



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CURSO DE MÚSICA - ÊNFASE EM PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS - CANTO**

**ANTES E DEPOIS DE “RENT”:
UMA ANÁLISE DA EVOLUÇÃO DO “BELTING”**

ADRIELLY OISSA

Foz do Iguaçu
2018

**ANTES E DEPOIS DE “RENT”:
UMA ANÁLISE DA EVOLUÇÃO DO “BELTING”**

ADRIELLY OISSA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Ênfase em Práticas Interpretativas - Canto.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Simões Silva

ADRIELLY OISSA

ANTES E DEPOIS DE “RENT”:
UMA ANÁLISE DA EVOLUÇÃO DO *BELTING*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Ênfase em Práticas Interpretativas - Canto.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luciano Simões Silva
UNILA

Prof. Dra. Analia Chernavsky
UNILA

Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Foz do Iguaçu, 13 de dezembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Lindacir Oissa Pereira e ao meu padrasto Cicero Pereira por investirem e acreditarem em minha formação e, por sempre se fazerem presentes mesmo com quase dois mil quilômetros nos distanciando fisicamente.

Ao meu orientador e professor de canto não só pela constante orientação neste trabalho, mas por sua amizade e disponibilidade em compartilhar comigo o seu conhecimento.

Ao Danilo Bogo pelo apoio, por suas orientações e por toda compreensão e paciência durante a produção deste trabalho.

À querida amiga e irmã Zaine Dupim por me apresentar a UNILA e me apoiar na decisão de cursar música. Ao seu esposo Francisco Dupim e à sua mãe Josefa Dupim por me acolherem em sua casa nos primeiros meses de faculdade e por todo apoio concedido durante esses anos.

Aos colegas de curso por todos os momentos compartilhados durante essa jornada, em especial, aos queridos Luiz Gustavo Basílio, Thaís Montenegro, Febe Aguirre, Cristiano Galli e Patrick Guelere que estiveram ao meu lado desde o primeiro semestre de aula, compartilhando seu conhecimento e suas experiências musicais, além dos bons momentos compartilhados off-UNILA.

Aos professores da banca e demais professores do Curso de Música da UNILA por sua orientação durante todos esses anos, em especial, à querida professora Dra. Analia Chernavsky por sua amizade e seus bons conselhos.

Por fim, agradeço a todos os que possam vir a interessar-se na leitura deste trabalho e espero que o mesmo seja de grande utilidade a todos.

OISSA, Adrielly. **Antes e depois de “Rent”**: uma análise da evolução do *belting*. 2018. 57. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas - Canto) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

Baseando-se em estudos sobre teatro musical e a técnica vocal mais utilizada nos chamados musicais modernos, o *belting*, o presente trabalho de conclusão de curso busca apresentar e discutir a evolução do *belting* ao longo da história do teatro musical. Utilizaremos, como marco de transição técnica, o musical estreado no ano de 1996 “*Rent*”, fazendo uma análise entre o *belting* praticado por *belters* femininas na Broadway entre os anos 1970 até o início dos anos 1990 e após os anos 1990 até hoje, comparando a técnica utilizada em cada período. Para a referida análise comparativa faremos uso de textos, artigos, teses e estudos sobre *belting* para definição da técnica ensinada antes de *Rent* e a técnica como é ensinada nos dias de hoje. Também serão utilizadas partituras, gravações audiovisuais disponibilizados em plataformas digitais na internet, para comparação entre a técnica produzida em cada período.

Palavras-chave: Belting. Teatro Musical. Técnica Vocal. Musical. Broadway. Rent.

OISSA, Adrielly. **Antes e depois de “Rent”**: uma análise da evolução do *belting*. 2018. 57. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas - Canto) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

Based on studies on musical theater and belting, the most utilized vocal technique in contemporary musicals, this graduation paper seeks to present and discuss the evolution of belting throughout the history of musical theater. We will use, as a technical transition landmark, the musical *Rent*, premiered in the year 1996, making an analysis between belting practiced by female belters on Broadway between the 1970s until the early 1990s and from the 1990s until today, comparing the technique used in each period. For this comparative analysis we will use texts, articles, theses and studies on belting to define the technique taught before *Rent* and the technique as it is taught today. Also, we will use scores and audiovisual recordings made available on digital platforms on the internet for comparison between the technique produced in each period.

Key words: Belting. Musical theater. Vocal technique. Musical. Broadway. *Rent*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 O TEATRO MUSICAL NA BROADWAY	10
3 RENT	17
4 O CANTO DO TEATRO MUSICAL	20
4.1 BELTING ANTES DE <i>RENT</i>	22
4.2 BELTING DEPOIS DE <i>RENT</i>	25
4.3 FISILOGIA VOCAL NA PRODUÇÃO DO BELTING	27
5 ANÁLISE	33
5.1 “ <i>MAYBE THIS TIME</i> ” DO MUSICAL <i>CABARET</i>	35
5.1.1 Liza Minnelli cantando “ <i>Maybe This Time</i> ” em 1972	37
5.1.2 Kristin Chenoweth cantando “ <i>Maybe This Time</i> ” em 2015.....	39
5.2 “ <i>ANYTHING GOES</i> ” DO MUSICAL <i>ANYTHING GOES</i>	41
5.2.1 Patti LuPone cantando “ <i>Anything Goes</i> ” em 1988	43
5.2.2 Sutton Foster cantando “ <i>Anything Goes</i> ” em 2011	45
5.3. “ <i>TAKE ME OR LEAVE ME</i> ” DO MUSICAL <i>RENT</i>	47
5.3.1 Idina Menzel cantando “ <i>Take Me or Leave Me</i> ” em 1996 e em 2006	49
6 CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

O teatro com música é uma tradição antiga e pode receber diversos nomes dependendo de seu contexto, gênero, época, país de origem e técnica vocal: ópera, opereta, óperas bufas, burlesco, comédia musical, teatro musical, dentre outros.

John Kenrick em seu livro *“Musical Theatre: A History”* (2008) diz que “...o principal trabalho de um musical é contar uma história - ou, no caso de uma revista (musical), contar várias histórias curtas através de canções e esquetes”¹ (KENRICK 2008, p. 14 tradução nossa²) e que de um ponto de vista puramente técnico, todos os musicais consistem em certos elementos-chave: músicas e letras; livro / libretto (a história conectiva expressa em script ou diálogo); coreografia (a dança); encenação; e produção física (cenários, figurinos e aspectos técnicos) (*ibidem*, p. 15). Gerald Bordman no livro *“American Musical Theatre: a chronicle”* (2001) diz que “música e drama andam de mãos dadas desde o início”³. Segundo ele, “antigos gregos e romanos cantavam ou, pelo menos, entoavam muito do seu teatro”⁴ (BORDMAN 2001, p. 1). Kenrick (2008) faz um traçado da história do teatro musical desde a Grécia antiga até o teatro musical moderno e afirma que:

“Os dramas da Grécia antiga usavam o diálogo, a música e a dança como ferramentas integradas de narrativa. Em suma, os primeiros dramas gregos eram musicais e, embora tivessem pouco efeito direto sobre o desenvolvimento do teatro musical moderno, é reconfortante saber que o primeiro teatro era musical - e que os *shows* já existem há 2.500 anos” (KENRICK 2008, p. 18)⁵.

Ainda segundo Kenrick, o teatro musical da Broadway como conhecemos hoje teve início com as operetas, vindas da ópera cômica francesa e

¹ “...the primary job of a musical is to tell a story—or, in the case of a revue, to tell a number of brief stories via songs and skits.”

² Todas as traduções deste trabalho foram feitas pela autora.

³ “Music and drama have gone hand in hand from the beginning.”

⁴ “Ancient Greeks and Romans sang or, at least, intoned much of their theatre.”

⁵ “The dramas of ancient Greece used dialogue, song, and dance as integrated storytelling tools. In short, the early Greek dramas were musicals, and while they had little direct effect on the development of modern musical theatre, it is reassuring to know that the first theatre was musical—and that showtunes have been around for 2,500 years.”

vienense do século XIX (KENRICK 2008, p. 35-49) e, Bordman diz que no final dos anos 1600, a Itália ouviu as primeiras tentativas sérias de definir um conto teatral inteiro para a música. Segundo ele, com o tempo, essas óperas se tornaram a suprema conquista do estágio lírico e, quando chegaram à Inglaterra, tratava-se de dramas e comédias em que o enredo era desenvolvido em diálogo e não em recitativo e em que as canções eram intercaladas para sublinhar os sentimentos da peça (BORDMAN 2001, p. 1). O Dicionário Grove de Música (edição concisa 1994) também traz uma definição a respeito do teatro musical e de suas origens:

“O musical, às vezes chamado de comédia musical, é a forma teatral mais difundida no mundo de língua inglesa no séc. XX. Desenvolveu-se a partir da ópera cômica e do teatro burlesco em Londres no final do séc. XIX, e alcançou sua forma mais duradoura na obra de compositores norte-americanos como Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter e Irving Berlin, nos anos 20 e 30. A maioria dos musicais apresenta enredo construído sem rigidez, onde se combinam elementos cômicos e românticos (D. G. DE MÚSICA, ed. concisa 1994, p. 636).

O universo dos musicais sempre atraiu muitos espectadores, e com a popularidade do teatro musical, principalmente nos Estados Unidos com a Broadway e na Inglaterra com o West End, cada vez mais pessoas se interessam pelo tema. Além de sua história, o canto do teatro musical também chama a atenção principalmente de cantores que querem seguir carreira nos palcos da Broadway e/ou West End.

Direcionado ao canto, o presente trabalho busca adentrar no universo da voz cantada do teatro musical. Deste modo, a autora propõe uma análise do *belting* e das transformações sofridas na prática dessa técnica vocal ao longo da história do teatro musical, especificamente na Broadway e, tomando como marco de transição vocal o musical *Rent*, de 1996.

Para a análise do canto de teatro musical, nos basearemos em alguns estudos publicados sobre *belting*, como os de Harm K. Schutte e Donald G. Miller (1993), Liza Popeil (1999), Ingo R. Titze e Albert S. Worley (2009) e Susan Durham-Lozaw (2011), dentre outros. Selecionaremos duas cantoras de teatro musical entre os anos 1960 a 1990 e duas cantoras entre os anos 1990 até 2018. Após isso, faremos uma análise comparativa do *belting* praticado em cada período.

Antes de desenvolvermos a análise proposta por esse estudo, e para melhor compreensão do tema, faremos um breve resumo da história do teatro musical na Broadway traçando sua história desde os primórdios até os dias de hoje.

2 O TEATRO MUSICAL NA BROADWAY

Em 1664 a força naval britânica ocupou e colonizou a vila de Nova Amsterdam e a renomeou para Nova York em homenagem ao irmão do rei, o duque de York (KENRICK 2008, p. 50). Os ingleses trouxeram consigo os primeiros espetáculos de óperas cômicas para a cidade. Como a *High Street* era a avenida mais larga da cidade, os ingleses a chamavam de “*Broadway*”. Peças teatrais e óperas cômicas eram regularmente apresentadas em outros centros coloniais britânicos, incluindo Charleston, Filadélfia e Williamsburg. A Broadway teve que esperar até o século seguinte para ver suas primeiras apresentações teatrais pois, a maioria da população holandesa de Nova York considerava o entretenimento de palco algo pecaminoso e não demonstrava interesse em assistir tais eventos (*ibidem*, p. 51) Segundo Kenrick:

“A primeira apresentação profissional documentada de um musical em *Nova York* ocorreu em 3 de dezembro de 1750, quando uma empresa residente apresentou a “*The Beggar’s Opera*”, de John Gay, em um simples teatro de madeira que ficava a leste da *Broadway*, na *Nassau Street*” (KENRICK 2008, p. 51).

A maioria dos musicais apresentados nos EUA durante os primeiros anos da colonização britânica eram importações vindas da Inglaterra. Essas eram as mesmas óperas cômicas e pantomimas desfrutadas pelos ingleses (KENRICK 2008, p. 51). Em 1790, como ruptura aos ingleses, os norte-americanos trouxeram para os circos as performances do *Minstrel Show*⁶. Os *shows* de menestréis logo se tornaram um gênero popular nos Estados Unidos (OGANDO 2016, p. 40). Os temas abordados nos shows de menestréis eram racistas, sempre satirizando a vida dos

⁶ Espetáculo teatral popular tipicamente norte-americano que reunia quadros cômicos, variedades, dança e música. Inicialmente era feito com artistas brancos maquiados como negros (*blackfaces*) (KENRICK 2008, p. 52-53).

negros. Os shows de *blackface* parecem ter sido originalmente usado em peças teatrais no Sul e Centro-Oeste dos Estados Unidos e posteriormente se espalharam pelo país (BORDMAN 2001, p. 12).

Durante a década de 1850, quando os Estados Unidos estavam sendo dilacerados pelo debate sobre a escravidão negra, os *shows* de menestréis ofereciam imagens de negros, agradecidos pela vida ou presos em alguma cidade do norte perguntando-se porque haviam buscado liberdade (KENRICK 2008, p. 55). Bordman (2001) diz que por mais gentis que fossem as brincadeiras apresentadas nos *shows* de menestréis nessa época, em geral os programas tinham pouca carga de sentimento abolicionista. Segundo ele, “a Guerra Civil forçou uma certa mudança de atitude, mas não uma mudança de coração⁷” (BORDMAN 2001, p. 12). Embora os *shows* de menestréis tenham permanecido no gosto popular até a virada do século, seu auge terminou com a Guerra Civil (*ibidem*, p. 13). Além dos *shows* de menestréis, um outro gênero de teatro musical se popularizou nos Estados Unidos: o burlesco. Segundo Kenrick (2008), burlesco “...significa zombar de algo, e essa intenção era verdadeira nos vários formatos teatrais descritos pelo termo”⁸ (p. 67). Ele ainda diz que:

“No século XX, o burlesco era uma forma decadente de show de variedades que exibia costumes sexuais e dependia dos rebolados e da exposição de mulheres strippers para vender ingressos. Mas o burlesco começou como uma forma de teatro musical legítimo que parodiava as rígidas percepções de gênero da sociedade vitoriana” (KENRICK 2008, p. 67)⁹.

Os musicais burlescos brincavam com as lendas populares ou romances de sucesso, mas, acrescentavam uma nova dimensão ao permitir que as mulheres lidassem com todos os papéis principais enquanto usavam calças justas reveladoras (KENRICK 2008, p. 68-69).

Entre os anos 1880-1890 as comédias musicais também caíram no gosto popular do público norte-americano. O novo estilo tratava de fatos do

⁷ “*The Civil War forced a certain change of attitude, but not a change of heart.*”

⁸ “*...means to make fun of something, and this intent was true of the various theatrical formats described by the term.*”

⁹ “*By the twentieth century, burlesque was a rundown form of variety that flaunted sexual mores and relied on the pelvic bumps and grinds of female strippers to sell tickets. But burlesque started out as a form of legitimate musical theatre that spoofed Victorian society’s rigid perceptions of gender.*”

cotidiano, principalmente das classes média e baixa, como romances entre membros de diferentes etnias, violência de gangues, corrupção política e tensões inter-raciais, sempre com bastante humor para manter o público rindo. Entre os musicais de comédia, surgiu o gênero *Vaudeville*, o termo vem do francês “*voix de ville*” - voz da cidade ou voz da vila. Era um teatro de variedades com músicos, dançarinos, comediantes, acrobatas, mágicos e muitos outros. Podia se esperar de tudo nesse tipo de comédia musical (KENRICK 2008, p. 96-98). Kenrick comenta:

“*Vaudeville* forneceu um modelo para as revistas da *Broadway* do início do século XX. Mais importante, os comediantes, dançarinos e cantores do *vaudeville* teriam um papel direto na reformulação do teatro musical. Afinal, quem conhecia as audiências e os caminhos do teatro como os vaudevilles faziam? Sua sala de aula era o próprio palco, onde eles aprenderam fazendo. Dois ou mais *shows* por dia ensinavam aos artistas como evocar qualquer coisa, do riso às lágrimas, e a competição os obrigava a atrair a atenção do público rapidamente e mantê-lo o maior tempo possível. Os artistas e escritores do *vaudeville* tiveram que competir com uma audiência nacional, que se estendia muito além dos limites da cidade de *Nova York*. É por isso que veteranos da variedade e do *vaudeville* moldaram as primeiras comédias musicais da *Broadway* como entretenimento popular voltado para o homem e a mulher comuns, dando à nova e vasta classe trabalhadora uma voz cultural” (KENRICK 2008, p. 99)¹⁰.

Em 1898, a “*Trip to Coontown*¹¹” foi a primeira comédia musical totalmente produzida e estrelada por afro-americanos em um teatro na Broadway (OGANDO 2016, p. 58-59). No início de 1900, o racismo ainda era algo muito forte em todos os Estados Unidos, mas os gostos e as atitudes estavam mudando, de modo que as trupes profissionais de menestréis se foram em 1910 (KENRICK 2008, p. 58).

¹⁰ “*Vaudeville provided a template for the Broadway revues of the early twentieth century. More importantly, vaudeville’s comedians, dancers, and singers would play a direct role in reshaping the musical theatre. After all, who knew audiences and the ways of the theatre as vaudevillians did? Their classroom was the stage itself, where they had learned by doing. Two or more shows a day taught performers how to evoke anything from laughter to tears, and competition forced them to grab an audience’s attention quickly and hold it as long as possible. Vaudeville’s performers and writers had to contend with a nationwide audience, one that stretched far beyond New York’s city limits. That is why variety and vaudeville veterans shaped Broadway’s earliest musical comedies as populist entertainment aimed at the common man and woman, giving the new, vast working class a cultural voice.*”

¹¹ Inspirado pelo sucesso de *A Trip to Chinatown*, o compositor Bob Cole (1861 a 1911) criou *A Trip to Coontown* em 1898 (KENRICK 2008, p. 109). Este termo é racista (*coon*), mas passou a ser usado pelos negros.

A década de 1920 trouxe várias inovações para o teatro musical. A dança começou a ganhar cada vez mais importância e isso acabaria amadurecendo nas décadas de 1930 e 1940, levando às grandes inovações coreográficas de “*On Your Toes*” e “*Oklahoma!*” e, os compositores de musicais começaram a escrever as canções junto com o libreto ou depois de toda a história pronta (MILLER 2007, p. 19). Scott Miller em seu livro *Strike Up the Band - A New History of Musical Theatre* (2007) diz que como antes as canções eram escritas primeiro, a história tinha que dar muitas voltas para se adequar a elas (*ibidem*), e ainda:

“Agora as canções de teatro começaram a se sentir mais diretamente integradas e a fazer mais do trabalho pesado quando se tratava de personagem e enredo. Mais do que isso, as partituras de comédia musical finalmente encontraram sua voz estilística na década de 20, incorporando mais do que qualquer outra forma de arte a energia incrível, a batida e a alegria esperta da Era do *Jazz*. Perto do final da década, tudo mudaria com o *Show Boat*”¹² (MILLER 2007, p. 19).

O musical “*Show Boat*”, estreado em 1927, deu início ao que hoje conhecemos como teatro musical. A comédia não estava mais em primeiro plano, pela primeira vez a história era o mais importante, havia a integração entre as canções, cenas humorísticas e os grandes números (KENRICK 2008, p. 202-205). Segundo Miller (2007), *Show Boat* conseguiu unir o melhor do drama norte-americano com o melhor da comédia musical e criou o que ele chama de “drama musical americano”, o tipo de show que posteriormente acabaria sendo conhecido apenas como “o musical”. Ainda segundo ele, *Show Boat* foi construído com um tipo de sofisticação que a Broadway ainda não tinha visto antes (MILLER 2007, p. 24). Para Bordman (2001), além de todas as memórias que o show evocou para o público da época, *Show Boat* apresentou possivelmente o avanço mais importante na história do teatro musical norte-americano (BORDMAN 2001, p. 485).

A era do *jazz* (1920-1939) trouxe significativas mudanças para o cenário musical norte-americano. Nascido nos bordéis de Nova Orleans e nutrido em cidades como Chicago, Memphis e Kansas City, o *jazz* foi uma invenção

¹² “Now theatre songs began to feel more directly integrated and to do more of the heavy lifting when it came to character and plot. More than that, musical comedy scores finally found their stylistic voice in the 20s, embodying more than any other art form the incredible energy, fizz, and smart-alecky joy of the Jazz Age. Near the end of the decade, everything would change with *Show Boat*.”

afro-americana que incorporou o novo domínio da cultura popular norte-americana em todo o mundo (KENRICK 2008, p. 169). Na Broadway, o jazz chegou trazendo um novo ritmo de produção. Segundo Kenrick, durante um período seis dias em setembro de 1925, quatro grandes sucessos musicais foram abertos na Broadway em uma sucessão ininterrupta: dia 16 “No, No, Nanette”; dia 18 “The Vagabond King”; 21 “Sunny”; e dia 22 “Dearest Enemy” (*ibidem*, p. 170). Cada um desses quatro *shows* atraiu a atenção mundial e introduziu músicas que se tornaram padrões internacionais (*ibidem*). Kenrick ainda diz que:

“Embora muitos músicos de formação clássica encarassem o *jazz* com desconfiança, uma nova geração de compositores da Broadway o aceitou como parte de seu vocabulário composicional. Alguns membros da velha guarda resistiram por algum tempo, e alguns tiveram um sucesso extraordinário ao escreverem operetas que pareciam desafiar o novo som, mas se a Broadway quisesse continuar sendo a principal fonte de canções populares, ela teria que acompanhar essa mudança massiva no gosto do público” (KENRICK 2008, p. 170)¹³.

Não podemos falar em teatro musical, era do *jazz* e *belting* sem mencionar a importância da *Tin Pan Alley*¹⁴. Muitos compositores de teatro musical da Broadway fizeram parte de *Tin Pan Alley*. Foi graças a isso que os musicais entraram para as paradas de sucesso e o *belting* se tornou popular. Graças a sua conexão com a música popular, o canto de musicais surgidos destes compositores já é mais próximo do canto popular e se diferenciava do canto mais "erudito" dos musicais mais clássicos. "*Anything Goes*" é um ótimo exemplo de canção de *Tin Pan Alley*.

O musical *Oklahoma!* estreado em 1943 surgiu em um momento de caos e conseguiu alcançar o coração de um público destruído pela guerra. Sobre isso, Kenrick afirma:

“*Oklahoma!* surgiu precisamente no momento certo, quando um mundo dilacerado pela guerra era particularmente suscetível às suas

¹³ “Although many classically trained musicians viewed jazz with suspicion, a new generation of Broadway composers accepted it as part of their compositional vocabulary. Some of the old guard stood their ground for a while, and a few had extraordinary success writing operettas that seemed to stand in blissful defiance of the new sound, but if Broadway was to remain the primary source for popular songs it had to keep pace with this massive change in public taste.”

¹⁴ A *Tin Pan Alley* foi uma um grupo de editoras de música criada no final do século XIX e início do século XX. Ficava localizada na West 28th Street entre a Broadway e a Sexta Avenida.

imagens tranquilizadoras de lar e amor jovem, e canções que falavam a milhões de corações” (KENRICK 2008, p. 248)¹⁵.

Oklahoma! também foi o primeiro musical a ter suas músicas gravadas pelo elenco e orquestra originais, com as peças gravadas exatamente como eram ouvidas no palco (KENRICK 2008, p. 248-249).

Os anos 50 foram marcados pela popularidade da televisão, muitos programas de TV da época transmitiam cenas de musicais e isso fez com que as músicas dos espetáculos entrassem nas paradas de sucesso e a demanda do público ajudou na expansão criativa e econômica dos musicais (OGANDO 2016, p. 84). Para compositores, escritores e artistas, o sucesso na Broadway foi o atalho mais rápido para o sucesso no cinema e na televisão. Em 1956 Hollywood passou a adaptar os sucessos da Broadway para a grande tela (KENRICK 2008, p. 266). Entre os musicais de grande sucesso estreados nesse período estão: “*My Fair Lady*” (1956); “*West Side Story*” (1957) - que trouxe para o palco um novo conceito de performer: cantor, ator e dançarino -; e “*The Sound of Music*” (1959).

Os musicais da Broadway enviavam suas músicas para o topo das paradas com tanta regularidade que, quando as pessoas ouviam uma ótima música nova, não perguntavam quem a escrevia; eles perguntaram de que *show* veio. Os editores da *Tin Pan Alley* se mudaram de uma série de escritórios na *West 28th Street* para o Edifício *Brill*, ao norte da Times Square, para estarem mais perto da ação (KENRICK 2008, p. 266).

Nos anos 60, com a Guerra do Vietnã (1959-1975), a luta pelos direitos civis, a crise financeira, a falta de criatividade nos novos espetáculos e diversas tentativas frustradas de emplacar uma música de musical nas paradas de sucesso, os produtores de musicais lutavam para manter a casa cheia todos os dias das temporadas, foi a época em que produzir musicais começou a se tornar mais caro (KENRICK 2008, p. 298-317). Nesse período, Hollywood adaptou os musicais “*West Side Story*” e “*My Fair Lady*” para o cinema. Em 1964, o musical “*Funny Girl*”

¹⁵ “*Oklahoma! came along at precisely the right moment, when a war-torn world was particularly susceptible to its reassuring images of home and young love, and songs that spoke to millions of hearts.*”

lançava a cantora Barbra Streisand na Broadway e em Hollywood e, em 1966 estreava o famoso musical “*Cabaret*” (OGANDO 2016, p. 89-95).

Por mais de uma década, a maioria dos compositores da Broadway ignorou o *rock and roll*, convencidos de que era uma fase passageira (KENRICK 2008, p. 313). Em 1968, a estreia de “*Hair*” chama a atenção do público com sua história *hippie* (*idem*), várias de suas canções se tornaram hinos do movimento pela paz do anti-Guerra do Vietnã. Além de ter um repertório totalmente *rock*, foi a primeira peça com nudez na Broadway (OGANDO 2016, p. 96).

A década de 1970 assistiu a uma disputa acirrada de três formas pelo domínio estilístico no teatro musical, entre musicais de *rock*, musicais conceituais e o convencional. Por mais duros que fossem os tempos, acabou sendo, do ponto de vista artístico, uma das décadas mais empolgantes que o teatro musical conheceu (KENRICK 2008, p. 319). Ainda assim, os anos 70 e 80 são caracterizados pelas poucas produções na Broadway e pelo grande número de *revivals* e importações de musicais ingleses. Dentre as poucas produções, algumas tiveram grande destaque como a ópera *rock* de Andrew Lloyd Webber “*Jesus Christ Superstar*” (1971). O musical “*A Chorus Line*” e o musical “*Chicago*” de 1975 inovaram nos palcos e deram grande destaque à dança (OGANDO 2016, p. 100-102); O musical “*Evita*” chegou à Broadway em 1979 (um ano depois de sua estreia em Londres) como um grande sucesso, com performances de Patti Lupone no papel de Eva Perón e Mandy Patinkin como o improvável narrador Che Guevara (KENRICK 2008, p. 340). “*Cats*” estreou na Broadway em 1982 e “*O Fantasma da Ópera*” em 1988 (OGANDO 2016, p. 108-110).

Nos anos 90 iniciam-se as franquias, espetáculos produzidos na Broadway e West End agora poderiam ser montados em vários países por meio de contratos e os musicais da Disney ganham grande destaque entre o público. Em 1994 a categoria *revivals* passou a integrar a premiação do *Tony Awards* (OGANDO 2016, p. 111-115). Nesse período, menos de cinco por cento do público americano frequentava o teatro regularmente. Segundo Kenrick (2008), havia um grupo central de frequentadores regulares consistindo de idosos suburbanos, turistas e homens

gays. Os estudantes muitas vezes tinham acesso a ingressos com desconto, de modo que se tornava possível ocupar boa parte os assentos nos teatros. Os êxitos americanos mais bem-sucedidos do início dos anos 90 foram destinados a um ou mais segmentos desse público principal (KENRICK 2008, p. 358-359).

No final dos anos 90, quase todos os espetáculos que chegavam à Broadway eram um produto corporativo ou o esforço conjunto de inúmeros produtores independentes. Com orçamentos musicais de mais de US\$ 8 milhões por espetáculo, era preciso muita gente para financiar um *show*. É nesse contexto que surge o musical *Rent* em 1996 (*ibidem*, p. 363).

3 RENT

Rent, de Jonathan Larson, estreou na Broadway no Teatro Nederlander em 29 de abril de 1996. *Rent* era diferente de tudo o que as pessoas estavam acostumadas a ver em um musical.

A história se passa nos anos 80 e fala de um grupo de amigos que vive em Nova York. Trata de temas bastante polêmicos para a época, como homossexualidade, AIDS e drogas. A peça relata as dificuldades e os prazeres de ser um artista lutando para ganhar a vida em Nova York. No livro *Strike Up the Band - A New History of Musical Theatre*, Scott Miller diz:

“Quando o *Rent* abriu, todos fizeram uma grande ligação com a ópera *La Bohème*, ignorando o romance de origem. Mas enquanto *La Bohème* romantiza a morte (que estava muito na moda em 1896 quando estreou), *Rent* celebra a vida com toda a força. Enquanto *Bohème* é trágico, *Rent* é alegre. Enquanto o mundo boêmio de *Bohème* é romântico e poético, o mundo do *Rent* é duro, corajoso, raivoso e real. Enquanto *Bohème* tem a cadência “*Musette's Waltz*”, *Rent* tem o cínico e sensual “*Tango Maureen*”. Enquanto *Bohème* observa os boêmios à distância, *Rent* é escrito por um boêmio, alguém que tinha dificuldade em pagar o aluguel, cujos amigos estavam morrendo de AIDS, e isso habita completamente este mundo (MILLER 2007, p. 189)¹⁶.

¹⁶ “When *Rent* opened, everybody made a big deal out of its connection to the opera *La Bohème*, ignoring the source novel. But while *La Bohème* the opera romanticizes death (which was very trendy in 1896 when it premiered), *Rent* celebrates life with all its might. While *Bohème* is tragic, *Rent* is joyous. While *Bohème*’s bohemian world is romantic and poetic, the world of *Rent* is tough, gritty,

Em dezembro de 1995, após terminar uma das revisões de *Rent*, Larson escreveu um resumo de uma frase do programa: '*Rent* é sobre uma comunidade celebrando a vida, diante da morte e da AIDS, na virada do século' (MILLER 2007, p. 190). Depois de muitos anos de oficinas e reescritas, o show estava programado para ser exibido em prévias na Broadway, no *New York Theatre Workshop*, em 25 de janeiro de 1996. Na noite após o último ensaio, antes da primeira prévia, Larson estava passando mal, ele já havia estado em dois hospitais; um o diagnosticou com intoxicação alimentar, o outro com gripe. Larson foi para casa, colocou uma panela de água no fogão para tomar chá, desmaiou e morreu de um aneurisma aórtico (*ibidem*)

A morte inesperada de Larson, de 36 anos, na noite do ensaio geral, fez de *Rent* uma causa cultural célebre e seus produtores não desperdiçaram nenhum tipo de publicidade em torno do musical, incluindo o uso da notícia da morte de Larson. Tal como acontece com musicais corporativos, *Rent* foi reproduzido em todo o mundo com a precisão de uma fotocópia (KENRICK 2008, p. 363-364). Depois de duas semanas de prévias no início de 1996, o *show* foi aberto para elogios e ovações de pé. Quatro meses depois, mudou-se para a Broadway e se tornou o maior *show* a atingir o *Great White Way* desde "*Phantom of the Opera*". Larson recebeu um Prêmio *Pulitzer* póstumo por seu trabalho. *Rent* foi indicado para dez *Tony Awards* e ganhou quatro, incluindo o de melhor musical, melhor partitura e melhor livro. Ganhou seis Prêmios *Drama Desk*, três *Obie Awards*, o *New York Drama Critics Circle Awards* de melhor musical, um *Outer Critics Circle Award* e um *Drama League Award* (MILLER 2007, p. 190-191).

Foi o primeiro musical, em décadas, em que as audiências mais jovens realmente se identificaram. Soprou nova vida comercial nos musicais da Broadway, sinalizando o fim do grande divisor entre a música *pop* e a música de

angry, and real. While *Bohème* has the lilted "Musette's Waltz", *Rent* has the cynical, sensual "Tango Maureen." While *Bohème* observes the bohemians from a distance, *Rent* is written by a bohemian, someone who had trouble paying the rent, whose friends were dying of AIDS, and it fully inhabits that world."

teatro que existia desde a chegada do *rock and roll* na década de 1950 (MILLER 2007, p. 189).

“Como havia acontecido com *“Hair”* vinte e oito anos antes, *Rent* havia minado o trabalho da comunidade alternativa de teatro e descoberto uma mina de ouro. Em 1992, Larson escreveu sobre seu programa: “*Rent* exalta a alteridade, glorificando os artistas e a contracultura como necessários para uma civilidade saudável” (MILLER 2007, p. 191)¹⁷.

Rent tornou-se um divisor de águas na história dos musicais não só por sua temática e produção inovadoras, mas em especial, devido à crise gerada em torno de seu elenco de cantores. A pouca preocupação com a saúde vocal dos cantores na época, e a grande demanda de apresentações, fez com que grande parte do jovem e inexperiente elenco sofresse com problemas vocais. Segundo Miller (2007), durante uma apresentação, nove dos principais membros do elenco estavam em repouso vocal (p. 191).

“De fato, os desafios musicais de *Rent* e o estilo *rock and roll* de performance fizeram com que dezenas de atores estivessem se machucando vocalmente fazendo o *show*, ficando com fadiga vocal severa, adquirindo nódulos em suas pregas vocais, ou apenas ficando doentes pelo esforço de fazer o *show* oito vezes por semana. Alguns comentaristas sugeriram que *Rent* poderia arruinar toda uma geração de jovens atores musicais da Broadway” (MILLER 2007, p. 191-192)¹⁸.

Partindo de *Rent*, tendo a tragédia vocal que atingiu seu elenco como um marco de transição na maneira de executar o *belting*, o presente trabalho de conclusão de curso propõe uma análise da técnica aplicada por *belters* femininas na Broadway entre os anos 1960 até o início dos anos 1990 e a partir dos anos 90 até hoje, comparando o *belting* praticado em cada período.

¹⁷ “As had happened with *Hair* twenty-eight years before, *Rent* had mined the work of the alternative theatre community and discovered a gold mine. In 1992, Larson had written of his show, “*Rent* exalts Otherness, glorifying artists and counterculture as necessary to a healthy civilization.”

¹⁸ “In fact, *Rent*’s musical challenges, and the rock and roll style of performance, meant that dozens of actors were hurting themselves vocally performing the show, getting severe vocal fatigue, getting nodes on their vocal cords, or just getting sick from the exertion of the doing the show eight times a week. Some commentators suggested that *Rent* might just ruin a whole generation of young Broadway musical actors.”

4 O CANTO DO TEATRO MUSICAL

Segundo Elizabeth Ann Benson (2018) “as habilidades técnicas requeridas dentro de um determinado gênero musical são determinadas pelo contexto estético do repertório alvo (p. 10)¹⁹. Gerald Bordman (2001) em seu livro “*American musical theatre: A chronicle*” diz que os estilos de canto do musical norte-americano contemporâneo originaram-se de duas fontes distintas: primeiro da tradição do “*bel canto*”²⁰ e, posteriormente, da tradição folclórica afro-americana, incorporada nos estilos de música popular do país, como *vaudeville*, *jazz* e *blues* (p. 269-408).

Como visto anteriormente, o início do teatro musical na Broadway se deu através das operetas e óperas cômicas trazidas pelos ingleses. As primeiras comédias musicais trouxeram a tradição vocal do canto dos teatros de ópera, ou seja, o canto lírico. Com o passar do tempo, a voz, assim como os temas abordados nas peças musicais sofreram modificações. O musical clássico manteve a influência das operetas e a voz utilizada passou a ser o “*legit*”²¹ - também chamada de “clássica” - por ser semelhante ao canto lírico tradicional.

Por se tratar de uma voz clássica, o *legit* é produzido com a laringe em posição natural ou “confortavelmente baixa” (SCHUTTE e MILLER 1993, p. 146), o que caracteriza uma voz redonda, aberta e com uma articulação do texto sensivelmente mais distante da fala do que o *belting*. Luciano Simões Silva (2016) reafirma essas características ao dizer que: “*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” (p. 198).

¹⁹ “*The technical skills required within a given musical genre are determined by the aesthetic context of the target repertoire.*”

²⁰ É uma tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana que originou-se no fim do século XVII. A base técnica do *bel canto* encontra-se na ênfase do controle respiratório, na precisão e flexibilidade da coloratura, na ausência de transições bruscas entre os registros e no controle sobre uma longa extensão vocal.

²¹ Nessa época o canto lírico era considerado como a “voz legítima”. Assim como o *belting*, o *legit* também sofreu mudanças com o tempo e o que se pratica hoje não é mais como antes.

O *belting* apareceu na Broadway na década de 1940 nas vozes de cantoras como Ethel Merman, Celeste Holm e Judy Garland como uma alternativa ao *legit* (WELLS 2006, p. 67). Miller (2007) diz que Ethel Merman foi a primeira dentre várias mulheres, cantoras de teatro musical, que rejeitavam a prática de cantar em voz de cabeça como cantoras de ópera e, em vez disso, "cantavam" suas canções de maneira forte, agressiva e com voz de peito, dando origem à uma nova maneira de se cantar na Broadway (MILLER 2007, p. 35).

O público norte-americano que lotava as casas de teatro queria entender o que estava sendo cantado. Como não havia legenda para as canções, o *legit* já não era mais suficiente e, devido a clareza na articulação o *belting* passou a ser mais apreciado. Na época, o *belting* era um recurso timbrístico característico de personagens cômicos ou caricatos enquanto que as heroínas, as protagonistas românticas ainda utilizavam a voz *legit*. Aos poucos o *belting* foi tomando espaço e se tornando a voz do teatro musical. Além de sua articulação próxima à da fala, o que facilitava a compreensão do que estava sendo cantado, a voz do *belt* possui um timbre mais metálico, aproximando-se do timbre dos instrumentos presentes nas bandas de musicais modernos.

“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 microfônados” (SILVA 2016, p. 200).

O *belting* passou por transformações ao longo dos anos e alcançou grande sucesso em todo o mundo, hoje ele é conhecido como “a voz da Broadway” mesmo não sendo uma técnica exclusiva de teatro musical.

Além do *belting*, outros tipos de técnicas, estilos e timbres também são requisitados na Broadway, um estudo conduzido por Kathryn Green, Warren Freeman, Matthew Edwards e David Meyer (2014) procurou identificar os gêneros musicais e os tipos de vozes mais solicitados em audições profissionais na Broadway concluindo que os quatro gêneros mais comumente solicitados foram: *legit*, teatro musical tradicional, teatro musical contemporâneo e *Pop/Rock* (p. 2). Nesse estudo, os autores buscaram também ajudar professores de canto e

especialistas em voz cantada que trabalham com cantores de teatro musical, concluindo que estratégias de ensino que abordem especificamente a voz *belt* precisam ser uma parte substancial do treinamento de voz desses cantores, pois o estudo mostrou que esse estilo de voz cantada é solicitado em três dos quatro gêneros principais do teatro musical. Os autores defendem também que professores de canto e especialistas em voz cantada devem abordar os estilos de canto do CCM²² que atualmente dominam as audições profissionais, a fim de dar aos artistas de teatro musical melhores chances de sucesso (*ibidem*, p. 4).

4.1 BELTING ANTES DE RENT

O termo *belting* vem do verbo “*to belt out*”, que significa cantar de maneira forçada ou gritada. Hoje o *belting* é conhecido como um canto que utiliza voz mista de peito (*chest mix*²³) com predominância do sub registro de peito, cantado em “forte” nas regiões média e aguda da voz feminina, sendo que, na voz masculina é cantado somente na região aguda da voz. No agudo, a partir do C₄²⁴, o *belting* é conhecido como *high belt*. É produzido com a laringe em posição natural, faringe estreita e com a boca e a mandíbula bem abertas, caracterizando um som mais brilhante, frontal e metálico.

²² “*Contemporary Commercial Music*” (CCM): nomenclatura criada pela pesquisadora de voz Jeanette LoVetri para se referir, como o próprio nome diz, aos estilos de música comercial contemporânea, principalmente dentro do canto popular norte-americano. Segundo Nicholas Spivey (2008) o canto popular norte-americano pode ser classificado em *crooning* (o *crooning* é um estilo de canto suave, baixinho, leve e de maneira sentimental, como que sussurrando), *mix*, *legit* e *belting* (p. 486) e esses estilos podem, muitas vezes serem combinados e confundidos dentro de uma mesma canção.

²³ “A voz mista, ou *mix* pode também ser dividida de acordo com qual musculatura esteja mais presente ou “dominante”: se for o músculo cricotireóideo (CT), será uma voz mista com predominância de voz de cabeça, ou seja, um *head-mix*; se for o músculo tireoaritenóideo (TA), será uma voz mista com predominância de voz de peito, ou seja, um *chest-mix*” (SILVA 2016, p. 198).

²⁴ Neste trabalho, consideramos o Dó central como C₃ que é a nomenclatura mais comum no Brasil, diferentemente da nomenclatura tradicional norte-americana que coloca o Dó central como C₄. Assim sendo, o C₄ descrito no texto é o da nomenclatura brasileira e refere-se ao C₅ na nomenclatura norte-americana.

Johan Sundberg (2015) descreve o *belting* como tenso e intenso com uma articulação clara do texto e prolongamento frequente das consoantes (p. 275). Com relação ao termo *belting*, Sundberg diz:

“Acredita-se que o termo *belting*, propriamente dito, esteja associado às sensações experimentadas pelo cantor durante a prática desse tipo de canto; as altas pressões subglóticas empregadas se refletiriam no abdome e nas paredes abdominais, o que causa uma sensação às vezes comparada à de um cinto (*belt*) firmemente ajustado” (SUNDBERG 2015, p. 276).

O *belting* exige muita resistência física e controle respiratório além de conhecimento sobre os ajustes do trato vocal e da fonação necessários para emissão de um som brilhante e que não prejudique a voz do cantor. Segundo Mirna Rubim (2010), “a técnica do *belting* foi desenvolvida para teatros sem amplificação” e, “trata-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado” (p. 48).

Até o início dos anos 90 havia poucos estudos sobre *belting*. Nessa época, o *belting* era considerado por professores de canto classicamente treinados, que eram absoluta maioria, como prejudicial à saúde da voz. Silva (2016) lembra que “Cornelius Reid, um dos maiores pedagogos dos anos 1960 criticava o que segundo ele era a ‘prática de cantores *pop* de cantar até os limites do registro de peito’ e que Vennard, Silver e Novak estão entre tantos outros professores dos anos 1960 e 1970 que aderiram à prática de criticar o *belting*” (p. 199). Edwin (1998) sugeriu que esta tensão se desenvolveu porque os pedagogos de voz classicamente treinados não tinham informação suficiente sobre a técnica e a fisiologia do *belting* (p. 53).

Essa falta de estudos relevantes a respeito do *belting* e a grande reticência dos professores de canto lírico em aprender para ensinar sobre essa técnica fez com que muitos cantores sofressem com problemas vocais enquanto tentavam se adequar às exigências do teatro musical que cada vez mais buscava artistas completos, capazes de cantar para grandes platéias, atuar e dançar.

Além disso, os anos 1970 e 1980 inauguraram um boom de compositores britânicos na Broadway e um grande número de *revivals*. Em 1971, por exemplo, “*Jesus Christ, Superstar*” de Andrew Lloyd Webber estreou na Broadway

como uma ópera *rock*. As novas obras dos compositores e diretores do milênio continuaram a exigir mais flexibilidade e diversidade vocal dos cantores (MILLER 2007, p. 221-222).

Foi nesse período que alguns pedagogos e pesquisadores começaram a pesquisar e descrever as qualidades vocais do *belting* contemporâneo, seus resultados eram baseados principalmente na observação pessoal e na experiência. Com toda a polêmica em torno do *belting*, Estill (1988) afirmou: “...o *belting* tem sido o tópico de muitos artigos ... [mas] não tem sido objeto de pesquisa²⁵” (p. 38).

Segundo Susan Durham-Lozaw (2014) “...os primeiros estudos limitaram-se a indivíduos únicos, e os pesquisadores questionaram a generalização dos resultados de tais estudos”²⁶ (p. 15). Contudo, esses estudos como os de Estill (1988), Schutte e Miller (1993), entre outros, contribuíram significativamente para o aprimoramento da técnica como a conhecemos hoje.

Com relação à pedagogia vocal da época, considerando que esta acompanha os estudos e pesquisas científicas sobre a voz, devemos ter em mente que a formação dos professores de canto era, em sua maioria, em canto lírico e que estes professores não tinham interesse nem conhecimento para ensinar outro tipo de técnica vocal que não fosse a da “voz legítima”. Não havia professores de canto que soubessem como ensinar a produzir o *belting* e principalmente como fazê-lo de maneira saudável.

Em entrevista para a pesquisadora Susan Durham-Lozaw (2011) a professora de canto e especialista em voz cantada Jeannette LoVetri falou sobre a falta de interesse por parte dos professores classicamente treinados em aprender e ensinar *belting*. Segundo ela alguns professores de canto vêem o *belting* como “...um complemento à sua formação tradicional” e “ainda não estão convencidos de

²⁵ “...*belting* has been the topic of many articles... [but] has not been the subject of research”

²⁶ “...*early studies* were limited to single subjects, and researchers have questioned the generalizability from the results of such studies.”

que as diferenças [entre treinamento clássico e treinamento de teatro musical] são muito mais do que o repertório”²⁷ (p. 73).

Como resultado dessa escassez de estudos relevantes e principalmente de professores capazes de produzir e ensinar o *belting* de maneira saudável, é possível observar em gravações da época que o *belting* era praticado com muito esforço, os cantores de teatro musical apresentavam uma voz pesada, com pouco brilho, bastante vibrato (influência ainda bastante presente do canto lírico) e não muito alta. Como resultado, muitos cantores apresentavam grande cansaço físico e vocal.

4.2 BELTING DEPOIS DE *RENT*

No final dos anos 1980 e principalmente a partir dos anos 1990, devido ao grande número de musicais acontecendo na Broadway e aos constantes casos de cantores perdendo a voz ou sofrendo de problemas vocais, o *belting* foi se tornando cada vez mais, objeto de estudo de professores e especialistas em voz cantada. Segundo Parution (2009) muitas dessas lesões vocais sofridas pelos cantores na tentativa de produzir o *belting* podem ter acontecido pelo fato de que “...muitos estariam experimentando esse estilo de canto, sozinhos, por imitação, na maioria parte do tempo forçando suas vozes sem ser acompanhados por um profissional da voz”²⁸ (p. 2).

Depois do desastre vocal que atingiu o elenco de *Rent* em 1996, a técnica despertou ainda mais interesse não só desses cientistas da voz como também dos cantores de teatro musical que passaram a buscar cada vez mais produzir o *belting* de maneira saudável.

Esses estudos levaram a uma maior compreensão dos mecanismos vocais envolvidos na transição entre os sub-registros de peito e de cabeça, o que é essencial no desempenho do teatro musical. Além disso, surgiram diversas

²⁷ “...an add-on to their traditional training, are not yet convinced that the differences [between classical training and music theater training] are much more than the repertoire” (Jeannette LoVetri, 2011).

²⁸ “...nombre d'entre eux expérimentent ce style de chant par eux-mêmes, par imitation, la plupart du temps en forçant sur leurs voix et sans être encadrés par un professionnel de la voix.”

pesquisas relacionadas à produção da voz do *belt* em termos de seu impacto na saúde vocal do cantor e a necessidade de o professor de canto clássico incluir técnicas de *belting* como parte de seu ensino.

Em entrevista fornecida à pesquisadora Susan Durham-Lozaw (2011), Jeannette LoVetri e Lisa Popeil, duas renomadas professoras de canto e especialistas em canto popular norte-americano do século XXI, falaram sobre a importância de que o professor de canto tenha conhecimento da técnica que está ensinando a seus alunos. Segundo Popeil, o professor deve ser capaz de explicar a mecânica por trás do que o aluno está fazendo e, em uma linguagem que ele possa entender (p. 75). Neste contexto, LoVetri expressou: "...se você não fizer isso, você não deve ensiná-lo, e se você não sabe as diferenças entre o canto clássico e o de teatro musical, você não deve ensinar as diferenças"²⁹ (*ibidem*, p. 74). Popeil ainda declarou:

"Conheço muitos professores que não percebem que a imitação é o principal estilo de aprendizagem para os alunos e, se eles não puderem mostrar o que o aluno precisa fazer, é o aluno que sofre como resultado" - Lisa Popeil (DURHAM-LOZAW 2011, p. 74)³⁰.

Devido ao avanço nos estudos e pesquisas sobre *belting*, também ao fato de que muitos professores têm se especializado na prática dessa técnica, os cantores de teatro musical encontram hoje uma vasta gama de profissionais capazes de ensiná-los e auxiliá-los. Deste modo, o *belting* hoje é praticado com menos esforço vocal e timbre mais brilhante.

Taylor (2008) diz que o teatro musical contemporâneo exige "...uma técnica forte, um amplo alcance vocal e uma excepcional articulação e clareza de ritmo"³¹ (p. 79). Além de agilidade na articulação das palavras e suavidade na transição entre as regiões grave, média e aguda do sub registro de peito, Silva (2016) diz que "...no *belting*, se utiliza muito o "*straight tone*"³², com o vibrato

²⁹ "...if you don't do it, you shouldn't teach it, and if you don't know the differences between classical and music theater singing, you shouldn't teach the differences" - Jeannette LoVetri.

³⁰ "I've known too many teachers who don't realize that imitation is the primary learning style for students and, if they then can't show what the student needs to do, it is the student who suffers as a result" - Lisa Popeil.

³¹ "...a strong technique, a large vocal range, and exceptional articulation and clarity of rhythm"

³² "*Straight tone*" em português "tom reto", ou seja, quando se canta com controle do fluxo de ar fazendo com que a nota sustentada soe sem vibratos, reta.

postergado, geralmente no fim da nota sustentada, semelhante à música antiga e ao jazz” (p. 3). E ainda, segundo Silva (2016):

“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 (SILVA 2016, p. 2).

White (2011) declara que “um *belt* autêntico é um som saudável e equilibrado que é totalmente viável musicalmente e pode suportar os rigores de uma carreira” (p. 23) e Popeil (1999) diz que é preciso “...continuar explorando esse campo fascinante e desenvolver técnicas que permitam aos cantores buscarem empregos em uma variedade de áreas de atuação vocal³³” (p. 29).

4.3 FISILOGIA VOCAL NA PRODUÇÃO DO BELTING

O interesse no *belting* como objeto de estudo se deu principalmente a partir do final dos anos 1980 devido ao grande número de musicais acontecendo na Broadway e aos constantes casos de cantores perdendo sua voz ou sofrendo de algum tipo de disfunção vocal e que, antes disso, não havia professores de canto capazes de ensinar *belting*, já que a maior parte desses profissionais tinha formação clássica e nenhum interesse em uma técnica que não fosse a da “voz legítima”, lírica.

Segundo Lisa S. Popeil (1999) “...a tradição de *Bel Canto* colocou em questão a validade artística, a saúde e até mesmo o valor estético desse poderoso uso da voz³⁴” (p. 27). Robert Edwin (2007) em seu artigo “*Belt is Legit*” fala sobre o modo com que o *belting* foi visto na academia e entre os apreciadores da música chamada “erudita”. Ele diz que o *belting* “era visto como “não culto”,

³³ “We need to keep exploring this fascinating field and develop techniques that enable singers to pursue employment in a variety of vocal arenas.”

³⁴ “...*Bel Canto* tradition has brought into question the artistic validity, healthfulness, and even aesthetic value of this powerful use of the voice.”

comercial e, de certa forma, o filho bastardo do canto autêntico³⁵” (p. 213). Sobre isso, LoVetri declarou:

“Com exceção da música de Appalachia, da música *cowboy* do Texas e da música folclórica indígena das diferentes regiões do país, a maioria dos estilos que temos originados como ramificações do *jazz* veio de uma combinação de povos africanos e afro-caribenhos. Acho que essa é uma das razões pelas quais ela foi desprezada por pessoas brancas, cultas e instruídas, cujos valores foram tirados da Europa, onde a música emanava da igreja ou da realeza e da aristocracia. A música das pessoas comuns realmente não foi muito honrada” - Jeannette LoVetri (DURHAM-LOZAW 2011, p. 74)³⁶.

Edwin (2007) também relata as mudanças nessa forma de pensar o *belting* que se deve aos crescentes estudos acadêmicos e científicos sobre a voz do *belt*, segundo ele “...o *belting* está lentamente ganhando credibilidade como uma forma de arte vocal viável e legítima, digna de estudo médico e científico, apoio pedagógico e crítica artística³⁷” (p. 213). Hoje, é possível dizer que o *belting* só se torna prejudicial à saúde da voz quando produzido de maneira errada e sem o conhecimento adequado da fisiologia e da técnica vocal.

Jo Estill foi uma das pioneiras no estudo sobre *belting* e a primeira a comparar a fala, o *belting* e o canto clássico de maneira científica. Em um de seus estudos ela afirmou:

“Uma mensagem é clara nesta comparação da área de contato glotal (fase fechada) do ciclo vibratório, da EMG³⁸ das pregas vocais e da EMG média dos músculos extrínsecos testados: inequivocamente, essas três qualidades [fala, *belting* e canto clássico] representam três modos diferentes de produção de voz” (ESTILL 1988, p. 40-41)³⁹.

³⁵ “*Belt, on the other hand, was looked on as "low brow," commercial, and somewhat the bastard child of authentic singing.*”

³⁶ “*With the exceptions of the music from Appalachia, the cowboy music from Texas, and the indigenous folk music of the different regions of the country, most of the styles that we have that originated as offshoots from jazz came from a combination of African and Afro-Caribbean peoples. I think that's one of the reasons why it was looked down upon by cultured, educated, white people whose values were taken from Europe, where the music emanated from either the church or royalty and aristocracy. The music of the common people was really not honored very much at all*” (Jeannette LoVetri, 2011).

³⁷ “*...belt slowly is gaining credibility as a viable and legitimate vocal art form worthy of medical and scientific study, pedagogic support, and critical artistic review.*”

³⁸ Sigla utilizada para se referir à “eletromiografia”, um método de diagnóstico que avalia problemas nervosos ou musculares. Utiliza eletrodos de superfície para avaliar a capacidade das células nervosas de transmitirem sinais elétricos ou, eletrodos em forma de agulha para avaliar a atividade muscular em repouso ou durante a contração muscular.

³⁹ “*A message is clear in this comparison of the glottal contact (closed phase) area of the vibratory cycle, the EMG of the vocal folds, and the mean EMG of the extrinsic muscles tested: unequivocally,*

Estill (1988) observou que houve aumento na atividade muscular tanto intrínseca quanto extrínseca da laringe para *belting* e sugeriu que o *belting* apresenta maior esforço vocal em relação ao canto clássico (p. 42). O coeficiente de fechamento (CQ⁴⁰) das pregas vocais é mais elevado em *belting* do que no canto clássico, segundo Silva (2016), isso deixa claro que há “maior tensão fonatória, pressão subglótica mais alta, níveis de pressão sonora mais altos, mais tensão na musculatura extrínseca e maiores níveis de adução das PPVV” (p. 200)⁴¹.

Para explicar sobre o aumento do fechamento glótico, Ware (1998) relatou que quando o músculo tireoaritenóideo se contrai, as cartilagens aritenóides se aproximam da cartilagem tireoide, o que resulta em um encurtamento das pregas vocais (p. 101). Ele ainda esclarece que o músculo tireoaritenóideo é responsável pela força adutora (fechamento) durante a contração, que determina a quantidade de tempo que a glote é fechada (*ibidem*).

Schutte e Miller (1993) observaram uma fase fechada glótica fechada mais longa, pressão pulmonar aumentada e uma elevação do primeiro formante⁴² em direção à frequência do segundo e afirmaram que a laringe mais alta e a língua levantada, que são características do canto *belt*, são consistentes com as frequências mais altas do primeiro formante (F1). Observando uma cantora de teatro musical, afirmaram que o propósito de elevar a F1 seria para ajustá-la próximo ao

these three qualities [speech, belting and classical singing] represent three modes different voice production ”.

⁴⁰ “closing coefficient” coeficiente de fechamento das pregas vocais (PPVV).

⁴¹ Tenores clássicos tem CQ equivalente ao *belting* quando cantam forte na região aguda.

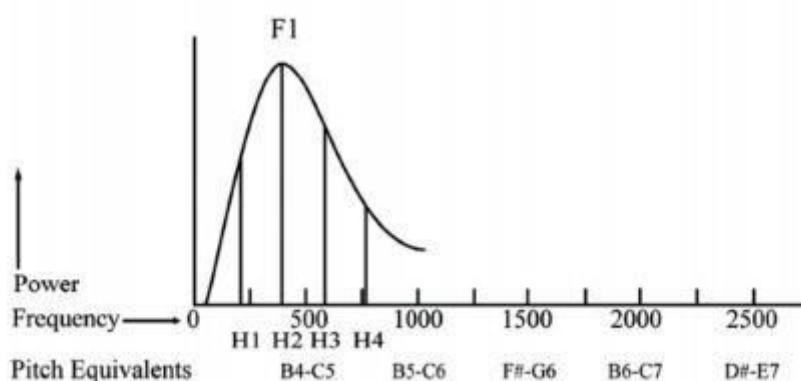
⁴² Os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor (CORDEIRO, PINHO E CAMARGO, 2007). O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes (BEHLAU, 2001). Os formantes são expressos através de seu valor médio em Hertz (Hz). O primeiro formante (F1) ocorre na cavidade posterior da boca e está em torno de 250 a 700 Hz, o segundo formante (F2) fica situado na cavidade oral entre os valores de 700 a 2.500 Hz, contudo, esses valores aumentam consideravelmente durante o canto podendo o F1 chegar até 1000Hz (Si4) em vozes de soprano e contralto. Para Sundberg o primeiro formante é sensível a abertura da mandíbula, ou seja, quando essa abertura aumenta, a frequência do F1 se eleva e vice-versa. Já o segundo formante, Sundberg afirma que “é sensível à forma do corpo da língua. Quando a língua comprime a parte anterior do trato vocal, na altura do palato duro, a frequência do F2 se eleva e quando essa comprime o trato vocal na região do véu palatino, a frequência do F2 diminui, especialmente se junto com esse movimento os lábios também forem arredondados” (SUNDBERG 2015, p. 47).

segundo harmônico⁴³ (H2). Também verificaram que *belters* usavam o trato vocal, ressonâncias e formantes, diferentemente de cantores classicamente treinados. Em particular, verificou-se que o segundo harmônico (H2) recebia forte reforço pelo primeiro formante (F1) (figura 1), muito mais do que no estilo classicamente treinado e afirmaram que toda a característica de um *belt* é baseada em um segundo harmônico (H2) forte, combinado com um alto grau de fechamento glótico durante a vibração das pregas vocais. O som do *belting* parece mais agudo, pois valoriza os formantes primários (F1 e F2) e as altas frequências.

Silva (2016) reforça essa afirmação:

“O principal componente do *belt* é o ajuste do trato vocal. 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 *belting*” (SILVA 2016, p. 2).

Figura 1: ilustração do ajuste do segundo harmônico (H2) em relação ao primeiro formante (F1)⁴⁴.



Fonte: SILVA, 2016, p. 5.

⁴³ O tamanho e a velocidade de vibração das pregas vocais são determinantes para a formação da frequência fundamental e também por diversas frequências parciais que são múltiplos da frequência fundamental, ou seja, se as pregas vocais vibram 100 vezes por segundo, a laringe inclui componentes que são múltiplos integrais de 100, sendo encontrados componentes de 100, 200, 300 Hz no sinal sonoro. Essas frequências parciais são conhecidas como harmônicos da frequência fundamental e ao chegar às cavidades de ressonância, possuem compatibilidade com a frequência do trato vocal. Dessa forma, estes sons que foram transferidos mais facilmente pelo trato vocal são amplificados e transformados em formantes (ZEMLIN, 2000).

⁴⁴ Onde aparece descrito na figura 1 o “*Pich Equivalents*” de F1-H2 como sendo B4-C5 em nomenclatura norte-americana, entendemos como sendo B3-C4 na nomenclatura brasileira.

Titze, Worley e Story (2011) afirmaram que “...belters elevam o primeiro formante o mais alto possível com a forma da boca em megafone e limitam o alcance do tom para evitar perda de energia do segundo harmônico”⁴⁵ (p. 569).

Para Schutte e Miller (1993):

“A configuração do trato vocal e, portanto, dos formantes, é variada pela alteração das posições (articulações) dos lábios, mandíbula, língua, véu e laringe, resultando nas várias vogais e algumas das diferenças na "qualidade" de sons cantados” (SCHUTTE e MILLER 1993, p. 144)⁴⁶.

O ajuste do trato vocal na produção do *belting* permite uma posição laríngea neutra, ou seja, em posição natural (diferente do canto classicamente treinado onde a laringe deve estar abaixada). Segundo White (2011) essa posição neutra da laringe, combinada com a região mais próxima da fala, confere ao *belting* sua característica de um som mais “natural” (p. 23).

Popeil (1999) observou que no *belting* “...o palato mole é mantido um pouco mais baixo (que no canto clássico) e há um estreitamento de espaço entre a parte posterior da língua e a parede posterior da faringe⁴⁷” (p. 28) enquanto que no canto clássico “...a cartilagem laríngea é bastante baixa, e há bastante espaço entre a parte posterior da língua e a parede posterior da faringe⁴⁸” (*ibidem*).

Titze e Worley (2009) observaram que o *belting* usa vogais que são modificadas em direção à forma da boca que deve ser mais larga, semelhante à um megafone tipo trompete (figura 2) (p. 1530). White (2011) reforça essa idéia ao dizer que “a posição neutra da laringe e o tubo de ressonância mais curto exige um "sino" mais largo para compensar e assim, conseqüentemente, a forma da abertura da boca deve ser mais larga⁴⁹” (p. 24), além de reforçar o fato de que “geralmente o

⁴⁵ “...belters raise the first formant as high as possible with the megaphone mouth shape, and they limit their pitch range to avoid loss of second harmonic energy.”

⁴⁶ “The configuration of the vocal tract, and thus of the formants, is varied by changing the positions (articulations) of the lips, jaw, tongue, velum, and larynx, resulting in the various vowels and some of the differences in "quality" of sung sounds.”

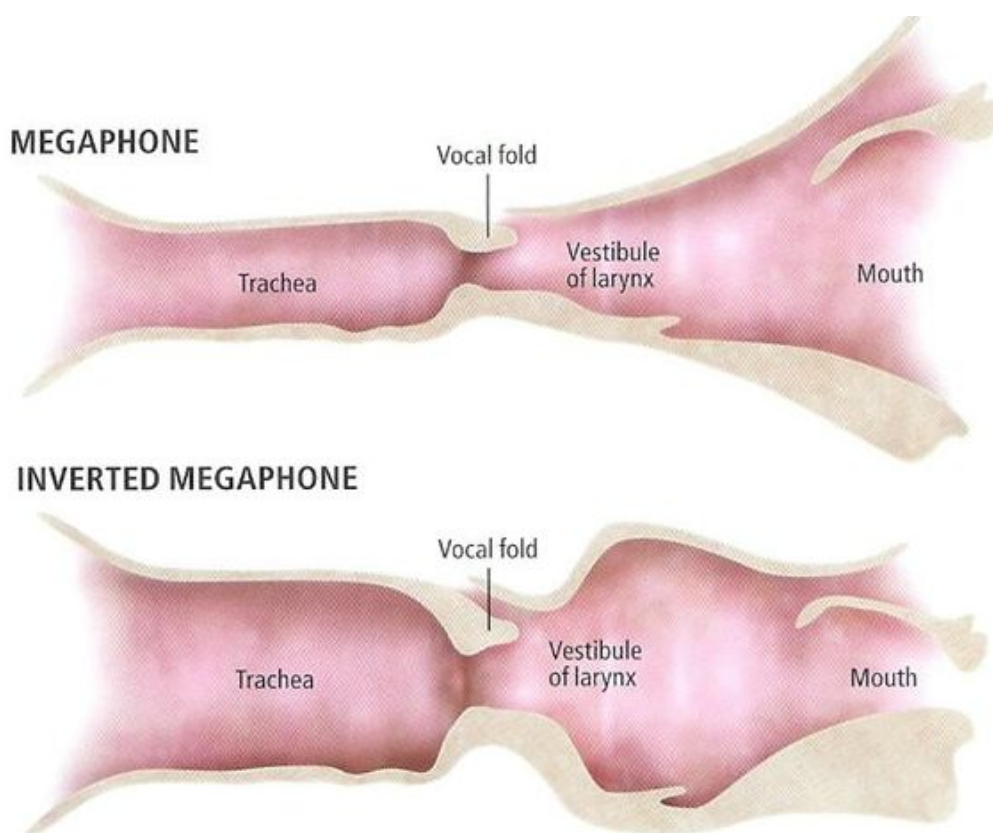
⁴⁷ “...the soft palate is held slightly lower, and there's a narrowing of space between the back of the tongue and rear pharyngeal wall.”

⁴⁸ “...the laryngeal cartilage is quite low, and there is quite a bit of spaciousness between the back of the tongue and rear pharyngeal wall.”

⁴⁹ “The neutral position of the larynx will demand a slightly higher chin level than would the lowered laryngeal position of classical singing, for obvious reasons, and the shorter resonating tube will demand a wider “bell” to compensate.”

belting exige modificação das vogais na direção aberta (/ i / pode gravitar em direção à / e /, por exemplo) enquanto a modificação da vogal do canto clássico se dá em direção fechada (como / a / para / o /)⁵⁰, (ibidem).

Figura 2: ilustração do ajuste do trato vocal para *belting* (megafone tipo trompete) e canto clássico (megafone invertido).



Fonte: SLIDEPLAYER, 2018.

É extremamente importante que cantores de teatro musical e professores de canto tenham conhecimento acerca da fisiologia e dos ajustes necessários para a produção saudável do *belting*. Além de conhecimento científico, é necessário um treinamento diário e disciplinado para que possam dominar a técnica. Sobre isso, Silva (2016) declara:

⁵⁰ “generally, in belt, and vowels will require modification in the open direction (/i/ may gravitate towards /e/, for instance), whereas in classical singing vowel modification in the closed direction (such as /a/ towards /o/).”

“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” (SILVA 2016, p.7).

Toda a revisão de bibliografia nos leva finalmente à compreensão de que em relação à fisiologia vocal no *belting*, a laringe deve estar elevada, a fase de fechamento glótico é mais longa, há um aumento da atividade do músculo tireoaritenóideo (TA), as pregas vocais estão estendidas provocando um aumento da frequência de fonação, o palato mole deve estar elevado, porém, um pouco mais baixo que no canto clássico, boca e mandíbula bem abertas em forma de megafone. Deste modo é possível elevar o primeiro formante (F1) sobre o segundo harmônico (H2) e assim produzir o timbre característico do *belting*: frontal, brilhante, metálico e um pouco nasal.

5 ANÁLISE

O método escolhido para este trabalho é o da análise comparativa. Selecionamos três canções de teatro musical em que o tipo de voz solicitado é o *belting*. Para as duas primeiras canções analisamos duas interpretações feitas por renomadas cantoras da Broadway. Para cada canção buscamos uma interpretação feita antes de 1990 e outra feita a partir dos anos 2000, ou seja, antes e depois de *Rent* (1996). Já na última canção, analisamos duas interpretações feitas pela mesma cantora em 1996 e em 2006.

As músicas escolhidas para essa análise foram “*Maybe This Time*” de John Kander, integrada à adaptação do musical *Cabaret* (1966) para o cinema em 1972; “*Anything Goes*” de Cole Porter, composta para o musical *Anything Goes* (1934) e “*Take Me Or Leave Me*” composta por Jonathan Larson para o musical *Rent* (1996). Ambas as músicas foram escolhidas por apresentarem a mesma tessitura melódica, indo, em média, de C₃ até E₄.

As cantoras escolhidas para a interpretação de “*Maybe This Time*” foram Liza Minnelli em 1972 e Kristin Chenoweth em 2015. Minnelli foi escolhida por ter sido muito premiada ao atuar na adaptação do musical *Cabaret* para o cinema em 1972. Minnelli é considerada uma das maiores cantoras da história da Broadway e sofreu com diversos problemas vocais ao longo de sua premiada carreira. Chenoweth foi escolhida por ser um dos grandes nomes que surgiu na Broadway depois da estréia de *Rent*. Sua interpretação de “*Maybe This Time*” durante a série televisiva GLEE⁵¹ em 2009 e posteriormente em seu DVD “*Coming Home*” em 2015 é uma das mais famosas da atualidade.

Para a canção “*Anything Goes*” escolhemos as interpretações de Patti LuPone em 1988 e a de Sutton Foster em 2011. LuPone foi escolhida por ter sido a primeira a interpretar “*Anything Goes*” ao integrar o elenco original do musical em 1987. Além disso, LuPone também é considerada uma das maiores cantoras da história da Broadway e também sofreu de problemas vocais ao longo de sua carreira. Foster foi escolhida por ter sido premiada com um *Tony* por sua performance no *revival* do musical “*Anything Goes*” em 2011. Foster é uma das cantoras mais premiadas e requisitadas da Broadway na atualidade.

Para “*Take Me Or Leave Me*” de *Rent*, escolhemos duas interpretações feitas pela mesma cantora, Idina Menzel. As interpretações foram feitas em 1996 durante as exibições de *Rent* e em 2006 durante um especial de 10 anos do musical. Menzel fez parte do elenco original de *Rent* e, por sua atuação, recebeu uma indicação ao *Tony* na categoria melhor atriz em musical.

Para tais análises, foram utilizadas gravações audiovisuais disponibilizadas na plataforma digital online *YouTube*® e, trechos das partituras das peças escolhidas.

⁵¹ *Glee* é uma série de televisão norte-americana que conta a história de um grupo de alunos adolescentes. Na trama, um professor otimista decide retomar os ensaios do coral da escola e isso traz aos alunos uma nova perspectiva de sucesso através da música. Na série eles cantam vários sucessos da música popular norte-americana inclusive muitas músicas conhecidas de musicais da Broadway.

5.1 “MAYBE THIS TIME” DO MUSICAL CABARET

Antes da análise comparativa das interpretações de “*Maybe This Time*” de John Kander, composta para o musical “*Cabaret*”, julgamos necessário uma breve leitura da partitura e sua relação com o contexto do musical e o personagem para que seja possível entender o que basicamente se espera da voz do intérprete.

O musical “*Cabaret*” estreou na Broadway em 1966. É um musical de John Kander com letra de Fred Ebb e *libretto* de Joe Masteroff. A trama se passa em 1931 na cidade de Berlim, época em que os nazistas estão se consolidando no poder, e trata da vida noturna no *Kit Kat Klub*, dando ênfase ao relacionamento de uma cantora britânica, Sally Bowles, com um escritor norte-americano, Cliff Bradshaw. Um sub enredo gira em torno do romance entre a dona de uma pensão, a alemã Fräulein Schneider, e seu pretendente judeu, Herr Schultz, um vendedor de frutas⁵². A canção “*Maybe This Time*” é cantada pela personagem Sally Bowles na adaptação de “*Cabaret*” para o cinema em 1972. Essa canção não fazia parte do repertório original da estréia do musical nos palcos da Broadway em 1966. No filme, foi interpretada por Liza Minnelli, que fazia o papel de Sally Bowles. É o momento em que a cantora de cabaré, Sally, canta sobre sua esperança de que, contra todas as probabilidades, desta vez seu caso de amor dure.

Ao observar a partitura nota-se (figura 3) que a canção está escrita na região da fala⁵³, a maior parte da melodia se concentra entre C₃ e B₃, ou seja, na região média da voz feminina. Nessa região as cantoras de musical utilizam “voz mista de peito”. A partir do compasso 31 (figura 4), a melodia da voz passa para a segunda oitava, indo de C₄ até E₄, sendo essa a região mais aguda da música.

Essa característica das músicas de teatro musical, de serem escritas na região da fala, foi observada por Schutte e Miller (1993), segundo eles, os textos das canções têm uma posição dominante e a naturalidade do som é altamente

⁵² Informações disponíveis no site Musical em Bom Português: <<https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro2/material-teorico/sinopses-de-musicais/cabaret>>. Acesso em 03 dez. 2018.

⁵³ Região natural da fala, nas vozes femininas geralmente fica localizada entre A₂ e F₃.

valorizada sendo essencial que as palavras sejam compreendidas mesmo em uma primeira audição (p. 142-143). Silva (2016) reforça essa observação ao dizer que no teatro musical “a voz serve ao texto” já que “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*⁵⁴” (p. 2). Ainda segundo Silva é por isso que “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” (*idem*).

Figura 3: Trecho da partitura da música “Maybe This Time” de John Kander, compassos 5 - 8.

The image shows a musical score for the song "Maybe This Time" by John Kander, measures 5 through 8. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are: "May-be this time— I'll be luck-y.— May-be this time— he'll stay." The piano accompaniment is in bass clef and includes a piano part marked "sim." (sustained). Chord changes are indicated above the vocal line: C, C(#5), C6, and C9. The piano part features triplets and a 7/8 time signature.

Figura 4: Trecho da partitura da música “Maybe This Time” de John Kander, compassos 30 - 33

The image shows a musical score for the song "Maybe This Time" by John Kander, measures 30 through 33. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are: "in my fa-vor,- Some-thing's bound to be-gin. It's got to hap-pen,—". The piano accompaniment is in bass clef and includes a piano part marked "cresc." (crescendo). Chord changes are indicated above the vocal line: Am, D9, and C/G. The piano part features triplets and a 7/8 time signature.

⁵⁴ “...o chamado forte, quase gritado, o “HEY” (SILVA 2016, p. 2).

5.1.1 Liza Minnelli cantando “*Maybe This Time*” em 1972

Liza May Minnelli é uma famosa atriz e cantora norte-americana, filha da também cantora Judy Garland e do diretor de cinema Vincent Minnelli. Iniciou sua carreira muito cedo. Quando adolescente, desistiu da escola e foi para Nova York para seguir uma carreira no palco. Seu primeiro papel principal na Broadway foi interpretando a personagem-título em “*Flora, The Red Menace*” (1965), a comédia musical zombava do movimento comunista da década de 1930. O musical trouxe a Minnelli seu primeiro *Tony Award*⁵⁵ de Melhor Atriz em Musical, ela tinha apenas 19 anos na época e tornou-se uma das artistas mais jovens a ganhar o prêmio. Minnelli recebeu sua primeira indicação ao Oscar de Melhor Atriz por seu trabalho no filme de 1969 “*The Sterile Cuckoo*” mas tornou-se mais conhecida por sua atuação no filme “*Cabaret*” (1972), uma adaptação para o cinema do musical de mesmo nome estreado em 1966. No filme ela interpreta a personagem Sally Bowles e recebeu um oscar por sua atuação. Em 1973 o especial da televisão “*Liza with a Z*”, produzido por Fred Ebb e Bob Fosse, ganhou o *Emmy Award*⁵⁶ de Melhor Programa Individual - Variedade e Música Popular. Minnelli retornou à Broadway em 1977 no musical “*The Act*” onde interpretou uma cantora desolada tentando reviver sua carreira musical. Por seu desempenho excepcional, Minnelli ganhou seu segundo *Tony* de Melhor Atriz em um musical. Ao longo de sua carreira Minnelli sofreu com vários problemas de saúde e esteve internada em diversas clínicas de reabilitação por seu envolvimento com álcool e drogas, também teve problemas com a voz e passou por uma cirurgia nas pregas vocais em 1997.⁵⁷

Para a análise da interpretação de Liza na música “*Maybe This Time*”, optou-se por uma gravação feita em uma apresentação ao vivo e não pela

⁵⁵ *Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre*, ou *Tony Award*, é o maior e mais prestigioso prêmio do teatro dos Estados Unidos. Equivale ao Oscar no cinema, *Emmy* na televisão e *Grammy* na música. É entregue pela *American Theatre Wing* e pela *The Broadway League* em cerimônia anual na cidade de Nova Iorque.

⁵⁶ O *Emmy Award* é o maior e mais prestigioso prêmio atribuído a programas e profissionais de televisão.

⁵⁷ Informações obtidas através dos sites “*Biography*” e “*IMDB*”: <<https://www.biography.com/people/liza-minnelli-9409583>>; <<https://www.imdb.com/name/nm0591485/bio>>; Acesso em 16 nov. 2018.

gravação do filme pois a gravação ao vivo sofreu menos ou nenhuma correção na voz.

Em vídeo publicado na plataforma digital *YouTube*®⁵⁸, observa-se a cantora Liza Minnelli interpretando em 1972 a música “*Maybe This Time*” de John Kander composta para o musical “*Cabaret*”. A canção inicia no segundo 0:13 sendo cantada na região média do sub registro de peito, com voz levemente aerada, com boa articulação e semelhante a fala. No segundo 0:34 ocorre a primeira mudança de sub registro e a cantora canta em voz mista - registro típico do *belting* - percebe-se nesse momento que existe tensão fonatória e o uso de vibrato postergado no final da frase e, ela inclina a cabeça levemente para trás. No segundo 0:50 a voz sofre uma ligeira mudança de timbre ficando com a voz coberta e com timbre anasalado, como se estivesse sendo produzida dentro de um cano ou tubo, com pouco espaço de ressonância, isso parece fazer parte da atuação, parte da personagem para dar ênfase à frase. No minuto 1:27 na região média da voz, a cantora apresenta respiração ofegante e em 1:41 quando a música avança em direção ao *high belting*⁵⁹ (C4), nota-se grande tensão fonatória, respiração ofegante, distorção vocal e vibrato postergado no final da frase. No minuto 2:29 chega o ápice da música, Liza inclina novamente a cabeça e o corpo para trás (foto 1) e produz um *belting* com grande esforço vocal, com timbre estridente e quebra vocal⁶⁰ como acontece no minuto 2:41. Ela termina a música demonstrando grande cansaço físico e vocal, com bastante vibrato e, respiração ofegante.

⁵⁸ Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=xnY2HJyNgUc>>. Acesso em 28 set. 2018.

⁵⁹ Termo utilizado para se referir ao *belting* produzido na região aguda da voz de peito (a partir de C4).

⁶⁰ Quebra vocal é o nome utilizado para se referir ao som emitido pela voz quando ocorre uma mudança brusca de registro. A quebra vocal pode ser evitada com treinamentos e técnicas de passagem de sub registro como, por exemplo, técnicas de passagem da voz mista de peito para a voz de cabeça.

Foto 1: Liza Minnelli em belting na música “*Maybe This Time*” de John Kander para o musical *Cabaret*.



Fonte: YOUTUBE®, 2017

5.1.2 Kristin Chenoweth cantando “*Maybe This Time*” em 2015

Kristin Chenoweth, é atriz e cantora premiada com *Emmy* e *Tony*. Depois de se formar no ensino médio, Chenoweth decidiu seguir uma carreira em performance, eventualmente obtendo um Bacharelado em Teatro Musical e um Mestrado em Performance da Ópera pela *Oklahoma City University*. Sua carreira abrange cinema, televisão, locução e palco. Em 1999, Chenoweth recebeu o *Tony Award* por seu desempenho como "Sally" em “*You’re A Good Man, Charlie Brown*”. É uma das maiores e mais requisitadas cantoras da Broadway e tornou-se mundialmente conhecida por sua atuação no musical “*Wicked*” (2003) no qual interpretava a personagem Glinda, a bruxa boa do norte, e recebeu uma indicação ao *Tony Award*. Em janeiro de 2007, Chenoweth se tornou a terceira intérprete de

teatro musical da história a ter uma performance solo no *Metropolitan Opera* de Nova York. Em 2009 escreveu uma crônica cômica e incrivelmente sincera de sua vida até o momento, *“A Little Bit Wicked”*, que estreou na lista de best-sellers de não-ficção do *“New York Times Hardcover”*. Chenoweth apareceu no famoso programa de televisão da FOX, *“Glee”*, em 2010 e foi indicada para um *Emmy* por seu desempenho no programa. Em 2015 ganhou um *Drama Desk Award*, *Outer Critics Circle Award* e *Broadway.com Audience Choice Award* por seu papel principal no *“On the Twentieth Century”* da *Roundabout Theatre Company* e também recebeu indicações para um *Tony Award* e um *Drama League Award*. Ela também atuou em *“Hairspray Live!”* da NBC como Velma Von Tussle em dezembro de 2016. Atualmente Chenoweth está trabalhando em seu próximo álbum, com lançamento previsto para 2019.⁶¹

Em vídeo publicado na plataforma digital *YouTube*⁶², vemos Kristin Chenoweth interpretando em 2015 a música *“Maybe This Time”* de John Kander composta para o musical *“Cabaret”*. Nota-se no segundo 0:13, que a cantora inicia a canção cantando na região média da voz e sem tensão fonatória, o som é produzido na região da fala com clareza e boa articulação das palavras. No minuto 1:29 ocorre uma mudança no ajuste do trato vocal para a projeção da voz em *high belt*, percebe-se a laringe elevada, maior abertura horizontal da boca e da mandíbula, e um som mais brilhante, áspero e frontal com uso moderado de vibrato no final das frases. Em 1:44 quando ocorre uma modulação no tom da música, Kristin retorna para a região média, com boa articulação e projeção da voz mista, caracterizando um timbre brilhante e metálico. No minuto 2:14 no ápice da música, ela novamente canta em *high belt* (foto 2) e inclina o corpo para frente e, em *belting* é possível perceber o ajuste do trato vocal, a boca em forma de megafone, mandíbula bem aberta e a laringe alta. Produz uma voz brilhante e chega a usar uma breve distorção vocal como recurso interpretativo.

⁶¹ Informações obtidas através dos sites *“Biography”*, *“IMDB”* e *“Kristin Chenoweth”*: <<https://www.biography.com/people/kristin-chenoweth-20631919>>; <<https://www.imdb.com/name/nm0155693/bio>>; <<https://www.officialkristinchenoweth.com/biography>>. Acesso em 16 nov. 2018.

⁶² Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=fD1hWjffGeE>>. Acesso em 03 out. 2018.

Percebe-se que em nenhum momento a atuação atrapalha na interpretação da canção. Nota-se que existe tensão fonatória, porém não se percebe cansaço físico e vocal quando a música termina. Chenoweth apresenta uma voz leve, brilhante e bem articulada durante toda a sua interpretação.

Foto 2: Kristin Chenoweth em belting na música “*Maybe This Time*” de John Kander para o musical *Cabaret*



Fonte: YOUTUBE®, 2015

5.2 “*ANYTHING GOES*” DO MUSICAL *ANYTHING GOES*

“*Anything Goes*” é um musical com letra e música de Cole Porter. Estreou na Broadway em 1934. A história trata sobre eventos que ocorrem dentro de um navio que vai de Nova York a Londres. Billy Crocker é um passageiro que entrou de forma clandestina no navio e se apaixona pela herdeira Hope Harcourt, que está noiva do Lord Evelyn Oakleigh. Com a ajuda da cantora de boate Reno Sweeney e de seu amigo Moonface Martin, Billy tenta ganhar o amor de Hope. Existem quatro versões do libreto de *Anything Goes*, o original de 1934, o do *revival* de 1962, o de

1987 e o último de 2011. A canção “Anything Goes” é cantada pela personagem Reno Sweeney que, originalmente, foi interpretada por Ethel Merman em 1934 e, posteriormente, por Eileen Rodgers em 1962, Patti LuPone em 1987 e Sutton Foster em 2011. Reno Sweeney é uma “religiosa” que se tornou cantora de boate e é uma antiga amiga de Billy. A letra da canção “Anything Goes” faz referência em forma de humor ao grande número de escândalos e fofocas da alta sociedade na era da grande depressão econômica que teve início em 1929, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial.

Observando a partitura da música “Anything Goes” de Cole Porter, composta para o musical “Anything Goes” observa-se (figura 5) que a melodia já começa em Ab₃, na região média da voz feminina. Em seguida a melodia desce para a região grave indo até Ab₂ sendo essa a nota mais grave de toda a música. Em geral, percebe-se que essa música, assim como a música anteriormente analisada (*Maybe This Time*), está escrita na região da fala passando um pouco de uma oitava, indo de Ab₂ até D₄ (figura 6) sendo que a maior parte da melodia também se concentra entre C₃ e B₃.

Figura 5: Trecho da partitura da música “Anything Goes” de Cole Porter, compassos 1 - 4.

Moderato (♩ = 139)

(Voice cued on Vibes thru bar 17)

1 2 RENO 3 4

Times have changed And we've of-ten re-

Sx's. Tbn's. *mf* Sx's. Sempre Staccato *mp* Br. (deep in stand) Sx's. Rhy.

Rhy: arco Bs., Pno., Guit., Dr's.

Figura 6: Trecho da partitura da música “Anything Goes” de Cole Porter, compassos 335 - 338.

The image shows a musical score for the song "Anything Goes" by Cole Porter, measures 335-338. The score is written for Soprano, Alto, and Tenor voices, and piano accompaniment. The tempo is marked "Ad lib." and "a tempo". The lyrics are "Goes. An - y - thing Goes!". The piano accompaniment includes parts for Trumpets (Tpt's.), Drums (Dr's.), and Trombones (Tbn's. gliss.).

5.2.1 Patti LuPone cantando “Anything Goes” em 1988

Patti Ann LuPone é atriz e cantora norte-americana, demonstrou seus próprios interesses em música e teatro desde a sua participação na Northport High School, de onde se formou em junho de 1967, depois fez parte da primeira turma de formandos da “*Juilliard 's Drama Division*” (1968-1972) e recebeu o diploma de “Bacharel em Belas Artes”. Estreou na Broadway em 1973 no musical “*Three Sisters*” mas, tornou-se mais conhecida ao ganhar o prêmio *Tony Award* de melhor atriz em musical por seu papel como Eva Perón na produção original de 1979 do musical “*Evita*”. Em seu livro de memórias LuPone conta que sofreu com problemas vocais durante os ensaios de “*Evita*” e tornou a ter problemas após a estreia e que esse foi um dos motivos de sua briga com Andrew Lloyd Weber, autor do musical

Em Londres, ela ganhou o Prêmio Olivier por suas performances como Fantine na produção original de “*Les Miserables*” e na produção da “*The Acting Company The Cradle Will Rock*” em 1985. Em 1987 retornou à Broadway e atuou no *revival* do musical “*Anything Goes*” recebendo sua terceira indicação ao *Tony*. Em 1994 passou por uma cirurgia para remoção de nódulos nas pregas vocais. Foi nomeada para um *Tony* como Melhor Atriz em Musical por “*Sweeney Todd*” em 2006. Em 2008, LuPone ganhou seu segundo *Tony Award* como Mama Rose, a maníaca mãe de Gypsy Rose Lee em um *revival* de “*Gypsy*” de Jule Styne e Stephen Sondheim. LuPone encontrou mais sucesso na Broadway em 2017 com “*War Paint*” um musical sobre a rivalidade entre as empreendedoras de cosméticos Helena Rubinstein e Elizabeth Arden; interpretando o papel de Rubinstein ela foi nomeada para um *Tony Award*, bem como *Drama Desk*⁶³ e *Outer Critics Circle Awards*^{64 65}.

Em vídeo publicado na plataforma digital *YouTube*®⁶⁶, vemos Patti LuPone interpretando em 1988 a música “*Anything Goes*” de Cole Porter para o musical de mesmo nome estreado na Broadway em 1987. LuPone começa a cantar nos segundos 0:04 na região média da voz de peito, com articulação próxima à da fala; a partir do segundo 0:26 a cantora canta em *belting* com um timbre nasal e abertura mediana da boca. No segundo 0:55 ela volta a articular as palavras como na fala e a partir do minuto 1:11 novamente volta a produzir *belting* com abertura mediana da boca e mandíbula e no minuto 1:14 cantando as palavras “*anything goes*”, ela faz um leve portamento e chega a um *belting* nasal e com um pouco de vibrato, percebe-se que existe pouca abertura da boca e a mandíbula parece enrijecida sempre que ela canta em *belting* até o minuto 2:23 quando ela abre a boca em forma de megafone do tipo trompete, porém logo retorna para as palavras

⁶³ *Drama Desk Award* é um prêmio de teatro criado em 1955, concedido anualmente ao teatro nova-iorquino. É o único que premia peças da Broadway, off-Broadway, off-off-Broadway e peças encenadas por organizações sem fins lucrativos.

⁶⁴ *Outer Critics Circle Awards* é um prêmio criado durante a temporada de teatro de 1949-1950. É entregue anualmente e premia realizações teatrais na Broadway e na Off-Broadway.

⁶⁵ Informações obtidas através dos sites “*All Music*”, “*IMDB*” e “*Patti LuPone*”: <<https://www.allmusic.com/artist/patti-lupone-mn0000017937/biography>>; <<https://www.imdb.com/name/nm0526985/bio>>; <<http://www.pattilupone.net/bio.html>>. Acesso em 19 nov. 2018.

⁶⁶ Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=iVsD0rltRr8>>. Acesso em 03 out. 2018.

“*anything goes*” no minuto 2:25 com a mandíbula rígida e timbre nasal. No minuto 4:11 ela canta a frase final da música com vibrato na palavra “*goes*” (foto 3) e parece ter pouco controle respiratório pois não sustenta a palavra por muito tempo. Seu *belting* não é muito alto em nenhum momento da música e sempre apresenta um timbre nasal.

Foto 3: Patti LuPone em belting na música “*Anything Goes*” de Cole Porter para o musical *Anything Goes*.



Fonte: YOUTUBE®, 2007

5.2.2 Sutton Foster cantando “*Anything Goes*” em 2011

Sutton Lenore Foster é atriz, cantora e dançarina norte-americana, frequentou a “*Troy High School*” em Troy, Michigan e em seu último ano fez cursos por correspondência durante o ensino médio pois, estava na estrada atuando no “*Will Rogers Follies*”. Estudou na “*Carnegie Mellon University*” por um ano e saiu

para seguir a carreira teatral em tempo integral. Em 2002 ganhou um prêmio *Tony* de Melhor Atriz em Musical por seu papel como Millie Dillmount em *"Thoroughly Modern Millie"*. Foi indicada novamente em 2005 na mesma categoria por interpretar Jo March em *"Little Women"*; Janet Van De Graaff em *"O Chaperone Drowsy"* (2006); e Princesa Fiona em *"Shrek The Musical"* (2009). Foster interpretou Reno Sweeney no *revival* da Broadway de *"Anything Goes"* em 2011 e ganhou seu terceiro *Outer Critics Circle Award* e segundo *Drama Desk Award* e *Tony Award* por sua performance. Em maio de 2012 recebeu um doutorado honorário da *"Ball State University"* em reconhecimento à sua excelente carreira em teatro, televisão e música e por suas contribuições para a experiência educacional e o crescimento profissional de estudantes do *Ball State*. Em 2014 recebeu sua sexta indicação ao *Tony* na categoria de Melhor Atriz em Musical por seu papel em *"Violet"*.⁶⁷

Em vídeo publicado na plataforma digital *YouTube*®⁶⁸ vemos Sutton Foster interpretando durante a cerimônia de premiação do *Tony Awards* em 2011 a música *"Anything Goes"* de Cole Porter para o musical de mesmo nome estreado na Broadway em 1987. Foster começa a cantar no segundo 0:18 do vídeo, com boa articulação das palavras, na região média da voz de peito, e no segundo 0:23 percebe-se um *belting* produzido com pouco esforço vocal, abertura média da boca e mandíbulas e a laringe elevada retornado para a articulação próxima a da fala, com som brilhante e com controle respiratório a partir do segundo 0:28. No segundo 0:52 novamente em *belting* durante as palavras *"anything goes"*, Foster direciona a voz para a frente com uma grande abertura vertical da boca e mandíbulas, laringe estreita e elevada proporcionando um som brilhante e aberto com uso moderado de vibrato. Do minuto 1:00 até 3:32, Foster dança toda a coreografia da peça e retorna ao canto em 3:55 finalizando a música em *high belting* novamente com a boca e mandíbulas bem abertas verticalmente em forma de megafone do tipo trompete (foto 4).

⁶⁷ Informações obtidas através dos sites *"Biography"*, *"IMDB"* e *"Sutton Foster"*: <<https://www.biography.com/people/sutton-foster>>; <<https://www.imdb.com/name/nm1900397/bio>>; <<http://suttonfoster.com/about-sutton>>. Acesso em 20 nov. 2018.

⁶⁸ Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=qo6IPifGnGA>>. Acesso em 03 out. 2018.

Foto 4: Sutton Foster em *belting* na música “Anything Goes” de Cole Porter para o musical *Anything Goes*.



Fonte: YOUTUBE®, 2011

5.3. “TAKE ME OR LEAVE ME” DO MUSICAL RENT

“*Take Me or Leave Me*” é a canção composta por Jonathan Larson para seu musical “*Rent*” de 1996. É cantada pelas personagens Maureen e Joanne no momento em que elas brigam e dão um ultimato uma à outra, por fim, elas terminam o namoro pois Maureen flerta com várias pessoas e Joanne é muito ciumenta e controladora.

Observa-se que a partitura tem a melodia escrita no âmbito vocal entre C₃ e E₄, com uma única colcheia sobressaindo em um único momento e atingindo a nota F₄ no compasso 62 (figura 7). A linha melódica da voz se inicia no

compasso 9 na nota F₃. A primeira frase da linha vocal termina no compasso 10 na nota C₃, essa é a nota mais grave de toda a canção (figura 8).

“*Take Me or Leave Me*” foi composta para um dueto, porém, neste trabalho optamos por analisar o *belting* de apenas uma das cantoras que interpretam a peça. Neste caso, escolhemos a cantora Idina Menzel que interpreta a personagem “Maureen” pois a referida personagem tem um solo maior dentro da canção.

Figura 7: Trecho da partitura da música “*Take Me or Leave Me*” de Jonathan Larson, compassos 61-63.

Musical score for measures 61-63 of the song "Take Me or Leave Me". The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 61, followed by the lyrics "Who, who's _____ in your bed? _____ Kiss, Poo-kie." in measures 62 and 63. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are F in measure 61, B^b in measure 62, and F in measure 63. The bass line is a simple eighth-note pattern.

Figura 8: Trecho da partitura da música “*Take Me or Leave Me*” de Jonathan Larson, compassos 09-10.

Musical score for measures 9-10 of the song "Take Me or Leave Me". The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 9, followed by the lyrics "Ev - ry sin - gle day _____ I walk down the street, _____" in measures 9 and 10. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are F in measure 9 and B^b in measure 10. The bass line is a simple eighth-note pattern.

5.3.1 Idina Menzel cantando “Take Me or Leave Me” em 1996 e em 2006

Idina Kim Menzel é uma renomada cantora da Broadway. Ganhou destaque ao interpretar a personagem Maureen no elenco original do musical “*Rent*” em 1996. Menzel estudou na *New York University Tisch School of the Arts* onde recebeu o título de Bacharel em Belas Artes com Licenciatura em Drama em 1993. Fez sua estreia na Broadway em 1996 integrando o elenco original de *Rent*. Sua atuação dando vida à personagem Maureen lhe rendeu uma indicação ao *Tony Awards* na categoria de Melhor Atriz em Musical. Em 2004 ganhou o *Tony* de Melhor Atriz em Musical por sua interpretação de Elphaba no elenco original do musical “*Wicked*”. Em 2005 reprisou seu papel de Maureen Johnson na adaptação cinematográfica de “*Rent*”. Em 2013, Menzel estreou dando voz à personagem Elsa no filme musical animado “*Frozen*” da Disney. Ela ganhou um *Grammy Award* por sua interpretação da canção “*Let It Go*” e em 2014 fez história por ser a primeira artista com um *hit Top 10* da *Billboard* e um *Tony Award*. Menzel foi convidada para interpretar “*Let It Go*” no *86th Academy Awards* em março de 2014, onde a música ganhou o Oscar de Melhor Canção Original. Ainda em 2014, foi indicada ao *Tony* na categoria Melhor Atriz em Musical por sua atuação no musical “*If/Them*” e ganhou o prêmio público *Broadway.com* na mesma categoria.

Em vídeo publicado na plataforma digital *YouTube*®⁶⁹ vemos Idina Menzel interpretando ao lado da cantora Fredi Walker a canção “*Take Me or Leave Me*” em uma das apresentações do musical *Rent* em 1996. A canção inicia no segundo 0:07 com fala da personagem Maureen interpretada por Menzel. O canto inicia no segundo 0:16 e Menzel apresenta articulação semelhante à da fala e voz rouca e aerada. No segundo 0:36 a nota a ser alcançada é A₃ (figura 9), nesse momento Menzel apresenta uma voz rouca, com aspecto sujo, cansada e muito estridente. A partir do minuto 1:00, em belting, ela apresenta voz cansada, apesar da boa abertura da boca, seu *belting* soa forçado, na garganta, como se estivesse gritando.

⁶⁹ Link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=ENeVzS9mgFc>>. Acesso em 30 nov. 2018.

No vídeo publicado no *YouTube*®⁷⁰ referente à interpretação feita em um especial de 10 anos de *Rent*, gravada em 2006, nota-se uma grande mudança na voz de Menzel. Apesar da baixa qualidade da gravação, optamos por esta e não pela do filme de 2005, pois a primeira apresenta a voz cantada ao vivo e sem correções.

A canção inicia no segundo 0:13 com a parte falada e já é possível notar uma voz mais leve e lisa em relação à gravação anterior. No segundo 0:31 ela canta o compasso 19 (figura 9) e a nota A₃ é emitida com muito mais leveza em relação ao mesmo trecho da canção na gravação anterior. A partir do minuto 1:21, Menzel produz um *belting* claro, brilhante, metálico, frontal, com muito mais leveza e menos tensão fonatória do que na gravação de 1996.

Não encontramos relatos de que Menzel tenha sido uma das integrantes do elenco original de *Rent* que perdeu a voz durante o primeiro ano de apresentações do mesmo, porém, ao analisar sua interpretação de “*Take Me or Leave Me*” em 1996, ano de estréia de *Rent*, é nítido o desgaste vocal apresentado pela cantora, inclusive em entrevistas fornecidas por ela na época da estréia⁷¹. Esse desgaste vocal não é percebido na gravação de 2006.

⁷⁰ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=fNfYs5Bn_OM>. Acesso em 30 nov. 2018.

⁷¹ Entrevista fornecida por Idina Menzel na época da estréia de *Rent*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qAqyMmJdbao>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=C5Vn-T7MUIk>>. Acesso em 03 dez. 2018.

Foto 5: Idina Menzel em belting na música “Take Me or Leave Me” de Jonathan Larson para o musical *Rent*



Fonte: PINTEREST, 2018.

Figura 9: Trecho da partitura da música “Take Me or Leave Me” de Jonathan Larson, compassos 17-19.

A musical score for the song "Take Me or Leave Me" by Jonathan Larson. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three measures, numbered 17, 18, and 19. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "kind. And don't lose your mind. Just re - mem - ber that I'm your". The chords are Dm, Am7, Bb, and Gm7.

kind. And don't lose your mind. Just re - mem - ber that I'm your

D m A m7 B^b G m7

17 18 19

6 CONCLUSÃO

A análise comparativa produzida por esse trabalho buscou mostrar a diferença do *belting* praticado entre os anos 70 e 90 e o *belting* dos anos 90 até hoje. Tomamos como marco para a transição da técnica, o musical *Rent* (1996) levando em conta o número de cantores do elenco original que tiveram problemas vocais. Os resultados mostram claramente a mudança na pedagogia vocal, o avanço dos estudos científicos sobre a fisiologia no *belting* e como isso afetou a prática vocal dos cantores da Broadway.

Liza Minnelli (1972) e Patti LuPone (1988) apresentaram uma voz pesada, não muito aguda e muito esforço vocal na produção do *belting*. Ambas sofreram de problemas vocais. No caso de Minnelli, além da falta de uma pedagogia vocal direcionada ao canto de teatro musical, seus problemas vocais certamente foram agravados pelo uso excessivo de drogas e álcool. LuPone apresentou abertura da boca em formato mais vertical, semelhante ao megafone invertido, característica do canto lírico. Tanto LuPone quanto Minnelli inclinaram a cabeça e o corpo para trás durante a produção do *belting*. LuPone, no entanto, parece fazê-lo como atuação, enquanto que Minnelli parece fazê-lo no intuito de alcançar as notas mais agudas. Minnelli utiliza muitos recursos como parte de sua atuação, em alguns momentos ela demonstra uma ansiedade pertencente à personagem, que acredita finalmente ter encontrado o amor. Contudo, sua maravilhosa atuação por vezes prejudica o canto, deixando sua interpretação com uma voz pesada, *belting* produzido com muito esforço e em alguns momentos sendo mais parecido com um grito desesperado, como no minuto 2:29.

Os resultados da análise dessas cantoras dos anos 70 e 80 nos faz entender que nessa época era comum as cantoras apresentarem esforço vocal mesmo em regiões não tão agudas. Também nos mostra que havia uma tentativa de adaptar as técnicas do canto lírico para o *belting*, como no uso exagerado de vibratos e na abertura da boca, geralmente em forma de megafone invertido.

A comparação feita entre Chenoweth (2015) e Minnelli (1972) revelou uma voz mais leve e brilhante para Chenoweth em contraposição à voz aerada e pesada de Minnelli. Talvez Minnelli tenha usado a voz aerada e mais articulada como um recurso timbrístico característico da personagem. Chenoweth por sua vez parece ter focado muito mais na qualidade da voz do que na atuação. Sua voz se mantém bem colocada na região da máscara desde o início da canção. Já a comparação entre Foster (2011) e LuPonne (1988) mostrou maior preparo físico para Foster, que canta e dança toda a coreografia e ainda assim termina a canção com um *belting* brilhante e bem projetado. LuPonne por sua vez, fica de fora da maior parte da coreografia e finaliza a canção com uma voz cansada e um *belting* extremamente nasal.

Tanto Chenoweth quanto Foster apresentaram uma voz brilhante, frontal, com boa articulação e abertura de boca e mandíbula consistente com as características apontadas por Titze e Worley (2009) e White (2011) no que diz respeito a forma da boca em megafone do tipo trompete.

A análise das interpretações de Idina Menzel (1996 e 2006) mostram uma voz cansada e desgastada em 1996 e em contraposição, em 2006 Menzel apresenta uma voz leve, ágil e brilhante. Na primeira interpretação de “*Take Me or Leave Me*”, Menzel canta com voz rouca, produz *beltings* forçados e estridentes enquanto que na segunda interpretação seu *belting* parece ser produzido com mais naturalidade. Em ambas as interpretações sua voz apresenta um timbre nasal.

Os resultados deste trabalho apoiam os argumentos teóricos apresentados e reforça a questão levantada por professores e pesquisadores da voz cantada nos últimos 30 anos de que o *belting* exige uma pedagogia baseada em exercícios técnicos diferentes daqueles das metodologias clássicas.

Assim como Popeil e LoVetri declararam na entrevista fornecida à Susan Durham-Lozaw (2014), concordamos com o fato de que professores de canto devem saber reproduzir a técnica que estão ensinando aos alunos e que é necessário ter conhecimento acerca da fisiologia vocal no *belting*. Estratégias de ressonância diferentes das utilizadas no canto clássico devem ser então adotadas,

como por exemplo maior abertura da boca e mandíbula, levantamento da laringe e palato mole um pouco mais baixo que no canto clássico.

De acordo com a amostragem, antes de “*Rent*” o *belting* era praticado com muito esforço vocal, pouca abertura da boca e mandíbula, pouco controle respiratório, com ressonância nasal, bastante vibrato e de maneira intuitiva. O *belting* que conhecemos hoje apresenta um som brilhante e saudável, controle respiratório, pouco vibrato e consciência dos ajustes necessários para uma emissão saudável. Isso se deve ao crescente número de estudos acerca da técnica e ao maior número de professores especializados nesse tipo de voz. A Broadway continuará exigindo maior flexibilidade vocal de seus cantores e cabe aos professores de canto e especialistas da voz, buscar meios e técnicas mais eficazes para preparar os cantores de teatro musical e CCM para o mercado de trabalho.

Esperamos, com este trabalho, poder auxiliar professores e alunos de canto a conhecerem e compreenderem melhor os caminhos percorridos pelo teatro musical ao longo dos anos e como isso influenciou na evolução da técnica vocal utilizada no mesmo.

Concluimos que, para se cantar em *belting*, é necessário um grande controle respiratório, resistência física e consciência dos ajustes do trato vocal e da fonação. E por fim, reforçamos o fato comprovado de que o *belting* só se torna prejudicial à saúde vocal do cantor quando este não tem conhecimento técnico e fisiológico e, orientação especializada de um professor de canto.

REFERÊNCIAS

- BEHLAU, M; MADAZIO, G; FEIJO, D e PONTES, P. **Voz o livro do especialista. V. 1.** Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BENSON, E. A. **Modern Voice Pedagogy: functional training for all styles.** In: American Music Teacher, p. 10-17, Jun/Jul, 2018.
- BORDMAN, G. **American Musical Theater: A Chronicle.** Terceira edição. Oxford University Press on Demand, 2001.
- BOURNE, T. e GARNIER, M. **Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theatre Voice in ‘belt’ and ‘legit’ qualities.** In: Proceedings of the International Symposium on Music Acoustics, p. 1-5. Ago, 2010.
- CORDEIRO, G. F; PINHO, S. M. R; CAMARGO, Z. A. **Formante do cantor—um enfoque fisiológico.** PINHO, Silvia M. R. **Temas em voz profissional.** São Paulo: Revinter, p. 23-30, 2007.
- DURHAM-LOZAW, S. **Toward a music theater vocal pedagogy for emerging adult female singers.** Boston University. College Of Fine Arts. ProQuest LLC. 2014.
- DE MÚSICA, D. G. **edição concisa/editado por Stanley Sadie;** editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.
- EDWIN, R. **Belting 101.** Journal of Singing, p. 53-55. 1998.
- EDWIN, R. **Belt is legit.** Journal of Singing, v. 64, n. 2, p. 213-215, 2007.
- GREEN, K. FREEMAN, W. EDWARDS, M. e MEYER, D. **Trends in Musical Theater Voice: An Analysis of Audition Requirements for Singers.** FLA 5.2.0. DTD YMVJ1215_proof. Winchester, Virginia. Jan, 2014.
- GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, P. H. e MAIA, M. E. O. **O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva.** Per Musi, Belo Horizonte, n.21, p.43-50. 2010.
- HALLQVIST, H; LÃ, F. M. B; SUNDBERG, J. **Soul and musical theater: a comparison of two vocal styles.** In: Journal of Voice, v. 31, n. 2, p. 229-235, 2017.
- JENNINGS, C. A. **Belting Is Beautiful: Welcoming The Musical Theater Singer Into The Classical Voice Studio.** University of Iowa, 2014.

KANDER, J; EBB, F. **Maybe This Time**. Alley Music Corp. and Trio Music Co., Inc. 1963, 1972. 1 partitura. Piano e voz.

KENRICK, J. **Musical Theatre: a history**. Editora Continuum. 2008.

LARSON, J. **Take Me or Leave Me**. Rent School Edition. 1 partitura. Piano e voz.

MILLER, S. **Strike up the band: A new history of musical theatre**. Portsmouth, NH: Heinemann. 2007.

MORDDEN, E. **The American theatre**. New York: Oxford University Press. 1981.

OGANDO, S. **O Que é o Teatro Musical**. Giostri Editora Ltda. São Paulo, 2016.

PARUTION, E.T. **État des connaissances sur la technique vocale du belting**. In: Revue de L'association Française des Professeurs de Chant. Jul, 2009. Disponível em:

<<https://www.lavoixsource.org/connaissances-de-la-technique-vocale-du-belting/>>.

Acesso em 29 nov. 2018.

POPEIL, L.S. **Comparing Belt and Classical Techniques Using MRI and Video-Fluoroscopy**. In: Journal of Singing, vol.56, nº2, p.27-29, 1999.

PORTER, C. **Anything Goes**. Warner Bros. Inc. 1934. 1 partitura. Piano e voz.

RUBIM, M. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional**. In: Revista Poiésis, v. 16, p. 40-51, 2010.

SCHUTTE, H. K e MILLER, D. G. **Belting and Pop, Nonclassical Approaches to the Female Middle Voice: Some Preliminary Considerations**. In: Journal of Voice Vol. 7, No. 2, p. 142-150. Raven Press, Ltd., New York , 1993.

SILVA, L. S. **A técnica belting para vozes masculinas: bases fisiológicas e pedagógicas para barítonos e baritenores do teatro musical norte-americano**. In: Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Belo Horizonte, 2016.

SILVA, L. S. **A técnica belting usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil**. Dossiê Dramaturgia Musical. Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1, p. 197-210, 2016.

SPIVEY, N. **Music Theater Singing...Let's Talk. Part 1: On the Relationship of Speech and Singing**. In the Journal of Singing, vol. 64, n. 4, p. 483-489, 2008.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. Tradução e revisão. Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2015.

SUNDBERG, J; THALÉN, M e POPEIL, L. **Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics**. In: Journal of Voice, Vol. 26, No. 1, p. 44-50, 2012.

TITZE, I. R. e WORLEY, A. S. **Modeling source-filter interaction in belting and high-pitched operatic male singing**. In the Journal of the Acoustical Society of America. p. 1530–1540, Setembro, 2009.

TITZE, I. R.; WORLEY, A. S.; STORY, B. H. **Source-vocal tract interaction in female operatic singing and theater belting**. In: Singing, v. 67, n. 5, p. 561-572, 2011.

WELLS, B. **“Belt Technique: Research, Acoustics, and Possible World Music Applications”**. In Choral Journal, p. 65-77, março, 2006.

WARE, C. **Basics of vocal pedagogy: the foundations and process of singing**. New York: McGraw-Hill, 1998.

WHITE, A. R. **Belting As An Academic Discipline**. In the American Music Teacher. p. 22-24, Julho, 2011.

ZEMPLIN, W. R. **Anatomia e Fisiologia aplicada a fonoaudiologia 4**. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.