



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
PERNAMBUCO - IFPE**

***CAMPUS* BELO JARDIM**

LICENCIATURA EM MÚSICA

Alexandre Santos da Silva

**CARACTERÍSTICAS DO BELTING COMO RECURSO INTERPRETATIVO
DE CANÇÕES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Belo Jardim - PE

2020

ALEXANDRE SANTOS DA SILVA

**CARACTERÍSTICAS DO BELTING COMO RECURSO INTERPRETATIVO
DE CANÇÕES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música com Habilitação em Canto Popular,
como requisito para a obtenção do título de
Licenciado em Música.

Orientadora: Prof.^a Esp. Maria Rejane
Campelo Silva

Coorientadora: Prof.^a Dra. Nadja Barbosa
de Sousa

Belo Jardim - PE

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca Prof. Elny Sampaio

S586c Silva, Alexandre Santos da.
Características do belting como recurso interpretativo de canções da
música popular brasileira / Alexandre Santos da Silva. – 2020.
44 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Esp. Maria Rejane Campelo Silva.

Coorientadora: Prof.^a Dra. Nadja Barbosa de Sousa.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em
Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2020.

1. Música popular – Brasil. 2. Belting contemporâneo.
3. Canto – Instrução e estudo. 4. Canto – Interpretação. 5. Voz (Filosofia).
6. Canto – Métodos. 7. Voz – Educação. 8. Voz – Cuidado e higiene.
9. Voz – Técnica – Música. I. Silva, Maria Rejane Campelo, orientador.
II. Sousa, Nadja Barbosa, coorientador. III. Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia de Pernambuco. IV. Título.

CDD 781.63081

ALEXANDRE SANTOS DA SILVA

**CARACTERÍSTICAS DO BELTING COMO RECURSO INTERPRETATIVO
DE CANÇÕES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho aprovado. Belo Jardim, 29 de outubro de 2020.

Esp. Maria Rejane Campelo Silva
Professor Orientador

Dra. Nadja Barbosa de Sousa
Coorientadora

Me. Lucivanda de Sousa Silva
Presidente da Banca

Me. Robson Rodrigues Ribeiro
Presidente da Banca

Belo Jardim

2020

Dedico este trabalho a todas as pessoas pobres, gordas, pretas, indígenas e LGBTQIA+ que acreditam em si mesmas e em seus sonhos, mesmo quando são desacreditadas pelos demais.

AGRADECIMENTOS

Sou grato às minhas orientadoras, Rejane Campelo e Nadja Barbosa, tão exigentes quanto eu, que aceitaram o desafio de acompanhar-me com tanta dedicação, carinho e competência, principalmente porque o tema escolhido é, ainda, algo polêmico no meio vocal, embora já esteja sendo discutido com maior frequência. Suas mediações foram de extrema importância para a realização deste trabalho, uma vez que não é simples falar de questões que tratam do estudo relacionado às técnicas vocais e às discussões que permeiam esse campo do conhecimento.

Quero agradecer especialmente a Rejane Campelo, minha orientadora e professora de canto, que durante quatro exaustivos anos me mediou no aprendizado de canto e pedagogia vocal e, além de tudo, se tornou minha amiga. Obrigado por me ajudar a descobrir minha própria voz, tão menosprezada por alguns e, em determinados momentos da história, até por mim mesmo. Obrigado por escutar de mim uma voz que ninguém escutava. Nunca esquecerei a primeira vez que você disse que minha voz é bonita. Sou muito grato por cada conhecimento, cada conversa, cada gargalhada e por todos os abraços e segredos compartilhados. Por fim, obrigado por ter enxergado em mim o que ninguém enxergou. Tenho orgulho em dizer que fui seu aluno de canto.

Além disso, há outros professores e professoras que me afetaram nessa jornada, me incentivando e estimulando a investir em mim e na minha carreira. Meu muito obrigado a Mozart Vieira, Bernardina Araújo, Andreza Cordeiro, Tatiana Valério, Maurício César, Silas Santos, Robson Ribeiro, César Berton e demais professores da Licenciatura em Música, que, de modo direto ou indireto, fizeram parte do meu crescimento pessoal e profissional.

Ainda, sou grato à minha família que, mesmo não compreendendo bem o meu cansaço e minha ausência, esteve comigo nessa jornada. Apesar de tudo, os amo e respeito com todo o meu coração. Agradeço também aos meus amigos e amigas pelos abraços fraternos, pelas experiências e sonhos compartilhados, pelas risadas e conversas que atenuaram as angústias do cotidiano de um formando e por me encorajarem a fazer o que eu sempre almejei, que é cantar e ensinar outras pessoas a descobrirem suas vozes.

Agradeço à minha amiga querida e psicóloga Laudineide, que, de modo maternal, esteve comigo em todos os momentos caóticos da minha jornada acadêmica, bem como no meu descobrimento de mim. Obrigado por não desistir de mim e por me ensinar tantas lições valiosíssimas sobre como ser filho, amigo e, principalmente, sobre como ser eu mesmo e me amar por isso. Obrigado pelos momentos de provocação, pelas críticas construtivas e por me ajudar a encontrar meus propósitos e correr atrás deles. Por fim, obrigado por me afetar tão positivamente e por ser a profissional tão acolhedora e verdadeira que és.

Por conseguinte, quero deixar meu agradecimento a todos e todas que fazem o IFPE *Campus* Belo Jardim, do administrativo à limpeza, que promoveram meu bem-estar durante meu tempo de formação. Obrigado por me acolherem e por serem tão competentes no que se propõem. Vocês são muito importantes para o *Campus* e para nós, alunos.

Seja como os pássaros que, ao pousarem um instante sobre ramos muito leves, sentem-nos ceder, mas cantam! Eles sabem que possuem asas. (Victor Hugo)

RESUMO

O *Belting* é uma técnica oriunda do teatro musical norte-americano. Todavia, com a versão e produção dos musicais norte-americanos da Broadway para o português, optou-se por fazer adaptações, também, das técnicas empregadas na projeção da voz de teatro musical, considerando a prosódia do idioma. O *Belting Contemporâneo* é uma técnica moderna, que tem base na fisiologia da voz, estudo que trata sobre o funcionamento dos mecanismos usados na produção vocal. Essa técnica defende que com o conhecimento sobre como se dá a produção da voz, o esforço excessivo é evitado. Além disso, está pautado no estudo de sub-registros, termo cunhado pelo maestro Marconi Araújo, que consiste no trabalho de alongamento e encurtamento das pregas vocais somado aos espaços de ressonância. A presente monografia contempla análises vocais e revisão de literatura, que tem por objetivo identificar o uso de cinco sub-registros do *Belting Contemporâneo* em canções da Música Popular Brasileira e analisar a interpretação de cantores da atualidade, a saber, Ellen Oléria, Ferrugem, Jorge Vercillo e ajustes vocais realizados por eles. Para as análises presentes nesse estudo, foram usados como referenciais teóricos o livro *Belting Contemporâneo*, do maestro Marconi Araújo e o livro *Musculatura Intrínseca da Laringe*, da Dra. Silva Pinho. Sob a ótica dos materiais usados e, ainda, depois de identificar a presença do *Belting* nas performances analisadas, foi possível verificar que o *Belting Contemporâneo* está presente na interpretação de cantores da MPB, como opção de recurso interpretativo.

Palavras-chave: *Belting Contemporâneo*. MPB. Canto popular. Fisiologia da voz. Sub-registros.

ABSTRACT

Belting is a technique originated from the north american musical theater. However, with the american musicals version and production from Broadway to Portuguese, it was opted to do adaptations of the techniques used on the voice projection of musical theater as well, considering the language prosody. The Contemporary Belting is a modern technique based on the voice physiology, study that deals with functioning mechanisms used on the vocal production. This technique defends that with the knowledge about how the voice production happens, the excessive effort is avoided. In addition, is based on the sub-registers study, term created by Marconi Araújo maestro, that consists of the vocal fold warm-up and cool-down work added to the sounding boards. The present monograph includes vocal analysis and a literature review, which aims to identify the five sub-registers used of the Contemporary Belting on Brazilian Popular Music songs and analyzes nowadays singers interpretation, as Ellen Oléria, Ferrugem and Jorge Vercillo and vocal adjustments performed by them. For the present analysis in this study were used as theoretical references, the book *Belting Contemporâneo*, by maestro Marconi Araújo and the book *Musculatura Intrínseca da Laringe*, by Dr. Silva Pinho. Under the bibliographic vision and also after identifying the presence of Belting in the analyzed performances, it was possible to verify that the Contemporary Belting is present in MPB singers, as interpretative resource option.

Keywords: Contemporary Belting. MPB. Popular singing. Voice physiology. Sub-registers.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MÉTODO	14
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
3.1	O que é <i>Belting</i>?	16
3.2	O que é registro médio?.....	18
3.3	Belting e MPB.....	19
3.4	Ajustes vocais no estilo <i>Belting</i>	21
3.5	Musculatura intrínseca da laringe	21
3.6	Cricoaritenóideos Posteriores (CAP).....	22
3.7	Aritenóideos (AA), Cricotirenóideos Laterais (CAL) e TA externos.....	23
3.8	Tireoaritenóideos (TA).....	24
3.9	Cricotireóideos (CT).....	24
3.10	<i>Belting</i> e registros vocais	25
4	ANÁLISE APRECIATIVA DOS RESULTADOS.....	28
a.	Ellen Oléria – Zumbi (Pure Belting).....	28
b.	Ellen Oléria – Zumbi (<i>Soul Belting</i>/ Voz Plena)	29
c.	Ferrugem – Pra Você Acreditar (<i>Covered Belting</i>).....	30
d.	Jorge Vercillo – Papel Machê (<i>Speaking</i>).....	31
e.	Ellen Oléria – Natural Luz Ao Vivo (<i>Health Belting</i>).....	32
5	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	33
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
	REFERÊNCIAS.....	35
	ANEXO A - EXCERTO 1 - ELLEN OLÉRIA - ZUMBI	37
	ANEXO B - EXCERTO 2 - FERRUGEM – PRA VOCÊ ACREDITAR.....	40
	ANEXO C - EXCERTO 3 - JORGE VERCILLO – PAPEL MACHÊ	42
	ANEXO D - EXCERTO 4 - ELLEN OLÉRIA – NATURAL LUZ	43

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que o estudo das técnicas vocais compete a um grupo de profissionais como: professores, locutores, cantores, atores, entre outros que fazem uso da voz ocupacionalmente. Além disso, o aprofundamento teórico e prático sobre técnica vocal, anatomofisiologia da voz e saúde vocal são relevantes para o entendimento desse instrumento de trabalho e para o seu cuidado e longevidade.

O presente trabalho teve como principal objetivo identificar o uso de cinco sub-registros do *Belting* Contemporâneo em canções da Música Popular Brasileira (MPB), em performances de cantores da atualidade, a saber, Ellen Oléria, Ferrugem e Jorge Vercillo.

Na perspectiva de melhor compreendermos os aspectos relativos ao *Belting*, os quais pretendemos analisar neste trabalho, faz-se necessário pontuarmos alguns aspectos que consideramos fundamentais para que esta percepção se dê de maneira mais clara.

Sendo assim, traçamos algumas reflexões: Quais as diferenças entre o *belting* antigo e o contemporâneo? Que aspectos anatomofisiológicos da voz compreendem as características do *Belting* Contemporâneo? Que aspectos do *belting* podemos observar na MPB? Que explicações históricas podemos alcançar sobre o *belting* no Brasil e qual sua relação com o canto popular?

Desta forma, partiremos da macro compreensão para o ponto que queremos abordar e, ainda que de maneira sucinta, todas estas questões nos levarão a uma melhor compreensão da análise do *belting* nas vozes e interpretações, as quais selecionamos para este estudo.

A respeito das diferenças entre o *Belting* antigo e o contemporâneo, sobretudo, partindo de uma visão do *Belting* dos anos 40, Silva (2019, p. 200) afirmou que o *belt* (ou *Belting*) dessa época consistia em “uma voz de peito pesada e que não chega muito acima do Dó 4. A voz chegava a quebrar no Lá 3”. Ainda segundo o autor, esse *Belting* antigo “tinha como características o esforço contínuo, o estresse, e muitas vezes a aposentadoria precoce” (SILVA, 2019, p.200). Por outro lado, “o *belt* hoje apresenta mais liberdade na produção sonora, menos esforço, pouco vibrato e som brilhante (frontal), mas sem sensação de precariedade ou fragilidade encontrada antes” (SILVA, 2019, p. 200).

Para Araújo (2013), o *Belting* Contemporâneo se fundamenta na fisiologia da voz, área que estuda o funcionamento dos mecanismos envolvidos na produção vocal. Isso possibilita um

entendimento mais rápido da atividade das pregas vocais e outros músculos, bem como das técnicas empregadas no *Belting* Contemporâneo, que consistem em somar o trabalho de alongamento ou encurtamento das pregas vogais aos espaços de ressonância no trato vocal, o que promove o uso do *Belting* com mínimo esforço.

Os musicais norte-americanos da *Broadway* começaram a ser vertidos para o português e produzidos no Brasil a partir da década de 2000 (ELME; FERNANDES, 2014). Por isso, surgiu a necessidade de estudar as técnicas de *Belting* e adaptá-las para o português, considerando sua prosódia e resultando em um canto mais aproximado à fala e potente. Elme e Fernandes (2014) afirmaram que:

O uso do *belting* ainda é recente, mas podemos supor que veio para ficar, se considerarmos que vem sendo empregado há mais de dez anos em espetáculos musicais de grande sucesso no Brasil. Como qualquer técnica vocal, o *belting* deve ser adaptado às características do idioma, o que demanda tempo e estudos, e, se utilizado na canção brasileira, carece de reavaliação. (ELME; FERNANDES, 2014, p. 7).

Ao considerar que o *Belting* e o canto popular têm relação com a voz falada, é importante trazer algumas ponderações sobre esse modo de cantar. Em se tratando do canto popular no Brasil, Elme e Fernandes (2014, p. 1) dizem que “O canto associado a este tipo de canção formou-se durante o século XX, período em que se estruturaram diferentes maneiras de utilização da voz através de intérpretes com gestos vocais personalizados.”. Assim, percebeu-se que esses intérpretes usavam a região da voz falada para a emissão do canto.

Ainda, essa maneira de cantar como se fala, também tem marcas nos anos de 1950, quando a Bossa Nova foi protagonizada por João Gilberto, que inovou o canto popular urbano. Ele buscou uma “íntima aproximação entre o canto e a fala coloquial, ao fazer uso do bloco voz/violão, uma só unidade interpretativa de seu ‘canto breve’, um só ente estético, sem vibratos, portamentos e prolongamentos de notas” (LATORRE, 2012, p. 86).

Diante do exposto, é perceptível que no canto popular a voz cantada se aproxima à emissão da fala. Ainda, Coutinho (2012, p. 31) afirma que “Mario Reis¹ acreditava, sabiamente, que a maneira certa de cantar nossa música popular exigia uma aproximação com a voz falada, valorizando a dicção e as nuances da palavra”.

Desse modo, é possível perceber uma afinidade entre o *Belting* e a forma de cantar a música popular brasileira descrita por Mario Reis, uma vez que ambos têm íntima relação com

¹ Mário Reis (Mário da Silveira Reis), cantor, nasceu no Rio de Janeiro/RJ em 31/12/1907 e faleceu em 4/10/1981.

a voz falada, o que possibilita o uso do *Belting* como impulsor da projeção dessa voz coloquial, também encontrada no canto popular.

Dado o exposto, é possível dizer que as técnicas do *Belting* Contemporâneo podem ser usadas em canções da MPB como recurso interpretativo, visto que essa técnica, ainda que oriunda do teatro musical norte-americano, pode ser identificada em interpretações de artistas da MPB. Por isso, o trabalho desenvolvido tem como base a identificação de características do *Belting* Contemporâneo, sobretudo, em canções da Música Popular Brasileira, segundo uma revisão de literatura, tendo como ponto de partida a obra de Araújo (2013).

No Brasil, há carência de literaturas que trate sobre o *Belting*. Além disso, a falta de bibliografias brasileiras que considere a aplicação do *Belting* no canto popular brasileiro é ainda maior. No tocante a esse assunto, percebi que o *Belting* ainda é um tema controverso entre muitos profissionais da voz e isso me motivou ainda mais a aprofundar-me no tema e a desenvolver a presente pesquisa.

Estudando técnica vocal há mais de quatro anos, junto com minha professora de canto, passei a identificar problemas técnicos na minha voz, como voz presa, fraca, rouca, sem alcance preciso de agudos etc. Dentre esses problemas técnicos, o que mais foi observado pela minha professora foi que eu tinha a "voz presa na garganta".

Nesse processo de descoberta, busquei também assistir a algumas vídeo-aulas disponíveis na internet, sobre "como tirar a voz da garganta". Foi um pouco difícil selecionar os vídeos que me dariam um norte nesse assunto, pois eram muitos. Por isso, assisti a todos os que mais me chamaram atenção. A partir disso, fui experimentando os exercícios propostos nos vídeos. Alguns funcionaram e outros não. Dentre os mais eficazes para mim se destacaram: a execução de vocalizes sem forçar, a prática exercícios de relaxamento no pescoço e ombros, cantar com a mandíbula e a língua relaxadas, cantar tentando elevar o palato mole e abaixar a laringe.

No que se refere a tirar a voz da garganta, ainda, assisti a um vídeo falando sobre *Belting* e vi que ele tem relação com essa temática e com o alcance de agudos. O primeiro procedimento a ser feito foi a experimentação dos exercícios propostos na minha própria voz, a fim de testar os resultados nos meus estudos de técnica vocal.

No processo, me deparei com o canal Revolução Vocal, produzido por Beto Sorolli², que trata do assunto. Como alcançar agudos também era uma das minhas dificuldades, continuei buscando mais sobre o assunto e fui experimentando os exercícios e me interessando cada vez mais pelo *Belting*.

Ademais, procurei literaturas brasileiras relacionadas ao assunto e, apesar da carência de bibliografias nacionais, encontrei o livro "Belting Contemporâneo", de Araújo (2013).

A partir da percepção que eu ia tendo do meu corpo no canto, fui estudando a anatomofisiologia da voz, a fim de conhecer as nomenclaturas e funções dos mecanismos que compreendem a produção da voz e isso me possibilitou um entendimento mais holístico sobre a minha técnica vocal e meu modo de cantar. Além disso, fiz o Curso On Line de *Belting*³ com o Beto Sorolli, o que também me deu um grande suporte para a realização desse trabalho.

Ao comprovar os resultados obtidos ora a curto prazo, ora a longo prazo, comecei a compreender que à medida que eu ia entendendo o que sentia dentro do meu corpo ao cantar, ia ficando mais fácil de reproduzir as notas agudas que não me arriscava antes, ou que me arriscava mas não saiam da maneira desejada. Geralmente eram agudos "sujos", gritados e com visível esforço.

Com o passar do tempo, venho ressignificando a minha voz a partir do entendimento anatomofisiológico e prático do *Belting* Contemporâneo. Em consequência disso, percebi um maior controle na emissão da minha voz nas performances, visto que não me cansava tanto depois de cantar e, ainda, percebi uma maior facilidade na identificação dos sub-registros do *Belting* Contemporâneo em outros cantores e cantoras que escuto, o que me possibilitou fazer uma análise mais assertiva dos intérpretes analisados nesta pesquisa.

Esta pesquisa poderá contribuir de modo científico para cantores, professores de canto, fonoaudiólogos e demais profissionais da voz que se interessem pelo entendimento *do Belting*, visto que esse é um tema em constante crescimento nas discussões sobre voz cantada.

Além disso, esta pesquisa colaborou cientificamente e tecnicamente para minha atuação enquanto cantor, professor de canto e pesquisador no processo final de graduação, bem como

² Cantor, ator, professor de canto de Belo Horizonte, criador do projeto Revolução Vocal, através do canal Beto Sorolli no Youtube, Revolução Vocal no Instagram, fundador do curso online de *Belting* e professor capacitado em *Belting* Contemporâneo pelo método do Maestro Marconi Araújo.

³ Curso on-line de técnica vocal voltado à prática de *Belting* Contemporâneo, sob a orientação do professor de canto Beto Sorolli.

pretende servir de inspiração para aqueles que estão iniciando na jornada de estudos concernentes ao *Belting* no canto popular.

Por fim, o estudo da anatomofisiologia, a prática dos exercícios de *Belting*, as pesquisas relacionadas à voz cantada e a aplicação de tudo isso nas aulas de canto, foram os primeiros passos para a realização desta pesquisa, uma vez que ela surgiu a partir das minhas experiências como estudante de canto e *performer*.

2 MÉTODO

Este estudo contempla análises vocais, feitas a partir de interpretações de cantores da MPB e revisão de literatura, tendo como principal referencial a obra de Araújo (2013). Para Boaventura (2012, p. 46), a revisão de literatura “consiste na análise e síntese das informações, visando definir as linhas de ação para abordar o assunto ou problema e gerar ideias novas e úteis”.

As análises vocais foram feitas em determinados trechos das canções "Zumbi" de Jorge Ben Jor, só que na interpretação de Ellen Oléria, "Pra Você Acreditar", de Cleitinho Persona e Lucas Morato, na voz de Ferrugem, "Papel Machê" de João Bosco, na interpretação de Jorge Vercillo e "Natural Luz", de Ellen Oléria.

As músicas foram escolhidas por meio da busca de vídeos no YouTube. Vídeos esses que eu já tinha assistido antes de realizar essa pesquisa. Os escolhi porque, fazendo o Curso On-line de *Belting*, eu quis analisar várias performances de cantores e cantoras que admiro, a fim de identificar os sub-registros aprendidos.

Para a realização das análises, contei, também, com a ajuda do professor Beto Sorolli, que confirmou minhas observações e corrigiu outras sobre o *Belting* nos trechos que analisamos. Eu mandei para ele os trechos e perguntei se neles estava sendo usado tal sub-registro. Consegui ser assertivo em algumas observações, de primeira. Contudo, houve um trecho específico da análise em que eu pensei que foi usado um sub-registro e, na verdade, tinha características de outro. Nesse momento, o Beto corrigiu meu ponto de vista.

No que tange à correção pelo Beto, destaco aqui o momento em que enviei para ele o trecho da música "Pra Você Acreditar", interpretada por Ferrugem. E, no trecho em análise, eu perguntei se o que ele usava era *Pure Belting*, pois, para mim, soou como esse sub-registro e o Beto disse que não e que era pra eu escutar mais uma vez e tentar prestar um pouco mais de

atenção. Nesse momento, perguntei a ele qual era então e ele me falou algo que nunca esquecerei: "você quer o peixe ou quer aprender a pescar?". E Eu escolhi "aprender a pescar" e ouvi mais uma vez o trecho. Por fim, identifiquei que o Ferrugem usou *Covered Belting* e o professor de canto confirmou minha análise.

Juntamente às análises vocais realizadas, os resultados foram fundamentados com informações obtidas no livro *Belting Contemporâneo* de Araújo (2013). Como o *Belting Contemporâneo* tem base na anatomofisiologia da voz, fez-se necessário o conhecimento básico da musculatura intrínseca da laringe. Desta forma, foram usadas as obras de autoras como Pinho (2019) e Pacheco e Baê (2006), para uma explicação anatomofisiológica dos processos envolvidos na produção da voz e do registro modal médio, cujo registro vocal é onde se localiza o *Belting*.

Os trechos das canções foram editorados no programa Finale 2014, nos quais foram escritas a melodia, a letra e a harmonia. Cada canção analisada nesta pesquisa foi devidamente ensaiada e apresentada em formato de recital, a fim de mostrar na prática o uso do *Belting Contemporâneo* nos mesmos trechos analisados.

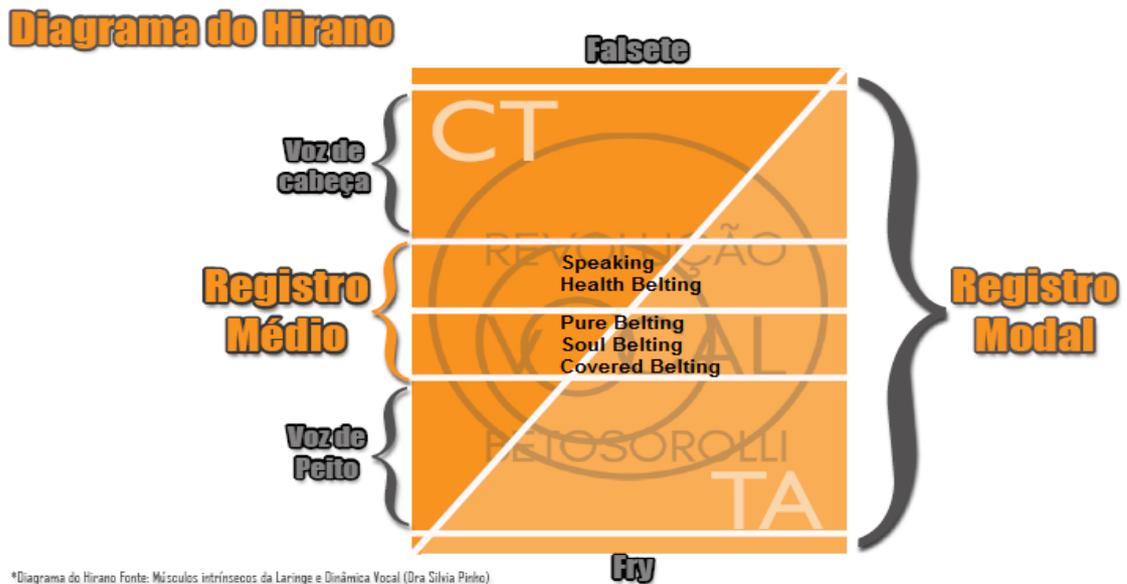
O livro de Araújo (2013) traz em sua essência sete sub-registros: *Subgrave*, *Pure Belting*, *Soul Belting*, *Covered Belting*, *Health Belting*, *Speaking* e *Top Voice*. Porém, neste estudo, apenas cinco deles foram identificados e analisados: *Pure Belting*, *Soul Belting*, *Covered Belting*, *Health Belting* e *Speaking*. As observações contidas nas análises foram feitas em consonância com fundamentos encontrados no livro de Araújo (2013).

Para a realização desta pesquisa, foi usado também o Diagrama do Hirano⁴, que se ocupa em ilustrar como os registros vocais acontecem, segundo o equilíbrio TA/CT, descrito no livro de Araújo (2013) e no livro de Pinho (2019). Contudo, a imagem utilizada foi tirada do material de apoio do Curso On-line de *Belting* com Beto Sorolli. No diagrama aqui apresentado, foi escrito cada um dos sub-registros apontados e analisados neste trabalho, considerando a atividade dos músculos TA e CT e o equilíbrio entre eles.

⁴ Dr. Minoru Hirano, de Kurume, Japão, é uma figura fundamental da Laringologia moderna. Faleceu subitamente em 19 de dezembro de 2017. Ele é amplamente conhecido por suas contribuições originais para a anatomia da prega vocal funcional. Disponível em: <https://alahns.org/obituary/minoru-hirano-md-phd/>. Acesso: 21/07/2019.

Os sub-registros catalogados por Araújo (2013) e representados no diagrama a seguir, funcionam como uma subdivisão do registro modal médio e são divididos em sub-registros de borda densa, quando há maior atividade de TA, e sub-registros de borda tênue, quando há maior massa de CT.

Figura 1. Diagrama do Hirano, contendo os sub-registros do *Belting* contemporâneo, analisados segundo a atividade de TA e CT



(Fonte: material de apoio do Curso on-line de Belting com Beto Sorolli).

É importante notar que os sub-registros *Pure Belting*, *Covered Belting* e *Soul Belting* se encontram no registro modal médio de borda densa, porque têm maior massa de TA, porém com participação de CT. Por outro lado, o *Speaking* e o *Health Belting* se encontram no registro médio de borda tênue, pois são sub-registros com comando de CT, mas com participação ativa de TA.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 O que é *Belting*?

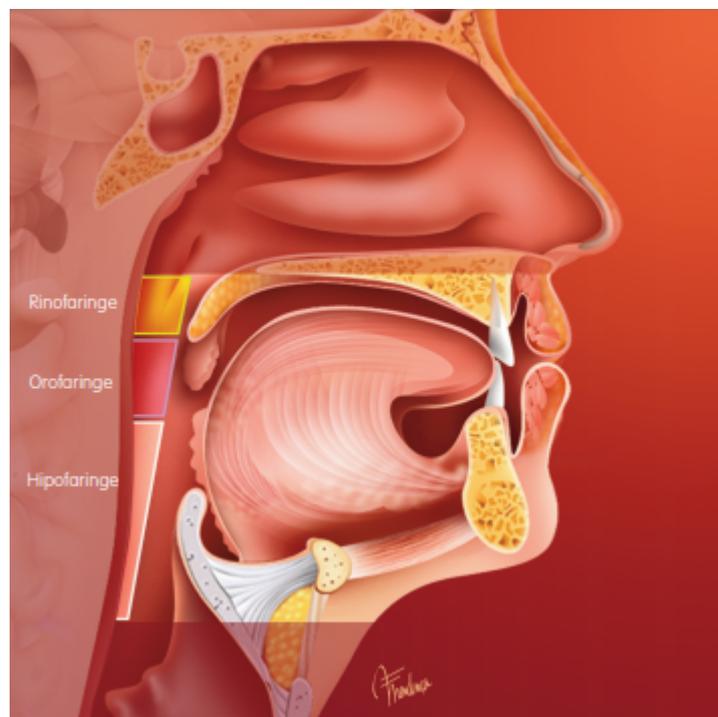
Uma vez que se tem conhecimento prévio sobre os registros vocais e a anatomofisiologia da voz, vale destacar o que Araújo (2013) define como *Belting*. Segundo o autor citado:

Podemos definir o Belting tecnicamente como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito resultando acusticamente em um som muito brilhante (Pure Belting). A participação muscular é predominantemente de TA, mas com muita participação de CT, dentro do registro modal médio onde o TA já permite mais alongamento pelo CT, e não no registro de peito! A base da ressonância é orofaríngea. (ARAÚJO, 2013, p. 45).

Muitos cantores e professores de canto podem confundir sonoramente o *Belting* com voz de peito, pela sua potência e projeção. Isso se deve ao fato de que em alguns sub-registros do *Belting* contemporâneo há predominância de TA. Todavia, o autor reforça que “‘Belting’ não é voz de peito, apesar de fazer uso do registro modal, o registro é modal médio e não modal de peito” (ARAÚJO, 2013, p. 25). Ademais, Phillips (2013, p. 165) ponderou que "o belting (ou belt) é uma combinação de projeção frontal".

Além disso, quando se fala de *Belting* Contemporâneo, vale salientar que este trabalha com o estudo de sub-registros, termo criado por Araújo (2013), que tem a ver com uma subdivisão do registro modal médio em sub-registros de borda densa e de borda tênue. Por isso, há uma diferença entre registros vocais e sub-registros. Os primeiros tratam da atividade muscular de alongamento e/ou encurtamento das pregas vocais enquanto os sub-registros se referem à atividade das pregas vocais somada aos espaços de ressonância: laringofaringe/hipofaringe, orofaringe e nasofaringe/ rinofaringe.

Figura 2. Hipofaringe, orofaringe e rinofaringe.



Disponível em: https://repositorio.hff.min-saude.pt/bitstream/10400.10/890/1/Livro_Faringe_laringe.pdf Acesso em: 03 jun. 2020.

Ademais, no que se refere aos sub-registros, é importante ressaltar que o *Belting* Contemporâneo é predominantemente orofaríngeo (ARAÚJO, 2013). Somando a atividade de outros espaços de ressonância a esse, é que surgem os demais sub-registros.

Dentre as definições que existem sobre o *Belting*, Costa e Duprat (2008) dizem que ele se caracteriza pela sua projeção e clareza, bem como pela sonoridade de alta energia. Além disso, os autores dizem que mesmo que as técnicas de *Belting* estejam presentes em vários estilos musicais, foi no teatro musical que ele foi consagrado.

O professor já citado, Beto Sorolli, afirmou que *Belting* é “[...]uma técnica vocal, [...]um jeito de cantar, [...]é um jeito diferente de usar a voz e para isso fazemos ajustes no trato vocal” (SOROLLI, 2020). Ainda, segundo ele, “*Belting* Contemporâneo é uma técnica moderna pontuada na fisiologia da voz que te ajuda a ter o máximo resultado da sua voz com o mínimo esforço” (SOROLLI, 2020).

Além disso, importante salientar que o *Belting* tem afinidade com a voz falada. Por isso, Phillips (2013) orienta a trabalhar os sons da fala como um pré-requisito para o estudo mais efetivo de *Belting*. Segundo ela, “O *Belting* saudável é possível, caso se dedique a realmente trabalhar em sua voz falada para se preparar para os sons de alta energia. A boa técnica o impede de ter que usar uma voz de peito pesada para produzir os sons do *Belting*” (PHILLIPS, 2013, p. 171).

Todavia, há controvérsias quando se fala de *Belting*, sobretudo no canto popular. Phillips (2013, p. 171) diz que “O *Belting* é um assunto controverso entre cantores e professores de canto. A afirmação mais comum que se ouve é de que ele é perigoso e pode arruinar a sua voz.”. Contudo, a autora ressaltou que “[...] qualquer tipo de técnica ruim pode danificar a sua voz, inclusive uma técnica de *Belting* ruim”.

3.2 O que é registro médio?

Uma vez que o *Belting* se encontra no registro modal médio, cabe um esclarecimento mais detalhado a respeito desse registro vocal. Sendo assim, entende-se que a voz média é a ponte entre a voz de peito e de cabeça. (PHILLIPS, 2013).

Ainda se tratando da voz média, Phillips (2013) faz várias considerações importantes para o entendimento desse registro vocal sob a perspectiva da fisiologia. A autora considera

que “Músculos específicos criam a voz de cabeça e de peito; esses grupos musculares trabalham juntos para produzir a voz média” (PHILLIPS, 2013, p. 129).

A nível de esclarecimento, muitos professores de canto chamam a voz média de *mix voice*, voz mista etc. pois, relacionam o registro modal médio à “mistura” da voz de peito e da voz de cabeça. Porém, é importante dizer que, “não tem como misturar voz de peito com voz de cabeça. Voz de peito e voz de cabeça não se misturam do ponto de vista da fonte” (SOROLLI, 2020).

Como foi dito anteriormente, um determinado grupo muscular atua mais ativamente para resultar na voz de peito e outro grupo muscular trabalha para produzir da voz de cabeça. Fisiologicamente falando, não há possibilidade de “misturar” uma atividade muscular com outra, pois as pregas vocais não conseguem fazer os movimentos de alongamento e encurtamento ao mesmo tempo, o que refuta definições como *mix voice* e voz mista, por exemplo.

Ainda que os grupos musculares TA e CT trabalhem juntos para caracterizar o registro médio, isso não quer dizer que haja uma “mistura” de registros ou bordas, pois no momento que o TA encurta as pregas vocais, o CT permite esse encurtamento, reduzindo sua atividade. O mesmo acontece quando o CT alonga as pregas vocais. Nesse momento, o TA permite esse alongamento, reduzindo sua atividade.

O registro médio tem a ver com o equilíbrio dessas musculaturas, isto é, um equilíbrio na atividade de alongamento e encurtamento das pregas vocais. Desse modo, não é possível “misturar” o registro denso e ténue para originar outro registro, que seria o médio, no caso. É recomendado que nós, professores de canto tenhamos cuidado com certas definições, pois podem confundir o aluno e a aluna de canto e até mesmo nós, mediadores do conhecimento.

3.3 Belting e MPB

A definição de MPB ainda é um assunto controverso para alguns. Todavia, existem explicações sobre essa temática que permeiam o campo da história da Música Popular Brasileira. No que concerne a uma definição antiga desse termo, Couteiro (2012) alegou que:

O termo MPB surgiu em meados da década de 1960 e passou a designar uma música feita por compositores universitários, músicos burgueses, membros de uma elite social e intelectual, principalmente. Estes, então, menosprezavam os outros gêneros, tendo-os como inferiores; desdenhavam o samba, a música romântica, caipira, o rock, citando alguns dos gêneros. (COUTEIRO, 2012, p. 27)

A partir dessa definição, Couteiro (2012) parece fazer referência ao movimento da Bossa Nova em 1960, visto que esse era o movimento predominante da época, protagonizado por universitários. Em consequência disso, é possível que ainda relacionem o termo MPB apenas ao movimento Bossa Nova. Dado o exposto, Araújo (2013) ponderou que:

A técnica de MPB (supõe-se a técnica que os cantores deste estilo usam) não tem nada a ver com *Belting*. Uma música para ser cantada ao pé do ouvido, como Bossa Nova, com a maior aproximação do microfone possível, não tem características nem de sopro e nem tímbricas relacionadas a ópera ou teatro musical. (ARAÚJO, 2013, p. 27).

Para uma maior elucidação sobre o exemplo citado, concorda-se que na Bossa Nova não se faz necessário o uso de *Belting*, uma vez que esse gênero musical não pede a potência da referida técnica. Contudo, cabe aprofundar-se um pouco mais sobre a definição e versatilidade da MPB.

Não obstante, a definição atual de MPB é mais abrangente no que se refere aos gêneros musicais. Lima (2018, p. 5) alegou que “A MPB, portanto, não é mais um gênero musical, mas um movimento que destaca e reúne gêneros musicais distintos, uma espécie de guarda-chuva que abarca outros gêneros musicais [...]”. Além disso, Couteiro (2012) também dissertou sobre a definição atual do termo MPB. Segundo a autora,

MPB, sigla para Música Popular Brasileira, denota, se interpretarmos de maneira literal, toda a música que não é erudita, que é feita no Brasil, em língua portuguesa. Acreditamos, porém, que nos dias atuais, na prática, ela não é usada com este sentido amplo. (COUTEIRO, 2012, p. 27)

Dessa forma, a MPB, em sua abrangência de gêneros musicais, compreende músicas que cabem particularidades do *Belting*, no que diz respeito ao uso consciente da voz cantada.

Consonante a isso, cabe trazer uma colocação de Araújo (2013), quando o próprio cita a possibilidade de trabalhar as técnicas do *Belting* com alunos de canto popular, referindo-se à MPB:

“O professor desse tipo de técnica pode até fazer uso do canto lírico e do *Belting* como formadores de um aparelho vocal mais resistente e maleável, mas deve saber adaptar essas técnicas de uma maneira efetiva sem que ocorra o surgimento do que eu chamo de “sotaque vocal”. (ARAÚJO, 2013, p. 27).

Segundo Araújo (2013), “O “sotaque vocal” aparece, por exemplo, quando se escuta um cantor lírico tentando cantar uma peça popular e deixando que a sua formação apareça na performance” (ARAÚJO, 2013, p. 27). Dessa forma, conclui-se que é importante estudar as possibilidades de uso do *Belting* dentro do repertório proposto.

Desse modo, com o passar do tempo e com o estudo dessas técnicas, viu-se que “Apesar de ser característico do teatro musical, podemos encontrar a técnica *belting* em outros estilos, tais como: o gospel, o soul, o country e a música sertaneja, dentre outros” (COSTA, 2017, p. 50). Ainda, o *Belting* pode ser observado em “[...] muitas das músicas étnicas ao redor do mundo, spirituals, blues, rock, gospel, jazz, teatro musical e mesmo no samba” (COSTA, 2008, p. 1).

Diante do exposto, percebe-se que o *Belting* tem aplicabilidade no canto popular, uma vez que esse modo de cantar aproximado à fala é característica predominante de ambos. Contudo, recomenda-se que haja consciência no estudo e aplicação do *Belting* nos diferentes gêneros musicais, pois nem todas as canções pedem as particularidades dessa técnica. Para tanto, é preciso que o cantor e a cantora tenham alguns conhecimentos musicais e vocais trabalhados, como a percepção musical, afinação, apropriação dos registros vocais, bem como o conhecimento básico em anatomofisiologia da voz.

3.4 Ajustes vocais no estilo *Belting*

Para uma compreensão mais detalhada acerca do que são os registros vocais e em que registro o *Belting* se localiza, é preciso que haja um conhecimento preliminar sobre alguns músculos intrínsecos da laringe, uma vez que o entendimento anatomofisiológico dessa musculatura pode contribuir para uma visão mais holística da produção da voz.

Ademais, o conhecimento da fisiologia desses músculos, ou seja, como o nosso corpo funciona ao usar a voz, pode promover ao cantor uma melhor propriocepção, que é a “sensibilidade própria aos ossos, músculos, tendões e articulações e que fornece informações sobre a estática, o equilíbrio, o deslocamento do corpo no espaço etc.” (PROPRIOCEPÇÃO, 2020). De modo mais claro, é a percepção cinestésica do próprio corpo.

3.5 Musculatura intrínseca da laringe

Como o próprio título já sugere, se trata dos músculos que estão dentro da laringe, órgão em formato de tubo, composto por músculos e cartilagens, que está localizado na parte anterior do pescoço e onde se encontram as pregas vocais (BAÊ, 2006).

De acordo com Pinho (2019, p. 20) “os músculos intrínsecos da laringe controlam a frequência e a intensidade da voz, por promoverem tensão das pregas vocais, modificações da massa vibrante e variações na pressão aérea subglótica”. De modo mais claro, a musculatura intrínseca da laringe é responsável pela abdução (abertura), adução (fechamento) e tensão

(alongamento ou encurtamento) das pregas vocais. Vale salientar que cada uma dessas atividades acontece graças ao trabalho de músculos específicos.

A atividade de abertura da glote (espaço entre as pregas vocais) acontece para permitir a passagem de ar para os pulmões. O fechamento se trata da adução das pregas vocais (fechamento da glote), que é incontestável para a produção da voz. Ademais, a atividade de fechamento controla a passagem do ar que vem dos pulmões, fazendo com o que a voz seja mais fraca ou mais forte (PINHO, 2019).

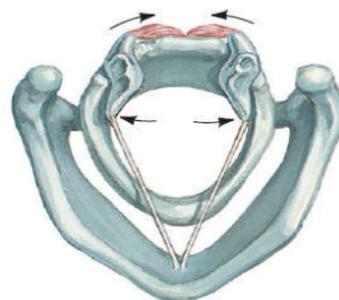
Quando a autora afirma que a musculatura intrínseca da laringe promove também a tensão das pregas vocais, significa que elas se encurtam, graças a músculos específicos, que as deixam "gordinhas" e vibrando mais devagar devagar. Disso, resulta os sons graves da voz. Em contra partida, outros músculos atuam para que as pregas vocais sejam alongadas, o que as deixa mais "fininhas" e vibrando mais rápido. Dessa forma, os sons agudos são produzidos (PINHO, 2019).

Por fim, vale salientar que quando a autora usa o termo “variações na pressão aérea subglótica”, ela se refere às mudanças na pressão de ar que acontece abaixo das pregas vocais, isto é, com o ar que vem dos pulmões.

3.6 Cricoaritenóideos Posteriores (CAP)

Pacheco e Baê (2006) descrevem a ação dos músculos intrínsecos de maneira minuciosa, discriminando-os como adutores, abdutores e tensores. Segundo as autoras, os músculos abdutores (que abrem as pregas vocais) denominam-se Cricoaritenóideos Posteriores (CAP). “Sua contração movimentam as cartilagens aritenóides para fora abrindo as pregas vocais durante a inspiração. Portanto, sua atividade fica reduzida no momento da fonação” (PACHECO; BAÊ, 2006, p. 39).

Figura 3. Cricoaritenóideo Posterior (CAP).



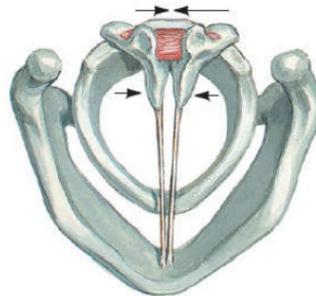
As autoras afirmam que os CAP são responsáveis por abrir as pregas vocais no momento que o ar entra no corpo, o que permite a entrada de ar para os pulmões. Como dito anteriormente, a atividade desse músculo fica reduzida durante a fonação. Isso não quer dizer que a atividade desses músculos seja inexistente. Pinho (2019, p. 23) ponderou que “apesar de serem predominantemente abdutores, os músculos CAP também são ativados durante a fonação”.

3.7 Aritenóideos (AA), Cricotirenóideos Laterais (CAL) e TA externos

No que se refere aos músculos adutores (que fecham as pregas vocais), Pinho (2019, p. 30) explicou que “os músculos adutores AA (aritenóideos), CAL (cricoaritenóideos laterais) e TA externos (tireoaritenóideos externos ou porção muscular de TA) fecham a glote e controlam as diferenças na intensidade vocal por variações no grau de adução glótica”.

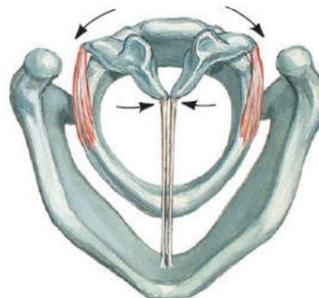
Como dito anteriormente, os músculos que se ocupam do fechamento das pregas vocais, controlam a intensidade vocal e o tipo de fechamento que pode ocorrer durante o uso da voz.

Figura 4. Aritenóideos (AA).



Disponível em: <http://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>

Figura 5. Cricoaritenóideos laterais (CAL).

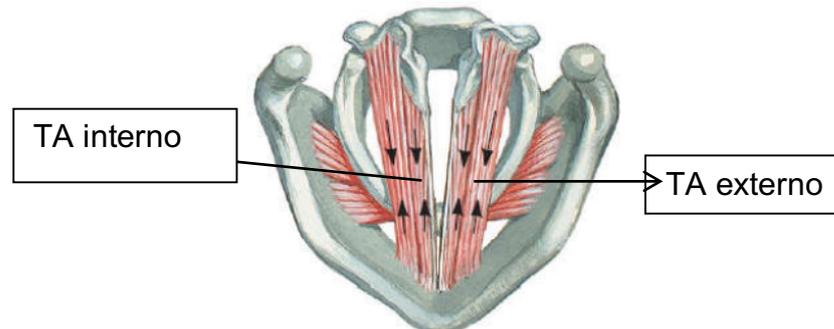


Disponível em: <http://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>

3.8 Tireoaritenóideos (TA)

Conforme Pacheco e Baê (2006), os Tireoaritenóideos (TA) são os músculos responsáveis pelo encurtamento das pregas vocais, resultando na emissão de sons graves (BAÊ, 2006). Os músculos TA se dividem em TA interno (ou músculo vocal) e TA externo.

Figura 6. Tireoaritenóideo (TA).



Disponível em: <http://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>

O TA externo, como dito anteriormente, participa da adução das pregas vocais, isto é, no seu fechamento. E o TA interno, se ocupa da tensão das pregas vocais, promovendo seu encurtamento, do que resultam os sons graves da voz (ARAÚJO, 2013).

3.9 Cricotireóideos (CT)

Os cricotireóideos (CT), assim como os tireoaritenóideos, são músculos tensores e “sua contração provoca a aproximação das cartilagens tireóide e cricóide. Como consequência desse movimento ocorre tensão e alongamento das pregas vocais, possibilitando a emissão de tons mais agudos durante a fonação” (PACHECO; BAÊ, 2006, p. 39).

Figura 7. Cricotireóideo (CT).



Disponível em: <http://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>

Segundo Pinho (2019, p. 30) “os músculos tensores CT (cricotireóideos) e TA interno (tiroaritenóideos internos ou porção vocal) alongam e encurtam as pregas vocais e controlam as diferenças de frequência da voz”. No que tange a fisiologia do CT, ele alonga as pregas vocais, fazendo-as vibrar mais rápido com o ar que passa por elas e, assim, produz os sons agudos da voz.

Por conseguinte, os músculos intrínsecos são os responsáveis pelo encurtamento ou alongamento das pregas vocais, o que é determinante para os registros vocais e sub-registros do *Belting* Contemporâneo. Vale salientar que esses não são os únicos músculos que atuam na fonação. Contudo, uma ponderação acerca da anatomofisiologia das musculaturas citadas é de suma importância para o entendimento do *Belting* e dos registros vocais.

3.10 *Belting* e registros vocais

Partindo do conhecimento básico da musculatura intrínseca da laringe, vale salientar que o entendimento da anatomofisiologia desses músculos possibilita a compreensão do equilíbrio entre eles, do qual resultam os chamados registros vocais (ARAÚJO, 2013).

No que se refere a uma definição do termo “registros vocais”, Silva (2016) afirma que “registros são regiões perceptivamente distintas de qualidade de voz, com frequências e intensidades específicas” (apud Titze, 1994, p. 199). Além disso, Pacheco e Baê (2006, p. 63) ressaltam que esse termo “[...] tem sido definido como uma série de tons que fazem parte de um conjunto de notas de diferentes frequências, mas que do ponto de vista de sua percepção auditiva possuem características parecidas”.

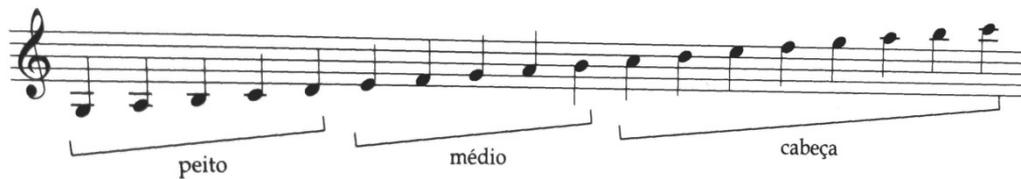
Em resumo, os registros vocais são conjuntos de notas de alturas diferentes, que fazem parte do mesmo grupo, pois têm características semelhantes entre si. Cada um desses grupos resultam do equilíbrio na atividade da musculatura intrínseca da laringe (TA e CT), decorrente do alongamento ou encurtamento das pregas vocais. Araújo (2013, p. 15) afirmou que “dentro do registro modal, à medida que a voz se torna mais aguda, o equilíbrio TA/CT pode gerar os sub-registros chamados de peito, médio e de cabeça”.

Pacheco e Baê (2006) trazem em seu livro alguns grupos de notas para ilustrar os registros vocais para vozes masculinas e femininas. Segundo as autoras, apesar das frequências serem diferentes, elas pertencem a um mesmo grupo de notas que quando cantadas, provocam sensações de ressonância abaixo ou acima das pregas vocais, ajudando o cantor a identificar os

registros. As sensações abaixo das pregas vocais podem ser definidas como subglóticas e, acima delas, supraglóticas.

Figura 8 – Escala para vozes femininas.

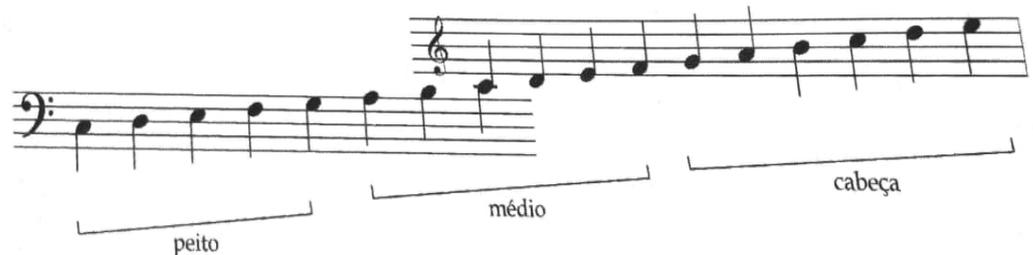
Escala para vozes femininas



Retirada do livro *Canto: equilíbrio entre corpo e som*, Claudia Pacheco e Tutti Baê, 2006, p. 63.

Figura 9 – Escala para vozes masculinas.

Escala para vozes masculinas



Retirada do livro *Canto: equilíbrio entre corpo e som*, Claudia Pacheco e Tutti Baê, 2006, p. 64.

Segundo afirmou Araújo (2013), “[...] a maioria dos teóricos da voz define os registros vocais como sendo três: O registro basal, o registro modal, que pode ser dividido em peito, médio e cabeça, e o registro elevado, às vezes chamado de falsete” (ARAÚJO, 2013, p. 15). Ainda, segundo ele, no canto os registros modal e elevado são os mais usados.

Vale destacar também a importância de compreender os registros vocais na sua abrangência, partindo do entendimento do registro basal, modal e elevado, segundo o equilíbrio

da musculatura intrínseca da laringe. Araújo (2013) traz em seu livro esses registros e o equilíbrio dos músculos TA e CT em cada um deles. Como ele afirma, os registros vocais para homens e mulheres são:

- Registro basal ou fry – aquele cuja participação de TA é quase absoluta.
- Registro de peito – o registro modal com mais participação de TA e menos de CT.
- Registro médio – o registro modal com maior equilíbrio na participação de TA e de CT, onde normalmente se encontra o “clec” em cantores não treinado em junção de registros.
- Registro de cabeça – o registro modal com maior participação de CT e menos de TA.
- Registro elevado ou falsete – aquele cuja participação de CT é quase absoluta. (ARAÚJO, 2013, p. 17)

Como explicado acima, os registros vocais dependem de como a musculatura intrínseca da laringe atua na fonação. Logo, os registros de peito, médio e cabeça são resultados do alongamento ou encurtamento das pregas vocais, cujos movimentos são coordenados pelo TA e CT.

Dado o exposto, vê-se a importância de compreender melhor o equilíbrio da musculatura intrínseca da laringe, pois isso contribui para um maior entendimento acerca da função dos músculos TA e CT no uso dos registros de peito, médio e cabeça.

Ainda, no que se refere aos registros vocais, Araújo (2013) trouxe em sua obra terminologias mais atuais: fry (basal), registro modal: peito (denso), médio, cabeça (tênue) e falsete (registro elevado). Acima destes, estão os registros de flauta e *Whistle* (ARAÚJO 2013). Pinho (2019) explicou a importância de adotar nomenclaturas mais cabíveis aos registros vocais. Segundo a autora,

Optamos por substituir o nome “sub-registro de peito” por “registro denso”, por associação à forma arredondada e densa que a borda livre das pregas vocais assume nessa situação. A onda mucosa é ampla, em toda sua extensão vibrante [...] Ao sub-registro de cabeça optamos pela utilização do termo “registro tênue”, por associação à forma pouco espessa que a borda livre das pregas vocais assume nessa situação. A onda mucosa é atenuada pela redução da extensão vibrante da mucosa das pregas vocais [...]. Ao sub-registro médio manteremos a nomenclatura “registro médio” (Lembrando que os três, recém-nomeados registro denso, médio e tênue, são subdivisões do registro modal) (PINHO, 2019, p. 58).

Dessa forma, percebe-se que os estudos na área da voz se atualizam constantemente e, ainda, vê-se a importância de conhecer e adotar nomenclaturas mais contemporâneas, a fim de compreender esse campo de estudo de modo mais amplo e assertivo. Além disso, o estudo atualizado da voz contribui para não se conformar com informações insuficientes e obsoletas.

4 ANÁLISE APRECIATIVA DOS RESULTADOS

A análise dos trechos escolhidos se deu, também, mediante a contribuição do professor de canto e especialista em *Belting* contemporâneo Beto Sorolli, que teve participação ativa no processo de correção e aprovação das informações. Para uma melhor compreensão da análise realizada, os trechos destacados estão em negrito e itálico. E, na imagem, há uma seta apontando para o momento em que o(a) artista parece usar *Belting* como um recurso interpretativo.

a. Ellen Oléria – Zumbi (Pure Belting)

A cantora e compositora Ellen Oléria, em sua interpretação da música “Zumbi” de Jorge Benjor, parece usar um *Pure Belting* no trecho “Dizem que nele há uma princesa a **venda**”.

Anexo A - Excerto 1

G D

Di - zem que ne - leháu - ma prin - ce - saã ven - da

O excerto mostra o momento em que a cantora parece fazer uso do *Pure Belting*. O sub-registro catalogado tem esse nome “*Belting Puro*”, porque se associa às vozes americanas (ARAÚJO, 2013), isto é, à forma como eles falam. O *Pure Belting* é uma voz de laringe mais alta com “participação predominante de TA, mas com muita participação de CT.” (ARAÚJO, 2013, p. 51).

Este sub-registro apresenta um som metálico (ARAÚJO, 2013) e, por ter maior massa de TA, pode ser confundido com voz de peito. No que tange a estética e os espaços de ressonância, já foi dito que o *Belting* é predominantemente orofaríngeo e é possível perceber que a cantora parece usar bastante esse espaço. Quanto ao formato da boca, a artista mostra os dentes superiores, conferindo um leve “sorriso” e a língua está relaxada nos dentes inferiores, ajustes que podem ser observados em cantores e cantoras que usam as técnicas usadas no *Belting*.

Além desses ajustes, no trecho destacado Ellen também parece usar um som nasal (uso de rinofaringe) somado ao espaço orofaríngeo, uma vez que este último é o espaço predominante

do *Belting*. Tudo isso conferiu uma interpretação mais rica quanto ao que a artista demonstrou em sua performance.

Por fim, pode-se concluir que, se tratando do *Pure Belting*, a cantora pode ter usado o equilíbrio de alongamento e encurtamento das pregas vocais, somado aos espaços orofaríngeo (predominantemente) e rinofaríngeo. Julgando pelo som produzido, ela parece estar com a laringe alta, característica forte do *Belting* puro. Link para acesso:

b. Ellen Oléria – Zumbi (*Soul Belting/Voz Plena*)

Ainda em sua interpretação da música “Zumbi”, a cantora parece usar *Soul Belting* em várias partes, mas, para exemplificar esse sub-registro, destacou-se aqui o trecho em que ela cantou “*Eu, eu quero ver, eu quero ver*”.

Anexo A - Excerto 2

61

G Bm A G F#m Bm A D

que-ro ver Eu quero ver Eu quero ver Eu quero ver An-go-la Zum - bi

Araújo (2013) catalogou esse sub-registro como tendo uma sonoridade mais escura e potente, sendo facilmente confundido com uma voz de peito mais elevada, mas continua sendo registro médio, e, inclusive, o *Soul Belting* soa como uma ponte para os agudos do *Health Belting* (ARAÚJO, 2013). Segundo o citado autor:

“O *Soul Belting* é um tipo de *Pure Belting* que, pelo uso da meia-cobertura masculina, retarda a elevação da laringe permitindo à cantora subir mais uma quarta na sua tessitura de *Belting*, deixando que a sonoridade de *Pure Belting* só se estabeleça no limite agudo da mesma” (ARAÚJO, 2013, p. 61).

O trecho destacado sugere uma voz potente, encorpada e com alcance de agudos com uma maior extensão, comparada ao *Pure Belting*. Isso pode ter acontecido porque nesse sub-registro há a meia cobertura (ARAÚJO, 2013), ou seja, a elevação do palato mole, o que condiciona o abaixamento da laringe, permitindo um alcance maior das notas agudas e uma voz mais "cheia", digamos assim.

Dado o exposto, vale salientar que a cantora manteve os mesmos ajustes quanto ao formato da boca, mostrando os dentes superiores num "sorriso" e língua relaxada. Contudo, é perceptível que ela relaxou a mandíbula nesse trecho, conferindo uma abertura vertical da boca.

Consonante a isso, a artista parece usar o equilíbrio de alongamento e encurtamento das pregas vocais, o que configura o registro modal médio, somado ao espaço orofaríngeo, que caracteriza o *Soul Belting*. Além disso, ela parece estar com a laringe abaixada e palato mole elevado, que são ajustes característicos desse sub-registro.. Link para acesso:

c. Ferrugem – Pra Você Acreditar (*Covered Belting*)

O cantor Ferrugem, em um *pocket show*, na música “Pra Você Acreditar” parece usar um *Covered Belting* no trecho “*Você me faz tão bem, você me faz tão bem*”, cujo sub-registro “apresenta posição laríngea levemente mais baixa, permitindo a manobra da cobertura, tornando a sonoridade mais redonda e mais leve” (ARAÚJO, 2013, p. 50). Araújo considera esse sub-registro como sendo o *Belting* masculino (ARAÚJO, 2013).

Anexo B - Excerto 3

The image shows a musical score for the song "Pra Você Acreditar" by Ferrugem. The key signature is C#m7. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: "Vo - cê me faz tão bem vo cê me faz tão bem". An arrow points to the second "cê" in the second phrase, indicating the point of analysis.

No trecho em análise, o cantor Ferrugem apresentou, praticamente, os mesmos ajustes que Ellen em sua interpretação. O cantor demonstrou leve sorriso, boca aberta verticalmente (mandíbula relaxada) e língua relaxada nos dentes inferiores. Além disso, no trecho ele parece usar um metálico característico em sua voz e pode-se perceber menos nasalidade no som, se comparado ao *Pure Belting*. Esse som menos nasal pode ser resultado da cobertura que parece acontecer na voz, deixando o som mais "redondo".

Contudo, em um primeiro momento, eu confundi essa sonoridade com *Pure Belting*. Porque não levei em consideração, a princípio, o uso da cobertura do som. Porém, após outras apreciações, pôde-se perceber que o artista parece usar recursos mais parecidos com *Covered* do que com *Pure*. Pois, foi possível perceber que Ferrugem parece fazer uso da cobertura do som (elevação do palato mole), ajuste que não há no *Pure Belting*. Esse ajuste pode conferir

e. Ellen Oléria – Natural Luz Ao Vivo (*Health Belting*)

No DVD “Ellen Oléria e Pret.utu - Ao Vivo no Garagem”, a cantora usou um *Health Belting* na música “Natural Luz”, em seu trecho final, na palavra “*Clarão*”. Nesse sub-registro o som é mais metálico e potente nos agudos.

Anexo D - Excerto 5



Araújo (2013) catalogou esse sub-registro como *Health Belting* (*health*: do inglês, saúde ou saudável) porque ele se encontra no registro modal médio e há o comando de CT (musculatura dos agudos) e menos de TA (musculatura dos graves), o que resulta em uma massa sonora potente (e não com força), porém confortável.

Como o próprio nome do sub-registro já sugere, esse tipo de *Belting*, é saudável, confortável e potente no alcance de tons agudos. Contudo, Araújo (2013) salientou que qualquer outro sub-registro é saudável, se bem executado. Como dito anteriormente, ele decidiu chamar esse sub-registro assim por estar sob o comando do músculo CT e, por isso, ser muito mais confortável e o risco de fadiga é menor (ARAÚJO, 2013).

No trecho observado, a cantora não aparentou “força” em sua execução, mas sonoramente há uma potência que não se deixa confundir com uma voz de cabeça. É possível perceber que a artista faz uso do formato de sorriso, mostrando os dentes superiores e sua língua parece estar relaxada nos dentes inferiores, conferindo um espaço faríngeo maior.

Além disso, Araújo explicou que “O Health Belting é um tipo de Speaking onde o som é mais metálico, mais próximo do Pure Belting, mas ainda com predominância do CT e adição de adutores como o TA externo⁵, CAL⁶ e AA⁷.” (ARAÚJO, 2013, p. 51). A ação desses

⁵ Tireoaritenóideo externo: músculo envolvido na adução das pregas vocais.

⁶ Cricoaritenóideos laterais: principais adutores das pregas vocais. O CAL aduz, abaixa e alonga as pregas vocais.

⁷ Aritenóideos: aproximam e aduzem as cartilagens aritenóideas.

músculos confere um aumento no fechamento das pregas vocais, o que caracteriza, também, esse sub-registro. Ele ainda afirma que a elevação da laringe em níveis confortáveis é muito importante na caracterização do *Health*.

5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Nesta pesquisa foi possível verificar que o *Belting*, ainda que oriundo do teatro musical norte-americano, pode ser identificado em canções da Música Popular Brasileira, abrangendo diversos gêneros musicais, partindo principalmente do ponto de vista do *Belting* Contemporâneo.

Ainda, pôde-se observar que os sub-registros do *Belting* Contemporâneo partem de ajustes do *Pure Belting*, ou seja, ajustes nos espaços ressonadores somados à atividade das pregas vocais, resultando na sonoridade dos demais sub-registros.

De modo mais claro, tem a ver com a soma de espaços de ressonância e as atividades de alongamento ou encurtamento das pregas vocais para obter o que Araújo (2013) chama de sub-registros do *Belting* Contemporâneo. Ainda, é relevante lembrar que cada sub-registro, seja por questões estéticas, de conforto ao cantar, ou por ambos, deve ser estudado, praticado e executado de maneira consciente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é importante observar que os artistas analisados apresentaram ajustes semelhantes entre si, como a boca aberta de modo a formar um leve sorriso, mostrando um pouco dos dentes superiores, língua relaxada nos dentes inferiores e mandíbula solta. Ajustes esses que podem caracterizar o uso de *Belting* como recurso interpretativo.

Além dos ajustes físicos observados, foi possível identificar características do *Belting* Contemporâneo nas vozes dos artistas, que corresponderam aos resultados sonoros dos sub-registros analisados. Isso nos leva a concluir que o *Belting* pode ser usado como recurso interpretativo, ainda que esse jeito de cantar seja oriundo do teatro musical.

Apesar da escassez de trabalhos publicados sobre o tema, o referencial usado na fundamentação da presente pesquisa foi suficiente para os propósitos deste trabalho, uma vez que ainda há muito a se discutir e, ainda, percebe-se uma carência de referências brasileiras que tratem da temática aqui elucidada. Sendo assim, este trabalho pode contribuir com o estudo sobre o do *Belting* Contemporâneo no Brasil, principalmente se tratando dessa técnica aplicada no canto popular brasileiro.

Por conseguinte, este trabalho contribuiu de maneira muito significativa para a minha prática como cantor e pesquisador, bem como para a minha formação docente, no que se refere à apropriação de conhecimentos e habilidades necessários para um ensino de canto popular mais abrangente, que não se ocupa apenas com ensino de técnicas e vocalizes, mas também com o entendimento da suas funções para a construção de uma voz saudável para o canto.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marconi. **Belting contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop**. Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013.
- BOAVENTURA, Edivaldo M. **Metodologia da pesquisa: monografia, dissertação, tese**. São Paulo: Atlas, 2012.
- COSTA, Luís Henrique Chechinato; DUPRAT, André de Campos. Belting: uma visão otorrinolaringológica. **ACTA ORL**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 13-14, 2008.
- COSTA, Wanderson Moura. **Cantar: um desafio complexo e transdisciplinar**. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. **O ensino do canto popular brasileiro: abordagem didática: técnica vocal e performance**. 2012. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.
- ELME, Marcelo Matias; FERNANDES, Angelo José. Canto popular e padronização vocal. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 24., 2014, São Paulo. [**Caderno de Resumos e Anais**]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2014. Modalidade: Comunicação, p. 1- 8, jul. 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3145>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- FERRUGEM. **Pocket show (Mês de Shows)**. (24m51s) 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=REJ0_etJGYo Acesso em: 30 maio 2019.
- LARINGE. **Disciplina anatomia aplicada à Medicina IV**. UFJF, 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2020.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. **Escuta diversificada versus escuta hegemônica: uma abordagem crítica para o ensino de canto popular do Brasil**. Fortaleza: Edições UFG, 2012.
- LIMA, Elton de Melo. **Consumo e mídia: a MPB dos anos 80**. 2018. 14 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. Belo Jardim, 2018.
- OLÉRIA, Ellen. **Zumbi (Jorge Benjor)**. 2013. (4m58s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HbBy00O5Stk>. Acesso em: 30 maio 2019.
- PACHECO, Cláudia e BAÊ, Tutti;. **Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: irmãos Vitale, 2006.
- PHILLIPS, Pamela S. **Canto para leigos**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2013.
- PINHO, Sílvia Maria Rebelo; KORN, Gustavo Polacow; PONTES, Paulo. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Thieme Revinter Publicações, 2019.

POPRIOCEPÇÃO. *In.*: DICIO, dicionário online de português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/propriocepcao/>. Acesso em: 08 mar. 2020.

REIS, Mário. **Biografia**. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/biografia/mario-reis>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SILVA, L. S. A técnica belting usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil. **Dramaturgias**, v. 1, n. 2-3, 28 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8748>. Acesso em: 8 mar. 2019.

SOROLLI, Beto. **Não faça voz mista errado**. 2020. (19m59s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hR_unCl3g84. Acesso em: 26 set. 2020.

SOROLLI, Beto. **O que é Belting?** Será que você sabe mesmo?. 2020. (18m29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mzPbnrBQcQY&t=485s>. Acesso em: 3 jun. 2020.

SOROLLI, Beto. **Belting**. 2020. (9m59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0tJ8FF8k6oA>. Acesso em: 2 out. 2020.

VERCILLO, Jorge. **Papel machê**. 2014. (5m5s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oHPmA7uhAFU>. Acesso em: 2 out. 2020.

ANEXO A - EXCERTO 1 - ELLEN OLÉRIA - ZUMBI

ZUMBI

Ellen Oléria

Jorge Ben Jor

Voice C# C#

An - go - la - - - - - Con - go Ben - gue - la Mon - jo - lo Ca - bin - da

F# G# F# C#

3 Mi - na Qui - lo - a Re - bo - lo - - - - - A - qui on - dees - tão os ho - mens

F# C# F#

7 Há um gran - de lei - lã - - - - - Di - zem que ne - lehãu - ma prin - ce - saã

C# F# C#

10 ven - da Que vei - o jun - to com seus sú - di - tos

F# C# F#

13 A - cor - ren - ta - dos num car - ro de boi - - - - - Eu que - ro ver - - - - - Eu

C# F# G#

16 que - ro ver - - - - - Eu que - ro ver - - - - - An -

C# C# F# G#

18 go - la - - - - - Con - go Ben - gue - la Mon - jo - lo Ca - bin - da Mi - na Qui - lo - a Re - bo - lo - - - - -

F# C# F# C#

22 A - qui on - dees - tão os ho - mens De um la - do ca - na de a - çú - car

2

ZUMBI

F# C# F# C#
 26 Do ou-tro la-do ca-fe-zal _____ Ao cen-tro se-nho-res sen-ta - dos

F# C#
 30 Ven - doa co - lhei - ta do al - go - dão branco branco branco bran - co ____

F#
 32 _____ Sen - do co - lhi - do por mãos ne -

C# F# C# F# C#
 33 - gras Eu que-ro ver _____ Eu que-ro ver _____ Eu que-ro ver _____ Eu que-ro ver _____
 G# C# F# G# C# B F# G# C#

38 _____ quando Zumbi chegar _____ O que vai a-con-tecer _____ Zumbi é senhora das guer - ras É senhora das deman-

F# G# C# F# G# C#
 43 - das Quan-do Zum-bi che - ga É Zum-biê quem man - da Zumbi é senhora das guer - ras É senhor das de-man-

F# G# C# F#
 47 - das Quan-do Zum-bi che - ga É Zum-biê quem man - da Eh _____ Eu que-ro ver _____

C# F# F# F# Fm
 51 Eu que-ro ver _____ Eu que-ro ver _____ que-ro ver _____ An - go-la _____
 A#m G# F# Fm A#m G# F# Fm A#m G# F# Fm

55 Con-go _____ Ca - bin-da _____ Mon - jo-lo E Qui - lo-a Qui-lo-a Re - bo-lo eu _____ Eu que-ro ver _____ Eu

ZUMBI

3

61

A musical score for the song 'ZUMBI'. It features a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. Above the staff, the following chords are indicated: A#m, G#, F#, Fm, A#m, G#, and C#. Below the staff, the lyrics are written: 'quero ver _____ Eu quero ver ___ Eu quero ver An-go-la _____ Zum - bi'. The piece ends with a double bar line.

A#m G# F# Fm A#m G# C#

quero ver _____ Eu quero ver ___ Eu quero ver An-go-la _____ Zum - bi

ANEXO B - EXCERTO 2 - FERRUGEM – PRA VOCÊ ACREDITAR

PRA VOCÊ ACREDITAR

Ferrugem

Voice A 7M G#m7

Pen-sa queeu não re-pa-rei que vo-cê pas-sou em cla-roa ma-dru-ga-dain-tei -

4 F#m7

- ~~S~~ Qua-se não te re-co-nheço re-vi-ran-do do a-ves - so a mi-nha car-teira

9 A 7M G#m7

Pro-cu-ran-doem mi-nhas coi - sas al-go quea-li-men - tees-se ci-ú-me sem sen - ti-do

13 F#m7 G#m7

Eeu o-b-ser-van-do tu-do E mor-ren-do de von-ta - de de dor-mir con-tigo____

17 A 7M G#m7 C#m7 F#m7

O queeu te-nho que pro - var pra vo-cê a-cre-di - tar Na-daa-con-te-ceu

22 G#m7 D7M Bm7 E7 A7M

meu a-mor é teu Sem vo-cê a-cho que nem e-xis-ti-ri-a eu O-lha bem no meu o-lhar

26 G#m7 C#m7 F#m7 G#m7

_____ vo-cê vai no-tar em fim_____ Que den-tro de mim o a-mor se fez

31 D7M Bm7 E7 A7M

De-deo di-aem queeu te vi pe - la pri-meira vez O queeu não fa-ri - a praes-sea-mor ven-cer

2

PRA VOCÊ ACREDITAR

35 F#m7 G#m7



Que louco eu se-ri - a de per-der vo-cê Sem o seu ca-ri - nho eu não sou nin-guém

39 C#m7 B



Vo - cê me faz ___ tão ___ bem vo cê me faz tão bem

ANEXO D - EXCERTO 4 - ELLEN OLÉRIA – NATURAL LUZ

NATURAL LUZ

Ellen Oléria

Ellen Oléria

A9 D9

En - tre as nu - vens um pon - to la - ran - ja sin - gu - lar e be -

6 D D(b5) D9 A9

- lo co - mo o' can - to de um can - ta - dor que al - can - ça na no - ta mais

13 D9 A9/F# D9

den - sa'e cor - tan - te a al - ma se - den - ta que o'o - b - ser - va can - tar

23 I. A9 D9 A9

i - lu - mi - na i - lu - mi - na i - lu - mi - na sex - ta - fei

35 D9 D D(b5) D9 A9

ra que mar - ca o'en - con - tro do ca - sal a - pai - xo - na - do os tons de ver -

42 D9 A9/F#

- de ser - ra - do que hos - pe - dam i - pê a - ma - re - lo e'os fru - tos no - vos es - pe - ran -

50 D9 A9

do ma - du - rar i - lu - mi - na'a man - guei - ra goi - ia - bei - ra

60 D A9/F# E

i - lu - mi - na i - lu - mi - na as bor - bo - le - tas da'A - ve - ni - da das Pal - mei -

70 Bm E A9 D9

- ras na - tu - ral luz uh uh cla -

84

rão i-lu-mi - na'a man-guei - ra goi-ia-bei - ra

96

i-lu-mi - na i-lu-mi - na as bor-bo-le - tas da'A-ve-ni - da das Pal-me-

106

- ras na-tu-ral luz uh uh cla-

120

rão cla-rão cla-rão cla - rã - - -

131

- o