Dossiê
Dramaturgia Musical

A técnica *belting* usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil

Luciano Simões Silva

A técnica *belting* usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil

Luciano Simões Silva
UNILA
brazbaritone@gmail.com

Resumo: Através de extensa revisão bibliográfica, entrevistas com pedagogos vocais dos EUA e do Brasil, além de prática musical e pedagógica, o autor analisou as bases fisiológicas e artísticas do canto contemporâneo que é utilizado na música popular norte-americana em seu estilo de produção mais controverso, o *belting*. A importância de se conhecer mais sobre este estilo é clara, pois modelos vocais vindos dos EUA são frequentemente usados sem rigor ou treinamento em musicais e espetáculos e na música vocal brasileira, ocasionando inconsistência de timbres, problemas de saúde e perda de qualidade vocal. Os resultados desta pesquisa indicam que o cantor deve aprender a alterar o trato vocal e a intensidade vocal de maneira sutil para que não cubra demais a voz ou fique em situação de "violação de registro" (MILLER, 2000), mantendo o timbre esperado para o estilo, com resistência e saúde.

Palavras-chave: *Belting*, Musical, Canto, Fisiologia da voz, Pedagogia vocal.

Abstract: Through extensive bibliographical research, interviews with American and Brazilian voice teachers, and pedagogical and musical practice, the author analyzed the physiological and artistic basis of the contemporary singing utilized in American popular music in its most controversial style of production, belting. The importance to know more about this style is clear, because vocal models coming from the US are frequently used with no rigor or training in musicals and shows and in Brazilian vocal music, resulting in inconsistency of timbres, health problems and loss of vocal quality. The results of this research indicate that the singer must learn to change the vocal tract and the vocal intensity in a subtle manner so the singer will not cover the voice too much or get into a situation of register violation (MILLER, 2000), keeping the expected timbre for the style, with stamina and health.

Key words: Belting, Musical, Singing, Voice physiology, Voice pedagogy.

Introdução: pedagogia vocal

A pedagogia vocal para o canto popular nos Estados Unidos tem passado nos últimos vinte anos por transformações importantes que abrangem tanto novas pesquisas de suas bases fisiológicas, como novas maneiras e métodos de ensino. Em 2002, a pedagoga vocal Jeannette LoVetri, ao descrever o estado da pedagogia vocal para o canto popular norte-americano, constatou que a grande maioria dos professores de CCM (música comercial contemporânea, da sigla em inglês) vinha de universidades ou faculdades, mas que grande parte delas não oferecia a graduação em teatro musical ou algo relacionado. O resulta-

do era que uma pequena parte dos professores de teatro musical não tinha qualquer treinamento para tanto (LOVETRI et al, 2003: 214). Ela tem advogado e defendido bastante desde então uma melhora no conhecimento científico, treinamento e metodologias do canto popular norte-americano. A situação deste então melhorou muito por lá. No Brasil pode-se dizer que a situação não é muito promissora. A tradição por aqui é de apenas dois tipos de curso de canto: o canto lírico, que ainda é a grande maioria nas universidades, e o canto de MPB, em escolas que tem curso de música popular. Ainda há poucos lugares para o cantor ou ator que quer aprender canto popular norte-americano, *belting*, *mix*, jazz e *crooning*. Entre os professores de canto lírico, existe um mito de que "com a técnica tradicional do canto italiano antigo (*bel canto*), o aluno tem condições de cantar qualquer coisa". Apesar de ser um exagero, há um fundo de verdade em alguns aspectos, já que 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. No entanto, o professor tem que ser qualificado o suficiente para saber como aplicar este conhecimento e experiência em outros gêneros vocais.

O canto popular norte-americano vem de uma tradição de se cantar em público, para grandes audiências, de um teatro musical que se firmou a partir dos anos 1920 para crescer e invadir as casas dos ouvintes nos programas de rádio. O microfone ajudou a criar o canto intimista dos *crooners*, mas também serviu para polarizar o teatro musical entre o *legit*, herdeiros do canto clássico, e o *belting*, a nova maneira de se cantar com projeção inicialmente sem amplificação, mas que se adaptou bem à era elétrica a partir dos anos 1960. *Legit* é "Broadway bel canto": uma voz redonda, mas aberta, com laringe em posição natural (neutra) ou levemente abaixada. Seu nome vem de "*legitimate voice*", ou seja, a "voz legítima" lírica.

Segundo Nicholas Spivey, o canto norte-americano pode ser classificado em *crooning*, *legit*, *mix* e *belting* (2008: 486), sendo que estes estilos muitas vezes se misturam e se confundem até dentro de uma mesma canção. A voz mista, ou *mix* pode também ser dividida de acordo com qual musculatura esteja mais presente ou "dominante": se for o músculo intrínseco da laringe crico-tiróideo (CT), será uma voz mista com predominância de voz de cabeça, ou seja, um *head-mix*; se for o músculo intrínseco tiro-aritenóideo (TA), será uma voz mista com predominância de voz de peito, ou seja, um *chest-mix*.

Todavia, a mania norte-americana de classificar tudo ajuda consideravelmente a pedagogia vocal popular. O personalismo, ou a prática de se ensinar canto de acordo com ideias pessoais e experiência do professor, sempre foi uma prática da pedagogia do canto lírico, mas no canto de MPB há uma tendência ainda maior de isto acontecer. No canto lírico há uma tradição que o professor tenta seguir, pelo menos em nome, do chamado *bel canto*, ou canto italiano antigo. Já no canto popular há muita disparidade até sobre o que é canto popular, e quais estilos ou gêneros serão contemplados no ensino.

Registros

Para se entender a técnica *belt* e principalmente como ela é usada nas vozes masculinas, é necessário se esclarecer primeiro como definiremos registros, já que é uma área que

pode provocar mal-entendidos.

Segundo a definição clássica de Manuel Garcia (1847), 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." A definição de Titze (1994) é talvez mais moderna: "registros são regiões perceptivamente distintas de qualidade de voz, com frequências e intensidades específicas". Para a fonoaudióloga Mara Behlau, existem apenas três registros: basal, modal e elevado. O registro basal é o mais grave, com intensidade fraca, cujo som parece o de um ovo fritando (daí o nome em inglês "vocal fry"), com o vocalis (músculo tiro-aritenóideo interno) em contração intensa. O registro modal tem uma grande extensão de frequências, e pode ser dividido em três sub-registros, registro de peito, misto e de cabeça. Toda a fala e a maioria do canto se encontram neste registro. A ação conjugada dos músculos tiro-aritenóideo (TA) e crico-tiróideo (CT) é a principal característica deste registro e sua importância para os timbres e produções vocais é imensa. O terceiro registro é o elevado, com dois sub-registros: falsete e flauta, com uma atuação quase exclusiva do CT.

Junto com esta definição e classificação proposta por Mara Behlau, usaremos a proposta de Roubeau et al (2009) de mecanismos laríngeos. 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 (PPVV) (ROUBEAU, 2009: 437). Eles propõem quatro mecanismos laríngeos: M0, M1, M2 e M3, que refletem de maneira geral os registros basal (M0), modal (M1), falsete (M2) e flauta (M3).

A técnica (ou estilo) *belting*

O termo *belting* vem do verbo "*to belt out*", que significa cantar de maneira forçada e gritada. Há ainda muita polêmica sobre o termo. O vocólogo Ingo Titze diz "estilo de produção", não técnica. LoVetri (2003: 211) afirma que é "apenas um rótulo dado a certo aspecto da função do registro de peito". Na verdade, o *belting* é hoje reconhecidamente 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. A descrição do timbre envolve muito brilho (*ring*), voz metálica (*brassiness*), *twanginess* (o timbre ardido ouvido nos cantores *country*) e dinâmica forte.

O *belting* (ou *belt*) apareceu na década de 1930 com cantoras como Ethel Merman, Celeste Holm e Judy Garland como alternativa ao *legit*, que era e ainda é o canto lírico da Broadway, ou seja, um canto lírico com menos projeção e mais adequado ao microfone, mas com timbre e produção muito parecidos com o lírico (WELLS, 2006: 67). No musical *Oklahoma*, o *belting* se fortaleceu como um timbre praticado por personagens caricatos ou em números de comédia. Desde então tem gerado muitas controvérsias entre os professores de canto. Cornelius Reid, um dos maiores pedagogos dos anos 1960 criticava: "prática de cantores pop de cantar até os limites do registro de peito". O grande pedagogo Richard Miller avisava que "esta prática induz a conflito físico" (WELLS, 2006: 66). Vennard, Silver e Novak estão entre tantos outros professores dos anos 1960 e 1970

que aderiram à prática de criticar o *belting*.

A partir de 1940, com as operetas fora de moda, os arranjos ficam mais pesados, com muitos metais (trompetes, trombones) e instrumentos elétricos (o *legit* era acompanhado por cordas), e o *belting* começa a ser mais usado. A partir da década de 1960, os musicais começam a ser amplificados e microfonados.

O *belt* típico dos anos 40 pode ser encontrado na voz de Judy Garland: uma voz de peito pesada e que não chega muito acima do C4[1]. A voz chegava às vezes a quebrar no A3. Tinha como características o esforço contínuo, o estresse, e muitas vezes a 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. O timbre é predominantemente definido pela presença atuante do músculo tiro-aritenóideo (TA) em uma espécie de voz mista (chamada em inglês de *mix*) dominada por TA (*chest mix*) podendo chegar até G4 (em cantoras *high belters*).

A relação entre canto e fala na música da Broadway é intrínseca ao gênero. Professores e diretores sempre lembram que é "teatro" musical, portanto a palavra, o texto, vem primeiro. A voz serve ao texto: 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. É sempre essencial que o texto seja entendido de primeira (SCHUTTE, 1993: 142) e o som resultante tem que parecer natural (voz coberta ou escura é descartada). Equivale a um "discurso veemente" (SPIVEY, 2008).

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.

De qualquer maneira, mesmo com a importância do ajuste fonatório, o principal componente do *belt* é o ajuste do trato vocal (LOVETRI, 2003). Este ajuste é conseguido de maneira intuitiva através de um processo chamado *formant tuning* (sintonia de formante). Quanto mais próximo um formante estiver de um harmônico, maior a amplitude (força) deste harmônico. No limite do registro de peito, F1 (o primeiro formante, que define as vogais) segue H2 (o segundo harmônico), resultando em um F1-H2 *tracking*, que aumenta a projeção do H2, formando o timbre que caracteriza o *belt*. Este fenômeno é muito importante para o *belting* masculino, como será explicado mais adiante. No canto lírico, H1 (a fundamental)

1 Neste artigo considerarei o Dó central como C3. Nos EUA a nomenclatura mais comum coloca o Dó central um número acima, ou seja, C4, mas no Brasil o mais comum na prática ainda é considerar o Dó central como C3.

e o formante do cantor (uma aglomeração do terceiro, quarto e quinto formantes, característica da voz masculina, de alta intensidade, entre 2500 e 3500 Hz) são as principais zonas de convergência em termos de intensidade sonora. Já no *belting*, há um espalhamento de componentes em alta frequência, com ressonâncias que chegam até 10000Hz.

O belting é caracterizado também por laringe levemente alta, faringe mais estreita (POPEIL, 2012), "*twang*" (pregas ariepiglóticas estreitas), e um encurtamento do trato vocal, resultando em som mais brilhante. A boca geralmente está em forma de sino (megafone), com mandíbula bem aberta, ao contrário do canto clássico, que se caracteriza por um megafone invertido (TITZE, 2011). Por volta de C4 até E4, as cantoras líricas reduzem a abertura da boca. As *belters* fazem o oposto. Depois da passagem, já em voz de cabeça é que as cantoras clássicas abrem mais a boca (TITZE, 2011).

Figura 1: a cantora Idina Menzel em *belting*: é possível se perceber a boca em forma de sino e a mandíbula bem aberta.

A percepção do ouvinte é de um som forte, brilhante e áspero: sensação de alta tensão! Parece mais agudo do que é, pois valoriza os formantes primários (F1 e F2) e as altas frequências. Além disso, 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*), 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.

Há muitos sub-estilos de *belting*, e diferentes professores seguem e às vezes fazem

classificações diferentes. O vocólogo Johan Sundberg propõe a seguinte classificação: *heavy* (pesado), *brassy* (metálico), *ringy* (brilhante), *nasal*, e *speechlike*. Outros sub-estilos relacionados a musicais ou repertórios incluem: Old Disney, New Disney, rock-*belt* (como no musical *Rent*), *soul-belt*, pop-*belt* e muito mais. A conclusão que se chega é que os sub-estilos são um pouco personalistas e ainda há muito chão para se chegar a uma classificação definitiva.

Com relação à saúde vocal, que sempre tem sido uma preocupação constante de professores de canto, principalmente de outros estilos vocais, hoje se sabe que nenhum dos fatores envolvidos em *belt* leva a abuso vocal (MILLER, 1993). Em pesquisa com profissionais, Phyland reporta que o primeiro e último dia são os mais difíceis para os cantores. Alguns acusam mudanças ruins, mas a grande maioria tem voz saudável (2013). 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. O cantor de teatro musical em temporada participa de até oito shows por semana em seis dias (muitas vezes com canto e dança e diálogos intercalados). Portanto, 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.

Belting masculino

Para o cantor masculino que deseja cantar em *belting*, todavia, há poucas opções quanto à pesquisa e informações. A maioria das pesquisas é feita com cantoras ou com um misto de cantoras e cantores e raramente se encontram artigos relacionados exclusivamente ao uso do *belting* por homens. Uma das razões pode ser a impressão de que o *belting* é um fenômeno exclusivamente feminino. Outra pode ser de que há muito mais diferenças entre o canto lírico e o *belting* feminino que o masculino. A primeira afirmação é claramente desinformada, pois o *belting* masculino é uma realidade na região aguda da voz de barítonos e baritenores. A segunda afirmação é correta, porém não se preocupar com a voz masculina em *belting* por não haver diferenças claras e gritantes beira o desleixo, já que as diferenças são significativas em termos de timbre, técnica e uso do trato vocal na região aguda.

A primeira notável e marcante diferença entre vozes masculinas e femininas está nos registros utilizados nas regiões média e aguda da voz. Nas vozes masculinas, os registros basal e falsete (M0 e M2) são usados em ocasiões especiais, o falsete com muito mais frequência. Portanto, não só toda a região da fala, mas a grande maioria da região do canto é usada em registro M1, ou modal. Esta diferença acaba proporcionando variações marcantes no uso de um estilo vocal que é embasado na voz de peito, como o *belting*.

O uso do *belting* pelas vozes masculinas só ficará evidente na região aguda da voz a partir do começo da região de passagem (C3-D3 até F3-G3), quando, no canto lírico, os cantores começam a pensar em usar a cobertura, graças às estruturas mais largas da laringe masculina (MILLER, 2000: 56). Esta manobra é oriunda da técnica italiana antiga de *copertura*, ou "cobrir" a voz na região de passagem para que o *passaggio*, ou a quebra, a passagem de um registro a outro (M1 para M2) seja adiada e qualquer variação timbrística ou sensação de tensão não seja percebida pelo ouvinte. Esta técnica é um dos vértices

do canto lírico masculino e precisa ser bem entendida para se compreender como o cantor masculino usa o *belting* na mesma região.

Para o cantor popular, a história é outra, já que a "quebra" ou a passagem brusca de registro M1 para M2 não é um problema, mas sim uma variação timbrística adequada ao estilo. Em vários estilos, como por exemplo o rock, o cantor pode escolher tanto a mudança para o falsete quanto a manutenção do registro de peito até o agudo, dependendo da necessidade da canção e do momento.

Dentro da realidade atual de musicais da Broadway, onde o cantor pode estar em uma temporada cantando rock-*belt* em *Rock of Ages* e na temporada seguinte audicionar para *Jekyll and Hyde*, onde tem que ajustar sua voz para um estilo mais clássico, adaptação é a chave. Para o cantor masculino, entender como é que ele pode usar a região superior de sua voz é essencial. Este uso será determinado por dois fatores que dirigem a emissão e a projeção vocal: a fonte e o filtro.

A cobertura envolve necessariamente o abaixamento da laringe e o alargamento das áreas supraglóticas, inclusive o levantamento do véu palatino (ECHTERNACH et al, 2010: 285). 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. Já para o *belting* masculino, algo inusitado acontece, já que é esperado também que haja uma uniformidade no timbre, mas a referência de timbre é o sub-registro de peito, modal (M1), um timbre mais metálico e frontal. Portanto, caprichosamente, a cobertura pode resultar em uma diferença de timbre mais acentuada no lírico que no *belting* para o cantor masculino.

Segundo Kenneth Bozeman, a cobertura na voz masculina acontece quando a frequência do segundo harmônico da fundamental (H2) passa pela frequência do primeiro formante do trato vocal (F1), resultando em mudança de timbre vocal, facilitando um ajuste de registro laríngeo mais leve e um modo de fonação menos tenso (BOZEMAN, 2012). Se esta passagem não acontece, ou seja, sem a cobertura, H2 fica acoplado logo abaixo ou em cima de F1, e o timbre fica aberto, parecido com um grito, com inconsistência de timbre, ajuste laríngeo pesado e modo de fonação tenso. Este é basicamente o princípio que define a diferença entre os dois tipos de cantores que mais aparecem para cantar musicais em um ambiente sem tradição neste tipo de evento. Explicando, ou aparecem cantores líricos, que dominam o ajuste laríngeo para a cobertura, ou aparecem cantores sem este domínio e sem ideia do que fazer no agudo, resultando em um timbre forçado e gritado. O ajuste em "*yell*", ou seja, o canto masculino agudo mais gritado, é mais parecido com o que se espera do *belting*, como mostra a figura 2:

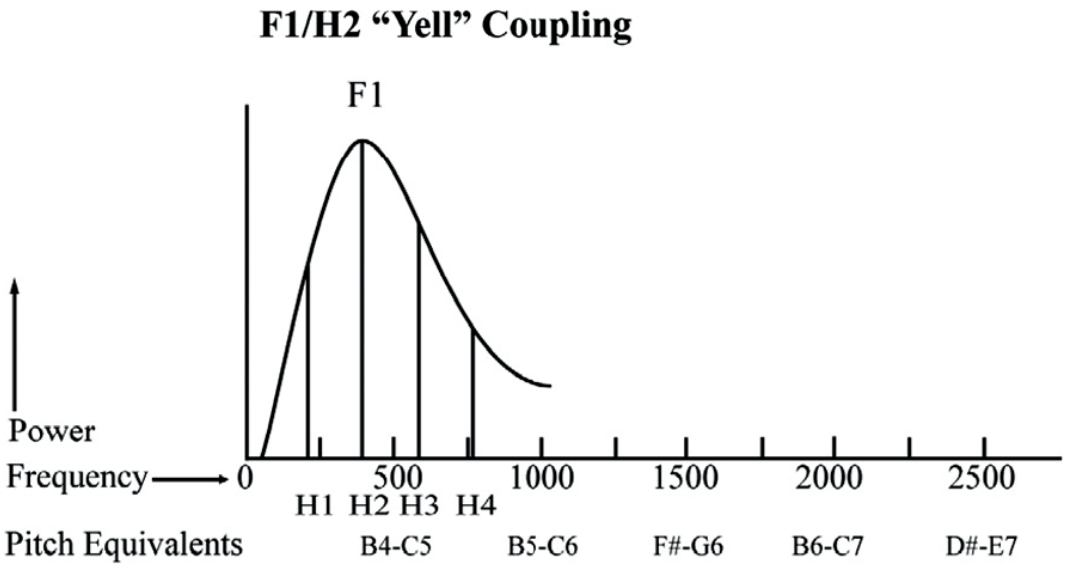

Figura 2: a frequência do segundo harmônico (H2) é ajustada ao primeiro formante (F1) para o *coupling* e, portanto, aumento de intensidade de H2, que fica mais forte do que a fundamental, característica do *belting*.

Em importante pesquisa, Echternach et al conseguiram resultados que comprovam que os ajustes do trato vocal são muito maiores para o uso da cobertura (passagem para voz mista) do que se o cantor simplesmente deixar a voz passar para o falsete (2010). A conclusão óbvia é que as manobras tradicionais como o abaixamento da laringe e o levantamento do palato mole só funcionam para o canto lírico e o *belting* tem que procurar um trato vocal mais "natural".

O trato vocal é maleável, e os formantes variam de acordo com a vogal que é cantada. Isto resulta que cada passagem para a cobertura aconteça em frequências diferentes para cada vogal, como mostra a figura 3:

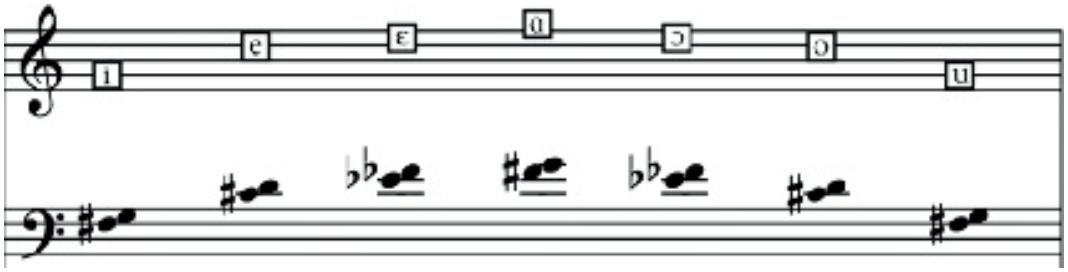

Figura 3: notas de passagem, ou seja, notas as quais acima destas já haveria a presença de *copertura* para um tenor lírico. Note-se que a região típica de passagem para um tenor exclui as vogais mais fechadas ([i] e [u]).

Para o cantor que utiliza o *belting*, esta informação é valiosa, pois o cantor terá que invariavelmente lidar com um ajuste que se localiza entre o lírico e o gritado. Em comunicação pessoal, Bozeman nos aconselha:

> eu ficaria preocupado mais que a laringe não suba muito, que a pressão respiratória não seja muito alta (não comprima a caixa torácica, tente mantê-la aberta), que a cabeça não avance, mas que o som assim mesmo enfatize o brilho mais que a profundidade para se conseguir um som parecido com o

> belt. É também melhor se o metal ou brilho sinta alargado no fundo e pareça mais que se originou acima da boca, ao invés de debaixo para cima.[2] (2015, tradução nossa)

Este ajuste é um pouco diferente do que Araújo chama de "meia-cobertura", a manobra que ele usa com cantores masculinos. Ele descreve como sendo uma "manobra vocal onde surge um aumento do espaço orofaríngeo com um leve elevar do dorso da língua, o elevar do palato mole, abertura dos pilares faríngeos e leve abaixamento laríngeo" (2013: 53). Esta descrição sugere o quanto a reflexão sobre este estágio intermediário de cobertura está em desenvolvimento. Este tipo de "semi-cobertura" não reflete, por exemplo, a importância do *twang* na voz masculina aguda. Sundberg descreve o *twang* como um timbre frequentemente associado com estilos populares contemporâneos (rock, pop e musical), forte e de alta frequência, criando uma impressão de energia e expressividade (SUNDBERG et al, 2010: 654). No *twang*, assim como no *belting*, há um claro estreitamento das pregas ariepiglóticas. *Twanginess*, ou a qualidade do som *twang*, é percebido como nasalidade e som metálico, característicos do *belting* agudo masculino (em sua máxima expressão encontrado na música *country*). Esta característica percebida deve ser mantida pelo menos em um pequeno grau para que o *belting* aconteça.

É possível que o trato vocal descrito por Araújo seja típico de vozes um pouco mais líricas, para musicais mais clássicos, como os dos anos 1940. A variação de timbres desejados entre os musicais da Broadway é o que faz esta adaptação ser tão complicada para alguns cantores. Entre o *yell* (grito) descrito por Bozeman e o canto lírico tradicional (que conta ainda com um certo grau de *twanginess*), 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. Pra um cantor lírico experiente como Paulo Szot, adaptar seu canto para *South Pacific*, um musical tradicional dos anos 1940, com descendência clara de operetas europeias, com acompanhamento de orquestra tradicional, composta originalmente para cantores em performance sem amplificação, não é uma tarefa difícil do ponto de vista técnico[3]. Para um ator experiente como Raul Esparza, mas cantor popular, interpretar o *bon vivant* do musical *Company*, de Stephen Sondheim, que exige muito dos atores, mas espera uma voz mais clara, popular e brilhante de seu canto, foi algo que ele pode fazer com excelência. O *belting* de *Rent* não é nem de longe o mesmo de *Les Mis* ou *Cats*. As diferenças estão exatamente no grau de "semi-cobertura" e de ajuste do trato vocal. 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,

2 I would mostly be concerned that the larynx not rise much at all, that the breath pressure not be too high (don't compress the ribcage--try to keep it open), that the head not reach forward, but that the sound nonetheless emphasize brightness over depth to get a belt like sound. It is also best if the ring or brightness feels stretchy in the back and more like it originates from above the mouth, rather than from underneath reaching up.

3 Há de se salientar que Paulo Szot representou tão bem seu papel que levou a estatueta do Tony para casa.

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). Mary Saunders-Barton, em conversa com Joan Melton, definiu bem a "vantagem" masculina:

> ...homens tem esta opção no topo, onde eles podem ir de uma qualidade mista tradicional com a laringe em posição levemente abaixada ou em uma qualidade falada onde a laringe se mantém no nível da fala... Para o teatro musical não é mais ou isto ou aquilo; é tudo incluso. Todos os garotos são baritenores.[4] (MELTON, 2007: 58, tradução nossa)

Na realidade, o cantor masculino chega perigosamente perto do "yell" descrito por Bozeman e deve entender as diferenças sutis entre cruzar esta fronteira ou não. Para isto, devemos entender primeiro o conceito de "violação de registro" introduzido por Richard Miller em 1977, e adaptado por Donald Miller:

> Uma 'violação de registro', porém, no sentido de se usar um registro inapropriado (normalmente uma nota mais alta produzida com um registro apropriado para um segmento mais baixo da voz) é um conceito que todo professor de canto e cantor treinado irão reconhecer..., mesmo se a validade de um registro ou o perigo potencial para a saúde vocal de uma 'violação' possam ser veementemente disputadas.[5] (2000: 129, tradução nossa)

O cantor lírico antecipa e evita a violação de registro quando ajusta seu trato vocal para que F1 fique abaixo de H2. Para que os dois permaneçam ajustados, é preciso que o trato mude, ou seja, a laringe se eleve ou no mínimo não abaixe (SUNDBERG et al, 2011: 10). Portanto a posição da laringe é um dos fatores mais complexos para o cantor masculino. Se o trato vocal é encurtado, ou seja, a laringe é levemente levantada, a frequência do primeiro formante aumenta, e consequentemente a capacidade do cantor de "subir" em voz "beltada" aumenta junto (se o tubo encurta, as frequências aumentam, pense no flautim). Titze afirma que estas vantagens da laringe elevada tem que ser contrabalançadas com as desvantagens biomecânicas, pois a tensão no osso hioide, língua e mandíbula só aumentam se a frequência fundamental aumenta (TITZE, 2007: 558).

4 …men have this option at the top, where they can go into a traditional mixed quality with slightly lower laryngeal position or into a speaking quality where the larynx stays at speech level… For musical theater it is no longer either/or; it is all-inclusive. All boys are bari-tenors.

5 A 'register violation', however, in the sense of using an inappropriate register (usually a higher note produced with a register appropriate to a lower segment of the voice) is a concept which every voice teacher and trained singer will recognize…, even if the appropriateness of a register or the potential danger to vocal health of a 'violation' may be hotly disputed.

Canto *belting* no Brasil

Nas produções do teatro musical importado dos EUA para o Brasil, os cantores tem 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). 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.

Conclusão

O presente texto tenta refletir sobre a prática diária do professor de canto quando confrontado com estas situações. Na prática, portanto, a atenção e o encaminhamento que o professor terá que dar (que inclui ouvir atentamente o som produzido e determinar o que falta) para ajudar e guiar o aluno para um resultado sonoro mais parecido com o timbre esperado para o *belting* em geral e para estilos de *belting* em particular é de suma importância. É por isso que nossa prática diária como professor de canto "híbrido", aliada a consultas valiosas com colegas que treinam cantores híbridos ou de diferentes estilos e técnicas, como Juvenal de Moura, Wendy LeBorgne, Kenneth Bozeman e Mirna Rubim são tão importantes. Assim como no Brasil, a pedagogia vocal nos EUA está passando por intensa transformação e o professor tem que estar muito atualizado. Os graus de elevação do véu palatino, abaixamento da laringe, estreitamento das pregas ariepiglóticas, abertura da boca e alongamento dos lábios são recursos de adaptação do trato vocal que devem não só ser usados, mas treinados e dominados perfeitamente se o cantor quer ter controle total sobre seu timbre e projeção vocal.

A demanda para professores de técnicas de teatro musical no Brasil só aumentou nos últimos anos, portanto é necessário que os professores de canto tenham claro que há uma responsabilidade com relação ao mercado de trabalho atual que é acessível aos cantores. É necessário que o professor estimule os cantores a cantar em coro (para um conhecimento de canto em grupo e canto de outras culturas), use seu conhecimento de canto lírico como um embasamento para outros estilos de produção, esteja informado das mais recentes descobertas e pesquisas científicas, saiba se comunicar bem com o aluno e estimule a aluno a cantar repertório *crossover*, técnicas estendidas e música étnica,

quando possível. O aluno deve ser estimulado a cantar de maneiras diferentes para poder dominar ajustes fonatórios e do trato vocal. Como diz a pedagoga Joan Melton, "cantores de teatro musical devem poder cantar qualquer nota de sua extensão em qualquer vogal em qualquer qualidade vocal em qualquer dinâmica"[6] (2007: 199, tradução nossa).

Referências bibliográficas

Araújo, Marconi. *Belting Contemporâneo: Aspectos Técnico-Vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: Bohumil Med, 2013.

Balog, Julie. "A Guide to Evaluating Music Theater Singing for the Classical Teacher". *Journal of Singing*, vol. 61, n. 4, 2005, p. 401-406.

Behlau, Mara. *Registros Vocais*. Apostila distribuída durante o curso de especialização Formação Integrada em Voz, oferecido pelo CEV em 2013.

Bozeman, Kenneth. "Registration Strategies for Training the Male Passaggio". *Choral Journal*, 2008, p. 59-72.

Bozeman, Kenneth. "Acoustic Passaggio Pedagogy for the Male Voice". *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 2012, p. 1-6.

Bozeman, Kenneth. Comunicação particular via Skype. Foz do Iguaçu, 30 de agosto de 2015.

Dayme, Meribeth B. *Dynamics of the Singing Voice*. Viena e Nova York: Springer -Verlag, 2009.

De Moura, Juvenal. Comunicação particular. São Paulo, 21 de novembro de 2013 e 25 de abril de 2014.

Doscher, Barbara. *The Functional Unity of the Singing Voice*. 2a ed. Nova York: Scarecrow Press, 1994.

Echternach, Matthias, Johan Sundberg, Michael Markl e Bernhard Richter. "Professional Opera Tenors' Vocal Tract Configurations in Registers". *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 2010, vol. 62, p. 278-287.

Everett, William A. e Paul R. Laird (editores). *The Cambridge Companion to the Musical*. 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Gates, Rachael, Arick Forrest e Kerrie Obert. *The Owner's Manual to the Voice*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

Hall, Karen. *So You Want to Sing Music Theatre – A Guide for Professionals*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

LeBorgne, Wendy. *The Vocal Athlete: Application and Technique for the Hybrid Singer*. San Diego: Plural Publishing, 2014.

LeBorgne, Wendy. Comunicação particular via Skype. Foz do Iguaçu, 5 de maio de 2015.

LeBorgne, Wendy, Linda Lee, Joseph Stemple e Heather Bush. "Perceptual Findings on the Broadway Belt Voice". In *Journal of Voice*, vol. 24, n. 6, 2010, p. 678-689.

6 Singers in musical theater need to be able to sing any note in their range to any vowel to any vocal quality to any vocal dynamics.

LoVetri, Jeannette. O Que São Registros e Porque São Importantes?. Trad. Mara Behlau. Apostila distribuída durante o curso de especialização Formação Integrada em Voz, oferecido pelo CEV em 2013.

LoVetri, Jeannette e Edrie Weekly. "Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music". *Journal of Voice*, vol. 17, n. 2, p. 207-215.

LoVetri, Jeannette, Susan Lesh e Peak Woo. "Preliminary Study on the Ability of Trained Singers to Control the Intrinsic and Extrinsic Laryngeal Musculature". *Journal of Voice*, vol. 13, n. 2, 1999, p. 219-226.

Mariz, Joana. "Entre a Expressão e a Técnica: A Terminologia do Professor de Canto – Um Estudo de Caso em Pedagogia Vocal no canto Erudito e Popular no Eixo Rio-São Paulo". Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2013.

Melton, Joan. *Singing in Musical Theatre: The Training of Singers and Actors*. Nova York: Allworth Press, 2007.

Miles, Beth e Harry Hollien. "Whither Belting?". *Journal of Voice*, vol. 4, n. 1, 1990, p.64-70.

Miller, Donald G. Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice. Groningen: Thesis University of Groningen, 2000.

Miller, Donald G. and Harm Schutte. "Belting and Pop, Nonclassical Approaches to the Female Middle Voice: Some Preliminary Considerations". *Journal of Voice*, vol. 7, n. 2, 1993, p. 142-150.

Miller, Richard. Securing Baritone, Bass-Baritone and Bass Voices. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 2008.

Miller, Richard. *Training Tenor Voices.* Nova York: Schirmer Books, 1993.

Minucelli, Joelma, Maria Fernanda Bittencourt e Marta Assumpção de Andrada e Silva. "Canto *Belting* em Inglês e Português: Ajustes do Trato Vocal, Características Acústicas e Perceptivo-auditivas da Voz e Descrição Fonológica e Fonética das Vogais". No prelo.

Mueller, Jeb e Jeffrey Stern. *Musical Theater in the Classical Voice Studio*. Apostila distribuída durante a Florida Music Education Association Conference. 13 de janeiro de 2012.

Phyland, Debra et al. "Perspectives on the Impact on Vocal Function of Heavy Vocal Load Among Working Professional Music Theater Performers". *Journal of Voice*, vol. 27, n. 3, 2013, p. 390.e31-390.e39.

Popeil, Lisa e Gina Latimerlo. *Sing Anything: Mastering Vocal Styles*. Nova York: Latimerlo&Popeil, 2012.

Roubeau, Bernard, Nathalie Henrich e Michèlle Castellengo. "Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited". *Journal of Voice*, vol. 23, n. 4, 2009, p. 425-438.

Rubim, Mirna. Comunicação particular. Rio de Janeiro, 11 e 12 de maio de 2015.

Sacramento, Ana. "As Vozes do Performer". Em https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/563/1/art1.pdf. Acessado em 18/06/2015.

Spivey, Norman. "Music Theater Singing...Let's Talk. Part 1: On the Relationship of Speech

and Singing". *Journal of Singing*, vol. 64, n. 4, 2008, p. 483-489.
Spivey, Norman. "Music Theater Singing...Let's Talk. Part 2: Examining the Debate on Belting". *Journal of Singing*, vol. 64, n. 5, 2008, p. 607-614.
Sundberg, Johan, Patricia Gramming e Jeannette LoVetri. "Comparisons of Pharynx,
Source, Formant, and Pressure Characteristics in Operatic and Musical Theater Singing". *Journal of Voice*, vol. 7, n. 4, 1993, p. 301-310.
Sundberg, Johan, Margareta Thalén e Lisa Popeil. "Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics". *Journal of Voice*, vol. 26, n. 1, 2010, p. 44-50.
Sundberg, Johan e Margareta Thalén. "Respiratory and Acoustical Differences Between Belt and Neutral Styles of Singing". *Journal of Voice*, vol. 29, n. 4, 2015, p. 418-425.
Sundberg, Johan e Margareta Thalén. "What is Twang?". *Journal of Voice*, vol. 24, n. 6, p. 654-660.
Sundberg, Johan, Filipa Lã e Brian Gill. "Professional Male Singers' Formant Tuning Strategies for the Vowel [a]". *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 2011, p. 1-12.
Titze, Ingo. "Belting and a High Larynx Position". *Journal of Singing*, vol. 63, n. 5, 2007, p. 557-558.
Titze, Ingo, Albert Worley e Brad Story. "Source-Vocal Tract Interaction in Female Operatic Singing and Theater Belting". *Journal of Singing*, vol. 67, n. 5, 2011, p. 561-572.
Wells, Brad. "Belt Technique: Research, Acoustics, and Possible World Music Applications". In *Choral Journal*, março de 2006, p. 65-77.
White, Andrew. "Belting as an Academic Discipline". *American Music Teacher Magazine*, junho/julho 2011, p. 22-24.