorted and auditorily perceptually pressed sound. Growl voice is one of these vocal resources, being frequently used in jazz, blues, pop, gospel, and metal singing among others”

De acordo com os resultados, “uma estratégia de ressonância adequada no falsete reforçado e uma diminuição da adução glótica no *growl* pode provavelmente ser o fator que contribui para prevenir problemas de voz em cantores que usam esses recursos vocais, classicamente rotulado como abuso vocal”⁶⁹.

Como o *growl* é mais referente à voz rasgada do gênero metal, vou me referir à voz rasgada de uma forma geral, especialmente àquelas em que vemos nas canções de *jazz*, *blues* e *soul*. Este pode ser um caminho muito incerto para muitos cantores, no entanto, é uma sugestão de interpretação para quem se sente seguro ao realizar este efeito. Minha sugestão está em adicionar a voz rasgada em alguns trechos dos tempos fortes do *jazz*, ou seja, nos compassos 66 e 68. Este efeito encaixa muito bem neste estilo e creio que serviria muito bem como meio de interpretação. No final da parte do *jazz*, ela “joga” a voz no agudo ao emitir o “wee!”. Esta seria uma boa oportunidade de concentrar energia como forma de já ir preparando o *belt* que logo mais virá, embora este “wee!” ainda não seja assim tão frontal como o *belt*.

A partir do compasso 73 ela volta para o *mix* e no compasso 82 temos novamente o *jazz*. E a partir daí temos uma transição rápida de todos os estilos na seguinte ordem: (1) *jazz*, (2) lírico, (3) *jazz* (*mix* com predominância de TA), (4) lírico, (5) *mix*, (6) *belting*. Finalmente no compasso 97 chegamos na parte do *belting* na nota lá3. Para quem está iniciando no *belting*, esta região é muito difícil de conseguir pressão subglótica (fica mais fácil a partir do dó4), por isso treinos com exercícios de frontalidade e também de nasalidade. Não que o *belting* seja um som nasal, mas exercícios para treinar a nasalidade podem ser muito úteis para tentarmos encontrar essa frontalidade exigida no *belt*. Uma vez encontrando-a, apenas adicionamos mais TA juntamente com a pressão subglótica. Abaixo, classifico exercícios que considero interessantes para estudar o *belt*.

(1) Com a língua para fora, cantar dentro do intervalo de uma quinta a vogal “É”, bem aberto:

⁶⁹ TO: “A proper resonance strategy in reinforced falsetto and a decreased glottal adduction in growl voice might probably be the factors that contribute to prevent voice problems in singers who use these vocal resources, classically labeled as vocal abuse”.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Below each measure is a horizontal line with the letter 'É' above it. The second staff is identical to the first, starting with a measure number '5' above the first measure.

(2) Exercício de aproximação com a voz falada, como se estivéssemos realmente falando:

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains four measures of music with lyrics underneath: 'ah, eu vou fa-lar eu vou fa - lar'. The second staff contains four measures of music with lyrics underneath: 'ah, eu vou fa-lar e vou can - tar eu vou fa-lar e vou can - tar'. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

(3) Flexionando os joelhos, braços para frente, em movimento de desce e sobe falando “BrrrA Heey”, como mostra o vídeo da Natalie Weiss a seguir (Weiss, 2019):

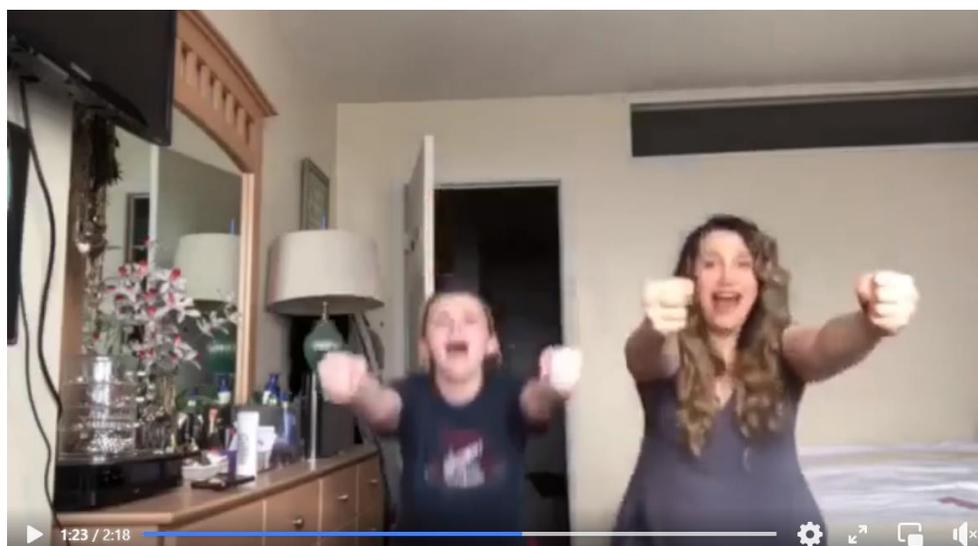


Figura 11: Hey! (Recuperado em novembro de 2021 de <https://www.facebook.com/watch/?v=395392664589628>)

(4) Ainda citando Weiss, também gosto muito de um exercício que ela usa regularmente em suas aulas de *belt*. No intervalo de quinta e glissando ascendentemente, falamos

“OH NO”. (Weiss, 2019). Note que todos esses exercícios servem de ajuste para encontrarmos o ponto de frontalidade do *belt*.

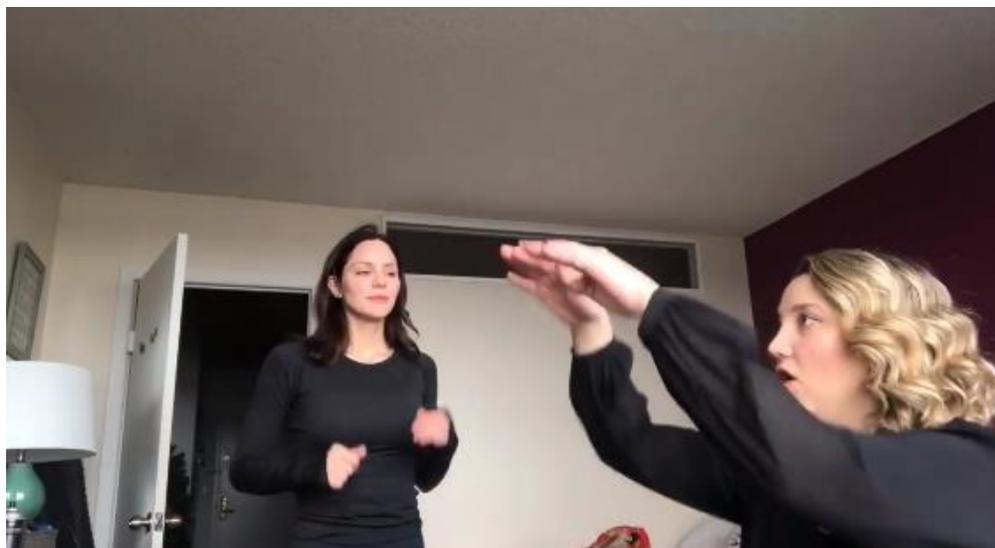


Figura 12: Oh No! (Recuperado em novembro de 2021 de <https://www.instagram.com/tv/B6tdLvFJ3Mi/>)

Diferente do lírico, o *belt* tende a usar vibrato apenas nas terminações de frase quando falamos em sustentação de uma nota longa, portanto no primeiro *STOP* do compasso 97, o vibrato iniciará no compasso 99. Já no segundo *STOP* do compasso 102, o vibrato iniciará no compasso 104. E teremos, assim, *belt* até o compasso 111.

No compasso 112, ela muda rapidamente para o lírico, o que, na minha concepção, dá uma instabilidade no “ni” da palavra “night”, que seria um salto abrupto para o lírico. A melhor solução, na minha experiência é não travar a mandíbula e pensar em uma abertura bem verticalizada, como pede mesmo o lírico, enquanto que o *belt* é mais focado na horizontalidade. Essa mudança drástica de um para o outro exige também uma mudança drástica da horizontalidade para a verticalidade, ou segundo o estudo de Titze (2011) que vimos mais adiante, o lírico seria uma boca em formato de megafone invertido e o *belting* uma boca em formato de sino (megafone). Note que nas fotos abaixo, o *belt* “mostra mais os dentes” (horizontalidade) e o lírico mostra-os menos (verticalidade).

Dos compassos 113 ao 116, muda abruptamente para o *jazz*, o que seria um *mix voice* com *growl*, voltando para o *belt* do 117 ao 120 e retornando no 121 com a melodia de Tchaikovsky (Lago dos Cisnes) no lírico. Importante lembrar de respirar entre as duas frases da melodia, no compasso 124. A partir do terceiro tempo do compasso 127, segue com o *belt* até o final da canção.



Figura 13: boca do canto lírico (Recuperado em novembro de 2021 de <https://br.pinterest.com/pin/106749453642355944/>, <https://mondomoda.com.br/2012/02/07/habanera-angela-gheorghiu-callas/> e <https://www.tricurioso.com/2019/06/19/por-que-existem-tantos-cantores-de-opera-aci>)



Figura 14: boca do belt (Recuperado em novembro de 2021 de <https://www.virgula.com.br/tag/idina-menzel/> e <https://www.papelpop.com/2020/02/oscar-2020-cynthia-erivo-emociona-plateia-com-live-de-stand-up-faixa-tema-de-harriet/>)

Sobre a minha experiência com *The Girl in 14G*, como sempre tive mais dificuldade com o lírico, naturalmente os trechos líricos são, para mim, os mais difíceis. Sinto que o vibrato fica duro e o giro de ar é muito difícil de manter, até mesmo por ser uma música que muda abruptamente de uma técnica para outra e demanda muito domínio e controle. Nos anexos, deixo um vídeo meu cantando esta canção, e poderão reparar isto nos trechos de 1:09 a 1:11, 2:24 a 2:26, 3:21 a 3:23, 3:31 a 3:37. E de todos esses trechos líricos, o mais difícil para mim é o trecho de “*all day and night we ´re singing*” em 3:21. Talvez por se tratar de um salto maior (oitava) e também por ser o trecho lírico logo após o início contínuo do *belting*, causando um “estranhamento” na laringe. Diferente das vogais, as consoantes são sons (fonemas) com obstáculos para que sejam pronunciados, portanto, quando encontro dificuldades relacionadas ao salto ou intervalo, costumo treinar cantando apenas as vogais contidas na frase específica e depois de repetir várias vezes e interiorizar no corpo, acrescento as consoantes.

É de suma importância mencionar que o foco desta autoetnografia foi baseado em exercícios vocais de acordo com a experiência da autora, isto é, indicados para a minha classificação vocal, tessitura e extensão. Este trabalho tem o intuito de motivar e informar cantores que já tenham consciência de seus próprios limites vocais.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão deste trabalho de pesquisa, para observar-se resultado como cantores *crossover* é importante que saibamos todas as características de cada estilo musical e também de cada técnica que queiramos aplicar, assim dessa forma, é mais fácil encontrar um ponto de apoio para a versatilidade vocal de acordo com o que for proposto na canção e/ou na audição que nos propusermos a executar. Entendendo a base central de cada, e com a prática e estudo, conseguiremos um domínio vocal que, a longo prazo, nosso corpo encontrará no caminho “automático”.

Este estudo propôs um maior conhecimento sobre as técnicas de canto lírico e do *belting*, mostrando as diferenças e similaridades técnicas que possuem entre si. Pôde-se contemplar menos similaridades, devido a tratarem-se de técnicas únicas e individuais. No entanto, existem similaridades quando analisamos os quesitos apoio e respiração.

No capítulo um foi abordado a revisão bibliográfica referente à parte anatômica e fisiológica da voz, bem como no segundo capítulo, a revisão bibliográfica ao tratar tecnicamente o canto lírico e o *belt*. Já no terceiro capítulo, a metodologia utilizada foi por intermédio da entrevista com base em respostas de cantores *crossover* brasileiros. Por fim, no quarto e último capítulo, a abordagem metodológica foi a autoetnografia com base na experiência da própria autora como cantora *crossover* e tendo também como base para tal, a prática artística ao tratar-se este de um curso prático com base na interpretação e performance em canto.

Quanto aos estudos já existentes na área, é notório que ainda há pouco material científico em português, sendo a maioria deles na língua inglesa. Sendo assim, este trabalho também tem o intuito de servir como complemento adicional de estudo na língua portuguesa àqueles que desejam aprofundar-se neste tema.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, R. (2013). *Listen – Raquel Antunes cover*. Acedido em 10 de novembro de 2021, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YchPV3Gd_XA
- Acevedo, K., Guzman, M, Hormazabal, N., Leiva, F., Ortiz, V., Quezada, C. (2018). Aerodynamic Characteristics of Growl Voice and Reinforced Falsetto in Metal Singing. *Journal of Voice*. (vol. 33, No.5). 1-7.
- Balog, J. E. (2005). A guide to evaluating music theater singing for the classical teacher. *Journal of Singing*. (vol. 61. No. 4). 401-406.
- Behlau, M. (2001). *Voz: o livro do especialista*. (Volume I). Rio de Janeiro, Editora Revinter.
- Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*. (vol. 23. No.1). 147-165,
- Björkner, E. (2006). *Why so different? aspects of voice characteristics in operatic and musical theater singing*. Doctoral Thesis. Stockholm, Sweden.
- Bolsanello, D. (2005). Educação somática: o corpo enquanto experiência. *Motriz, Rio Claro* (vol. 11, No. 2). 99-106.
- Bourne, T., Kenny, D. (2016). Vocal qualities in music theater voice: perceptions of expert pedagogues. *Journal of Voice* (vol. 30, No. 1). 128.e1-128.e12.
- Campos, P. H., Gusmão, C. S., Maia, M. E. O. (2010). O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte* (n.21), 43-50.
- Chamun, W. W. A. (2017). *A construção da performance vocal em português brasileiro em três modelos: lírico, câmara e belting: estratégias pedagógicas*. Dissertação de Mestrado em Música. Local: Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP.
- Coessens, K. (2014). A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal. Revista de pesquisa em arte ABRACE, ANPAP e ANPRON em parceria com a UFRN*. Vol 1/2. 1-20.
- Costa. L. H. C., Duprat, A. C. (2008). *Belting: uma visão otorrinolaringológica*. *ACTA ORL/Técnicas em otorrinolaringologia*. (vol. 26). 13-14.

- Domenici, C. L. (2012). A voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do SIMPOM. Simpósio Brasileiro Pós-Graduandos em Música*. Universidade Federal do Rio Grande de Sul. 169-182
- Edwin, E. (2007). Belt is legit. *Journal of Singing*. (vol. 64 No. 2). 213-215.
- Finnegan E. M., Hoffman H. T., Hull D., Jaiswall S., Kochis-Jennings K. A. (2014). Cricothyroid muscle and thryroarytenoid muscle dominance in vocal register control: preliminary results. *Journal of Voice* (vol. 28 No. 5). 652.e21-652.e29).
- Gallardo, B. T., Pérez, F. G. (2008). *Anatomía de la voz*. Badalona: Editorial Paidotribo.
- Gramming, P., LoVetri J., Sundberg. J. (1993). Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theater singing. *Journal of Voice* (vol. 7, No. 4). 301-310.
- Hidaka S., Kaburagi T., Lee Y., Nakagawa T., Oya M. (2021). Differences among mixed, chest and falsetto registers: a multiparametric study. *Journal of Voice* (DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.12.028>). 1-19.
- Lesh, S., LoVetri, J., Woo, P. (1999). Preliminary study on the ability of trained singers to control the intrinsic and extrinsic laryngeal musculature. *Journal of Voice* (vol. 13, No. 2). 219-226.
- LoVetri, J. (2003). Female chest voice. *Vocal Pedagogy Column of Richard Miller. Journal of Singing*. (vol. 60, No. 2). 161-164.
- LoVetri, J. (2008). Contemporary commercial music. *Journal of Voice*. (vol. 22, No. 3). 260-262.
- LoVetri, J. (2012). The confusion about *belting*: a personal observation. *VoicePrints, Journal of the New York Singing Teachers' Association*. 4-7.
- LoVetri, J. (2013). Voice students: what is healthy *belting*? *Majoring in Music.com*. Acedido em Maio, 2021, disponível em <https://majoringinmusic.com/voice-students-what-is-healthy-belting/>
- LoVetri, J. (2014). Classical and contemporary commercial music: a comparison. In Hoch, M., *A Dictionary For The Modern Singer*. Rowman & Littlefield. 207-211.
- LoVetri, J. (2021). *Somatic Voicework™ The LoVetri Method*. Acedido em maio de 2021, disponível em <http://thevoiceworkshop.com/articles-and-videos/>
- López-Cano, R., Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística em música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Barcelona.

- Mariz, J. (2013). *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*. Tese de Doutorado em Música. Local: Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP.
- Marques, H. I. (2019). *O canto crossover: uma revisão bibliográfica e estudos de relações possíveis na performance da música vocal brasileira*. Dissertação de Mestrado. Local: Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. New York, Oxford University Press.
- Miller, R. (2019). *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*. (Luciano Simões Silva, trad). 1. ed. São Paulo, É realizações Editora. (Trabalho original publicado 1996).
- Modesto, P. S. (2019). *A influência do canto lírico na prática de outros gêneros musicais em Portugal, através da aplicação do termo crossover*. Relatório Final do estágio do ensino especializado. Local: Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa.
- Nascimento, C. E. (2016). *O cantor crossover: um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e o popular*. Dissertação de Mestrado. Local: Departamento de Música. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP.
- Sacramento, A. C. P. (2009). *Técnica de canto lírico e de teatro musical – práticas de crossover*. Tese de Doutorado. Local: Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro.
- Severino, A. J. (2007). *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo, SP. Editora Cortez.
- Silva, L. S. (2016). A técnica *belting* usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil. *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB* (vol 2 e 3, ano 1), 197-210.
- Story, B. H., Titze, I. R., Worley, A. S. (2011). Source-vocal tract interaction in female operatic singing and theater *belting*. *Journal of Singing* (volume 67, No. 5). 561-572.
- Sundberg, J. (2015). *Ciência da Voz na Fala e no Canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 25-29.
- Torres, B. (2007). *Anatomía funcional de la voz*. Editors: Josep Rumbau Serra. Online edition: <http://www.medicinadelcant.com/cast/intro.htm>
Chapter: 1. In book: *Medicina del canto* (1-28).
- Vidal, M. R. M. (2000). *Pedagogia vocal no Brasil: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Vieira, R. (2020). Autoetnografia da prática interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. *Anais do SIMPOM. Simpósio Brasileiro Pós-Graduandos em Música da UNIRIO*. (No. 6). 1067-1077.
- Weiss, N. (2019). *Squatting and Belting*. •... Acedido em 13 de novembro de 2021, disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=395392664589628>
- Weiss, N. (2019). *Highlight of 2019. Sappy post (reposted): If you were to tell 20-year-old Natalie that the singer she obsessed over on @americanidol season 5 would eventually reach out to have a vocal coaching with her... The universe, man. What if I hadn't gotten cut that day on season 4 of American Idol? What if that first video in 2006 hadn't made its way to YouTube. What if I had never shared my private coaching sessions? #grateful for where it's all led me. #ididntplanit #slidingdoors @katharinefoster @davidfoster #longestcoachingvidsofar*. Acedido em 13 de novembro de 2021, disponível em: <https://www.instagram.com/tv/B6tdLvFJ3Mi/>
- Weiss, N. (2021). *Which one do you prefer? @katepcoffey @heathersmusical #mixing #belting*. Acedido em 13 de novembro de 2021, disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWBbqG2JNMD/>
- Willis-Lynam, K. (2015). *The crossover opera singer: bridging the gap between opera and musical theater*. Degree Doctor of Musical Arts. Local: Graduate School. The Ohio State University.

ANEXOS

Anexo A

Link da gravação final

<https://www.youtube.com/watch?v=1zILzzAqhCI>

Music by Jeanine Tesori

Lyrics by Dick Scanlan

Anexo B

Partitura

The Girl in 14G

Lyrics by Dick Scanlan

Music by Jeanine Tesori

Moderate Swing (♩ = ♪³ ♪)

C B♭ Am Gm F E° Bm7♭5 C7 F6

Just moved in — to

Gm7 C7 F6 D7/F♯ Gm7 C7

Four-teen "G," — so co - zy, calm and peace - ful.

F6 Gm7 C7 F A7

Heav-en for — a mouse like me with qui - et by the lease - ful.

mp

L.H.

sim.

Copyright © 2000 That's Music To My Ears Ltd. and Thoroughly Modern Music Publishing Co.
International Copyright Secured All Rights Reserved

2

D6 Em7 A9 D6 F°7

Pets are banned, - par-ties too, - and no so-li-ci-

mf

Em7 A7 D6 Em7 A9

ta-tions. Win-dow seat - with gar-den view. -

(♩ = ♪)

F/C C7 F/C C7

A per-fect nook to read a book. I'm lost in my Jane Aus-ten when I

L.H. mp

decresc. poco a poco

À la "Tristan" (♩ = ♪)

B°7

hear: "Ah, ah."

ff

4

À la "Tristan"

Gm C F B♭ B[°]7 E7

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, _____

f

*Red. * Red. **

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'À la Tristan'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a series of eighth notes on a descending scale, followed by a long note. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns. The score is marked with a forte 'f' dynamic and includes performance instructions like 'Red.' and asterisks.

À la "Magic Flute"

Λ E7 *tr* Λ E7 *tr* Λ E7 Λ E7

ah, ah,

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'À la Magic Flute'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a series of eighth notes on a descending scale. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns. The score is marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic.

Tempo I (♩ = ♩³)

N.C.

ah, ah, ah, ah."

fff *sub. p*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Tempo I'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a series of eighth notes on a descending scale. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns. The score is marked with a fortissimo 'fff' dynamic and a piano 'sub. p' dynamic.

F6 Gm7 C7 F6 D7/F#

My first night_ in Four-teen "G." _ I'll put up with Puc -

Gm7 C7 F6 Gm7 C7

ci - ni. Brew my - self_ a cup of tea. _

sim.

F A7 D6

Cro - chet un - til she's fi - ni. Half past eight,

mf

Em7 A9 D6 F°7 Em7 A7

not a peep_ ex - cept the clock tick _ tock - in' _

6

(♩ = ♪)

D6 Em7 A9 F/C

Now I lay — me down to sleep. A com - fy bed

L.H. mp

C7 F/C C7

to rest my head. A stretch, a yawn; I'm al - most gone, then

R.H. rit. e dim.

Fast Jazz, à la Ella Fitzgerald (♩ = ♪³)

C#13 C9 Fm6

"Doo - wee - zwah — doo -

tah - dup - doo spee-di - lee dee - floy - doy bee - blip, —

G13 Gb7#5 F9 E7#9 D13b9 7

optional

naa - naa, woo - weeee.

Tempo I

C7 F6 C+ Gm7 C+

Now the girl up - stairs wakes me un - a -

sub. p

F6 C+ Gm7 C+(b9) F6

wares. Blow - in' down from Fif - teen "G" — her

D9 Gm7 C9 C7

rev - eil - le. — She's scat - tin' like her name is El - la. Guess who an - swers a cap - pel - la.

mp *lightly*

8 **Fast Jazz ("Ella")** **Operatic**

Fm6 Fm/C C7

"Zoot doo doot floy doy." - "Ah."

f *mf molto legato*

Fast Jazz ("Ella") **Operatic**

Gm6 Gm/D D7

"Zoot doo doot floy dee doy." - "Ah."

f *mf molto legato*

Somewhat freely

G6 D7 G6 D7

I'm not one to raise my voice, - make a fuss or speak my mind, but

sub. mp

Bbm7b5 A7b5 A7 Cm7b5 B7b5 B7 D°7 Em7b5 E7b5 N.C.

might I quer - y... Would you mind if... Could you kind - ly... stop! -

poco accel. *pp* *ppp colla voce*

Fast March 9

A7 D A7

staccato cresc. poco a poco

D B7 F

"That felt good" Stop!

Broad Swing (♩ = ♩³)

B7 D7 Em7 E#°7 D9/F# G6

Thir - teen, Fif - teen,

molto rit. *ff*

Am7 D7 G6 E7#9 Am7 D9

Four-teen "G." A most un - like - ly tri - o.

10

Operatic

G6 Em7 Am7 D7 Eb9 D9 G9

Not — quite — three — part har — mo — ny. — All day, all night — we're sing-in'!

Fast Jazz
Cm6

“Zoot doo doot floy doy — a zee bop boo doo

boy ta boy.” — “Stop!”

Cm6

“Ah.”

Broad swing (♩ = ♩[♩]) ¹¹

Ah... Had my fill...

of peace and quiet. Shout out loud. I've

changed my diet, all because of Fourteen "G!"

C C6/D G C D G6