

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS  
ESCOLA DE CIÊNCIAS DA VIDA  
FACULDADE DE FONOAUDIOLOGIA**

**JOÃO PEDRO TITO DA SILVA**

**CARACTERIZAÇÃO VOCAL NO TEATRO MUSICAL: ANÁLISE  
PERCEPTIVO-AUDITIVA DE PROTAGONISTAS DO MUSICAL *WICKED***

**CAMPINAS**

**2023**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**  
**ESCOLA DE CIÊNCIAS DA VIDA**  
**FACULDADE DE FONOAUDIOLOGIA**

**JOÃO PEDRO TITO DA SILVA**

**CARACTERIZAÇÃO VOCAL NO TEATRO MUSICAL: ANÁLISE  
PERCEPTIVO-AUDITIVA DE PROTAGONISTAS DO MUSICAL *WICKED***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Fonoaudiologia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Iara Bittante de Oliveira.

**CAMPINAS**

**2023**

Ficha catalográfica elaborada por Adriane Elane Borges de Carvalho CRB  
8/9313 Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-  
Campinas

616.8550 Silva, João Pedro Tito da  
S586c

Caracterização vocal no teatro musical: análise perceptivo-auditiva de  
protagonistas do musical wicked / João Pedro Tito da Silva. - Campinas: PUC-  
Campinas, 2023.

71 f.: il.

Orientador: Iara Bittante de Oliveira.

TCC (Bacharelado em Fonoaudiologia) - Faculdade de Fonoaudiologia, Escola de  
Ciências da Vida, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2023.  
Inclui bibliografia.

1. Fonoaudiologia. 2. Teatro Musical. 3. Voz Profissional. I. Oliveira, Iara Bittante  
de. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Ciências da Vida.  
Faculdade de Fonoaudiologia. III. Título.

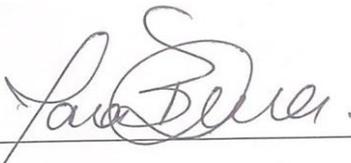
23. ed. CDD 616.85507

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**  
**ESCOLA DE CIÊNCIAS DA VIDA**  
**FACULDADE DE FONOAUDIOLOGIA**

**Autor:** Da Silva, J, P, T.

**Título:** **Caracterização Vocal no Teatro Musical: Análise Perceptivo-Auditiva de Protagonistas do Musical *Wicked***

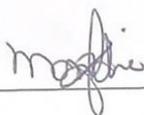
Trabalho de Conclusão de Curso  
defendido e aprovado em 27 de  
novembro de 2023 pela banca  
examinadora:



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iara Bittante de Oliveira  
Orientadora e presidente da comissão  
examinadora.

Pontifícia Universidade Católica de  
Campinas



---

Fga. Me. Esp. Marília Andreani  
Examinadora

**CAMPINAS**  
**2023**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Valéria e Jorge, pelo apoio incansável que vocês me deram ao longo desta jornada acadêmica foi fundamental para que eu pudesse chegar até aqui.

Aos meus amigos e companheiros, que me ajudaram durante esse período, e sempre me apoiaram, me incentivaram e me escutaram em momentos cruciais.

Aos meus colegas da faculdade Jussara Pallone, Gabrielle Mendes, Luma Segatti, Leticia Gabriela, Alexia Recyelle, Maria Eduarda Carlin, Maria Clara Ronchi, Vitória Bueno que estiveram ao meu lado, ajudando e contribuindo para a minha formação, tornando essa jornada mais leve.

À minha amiga Thaína Abreu por toda a ajuda, e companheirismo durante os anos de graduação, e no desenvolvimento do trabalho.

À orientadora deste trabalho, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iara Bittante de Oliveira, por quem tenho enorme admiração, que me apoiou em cada etapa do estudo, e sempre conseguiu passar seu vasto conhecimento de uma maneira excepcional durante todos os anos do curso de fonoaudiologia.

Aos docentes do curso de fonoaudiologia, que durante todos esses anos passaram de maneira sublime seus conhecimentos e experiências, buscando sempre promover a melhor formação aos seus alunos.

Aos fonoaudiólogos juízes, que contribuíram com a análise, e enriqueceram a pesquisa com seus conhecimentos.

À Fga. Me. Esp. Marília Andreani, por ter aceitado compor a banca de qualificação e defesa deste trabalho, sendo de grande importância e trazendo ampla contribuição.

A mente humana é um grande teatro.  
Seu lugar não é na plateia, mas no  
palco, brilhando na sua inteligência,  
alegrando-se com suas vitórias,  
aprendendo com as suas derrotas e  
treinando para ser a cada dia, autor da  
sua história, líder se si mesmo.

Augusto Cury

## RESUMO

Da Silva, JPT. Caracterização vocal no teatro musical: análise perceptivo-auditiva de protagonistas do musical *Wicked*. 2023.F 70. Trabalho de Conclusão de Curso, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Escola de Ciências da Vida, Faculdade de Fonoaudiologia.

**Introdução:** O teatro musical é um gênero de teatro, originário dos Estados Unidos da América e teve seu início na última década do século XIX. É um formato de teatro em que são englobadas três áreas importantes, interligando a música (canto), a dança em conjunto com a interpretação. Os atores de teatro musical precisam juntar o canto, com a dança de coreografias extremamente complexas, combinado com a atuação, em que precisam ajustar sua voz, de acordo com as emoções e construção deste personagem. Ele deve ser capaz de expressar os sentimentos, também em sua produção de voz cantada, exigindo uma adaptação de maior especificidade, no que diz respeito a ajuste respiratórios, motores laríngeos e supralaríngeos, dependendo da demanda necessária. **Objetivo:** Caracterizar e comparar vozes cantadas em português e inglês, de protagonistas do musical *Wicked*, desempenhado respectivamente no Brasil e nos Estados Unidos. **Metodologia:** O presente estudo é de natureza observacional, analítico – descritivo comparativo, e avaliou, por meio de análise perceptivo-auditiva, amostras de vozes cantada, disponíveis na internet, escolhidos por conveniência, no *site* de domínio público *Youtube*, de protagonistas do musical *Wicked*, nas versões brasileira e norte-americana, apresentados, portanto, em inglês e português brasileiro. **Resultados:** Com base na análise perceptivo-auditiva, as características vocais coincidentes dos protagonistas, tanto do idioma norte-americano como o português brasileiro, relacionados aos elementos que compõem a qualidade vocal e expressividade foram: grau de tensão leve para moderado, sistema de ressonância com foco nasal, *pitch* médio para agudo, ataque vocal suave, coordenação pneumofonoarticulatória adequada, articulação precisa, registro vocal predominante modal de peito e de cabeça, vibrato e *belting* presentes e sem a utilização de *drive* ou melisma. As principais diferenças identificadas foram no grau de tensão, com a versão norte-americana apresentando tensão moderada, e a brasileira tensão leve, ressonância, com a norte-americana sendo equilibrada, e a brasileira hipernasal, *loudness*, sendo classificado em inglês como forte, e em português como médio. Além disso a extensão e tessitura vocal foram consideradas ampla em inglês norte-americano e média em português brasileiro. **Conclusão:** As amostras de vozes cantadas dos protagonistas do musical *Wicked*, norte-americanos e brasileiros apresentaram maior quantidade de características vocais semelhantes do que divergentes. Como foram os norte-americanos que originaram as técnicas, utilizadas no musical, é possível supor influência não só atribuída as especificidades de caráter pessoal do uso de uma técnica como também em efeitos sonoros da voz, por conta de características da fonética de cada um dos idiomas, e a predominância de semelhanças se justifica pelo ensino adequado da técnica no Brasil, com *performance* de alto padrão.

**Palavras-chave:** Teatro Musical; *Belting*; Voz; Voz Profissional; Análise Perceptivo Auditiva.

## ABSTRACT

Da Silva, JPT. Vocal Characterization in Musical Theater: Perceptual-Auditory Analysis of the Leading Actors in the Musical '*Wicked*.' 2023. 70 p. Undergraduate Thesis, Pontifical Catholic University of Campinas, School of Life Sciences, School of Speech Therapy.

**Introduction:** Musical theater is a genre of theater that originated in the United States of America and had its beginnings in the last decade of the 19th century. It is a theatrical format that encompasses three crucial areas, combining music (singing), dance, and acting. Musical theater actors need to combine singing with highly complex choreographed dance while also adapting their voice to match the emotions and character development. They must be capable of expressing emotions in their singing voice production, requiring a more specific adaptation concerning respiratory adjustments and laryngeal and supralaryngeal motor control, depending on the required demands. **Objective:** Characterize and compare sung voices in Portuguese and English of leading actors in the musical '*Wicked*,' performed in Brazil and the United States, respectively. **Methodology:** This present study is of an observational, analytical-descriptive comparative nature, and assessed, through perceptual-auditory analysis, samples of sung voices available on the internet. These samples were conveniently selected from the public domain website YouTube and featured '*Wicked*' protagonists in both the Brazilian and American versions, presented in English and Brazilian Portuguese, respectively. **Results:** Based on perceptual-auditory analysis, the coinciding vocal characteristics of protagonists in both the North American and Brazilian Portuguese languages, related to elements that comprise vocal quality and expressiveness, were as follows: a mild to moderate level of tension, a resonance system with a focus on nasal resonance, a medium to high pitch, smooth vocal attack, proper pneumophonoarticulatory coordination, precise articulation, a predominant modal chest and head voice register, the presence of vibrato and belting, and the absence of the use of drive or melisma. The main differences identified were in the level of tension, with the North American version showing moderate tension, and the Brazilian version having mild tension, in terms of resonance, with the North American version being balanced, and the Brazilian version being hypernasal, and in terms of loudness, which was classified as strong in English and medium in Portuguese. Furthermore, vocal range and tessitura were considered wide in North American English and moderate in Brazilian Portuguese. **Conclusion:** The vocal samples of the protagonists from the musical "*Wicked*," both American and Brazilian, exhibited a greater quantity of similar vocal characteristics than divergent ones. Since it was the Americans who originated the techniques used in the musical, it is possible to assume an influence not only attributed to the personal characteristics of using a technique but also in the sound effects of the voice due to the phonetic characteristics of each of the languages. The predominance of similarities is justified by the proper teaching of the technique in Brazil, with a high standard of performance.

**Keywords:** Musical Theater; Belting; Voice; Professional Voice; Perceptual-Auditory Analysis.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1.</b> Amostras de voz cantada selecionada para análise.....	36
<b>Quadro 2.</b> Síntese das análises em relação a expressividade.....	47
<b>Quadro 3.</b> Aspectos predominantes encontrados nas amostras.....	48
<b>Quadro 4.</b> Comparativo das diferenças das amostras desempenhadas em inglês norte-americano e português brasileiro.....	49
<b>Quadro 5.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>No Good Deed</i> ” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “ <i>Todo Bem Tem Seu Preço</i> ” (AP.2), com os resultados que coincidiram na análise.....	50
<b>Quadro 6.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>No Good Deed</i> ” desempenhada em inglês (AI.1) e sua versão em português brasileiro “ <i>Todo Bem Tem Seu Preço</i> ” (AP.1), com os resultados divergentes das análises.....	51
<b>Quadro 7.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>Popular</i> ” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “ <i>Popular</i> ” (AP.2), com os resultados que coincidiram na análise.....	51
<b>Quadro 8.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>Popular</i> ” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “ <i>Popular</i> ” (AP.2), com os resultados divergentes das análises.....	52
<b>Quadro 9.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>Dancing Through Life</i> ” desempenhada em inglês (AI.3) e sua versão em português brasileiro “ <i>É Só Dançar</i> ” (AP.3), com os resultados que coincidiram na análise.....	53
<b>Quadro 10.</b> Quadro comparativo da canção “ <i>Dancing Through Life</i> ” desempenhada em inglês (AI.3) e sua versão em português brasileiro “ <i>É Só Dançar</i> ” (AP.3), com os resultados divergentes das análises.....	54

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Fluxograma das etapas da pesquisa.....	38
---	----

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> Respostas do grau de alteração de acordo com a Escala GRBASI.....	38
<b>Tabela 2.</b> Caracterização da amostra em relação ao Tipo de Voz.....	40
<b>Tabela 3.</b> Classificação em relação ao Sistema de Ressonância.....	41
<b>Tabela 4.</b> Caracterização em relação ao parâmetro vocal de <i>Pitch</i> .....	41
<b>Tabela 5.</b> Caracterização em relação ao parâmetro vocal de <i>Loudness</i> .....	42
<b>Tabela 6.</b> Respostas em relação ao tipo de Ataque Vocal.....	42
<b>Tabela 7.</b> Respostas das amostras em relação a Coordenação Pneumofonoarticulatória.....	43
<b>Tabela 8.</b> Caracterização em relação a articulação apresentadas nas amostras.....	43
<b>Tabela 9.</b> Respostas em relação a presença de Projeção Vocal.....	44
<b>Tabela 10.</b> Análise em relação aos registros vocais das amostras.....	44
<b>Tabela 11.</b> Análise em relação a Extensão Vocal.....	45
<b>Tabela 12.</b> Análise em relação a Tessitura Vocal.....	45
<b>Tabela 13.</b> Caracterização em relação ao uso de Vibrato e <i>Belting</i> , e suas qualidades.....	46

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>EUA</b>	Estados Unidos da América
<b>UK</b>	Reino Unido
<b>T4F</b>	<i>Times For Fun</i>
<b>Hz</b>	Hertz
<b>TA</b>	Músculo Tireoaritenóideo
<b>CT</b>	Músculo Cricotireóideo
<b>CAPE-V</b>	<i>Auditory-Perceptual Evaluation of Voice</i>
<b>ASHA</b>	<i>American Speech-Language-Hearing Association</i>
<b>MTI</b>	<i>Musical Theatre Internacional</i>
<b>AI.1</b>	<i>No Good Deed</i>
<b>AI.2</b>	<i>Popular</i>
<b>AI.3</b>	<i>Dancing Through Life</i>
<b>AP.4</b>	Todo Bem Tem Seu Preço
<b>AP.5</b>	Popular
<b>AP.6</b>	É Só Dançar
<b>G3</b>	Nota Sol 3
<b>C6</b>	Nota Dó 6

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEORICA</b> .....	14
2.1 História do Teatro Musical.....	14
2.2 Teatro Musical no Brasil.....	17
2.3 Produção da Voz Falada e Cantada.....	19
2.4 Composição da voz do ator e expressividade.....	22
2.5 Qualidades Vocais do Teatro Musical.....	24
2.6 História do Musical <i>Wicked</i> e Aspectos Vocais.....	26
2.7 Análise Perceptivo-auditiva da voz e os Componentes da Avaliação da Voz.....	28
2.7.1 Escala GRBASI.....	28
<b>3. OBJETIVO</b> .....	33
3.1 Objetivo Geral.....	33
3.2 Objetivos Específicos.....	33
<b>4. METODOLOGIA</b> .....	34
<b>5. RESULTADO</b> .....	39
<b>6. DISCUSSÃO</b> .....	55
<b>7. CONCLUSÃO</b> .....	61
<b>8. REFERÊNCIAS</b> .....	62
<b>9. ANEXOS</b> .....	69

## 1 INTRODUÇÃO

O teatro musical é um gênero de teatro, originário dos Estados Unidos da América e teve seu início na última década do século XIX. É um formato de teatro que deriva das operetas e do *Vaudeville*, em que são englobadas as três áreas importantes: música (canto), dança e interpretação (Lopes, et al, 2021).

Segundo Stewart, et al. (2021), os atores de teatro musical precisam juntar o canto, com a dança de coreografias extremamente complexas, combinando com a atuação, em que precisam ajustar sua voz, de acordo com as emoções e construção deste personagem.

No Brasil, na década de 60, começaram a surgir os primeiros espetáculos advindos da *Broadway*, com textos e músicas adaptadas para o português, como Minha Querida Dama (*My Fair Lady* – 1964) e O Homem de La Mancha (*The Man of The La Mancha* – 1973). Porém foi em 2001 que uma produção de grande porte chegou ao país com o musical *Les Misérables*, abrindo margem a um novo momento econômico para o teatro musical no Brasil (Lopes, et al, 2021).

Em 2013, inúmeras produções de teatro musical, tanto vindas do modelo *Broadway* quanto nacionais, começaram a se destacar no país, e em 2016 o Brasil alcançou o terceiro lugar de países que mais produzem teatro musical, perdendo apenas para a *Broadway* (EUA) e *West End* (UK). A partir dessa nova demanda de cantores e atores para teatro musical, iniciou-se uma procura para o aprendizado dessa modalidade (Pacheco C, 2017).

De acordo com Magacho (2017), o ator de teatro musical deve ser capaz de expressar os sentimentos, também em sua produção de voz cantada, exigindo uma adaptação de maior especificidade, no que diz respeito a ajustes respiratórios, motores laríngeos e supralaríngeos, dependendo da demanda necessária.

“A análise perceptivo-auditiva da voz representa uma ferramenta básica para caracterizar um tipo de voz, permitindo por meio da audição, analisar a qualidade vocal, articulação, *pitch*, *loudness*, entre outros aspectos vocais” (Andrada e Silva; Duprat, 2004).

O conjunto de características que compõe determinada voz é chamado de qualidade vocal. As características da emissão vocal são fatores importantes

a serem avaliados, e entre elas, estão: ataque vocal, *loudness*, *pitch*, extensão vocal, ressonância, registro e projeção vocal, vibrato, melisma e *belting* (Oliveira, 2007).

No *belting*, o uso de estratégias de ressonância ocorridas no trato vocal favorece a amplificação dos harmônicos mais elevados produzidos a partir da fonte sonora que resulta em projeção maior e brilho para a voz [...] (Echternach, *et al*, 2014).

Dessa forma, este estudo tem como finalidade caracterizar e comparar por meio de análise perceptivo-auditiva, as vozes de protagonistas do musical *Wicked*, cantadas em inglês norte americano e português brasileiro.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 História do Teatro Musical

Segundo Oissa (2018), o teatro interligado com a música é uma tradição antiga, e recebe diversos nomes de acordo com seu contexto, gênero, época, país de origem e técnica vocal, podendo ser: ópera, opereta, óperas bufas, burlesco, comédia musical, teatro musical, dentre outros.

O teatro musical, atualmente, tem como principal característica uma estrutura dramatúrgica em que o texto tem papel principal, sendo acompanhado de números musicais que permeiam o espetáculo (Lopes, et al., 2021). Os elementos necessários para um musical, no ponto de vista técnico, são: música e letra; roteiro, ou *book*; coreografia – podendo ser de dança, ou de movimentação no palco; e os cenários, figurinos e aspectos técnicos do teatro (iluminação, som, amplificação) (Kendrick, 2008).

Nos teatros dramáticos da Grécia antiga, já se usavam o diálogo, a música e dança como ferramentas integrativas de narrativa, e podem ser considerados os primeiros teatros musicais da história. Nos dramas gregos, o coro era utilizado para acompanhar a narrativa da história, e eram responsáveis por todo acompanhamento musical, utilizando o canto, e alguns instrumentos musicais como harpa e flauta, sendo raro o desempenho de solos musicais (Kendrick, 2008).

O teatro musical, teve como principal influência as operetas vindas da França. Conforme Kendrick (2008), no século XVII, com o iluminismo, as óperas alcançaram grande popularidade, e as operetas, vindas das óperas cômicas francesas, chegaram como uma separação da aristocracia para com as “pessoas comuns”, sendo peças populares, de comédia, onde eram revezadas as falas com as músicas (Oissa, 2018).

Durante a colonização britânica, os ingleses trouxeram os primeiros grandes espetáculos de óperas para Nova York, e como a *High Street* era a avenida mais larga da cidade, foi denominada como “*Broadway*”.

No entanto, durante a guerra da independência dos Estados Unidos, foram proibidas todas as atividades teatrais na colônia, apenas existindo algumas companhias que viajavam pelo local, sendo a maioria deles, artistas estrangeiros (Oissa, 2018). Após a guerra, o presidente George Washington

ajudou a elevar as produções teatrais, e companhias profissionais começaram a fazer residência nas cidades dos Estados Unidos (Bergamo, 2014).

De acordo com Oissa (2018), “O teatro americano, nessa época, se limitava como uma extensão do teatro inglês, copiando e importando, aproximadamente, todas as produções inglesas”. Com o aumento da população, e desenvolvimento de companhias americanas, isto fez com que fossem criados diferentes estilos de teatro musical, entre eles os menestréis.

Os temas abordados nos menestréis consistiam em canções e danças de origem afro-americana, de cunho racista, acompanhadas por um banjo, utilizando o *blackface*, onde atores brancos pintavam suas faces de preto, inicialmente com a ideia de representar os negros da sociedade, de forma preconceituosa (Bergamo, 2014).

Outro gênero de teatro musical que se popularizou nesta época foi o burlesco. O burlesco foi criado no século XX, como uma forma decadente de show, onde se exibiam costumes sexuais, dependendo de danças sensuais e exposição vulgares das mulheres para vender ingresso (Oissa, 2018).

Segundo Kendrick (2008), entre 1880 – 1890 as comédias musicais caíram no gosto do público norte-americano, com destaque para o gênero *Vaudeville*, do francês, “voz da cidade”, o qual trazia um show, de aproximadamente oito atos, variando entre músicas, coreografias, acrobacia, orquestra, comediantes, entre outros. O *Vaudeville* moldou as principais comédias musicais da *Broadway*, tendo um papel direto na reformulação do teatro musical.

De acordo com Oissa (2018) e Bergamo (2014), o musical “*Show Boat*”, estreado em 1927, deu início ao que hoje conhecemos como teatro musical. Pela primeira vez, as canções estavam relacionadas com o enredo da obra, desenvolvendo a história, e auxiliando na criação do personagem. Em seguida o *Jazz* chegou trazendo um novo ritmo de produções, introduzindo um novo tipo de músicas que se tornaram padrões internacionais. A *Tin Pan Alley*, coleção de editoras musicais e compositores nova iorquinos, popularizaram o *belting*, o canto do teatro musical, se afastando do canto erudito e se assemelhando mais ao canto popular (Oissa, 2018).

Um dos períodos de maior prestígio no teatro musical foi o chamado *Golden Age* – Era Dourada, tendo início com o musical “*Oklahoma!*”, de 1943, com suas músicas dominando as rádios por um tempo (Lopes, et.al, 2021).

Com o sucesso da *Broadway, Hollywood* começou a adaptar os musicais de sucesso para a grande tela. 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 (Oissa, 2018).

Na década de 60, grandes compositores do teatro musical vieram a falecer como Oscar Hammerstein II e Cole Porter, abrindo caminho para novos talentos se destacarem, como Stephen Sondheim, compositor de “*Gypsy*” (1959), “*Follies*” (1971), “*Sweeney Todd*” (1979) e Jerry Herman, compositor de “*Hello, Dolly!*” (1964), “*Mame*” (1966). No início da década de 70, o rock estava nos topos das paradas das rádios, com isso o teatro musical começou a se apropriar do estilo para criação de novos musicais, como “*Jesus Christ Superstar*” (1971) e “*Hair*” (1967) (Lopes, et.al, 2021).

A partir daí, o musical “*A Chorus Line*” e o musical “*Chicago*” de 1975 inovaram nos palcos e deram grande notoriedade à dança, com destaque ao coreógrafo Bob Fosse (Oissa, 2018), e na década de 80, grandes musicais vieram de Londres (*West End*), tendo como destaque o compositor *Andrew Lloyd Weber*, com os musicais “*Cats*” (1981), “*The Phantom of the Opera*” (1988) e “*Sunset Boulevard*” (1994) (Bergamo, 2014).

Nos anos 90, iniciou-se o formato de franquias, com as exportações dos musicais da *Broadway* para outros países (Bergamo, 2014). A *Disney* movimentou o cenário do teatro musical, com seus musicais baseados nas animações, tendo grande destaque entre o público, com os musicais “*Beauty and the Beast*” (1994) e “*The Lion King*” (1997).

Em 1999, com a estreia do musical “*Mamma Mia*”, surgiram os *Musicais Jukebox*, onde a *Broadway* se apropriou de músicas lançadas nas rádios, dando-lhes uma nova roupagem e inserindo-as no contexto da história do musical (Lopes, et.al, 2021).

Os musicais, a partir dos anos 2000, que chegavam à *Broadway* faziam parte de um produto corporativo ou de um esforço conjunto de inúmeros produtores independentes, com orçamento de mais de U\$8 milhões de dólares,

tendo as grandes produções se estabelecido com força (Oissa, 2018). É nesse contexto que em 30 de outubro de 2003, é estreado na *Broadway* o musical “*Wicked*”.

## 2.2 Teatro Musical no Brasil

Hoje, no Brasil, segundo Prado (2020), as produções de teatro musicais se dividem em duas vertentes: uma ligada às montagens de produções nacionais e outra ligada às franquias da *Broadway* nova-iorquina e da *West End* londrina.

O teatro musical no Brasil teve seu início em meados do século XIX, com a construção do Real Theatro de São João, onde abrigou apresentações de gêneros como *vaudeville*, a burleta, a ópera e a revistas (Bergamo, 2014).

As óperas e operetas eram apresentadas em língua francesa, onde só a elite tinha acesso. Em razão disso, em 1868, Franciso Correa Vasques parodiou a opereta *Orpheè aux Enfers*, e realizou a obra *Orfeu na Roça*, alcançando grande sucesso entre o público. Isso fez com que outras obras fossem adaptadas por autores brasileiros, traduzindo e adaptando o texto, e mantendo a estrutura musical (Bergamo, 2014).

No século XX, estes espetáculos foram substituídos pelo Teatro de Revista, tendo como objetivo difundir os modos e costumes na época, trazendo um texto mais popular acompanhado da música. Segundo Prado (2020), o Teatro de Revista consiste em uma sucessão de histórias, em pequenos quadros, podendo ou não estarem ligadas entre si, utilizando números musicais associados com críticas sociais e políticas através do humor.

O Teatro de Revista alcançou seu auge entre 1920 e 1940. Com a amplificação eletromagnética em 1927, não mais era necessário possuir uma voz tão forte para gravar ou cantar em público. O gênero passou por diversas fases, e diferentes modelos na hora de cantar (Prado, 2020).

Conforme Lopes, et al. (2021), com a perda da popularidade do Teatro de Revista na década de 60, surgiram os primeiros espetáculos advindos da *Broadway*, com textos traduzidos e adaptados para o português tais como: *Minha Querida Dama* (*My Fair Lady* - 1964), *O Homem de La Mancha* (*The Man of La Mancha* – 1973) e *Alô Dolly!* (*Hello Dolly!* – 1965). Entretanto, segundo Veneziano (2010), houve um estranhamento por parte do público, em relação

aos musicais importados, por conta de considerarem um teatro musical alienado, isto é, um modelo imposto pelos “burgueses opressores”. Outro fator prejudicial foi relacionado às canções desconhecidas e com traduções que fragilizavam a sintaxe da língua.

Nesse mesmo período, paralelo aos musicais importados da *Broadway*, foram encenados espetáculos musicais com cunho político e de engajamento, que procuraram enaltecer os heróis da história brasileira como *Arena Canta Zumbi*, e depois *Roda Viva* e *Morte e Vida Severina* (Rubim, 2010).

Em reação ao golpe militar de 1964, surgiu um teatro musical engajado politicamente que vigorou até os anos 1970 e, dessa época, evidenciaram-se nomes como Chico Buarque, Guarnieri e Augusto Boal. Os musicais – *Morte e Vida Severina* (1965), *Roda Viva* (1968), *Ópera do Malandro* (1978), entre outros – se utilizavam de ritmos de música popular brasileira e proximidade com a realidade, cujos legados se mostram vivos até os dias atuais (Freitas-Filho, 2006; Esteves, 2014)

Na década de 80, o musical no Brasil é retomado por diversos fatores, como a expansão da classe média, expansão do ensino e informação internacional. Com isso são lançados os musicais “*A Chorus Line*” em 1983, e “*Cabaret*” em 1989, dirigidas por Jorge Takla, em São Paulo (Bergamo, 2014).

No início dos anos 2000, a produtora CIE Brasil (atual *Time for Fun* – T4F) apostou em diversas produções de teatro musical no modelo de franquia, tendo como marco a estreia do musical “*Les Misérables*” (2001). Este musical foi um marco, pois trouxe uma estrutura, com palco giratório, equipe de 150 pessoas, e suportes não disponibilizados até então. O espetáculo foi um sucesso de público, fazendo com que viessem novas montagens, novas produtoras e favorecendo a criação de novos teatros no Brasil (Prado, 2020).

Uma semana após o fim da temporada vitoriosa de “*Les Misérables*”, o Teatro Abril já estava recebendo os contêineres com 130 toneladas de equipamentos e cenários de “*A Bela e a Fera*”, que estreou em 2002 com mais que o dobro do orçamento: US\$ 8 milhões (R\$ 13,5 milhões em valores atuais). O sucesso também foi grande: 600 mil espectadores em 19 meses de temporada. (MARTINS, 2008)

Nos próximos anos foram lançados pela T4F: A Bela e a Fera (2002); *Chicago* (2004); O Fantasma da Ópera (2008 e 2018); *Miss Saigon* (2007), *Mamma Mia!* (2010), *Cats* (2010), A Família Addams (2012) e O Rei Leão (2013). Isso marcou um período de forte profissionalização dos artistas e técnicos do mercado.

Outros grandes nomes na produção de teatro musical no Brasil são a dupla Charles Möeller e Claudio Botelho, responsáveis por trazerem obras como: A Noviça Rebelde (*The Sound of Music*) de Rodgers e Hammerstein em 2008; Avenida Q de Robert Lopes e Jeff Marx, e O Despertar da Primavera (*Spring Awakening*) de Steven Sater e Duncan Sheik em 2009; e Um Violinista no Telhado (*Fiddler on the Roof*) em 2010 (Bergamo, 2014).

Em novembro de 2015, a *Time For Fun* – T4F, anunciou que realizariam a montagem do espetáculo *Wicked*, em São Paulo, no teatro Renault. A peça estreou em março de 2016, e teve sua temporada estendida até 18 de dezembro. Devido a seu sucesso, em outubro de 2022, foi anunciado seu retorno com uma nova adaptação, em uma curta temporada de março a junho de 2023, no teatro Santander, em São Paulo.

### **2.3 Produção da Voz Falada e Cantada**

A fonação é uma função neurofisiológica inata, enquanto a voz, em si, se forma ao longo da nossa vida, de acordo com as características anatomofuncionais e emocionais da história do indivíduo. A voz é o som produzido pela vibração das pregas vocais, modificadas pelas cavidades de ressonâncias, ou seja, a laringe produz a fonação, enquanto o trato vocal produz a voz (Azevedo; Behlau; Madazio, 2001).

Rocha (2017), de ponto de vista fisiológico, a voz é produzida por meio de três principais subsistemas, que formam o aparelho fonador: respiratório, laríngeo e articulatorio.

A voz é produzida pelo trato vocal, a partir de um som básico gerado na laringe, o chamado “buzz laríngeo”. Azevedo; Behlau; Madazio (2001), estabelecem que a laringe consiste em um órgão tubular situado no pescoço, acima da traqueia e abaixo da faringe. Ela possui três funções básicas, que são

deglutição, respiração e fonação, tendo em seu interior as pregas vocais. As pregas vocais são duas dobras, formadas por musculo e mucosa, em posição horizontal dentro da laringe, e a abertura entre as dobras é denominada glote (Rocha, 2017).

Na inspiração as pregas vocais ficam afastadas entre si, para realizar a entrada e saída do ar, e durante a produção da voz (expiração), as pregas vocais se aproximam e realizam a vibração glótica (Azevedo; Behlau; Madazio, 2001).

Durante a produção vocal, as pregas vocais convertem a energia aerodinâmica gerada pelo fluxo de ar em energia acústica. De acordo com Behlau, Pontes (2001), a frequência da vibração da mucosa ocorre em cerca de 100 Hz (ciclos por segundo) no homem, e o dobro na mulher. Cada ciclo glótico é formado através de quatro etapas: a fase aberta, de fechamento, fechada e de abertura. O ciclo se inicia quando a pressão subglótica é maior do que a resistência glótica e dá início ao processo vibratório, através de efeito de Bernoulli – realizado pela resistência dos músculos da laringe à passagem do fluxo de ar.

A principal fonte de som é a fonte glótica, formada pela ativação das pregas vocais, como dito acima. Porém, esse som gerado na laringe ainda não representa o som da voz. Esse som ainda necessita percorrer todo o trato vocal, dentro de nosso corpo, passando por estruturas que formam obstáculos e/ou aberturas, até atingir a saída pela boca e/ou nariz, modificando-se através de um processo chamado ressonância (Behlau; Pontes, 2001).

As cavidades de ressonância constituem em um alto-falante natural e de amplificação da fonação, e são formados principalmente pela própria laringe, faringe, boca, nariz e seios paranasais (Jiang, 2000). Por conta deles, o som chega ao meio amplificado, isto é, com maior intensidade e com a forma de alguma vogal ou de uma consoante (Behlau; Pontes, 2001).

Conforme Jiang (2000), o controle da pressão subglótica, necessária para iniciar e manter a vibração das pregas vocais, chamada de pressão de limiar fonatório é um dos principais fatores que contribuem para uma fonação adequada.

A teoria mais aceita atualmente em relação a produção vocal é a teoria mioelástica-aerodinâmica, definida por Van Den Berg em 1958, combinando duas teorias importantes (Teoria Mioelástica e Teoria Aerodinâmica).

A teoria mioelástica defende que a vibração das pregas vocais envolve um processo passivo, que dependia apenas da relação entre a pressão subglótica e a tensão das pregas vocais, fazendo com que a redução da pressão e as modificações na tensão produzissem ciclos vibratórios repetidos, já a aerodinâmica descreve que a vibração das pregas vocais é resultado da pressão de ar expirado, sendo a função dos músculos laríngeos secundários, promovendo os ajustes necessários para manter as pregas vocais em posição (Azevedo; Behlau; Madazio, 2001).

Na teoria mioelástica-aerodinâmica, o processo de vibração das pregas vocais é regido por esses dois fatores distintos: um de natureza mioelástica e outro de caráter aerodinâmico. Segundo Van der Berg (1958), quando controladas pelo sistema neuromuscular, as pregas vocais se aproximam na linha média, o que resulta em uma configuração que engloba tensão, massa e elasticidade adequada - essa configuração é conhecida como o componente mioelástico. A partir daí a vibração ocorre por forças aerodinâmicas relacionadas ao fluxo aéreo expiratório. Combinando, portanto, a elasticidade dos músculos laríngeos a as forças físicas da respiração.

Outras teorias descritas na literatura, conforme Azevedo, Behlau, Madazio (2001) são:

Teoria neurocronáxica, que defende que a fonação seria um fenômeno neuromuscular ativo, e os movimentos das pregas vocais seriam originadas por estímulos do nervo laríngeo na mesma frequência do som emitido, regulando a velocidade da vibração de cada uma das pregas, ciclo a ciclo. <sup>19</sup>

Teoria muco-ondulatória, que complementa a teoria mioelástica-aerodinâmica, reforçando a importância do movimento muco-ondulatório da mucosa.

Teoria Neuroscilatória, onde foi se afirmado que a vibração das pregas vocais é um fenômeno direto da atividade do músculo vocal.

Teoria do caos, utilizada também em outros fenômenos, defende que a produção vocal ocorre a partir de um sistema não linear (pregas vocais em conjunto com o fluxo aéreo), imprevisível e facilmente alterado por fatores externos, sendo evidenciadas nas disfonias.

Na produção da voz cantada, os dois principais músculos são o tireoaritenóideo (TA) e o cricoaritenóideo (CT). O TA forma o corpo das pregas

vocais, nascendo na cartilagem tireóidea e indo até as aritenoides. Quando contraído, é responsável pela produção de sons mais graves, com ressonância na região peitoral (Amin; Moura; Motta, 2014).

Segundo Behlau, Pontes (2001), o CT nasce na cartilagem cricoide, conectando-a com a tireóidea. Quando contraído, realiza o alongamento das pregas vocais, resultando em uma produção de um som mais agudo, com ressonância maior na região da face e da cabeça.

No mecanismo da produção da voz cantada, esses dois músculos precisam estar bem condicionados em toda sua extensão e que possam colaborar na emissão vocal. Esse mecanismo de colaboração entre o músculo TA e CT é conhecido na literatura do canto como “*mix*”, ou voz mista, e está presente na maior parte do estilo de canto e no *belting*, qualidade vocal específica do teatro musical (Amin; Moura; Motta, 2014).

## **2.4 Composição da Voz do Ator e Expressividade**

No teatro, a voz é um dos elementos relevantes no trabalho com atores e, também no processo de criação, pois abrange a pesquisa e compreensão de todos os órgãos envolvidos na produção da voz; domínio dos recursos vocais; expressividade; e composição de uma poética na voz (Gayotto; Silva, 2008).

Amorim, Motta, Gayotto (2014), o ator, em sua composição artística, precisa aprofundar o estudo do seu personagem, moldando como ele elabora seus pensamentos, seus estados emotivos, a construção de imagens, que acabam refletindo em sua ação cênica-física e em sua voz.

Atualmente não existem regras predefinidas para construção de personagens, pois cada ator tem seu método e modo de construir um personagem dentro de sua ação criativa de ator-criador, com base em várias teorias que servem de subsídios na composição dos personagens, como as apresentadas por Stanislavski e Brecht (Amorim; Mendes; Priston, 2014).

Conforme Amorim, Motta, Gayotto (2014), o trabalho vocal do ator deve conquistar um delicado equilíbrio entre a sua natureza subjetiva e a expressão de sentimentos distintos dos seus próprios, e que precisam ser projetados a ponto de atingir todo o espaço cênico, além de envolver e convencer a plateia.

Os atores de teatro atuam com determinada acentuação na expressividade oral de suas personagens, necessitando de uma projeção vocal maior, gerando uma maior sobrecarga vocal e aumentando os riscos de alterações laríngeas e vocais. Para essas necessidades específicas de expressão é fundamental o conhecimento e aprimoramento dos recursos vocais pelo ator (Amorim; Mendes; Priston, 2014).

Segundo Madureira (2005), a expressividade se refere às:

Interações que se estabelecem entre elementos segmentais (vogais e consoantes) e prosódicos (ritmo, entoação [...], taxa de elocução, pausas e padrões de acento) e das relações que se estabelecem entre som e sentido.

Os elementos observados na expressividade vocal são eficiência e eficácia de comunicação, projeção, ressonância na voz, variação e extensão vocal e clareza da articulação, e tem como objetivo facilitar a compreensão da fala, destacar elementos no discurso, expressar modalidades (declarativa, interrogativa etc.), atitudes, emoções, condições físicas, entre outros [...] (Madureira, 2005). Dessa forma, segundo Duarte (2019), “a expressividade vocal é uma maneira de perceber e entender as ações vocais. Esse conceito faz parte de uma ideia ainda maior, que é a qualidade vocal”.

No teatro musical, além do trabalho direcionado com a voz e corpo, é necessário um enfoque com o texto falado e cantado. Para o público entender o que aquela história está contando, é necessário um trabalho no desenvolvimento da mobilidade, agilidade e precisão dos órgãos fonoarticulatórios para que a inteligibilidade do texto se mantenha (Duarte, 2019). Diferente de outros tipos de canto e de teatro, o foco está na articulação das consoantes que garantem uma precisão e inteligibilidade e expressão do texto, tanto cantado quanto falado (Amim; Moura; Motta, 2014).

De acordo com Magacho (2017), “o ator de teatro musical deve ser capaz de expressar os sentimentos, também em sua produção de voz cantada, exigindo uma adaptação de maior especificidade, no que diz respeito a ajuste respiratórios, motores laríngeos e supralaríngeos, dependendo da demanda necessária”. Além disso é necessário realizar o ajuste de seu sistema

ressonantal, de forma peculiar e especializada, de acordo com a necessidade da música e da personagem.

O fato de cantores de teatro musicais usarem emissão vocal em volume mais elevado, variação ampla de frequências, tempo longo de adução glótica e tempo de fonação prolongado tem colaborado para a percepção de que estes cantores podem ser suscetíveis à fadiga e prejuízo vocal (Pacheco, 2017).

## 2.5 Qualidades Vocais do Teatro Musical

De acordo com LoVetri (2008), o teatro musical de hoje, as qualidades vocais mais requeridas fazem parte da música contemporânea comercial. Cada uma dessas qualidades usa diferentes ajustes da voz e as principais são denominadas *belting* e *Legit*.

Portanto atualmente, o teatro musical possui repertório que engloba diferentes gêneros musicais e requer qualidades vocais específicas.

Segundo Green et al. (2014), são quatro os gêneros musicais requeridos para esse tipo de espetáculo:

1. *Legit*: canções em estilo ópera ou opereta, que seguem as regras desses gêneros.
2. Tradicional: canções no estilo da época de ouro dos musicais, e o *belting* é a qualidade de canto mais solicitada.
3. Contemporâneo: canções influenciadas pelo estilo pop, escritas recentemente para o teatro musical.
4. Pop/rock: canções do repertório de grupos e artistas de destaque ao longo da história da música contemporânea, muito conhecidas pelo público.

Desde o início do teatro musical, as sonoridades foram mudando, e novas demandas por diferentes estilos vocais foram sendo colocadas de acordo com a expansão de estilos ao longo dos anos. Com o passar do tempo, a voz, assim como os temas abordados nas peças musicais sofreram modificações (Lopes, et al, 2021).

O musical clássico, de início, manteve sua influência nas operetas e a voz utilizada passou a ser predominantemente o “*legit*” – também chamada de “clássica” – por ser semelhante ao canto lírico tradicional (Oissa, 2018).

O canto popular norte-americano vem de uma tradição de se apresentar para grandes audiências, com seu crescimento a partir nos anos 1920 (Madureira, 2005). O público que lotava as casas de teatros queria entender o que estava sendo cantado, e como não havia legenda para as canções, o *legit* já não era mais suficiente para compreensão. Segundo Oissa (2018), devido a clareza na articulação o *belting* passou a ser mais utilizado, e se tornando a voz do teatro musical.

O termo *legit*, que indica o teatro musical mais próximo da ópera, também é utilizado por Green, et al. (2014), como sinônimo de qualidade vocal, assim como *belting*, típico do gênero musical tradicional, também referido como qualidade vocal específica do teatro musical.

O *legit* vem do “*Broadway bel canto*”, tendo como característica uma voz redonda, bem aberta, com laringe em posição neutra ou levemente abaixada (Oliveira, 2007).<sup>6</sup> Tem como características também brilho e ligeira nasalidade e presença de vibrato, sempre que possível (Lopes, et al, 2021).

De acordo com Rubim (2010), “o *belting* como objeto de estudo se iniciou apenas em meados de 1980, devido à expansão de números de musicais acontecendo e os constantes casos de cantores perdendo sua voz ou sofrendo alguma disfunção vocal”.<sup>16</sup>

Conforme Lopes, et al (2021) de certo modo, os ajustes vocais necessários à produção do *belting* e as exigências de *performance* inerentes ao espetáculo contribuem para uma sobrecarga vocal sobre os atores.<sup>1</sup>

Para muitos educadores vocais brasileiros, a qualidade vocal do *belting* se revela como “não natural”, alegando uma sobre elevação da laringe ao cantar, e uma predominância da ação do músculo TA, o que geraria tensões físicas na região do pescoço, e conseqüentemente problemas vocais (Freitas-Filho, 2006).

Entretanto, Edwin (2007) relata que houve mudanças no ensino do *belting*, decorrente dos crescentes estudos acadêmicos e científicos sobre a voz do *belt*, e segundo eles 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 artística”. Portanto 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 (Oissa, 2018).

Outra sonoridade utilizada no teatro musical é o *mix*, ou voz mista. A voz mista, de acordo com Silva (2016), varia de acordo com qual musculatura esteja mais presente ou “dominante”. Se for o músculo intrínseco da laringe cricotireóideo (CT), será uma voz mista com predominância de voz de cabeça (*head-mix*); se for o músculo intrínseco tireoaritenóideo (TA), será uma voz mista com predominância de voz de peito (*chest-mix*).

A relação entre canto e fala na música da *Broadway* é intrínseca ao gênero. O teatro musical advém do teatro, e, portanto, a palavra, o texto, deve vir antes da música em si. A voz deve servir ao texto, e por conta disso o *belting* se tornou a voz do teatro musical, com articulação mais próxima à da fala (Silva, 2016).

Na última década, musicais com diferentes qualidades vocais específicas foram levados ao público, não ocorrendo uma uniformização da sonoridade, tais como: “*The Phantom of The Opera*”, que esteve em cartaz até março de 2023, e “*Les Miserables*”, que teve seu último *revival* em 2006, na qualidade vocal de *Legit*; “*Hello, Dolly!*”, com seu último *revival* em 2018, e “*Chicago*”, atualmente, em 2023, em cartaz na *Broadway*, na qualidade vocal tradicional. Já na qualidade vocal contemporânea pode ser colocado o musical “*Wicked*”, e “*The Book of The Mormon*”, ambos atualmente em cartaz na *Broadway*; e no pop/rock, os musicais “*Mamma Mia!*”, e “*We Will Rock You*”, com turnês mundiais nos últimos anos.

Atualmente o repertório do teatro musical engloba diferentes gêneros musicais e requer qualidades vocais específicas, explorando sonoridades das mais diversas (Lopes, et al, 2021).

## **2.6 História do Musical *Wicked* e Aspectos Vocais**

O musical *Wicked* é baseado no livro de Gregory Maguire “*Wicked: A História não contada das bruxas de Oz*”, de 1995. O livro é uma releitura do livro “*The Wonderful Wizard of Oz*”, de L.Frank Baum, e do filme estrelado por Judy Garland “O mágico de Oz” (Tran Diep, 2023).

O musical “*Wicked: A História Não Contada das Bruxas de Oz*” foi composta por Stephen Schwartz, com livreto de Winnie Holzman. Foi lançado na *Broadway* no Gershwin Theatre em outubro de 2003, depois de completar sessões pré-*Broadway* no teatro de São Francisco, em maio de 2003.

A história de *Wicked* se passa antes de Dorothy Gale chegar em Oz. No início da história, a obra apresenta a jovem bruxa Elphaba, que é julgada por conta de sua pele verde. Na universidade de Shiz, ela conhece uma jovem chamada Glinda, que é totalmente seu oposto, se mostrando, de início, uma personagem superficial. Elphaba e Glinda são colocadas como colegas de quarto, e inicialmente se tornam inimigas. No decorrer da trama elas vão se tornando grandes amigas.

As duas são separadas quando Elphaba descobre que, o homem por trás da cortina, o grande Mágico de OZ é uma fraude. O mágico que transformar os falantes e inteligentes animais de Oz em bestas ininteligíveis. A bruxa verde descobre a corrupção em Oz, e em uma briga para tentar encerrá-la, acaba sendo taxada como a Bruxa má, com a população de Oz ficando do lado do Mágico. A amizade de Glinda e Elphaba também é testada, com Glinda entrando em um dilema entre seguir as regras de Oz ou ficar do lado de sua amiga (Tran Diep, 2023).

A grande temática do musical é a amizade feminina, discriminação, corrupção governamental, mostrando um outro olhar para personagens tão conhecidos na cultura *Pop*.

Segundo a *Coffs Harbour Musical Comedy Company* (2017), a personagem principal da obra é a Elphaba. A personagem é direcionada para atrizes entre 18 a 35 anos de idade, com a classificação vocal de Mezzo Soprano, e com a extensão vocal de F3 a F5, com a técnica vocal de *belting*, com registro de peito predominante.

A outra protagonista é Glinda. A personagem é direcionada para atrizes de 18 a 35 anos, com a classificação vocal de soprano, e extensão vocal de G3 a C6. A personagem requer uma soprano aguda, com o uso de *belting* e *legit* (CHMCC, 2017).

O protagonista masculino é Fyero, o interesse romântico das protagonistas. O personagem é descrito para atores entre 18 a 35 anos, com a

classificação vocal de tenor, e extensão vocal de F3 a G5. O papel necessita de um ator dançarino, com uma voz rock/pop forte (CHMCC, 2017).

## **2.7 Análise Perceptivo-Auditiva da Voz e os Componentes da Avaliação da Voz**

Segundo Behlau (2004), a análise perceptivo-auditiva é a mais antiga das avaliações vocais e apesar do grande progresso da análise acústica, a percepção do clínico mantém-se soberana.

A análise perceptivo-auditiva da voz representa uma ferramenta básica para caracterizar um tipo de voz, permitindo por meio da audição, analisar a qualidade vocal, articulação, *pitch*, *loudness*, entre outros aspectos vocais, permitindo ao fonoaudiólogo ajudar o paciente e estabelecer um plano terapêutico (Silva; Luna, 2009).

Através da análise, é possível identificar as características e particularidades da produção vocal. Segundo Oliveira (2007), a análise perceptivo-auditiva é subjetiva, sendo complicado mensurar e encontrar uma terminologia que descreva objetivamente as características vocais.

### **2.7.1 Escala GRBASI**

Com o intuito de diminuir as variáveis da análise perceptivo-auditiva e permitir a troca de informações entre diversos serviços (Menezes, 2010), dois protocolos têm sido frequentemente utilizados para a avaliação perceptivo-auditiva da voz: a escala GRBASI e o Protocolo CAPE-V.

A escala GRBASI foi desenvolvida por Hirano e apresentado no *Committee for Phonatory Function Tests da Japan Society of Logopedic and Phoniatrics* em 1981. Segundo Menezes (2010), trata-se de um método simples e rápido de avaliação perceptivo-auditiva da voz, centrado em nível glótico, com quatro aspectos a serem avaliados: *Grade (G)* avalia o grau geral da alteração vocal; o *Astheny (A)* a astenia; o *Strain (S)*, a tensão e o *Instability (I)*, a instabilidade. Os parâmetros são quantificados em um sistema de *score* de intensidade de 0 a 3 (0 - normal, 1 - discreto, 2 - moderado e 3 severo). A escala deve ser aplicada independentemente por no mínimo dois profissionais, devendo haver concordância entre eles.<sup>40</sup>

O protocolo CAPE-V (*Auditory-Perceptual Evaluation of Voice*) foi proposto pela ASHA (*American Speech-Language-Hearing Association*) em 2003, e tem como parâmetros: grau de severidade vocal (impressão global da alteração vocal), rugosidade, sopro, tensão, *pitch* e *loudness* (Behlau, et al, 2001).

Segundo Oliveira (2007), “o conjunto de características que compõe determinada voz é chamado de qualidade vocal”. As características da emissão vocal são fatores importantes a serem avaliados, e entre elas, estão: tipo de voz, ataque vocal, *loudness*, *pitch*, extensão vocal, ressonância, registro e projeção vocal, vibrato, melisma e *belting* (Silva; Luna, 2009).

Segundo Behlau e Pontes (1995), o padrão básico de emissão de um indivíduo define o chamado tipo de voz, e está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, sendo no nível glótico, ou ressonantal e diz a respeito principalmente da dimensão biológica.

A coordenação pneumofonoarticulatória corresponde ao uso coordenado da inspiração, expiração e fonação, com a articulação dos fonemas. Para avaliação de uma má coordenação pneumofonoarticulatória se estabelecem quatro comportamentos para esse parâmetro: inspirações constantes, ruidosas, intensidade diminuída ao final das estruturas frasais e ar de reserva. Outras variáveis analisadas são: intensidade, entonação, velocidade e ritmo (Oliveira, 2007).

A ressonância, segundo Behlau; Pontes (1995), corresponde à caixa acústica da voz, responsável pela amplificação e amortecimento de harmônicos da voz. Os tipos de ressonâncias encontradas em cantores: ressonância equilibrada, com um som claro e redondo que ocupa todas as cavidades de ressonância; ressonância alta, com direcionamento anterior, para a máscara, na forma oral e nasal equilibrada; hiponasal, quando praticamente não há ressonância nasal; hipernasal, com direcionamento total para o nariz; laringofaríngea, com predomínio de som na região do pescoço, o que gera uma voz tensa; laringofaríngea com foco nasal discreto, predomínio ainda na região do pescoço, porém resultando em um som com discreta nasalidade; e laringofaríngea com foco nasal acentuado, onde o foco é direcionado para os seios paranasais e nariz, mesmo sendo percebido no pescoço.

Segundo Behlau e Pontes (2001), “o tipo de voz é o padrão básico de emissão de um indivíduo, relacionada a seleção de ajustes motores empregados tanto a nível de pregas vocais e laringe, quanto a nível do sistema de ressonância, o que diz respeito principalmente à dimensão biológica da voz”. Os tipos de vozes não devem ser avaliados isoladamente, devendo ser levado em consideração fatores intrínsecos, como fatores hereditários, constitucionais, de saúde geral e de natureza psicológica; e fatores extrínsecos, dependentes principalmente do ambiente e do nível sócio-econômico-cultural do falante, onde estão incluídos elementos de modismo.

Alguns dos tipos de vozes presentes, segundo a classificação de Behlau e Pontes (2001) são:

Voz fluída: A voz fluída representa um estágio de contração glótica intermediária entre as vozes neutra e soprosa. Tem como característica uma voz com emissão agradável, solta e relaxada;

Voz gutural: Voz de emissão tensa, com abafamento dos harmônicos e predomínio da ressonância laringofaríngea;

Voz tensa-estrangulada: Representa um som comprimido e entrecortado, com flutuações em sua qualidade;

Voz bitonal: Caracterizada por dois diferentes sons, com altura, intensidade e qualidade vocal diversas, com sensação auditiva de duas vozes;

Voz diplofônica: Semelhante à voz bitonal, caracterizada por dois diferentes sons;

Voz monótona: Caracterizada por monoaltura, monointensidade ou padrão de altura e intensidade repetitivos;

Voz tremula: Caracterizada por variações acentuadas, regulares ou irregulares, mas geralmente cíclicas, produzindo sensação de instabilidade da emissão;

Voz pastosa: Redução no uso da ressonância orofaríngea;

Voz infantilizada: Apresenta-se com um tom agudo, que não corresponde à idade do falante ou à maturidade psicoemocional;

Voz feminilizada: Apresenta um tom agudo no limite superior da faixa masculina, entre 140 e 150 Hz.

Voz virilizada: Apresenta um tom grave, no limite da faixa feminina com a masculina, em torno de 150 Hz;

Voz hipernasal: Realiza uso excessivo da cavidade nasal e contaminação dos sons orais pela ressonância.

O ataque vocal diz respeito ao início da produção sonora e correlaciona-se com a adução glótica. Foi classificado por Andrada e Silva (2001), como: suave, onde não há a percepção do momento de início da fonação; brusco, com início da sonorização marcado; e aspirado, onde o som apresenta-se áfono no início da fonação.

O *pitch* é definido como “a impressão psicoacústica da voz”, isto é, a sensação que o ouvido humano tem em relação à frequência. É caracterizada como agudo, médio ou grave.

O *loudness* é a sensação psicofísica relacionada à intensidade, ou seja, como julgamos um som, considerando-o forte, médio ou fraco.<sup>38</sup>

A variação da vibração das pregas vocais, nos diferentes níveis de *pitch*, foi definida como registro vocal, conforme Andrada e Silva (2001), tendo como base para sua classificação a sensação subjetiva de produção. Assim, pode ser dividida em: basal ou *fry*, sendo um som mais grave, com vibração exclusiva do peito; modal de peito, com vibração entre o início do pescoço e abaixo do queixo; modal de cabeça, com vibração nos seios da face; falsete e flauta.

A projeção vocal foi descrita, por Goulart e Cooper (2002), como o ato de direcionar a voz, associado à orientação do som, sendo imprescindível o uso do apoio diafragmático.

A tessitura vocal consiste nas notas executadas na qualidade vocal musical, emitidas com facilidade e de sonoridade agradável. Pode ser classificada em: ampla, média ou restrita (Goulart; Cooper, 2002).

Já a extensão vocal é o número de notas que um indivíduo pode emitir da mais grave à mais aguda, não importando a qualidade vocal conseguida e o nível de esforço necessário para atingi-las (Costa, et al, 2006).

O vibrato é um ornamento vocal e está relacionado a uma variação de frequência e intensidade vocal, em torno da frequência fundamental, sendo de 5 a 8 Hz. Segundo Costa (2006), ele é produzido pela contração dos músculos respiratórios e laríngeos, e pode ser classificado como presente e ausente.

Melisma é um ornamento vocal, que depende de leveza, e é o momento em que a voz se desliga de um conteúdo linguístico semântico e passa a ser linguagem musical (Costa, 2006).

*Drive*, de acordo com Lopes (2018), é uma técnica vocal que produz um som rouco, grave ou profundo, que se obtém através do apoio diafragmática juntamente com distorções no som produzido nas pregas vocais e laringe, com uma agressividade característica.

Hoje, o *belting* é reconhecidamente um estilo ou técnica de canto, que tem como características: voz metálica, com emissão frontal, estridente, com alto nível de nasalidade, posição de laringe alta e atraso de passagem de “voz de peito” para “voz de cabeça” em relação às notas de quebras de cada classificação vocal (Popeil; Lisa; Gina Latimerlo, 2012).

O *belting* é produzido a partir de certa manipulação da posição da laringe e do trato vocal, e incluem pouca ou nenhuma modificação da vogal e a sonoridade da voz deve parecer mais próxima do natural obedecendo as características de voz falada (Schutte; Miller, 1993). Além disso apresenta volume vocal elevado, pressão subglótica ligeiramente maior do que no canto clássico e laringe em posição mais alta.

### **3 OBJETIVO**

#### **3.1 Objetivo Geral**

Caracterizar e comparar vozes cantadas em inglês norte-americano e português brasileiro de protagonistas do musical *Wicked*, desempenhado respectivamente no Brasil e nos Estados Unidos.

#### **3.2 Objetivos Específicos**

3.2.1. Definir parâmetros contidos em protocolos de análise perceptivo auditivo.

3.2.2. Elaborar um roteiro para realizar análise perceptivo auditivo, das vozes de protagonistas do musical *Wicked*, em inglês norte-americano e português brasileiro.

3.2.3. Traçar um perfil vocal dos protagonistas do musical *Wicked*, em português brasileiro e inglês e compará-los.

3.2.4. Analisar e comparar as vozes dos cantores selecionados a partir dos parâmetros contidos no protocolo.

## 4 METODOLOGIA

O presente estudo é de natureza observacional, analítico - descritivo e comparativo, que avaliou, por meio de análise perceptivo-auditiva, amostras de voz cantada, disponíveis na internet, escolhidos por conveniência, no *site* de domínio público *Youtube*, de protagonistas do musical *Wicked*, apresentados em inglês e português, referentes ao musical em suas versões brasileira e norte-americana.

### 4.1 Procedimentos para Seleção de Amostras dos Cantores

Para o presente estudo foram selecionadas seis amostras de voz cantada, de protagonistas do musical *Wicked*, desempenhando três músicas que compõem o referido musical em inglês norte-americano, e suas versões em português brasileiro.

As amostras de voz cantada dos personagens foram retiradas da internet, escolhidos por conveniência, em *site* de domínio público (*Youtube*).

Para definição das amostras de voz cantada foram selecionados como critérios de inclusão: fazer parte de uma produção licenciada do musical *Wicked*, conforme o MTI (*Musical Theatre Internacional*); realizada entre o ano de 2022 e/ou 2023; ser na língua inglesa norte-americano e/ou português brasileiro; ser uma amostra acompanhada do vídeo do desempenho artístico; e ter tempo mínimo de “1:30” a “3:00”.

Foram definidos como critérios de exclusão: fazer parte de uma produção que não seja o musical *Wicked*, licenciado pela MTI; ter sido realizado nos anos anteriores a 2022; apresentações em dupla ou em grupo; presença de vozes simultâneas de *backing vocals*; amostras apenas de áudio; e amostras com excessos de ruídos, inviabilizando a análise

As três músicas definidas para análise foram: “*No Good Deed*”; “*Popular*” e “*Dancing Through Life*”; e suas seguintes versões em português: “*Todo Bem tem seu Preço*”; “*Popular*” e “*É só dançar*” escritas por Stephen Schwartz e versionadas para o Brasil por Mariana Elisabetsky e Victor Muhlethaler.

As músicas foram selecionadas, por conveniência, por se tratar dos principais solos dos personagens protagonistas da obra, sem grandes participações de outros personagens e/ou coro.

A partir das músicas definidas, foi realizado um levantamento de amostras no site de domínio público “*youtube*”. A busca foi feita a partir das palavras “*Wicked*”, “2023”, “*broadway*” e o título da música pesquisada. Os vídeos foram assistidos na íntegra, sendo selecionados, por conveniência, para a pesquisa: Dois cantores, com desempenho do mesmo personagem, um em inglês-americano no ano de 2022, e o outro em português brasileiro no ano de 2023; Duas cantoras com desempenho do mesmo personagem, uma em inglês-americano e a outra em português brasileiro, ambas no ano de 2023; e outras duas mulheres com desempenho do mesmo personagem, uma em inglês-americano e outra em português brasileiro, ambas no ano de 2023. Todos os vídeos fazem parte de uma produção licenciada do musical *Wicked*, pela MTI (*Musical Theatre Internacional*), acompanhada de vídeo, sem presença de vozes simultâneas de *backing vocals* e excessos de ruídos.

As amostras selecionadas foram numeradas e suas respectivas identificações estão apresentadas no Quadro 1, a seguir:

**Quadro 1.** Amostras de voz cantada selecionada para análise.

Amostra	Música	Personagens	Sexo	País	Ano	Link do Youtube
A.1	"No Good Deed"	Elphaba	FEM	Estados Unidos	2023	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uInQzRTawxw">https://www.youtube.com/watch?v=uInQzRTawxw</a>
A.2	"Popular"	Glinda	FEM	Estados Unidos	2023	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=An6Kol_s7Bs">https://www.youtube.com/watch?v=An6Kol_s7Bs</a>
A.3	"Dancing Through Life"	Fyero	MASC	Estados Unidos	2022	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=nwi4y7P2EkM">https://www.youtube.com/watch?v=nwi4y7P2EkM</a>
A.4	"Todo Bem Tem Seu Preço"	Elphaba	FEM	Brasil	2023	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=g8NPTP3g9Vk">https://www.youtube.com/watch?v=g8NPTP3g9Vk</a>
A.5	"Popular"	Glinda	FEM	Brasil	2023	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5haMeI1IsdM">https://www.youtube.com/watch?v=5haMeI1IsdM</a>
A.6	"É Só Dançar"	Fyero	MASC	Brasil	2023	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qNpBibEN7p8">https://www.youtube.com/watch?v=qNpBibEN7p8</a>

## 4.2 Procedimento de Organização das Amostras de Voz Cantada

As seis amostras de voz cantada foram retiradas da internet no site “*youtube*” e baixadas através do site “*ClipConverter*”. Em seguida, as amostras foram recortadas e equalizadas utilizando o programa “*Audacity*”. O tempo padrão selecionada para análise foi de 1:00 minuto, mantendo a primeira parte da música.

## 4.3 Procedimento de Análise das Amostras de Voz Cantada do Musical *Wicked*

Para avaliação vocal, foi utilizada a análise perceptivo-auditiva voltada para voz cantada no teatro musical. Como base, utilizaram-se os protocolos propostos por Oliveira SCC (2007), Oliveira IB (2010), Behlau M (2005), Andrada e Silva MA; Duprat AC (2004), Campinas CCS (2015), além da escala GRBASI de Hirano (1981).

Os aspectos definidos para a proposta de protocolo de análise perceptivo-auditiva de voz cantada no teatro musical foram: grau de alteração, segundo a escala GRBASI de Hirano; coordenação pneumofonoarticulatória, podendo ser coordenada ou incoordenada; qualidade vocal, segundo Behlau e Pontes, com as opções bitonal, fluída, hipernasal, diplofônica, pastosa, tenso – estrangulada, feminilizada, sussurrada, encorpada, adaptada, gutural, monótona, infantilizada, trêmula, crepitante, e virilizada; ressonância, podendo ser em equilíbrio, ou em desequilíbrio com foco nasal ou laríngeofaríngeo; *pitch* agudo, médio para agudo, médio, médio para grave ou grave; *loudness* fraco, médio ou forte; articulação precisa ou imprecisa; ataque vocal, podendo ser suave, brusco ou aspirado; registros, com as opções basal ou *fry*, falsete, modal de peito, modal de cabeça, *whistle* ou assobio e uso divergente; se existem quebras na voz e suas frequências; projeção vocal podendo ser com projeção ou sem; uso de vibrato; extensão vocal e tessitura vocal, podendo ser ampla, média ou restrita; se há uso de *belting*, *drive* e melisma; e questões baseados na expressividade e recursos vocais e recursos extra vocais utilizados.

Para o julgamento das amostras de vozes cantadas no teatro musical, foram convidados três juízes profissionais que atuam na área da voz, sendo uma

fonoaudióloga, especialista em voz (P1), uma fonoaudióloga especialista em voz (P2) e um fonoaudiólogo, especialista em voz e ator (P3). A proposta do protocolo para avaliação perceptivo-auditiva de voz no teatro musical, assim como o arquivo com as amostras foram enviados via *e-mail* para cada um dos juízes.

O presente estudo utilizou materiais de acesso público e domínio público, e portanto, segundo o artigo 1.º da resolução CNS n.º 510, de 7 de abril de 2016, são dispensadas de apreciação, pelo Sistema CEP/Conep, as pesquisas que se enquadrem em pesquisa que utilize informações de acesso público, nos termos da Lei no 12.527, de 18 de novembro de 2011.

#### 4.4 Fluxograma das Etapas do Estudo

O fluxograma a seguir (Figura 1), ilustra os procedimentos utilizados para desenvolver o presente estudo.

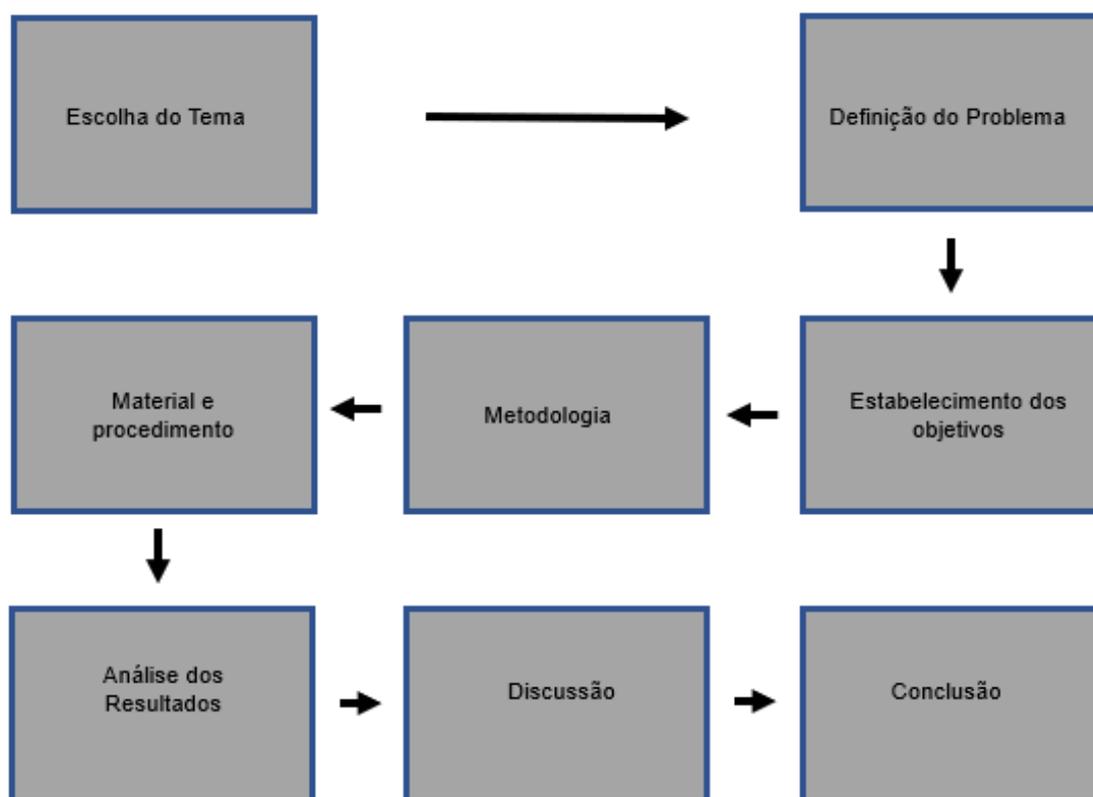


Figura 1. Fluxograma das etapas da pesquisa.

## 5 RESULTADOS

Os resultados do estudo foram dispostos em tabelas, apresentados a seguir, com os dados obtidos nas avaliações, contendo os aspectos avaliados na proposta de protocolo de avaliação perceptivo-auditivo de voz no teatro musical, juntamente com as respostas dos juízes avaliadores.

Para melhor identificação, as amostras avaliadas foram descritas com a sigla AI, quando se refere a amostras cantadas em inglês norte - americano e AP quando a amostra se refere a português brasileiro, sendo então: AI.1 a música “*No Good Deed*”; AI.2 a música “*Popular*”; AI.3 a música “*Dancing Through Life*”; AP.4 a música “*Todo Bem Tem Seu Preço*”; AP.5 a música “*Popular*”; e AP.6 a música “*É Só Dançar*”.

A Tabela 1, a seguir, contém os resultados da análise perceptivo-auditiva referentes à Escala GRBASI. Visto que as amostras foram avaliadas por três juízes, considerou-se como resultado final a resposta que levou a maior prevalência no retorno do protocolo.

**Tabela 1.** Respostas do grau de alteração de acordo com a Escala GRBASI.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Grau de Alteração - GRBASI</b>						
Rugosidade						
Soprosidade		✓				
Tensão	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Irregularidade						✓

**Legenda:** AI.1 – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, AI.2 – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, AI.3 – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, AP.1 – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, AP.2 – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, AP.3 – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A Tabela 2, a seguir, compreende a caracterização da amostra em relação ao seu tipo de voz.

**Tabela 2.** Caracterização da amostra em relação ao Tipo de Voz

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Tipo de Voz</b>						
Encorpada	✓					
Infantilizada		✓			✓	
Hipernasal		✓				
Fluída			✓			
Feminilizada					✓	
Trêmula						✓

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A Tabela 3, a seguir, classifica a amostra em relação ao Sistema de Ressonância.

**Tabela 3.** Análise das vozes em relação ao Sistema de Ressonância.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Sistema de Ressonância</b>						
Equilibrado	✓		✓			
Hipernasal		✓		✓	✓	
Hiponasal						
Laríngeofaríngea					✓	✓

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Na Tabela 4, a seguir, consiste na caracterização vocal dos parâmetros de *Pitch*,

**Tabela 4.** Caracterização das vozes em relação ao parâmetro vocal de *Pitch*.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b><i>Pitch</i></b>						
Agudo		✓			✓	
Médio para agudo	✓		✓	✓		✓
Médio						
Médio para grave						
Grave						

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Na Tabela 5, a seguir, consiste na caracterização vocal dos parâmetros de *Loudness*.

**Tabela 5.** Caracterização em relação ao parâmetro vocal de *Loudness*.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b><i>Loudness</i></b>						
Fraco						
Médio			✓	✓	✓	✓
Forte	✓	✓				

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Na Tabela 6, a seguir, consiste nas respostas em relação ao tipo de Ataque Vocal utilizado na amostra.

**Tabela 6.** Respostas em relação ao tipo de Ataque Vocal.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b><i>Ataque Vocal</i></b>						
Suave	✓	✓	✓	✓	✓	
Brusco						✓
Aspirado		✓				

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A seguir, a Tabela 7, compreende as respostas das amostras em relação a coordenação pneumofonoarticulatória.

**Tabela 7.** Respostas das amostras em relação a Coordenação Pneumofonoarticulatória.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Coordenação</b>						
<b>Pneumofonoarticulatória</b>						
Coordenada	✓	✓	✓	✓	✓	
Incoordenada						✓

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Na Tabela 8, a seguir, compreende as respostas da análise em relação a articulação apresentada nas amostras.

**Tabela 8.** Caracterização da articulação apresentadas nas amostras.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Articulação</b>						
Precisa	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Imprecisa						

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A seguir, a Tabela 9, refere-se em relação a presença de projeção vocal nas amostras analisadas.

**Tabela 9.** Respostas em relação a presença de Projeção Vocal.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Projeção Vocal</b>						
Voz com Projeção	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Voz sem Projeção						

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A seguir, a Tabela 10, demonstra a análise em relação aos registros vocais, especificando os tipos de registros e se há quebras nas passagens.

**Tabela 10.** Análise em relação aos registros vocais das amostras.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Registros</b>						
<b>Vocais</b>						
Basal ou <i>fry</i>					✓	
Modal de Peito	✓		✓	✓		✓
Modal de Cabeça	✓	✓		✓	✓	
Falsete		✓				
<i>Whistle</i> ou assobio						

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A Tabela 11, apresenta e os resultados da análise obtido em relação a extensão vocal e tessitura vocal.

**Tabela 11.** Análise em relação a Extensão Vocal.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Extensão vocal</b>						
Ampla	✓	✓		✓		
Média			✓		✓	✓
Restrita						

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

A Tabela 12, descreve os resultados da análise obtido em relação a Tessitura Vocal.

**Tabela 12.** Análise em relação a Tessitura Vocal.

<b>Amostras de Voz Cantada</b>						
	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Tessitura vocal</b>						
Ampla	✓	✓		✓		
Média			✓		✓	
Restrita						✓

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Na Tabela 13, apresenta a caracterização em relação ao uso de Vibrato e *Belting*, e suas respectivas qualidades.

**Tabela 13.** Caracterização em relação ao uso de Vibrato e *Belting*, e suas qualidades.

Amostras de Voz Cantada		AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
Presença de Vibrato		✓	✓	✓	✓	✓	✓
Presença de <i>belting</i>		✓	✓	✓	✓	✓	

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Em relação ao uso de *Drive* e Melisma, não foram identificadas nas amostras de voz cantada.

O Quadro 2, a seguir, apresenta uma síntese da análise em relação a expressividade da amostra, de modo livre, apresentadas pelos juízes de acordo com suas percepções pessoais.

**Quadro 2.** Síntese das análises em relação a expressividade.

<b>Análise da expressividade da voz cantada e uso de recursos extraorais</b>
<b>AI.1</b> Voz com peso e tensão que podem ser intencionais ou não, utiliza gestos corporais para apoiar a potência vocal. Expressividade adequada para o tipo de canto.
<b>AI.2</b> Atriz utiliza ajustes vocais com um certo grau de tensão e nasalidade para a expressividade. Utiliza sussurros e suspiros, e através da psicodinâmica vocal transmite infantilidade, superficialidade e afetação. Presença de gestos corporais.
<b>AI.3</b> Psicodinâmica da voz expressa empolgação. Utiliza gestos corporais para apoiar notas longas até o final. Em certo momento aparenta uma leve sensação de fadiga vocal.
<b>AP.1</b> Atriz utiliza a dinâmica vocal e a respiração ofegante como recurso na sua expressividade. Psicodinâmica da voz expressa medo, desespero e angústia. Utiliza gestos corporais para ganhar potência vocal, colocando os braços para frente nas partes mais agudas. Expressividade adequada ao estilo de canto.
<b>AP.2</b> Atriz utiliza o vibrato, nasalidade em excesso para construção da expressividade. Psicodinâmica vocal expressa uma personagem afetada, irritante. Utiliza muitos gestos corporais durante a música.
<b>AP.3</b> Ator expressa certa agressividade na música através da tensão. Psicodinâmica vocal transmite empolgação. Utiliza gestos corporais durante o desempenho.

**Legenda:** **AI.1** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.2** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AI.3** – Amostra de Voz Cantada em Inglês Americano, **AP.1** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.2** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro, **AP.3** – Amostra de Voz Cantada em Português Brasileiro

Com base nos dados encontrados, foi realizado um levantamento dos aspectos predominantes encontrados na análise das amostras de voz cantado do musical *Wicked*. O quadro 3, a seguir apresenta esses aspectos.

**Quadro 3.** Aspectos predominantes encontrados nas amostras.

	AI.1	AI.2	AI.3	AP.1	AP.2	AP.3
<b>Grau de Soprosidade</b>	Ausente	Leve	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
<b>Grau de Tensão</b>	Leve	Moderada	Moderada	Leve	Leve	Moderada
<b>Grau de Irregularidade</b>	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente	Leve
<b>Tipo de Voz</b>	Encorpada	Infantilizado; Hipernasal	Fluída	Não houve consenso	Infantilizada; Feminilizada	Trêmula
<b>Sistema de Ressonância</b>	Equilibrado	Hipernasal	Equilibrado	Hipernasal	Hipernasal	Laringofaríngea
<b>Pitch</b>	Médio para agudo	Agudo	Médio para agudo	Médio para agudo	Agudo	Médio para agudo
<b>Loudness</b>	Forte	Forte	Médio	Médio	Médio	Médio
<b>Ataque Vocal</b>	Suave	Suave; Aspirado	Suave	Suave	Suave	Brusco
<b>Coordenação Pneumofonoarticular</b>	Coordenada	Coordenada	Coordenada	Coordenada	Coordenada	Incoordenada
<b>Articulação</b>	Precisa	Precisa	Precisa	Precisa	Precisa	Precisa
<b>Projeção Vocal</b>	Voz com projeção	Voz com projeção	Voz com projeção	Voz com projeção	Voz com projeção	Voz com projeção
<b>Registro Vocal</b>	Modal de peito; Modal de cabeça	Modal de cabeça; Falsete	Modal de peito	Modal de peito; Modal de cabeça	Basal ou <i>fry</i> ; modal de cabeça	Modal de Peito
<b>Extensão Vocal</b>	Ampla	Ampla	Média	Ampla	Média	Média
<b>Tessitura Vocal</b>	Ampla	Ampla	Média	Ampla	Média	Restrito
<b>Vibrato</b>	Presente	Presente	Presente	Presente	Presente	Presente
<b>Belting</b>	Presente	Presente	Presente	Presente	Presente	Não presente
<b>Drive</b>	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente
<b>Melisma</b>	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente	Não presente

No quadro 4, a seguir, foi realizado um comparativo com as diferenças encontradas nas amostras desempenhadas em inglês norte-americano e em português brasileiro. Visto que foram avaliadas três músicas em cada idioma, considerou-se como resultado final a resposta que levou a maior prevalência.

**Quadro 4.** Comparativo das diferenças das amostras desempenhadas em inglês norte-americano e português brasileiro

<b>Aspectos Vocais</b>	<b>Amostras de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>Amostras de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Tensão</b>	Moderada	Leve
<b>Ressonância</b>	Equilibrada	Hipernasal
<b><i>Loudness</i></b>	Forte	Médio
<b>Extensão e Tessitura Vocal</b>	Ampla	Média

Os quadros 5 e 6, a seguir, apresentam os aspectos predominantes que coincidiram na análise do resultado, de acordo com a música analisada. O quadro realiza um comparativo da música “*No Good Deed*” e “*Todo Bem Tem Seu Preço*” desempenhada, respectivamente, em inglês Americano e em português Brasileiro.

**Quadro 5.** Quadro comparativo da canção “*No Good Deed*” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “*Todo Bem Tem Seu Preço*” (AP.2), com os resultados que coincidiram na análise.

	<b>AI.1 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.1 – Amostra de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Soprosidade</b>	Ausente	Ausente
<b>Grau de Tensão</b>	Leve	Leve
<b>Grau de Irregularidade</b>	Ausente	Ausente
<b><i>Pitch</i></b>	Médio para Agudo	Médio para Agudo
<b>Ataque Vocal</b>	Suave	Suave
<b>Coordenação Pneumofonoarticulatória</b>	Coordenada	Coordenada
<b>Articulação</b>	Precisa	Precisa
<b>Projeção Vocal</b>	Voz com projeção	Voz com projeção
<b>Registro Vocal</b>	Modal de peito, modal de cabeça	Modal de peito, modal de cabeça
<b>Extensão e Tessitura Vocal</b>	Ampla	Ampla
<b>Vibrato</b>	Presente	Presente
<b><i>Belting</i></b>	Presente	Presente

**Quadro 6.** Quadro comparativo da canção “*No Good Deed*” desempenhada em inglês (AI.1) e sua versão em português brasileiro “*Todo Bem Tem Seu Preço*” (AP.1), com os resultados divergentes das análises.

	<b>AI.1 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.1 – Amostra de cantores desempenhada em português brasileiro</b>
<b>Sistema de Ressonância</b>	Equilibrada	Hipernasal
<b><i>Loudness</i></b>	Forte	Médio

Os Quadros 7 e 8 realizam um comparativo da música “*Popular*” desempenhada, respectivamente, em inglês Americano e em português Brasileiro. O Quadro 7 apresenta os resultados que coincidiram, e o Quadro 8 os que divergiram na análise.

**Quadro 7.** Quadro comparativo da canção “*Popular*” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “*Popular*” (AP.2), com os resultados que coincidiram na análise.

	<b>AI.2 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.2 – Amostra de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Irregularidade</b>	Ausente	Ausente
<b>Sistema de Ressonância</b>	Hipernasal	Hipernasal
<b><i>Pitch</i></b>	Agudo	Agudo
<b>Ataque Vocal</b>	Suave	Suave
<b>Coordenação Pneumofonoarticulatória</b>	Coordenada	Coordenada
<b>Articulação</b>	Precisa	Precisa
<b>Projeção Vocal</b>	Voz com projeção	Voz com projeção
<b>Registro Vocal</b>	Modal de cabeça	Modal de cabeça
<b>Vibrato</b>	Presente	Presente
<b><i>Belting</i></b>	Presente	Presente

**Quadro 8.** Quadro comparativo da canção “*Popular*” desempenhada em inglês (AI.2) e sua versão em português brasileiro “*Popular*” (AP.2), com os resultados divergentes das análises.

	<b>AI.2 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.2 – Amostra de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Soprosidade</b>	Leve	Ausente
<b>Grau de Tensão</b>	Moderada	Leve
<b><i>Loudness</i></b>	Forte	Médio
<b>Ataque Vocal</b>	Suave; aspirado	Suave
<b>Registro Vocal</b>	Modal de cabeça; Falsete	Basal ou <i>fry</i> ; modal de cabeça
<b>Extensão e Tessitura Vocal</b>	Ampla	Média

Os Quadros 9 e 10 realizam um comparativo das músicas “*Dancing Through Life*” e “*É Só Dançar*” desempenhada, respectivamente, em inglês Americano e em português Brasileiro. O Quadro 9 apresenta os resultados que coincidiram, e o Quadro 10 os que divergiram na análise.

**Quadro 9.** Quadro comparativo da canção “*Dancing Through Life*” desempenhada em inglês (AI.3) e sua versão em português brasileiro “É Só Dançar” (AP.3), com os resultados que coincidiram na análise.

	<b>AI.3 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.3 – Amostra de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Irregularidade</b>	Ausente	Ausente
<b>Grau de Tensão</b>	Moderada	Moderada
<b><i>Pitch</i></b>	Médio para agudo	Médio para agudo
<b><i>Loudness</i></b>	Médio	Médio
<b>Articulação</b>	Precisa	Precisa
<b>Projeção Vocal</b>	Voz com projeção	Voz com projeção
<b>Registro Vocal</b>	Modal de peito	Modal de peito
<b>Extensão Vocal</b>	Média	Média
<b>Vibrato</b>	Presente	Presente

**Quadro 10.** Quadro comparativo da canção “*Dancing Through Life*” desempenhada em inglês (AI.3) e sua versão em português brasileiro “É Só Dançar” (AP.3), com os resultados divergentes das análises.

	<b>AI.3 – Amostra de cantores desempenhada em inglês</b>	<b>AP.3 – Amostra de cantores desempenhado em português brasileiro</b>
<b>Grau de Irregularidade</b>	Ausente	Leve
<b>Sistema de Ressonância</b>	Equilibrada	Laringofaríngea
<b>Ataque Vocal</b>	Suave	Brusco
<b>Coordenação Pneumofonoarticulatória</b>	Coordenada	Incoordenada
<b>Tessitura Vocal</b>	Média	Restrita
<b><i>Belting</i></b>	Presente	Não Presente

## 6 DISCUSSÃO

Este estudo teve como meta analisar e comparar as vozes de atores/cantores protagonistas do teatro musical *Wicked*, a partir de seleção de seis amostras de vozes, sendo três na versão norte-americana em inglês norte-americano e três na versão brasileira em português brasileiro, mantendo-se para efeitos de comparação as mesmas personagens nos momentos de *performance*.

O teatro musical vem durante os anos aumentando sua demanda vocal, à medida que novos estilos foram sendo exigidos, com novas sonorizações moldadas pela língua inglesa. A estética sonora foi se modificando e se moldando às necessidades dos diferentes estilos cada mais exigentes no que se refere a som e sentido, processos envolvidos na construção de uma personagem. (Madureira, 2005)

A qualidade de canto mais utilizada no teatro musical é o *belting*, com característica de voz metálica, emissão frontal, estridente (Popeil, 2007), alto nível de nasalidade (Miles; Hollein, 1990), laringe elevada e atraso de passagem de registro, para o registro de peito ao de cabeça.

Em estimativas do mercado cultural, aponta-se que o Brasil passou a ser o terceiro produtor mundial de montagens de teatro musical, atrás apenas da Inglaterra e dos Estados Unidos, ambos da língua inglesa. Por conta do *belting* ter sido idealizado e construído sobre a fonética própria do inglês, com características naturais do idioma, isto fez com que o ensino da mesma em português brasileiro apresente diferenças na sonorização e dificuldade na hora da adaptação.

O presente estudo teve como objetivo caracterizar e comparar vozes cantadas em português e inglês, de protagonistas do musical *Wicked*, realizada através de uma proposta de protocolo de avaliação de voz cantada no teatro musical.

A análise perceptivo-auditiva da voz representa uma ferramenta básica para caracterizar um tipo de voz, permitindo por meio da audição, analisar a qualidade vocal, articulação, *pitch*, *loudness*, entre outros aspectos vocais. Vale destacar que a avaliação perceptivo-auditiva é subjetiva, e varia dependente da

pessoa que a realiza, sendo afetada por fatores como a experiência e o treinamento do avaliador.

A escala GRBASI trata-se de um método padronizado de avaliação que é utilizada na análise do grau global da disfonia (G) e, por meio de análise perceptivo-auditiva, e busca classificar o grau da rugosidade (R), soprosidade (B), tensão (S), astenia (A), aspereza (A) e a irregularidade (I) (Hirano, 1981).

Como apresentado nos resultados, através da análise realizada pelos juízes, todas as amostras cantadas analisadas neste estudo, apresentaram grau de tensão de leve a moderada. Seguindo a definição da Escala GRBASI de Hirano (1981), a tensão se caracteriza pela impressão de estado hiperfuncional, com frequência aguda, ruído nas frequências altas do espectro e harmônicos agudos marcados.

No estudo realizado por Behlau; Gonçalves e Amin (2010), a tensão não é característica do cantor e sim do estilo que canta. Tensões musculares não parecem ser afetadas pela técnica vocal, e emissões cantadas tensas podem não oferecer prejuízo vocal. A qualidade vocal do teatro musical, *belting*, apresenta uma pressão subglótica alta, o que resulta em uma maior intensidade e tensão, o que corrobora com o resultado da análise (Silva, 2016)

Em relação ao tipo de voz, não houve um consenso entre os juízes. Segundo Behlau e Pontes (1995), a terminologia ao se definir o tipo de voz é bastante imprecisa e confusa, com diferentes classificações, variando para cada estudioso. O tipo de voz leva em consideração fatores intrínsecos, como fatores hereditários, de saúde geral e de natureza psicológica, psicodinâmica vocal (Behlau, 1995); e os extrínsecos, dependentes principalmente do ambiente, e de como aquele sujeito emprega sua voz, o que abre diferentes contextos, ainda mais no teatro musical onde o ator utiliza a voz para expressar o sentimento da personagem, sendo algo extremamente subjetiva.

A literatura aponta que a ressonância corresponde à caixa acústica da voz, responsável pela amplificação e amortecimento de harmônicos da voz (Behlau; Pontes, 1995). Na análise foram observados prevalência de sistema de ressonância com foco nasal acentuado. De acordo com Andrade, et al., 2016, a utilização de um foco de ressonância mais elevado não seria prejudicial para a saúde vocal, pois em alguns idiomas as pessoas utilizam mais a nasalidade como padrão de voz, não sendo isto um fator indicativo de disfonia.

Nas amostras cantadas em português brasileiro foram encontrados preponderância maior de foco nasal na análise vocal, em relação ao norte-americana na ressonância. Apenas na música “Popular” em inglês norte americano e sua versão em português brasileiro “Popular” coincidiram a resposta da análise como hipernasal, o que reflete a expressividade da personagem. As amostras AP.2 e AP.3 apresentaram ressonância do tipo laringofaríngea, que, segundo a literatura, é caracterizada por uma tensão na laringe e na faringe, com voz comprimida, gerando um som abafado e sem projeção.

Em relação ao *pitch*, a maioria apresentou *pitch* de médio para agudo. O *pitch* é definido por Behlau, et al (2001), relacionada a impressão psicoacústica da frequência fundamental da voz, isto é, a sensação que o ouvido humano tem em relação à frequência. As amostras AI.2 e AP.2 que representam a música “Popular”, uma em inglês norte americano e a outra em português brasileiro, foram as únicas que apresentaram *pitch* agudo, isto é explicado pois a personagem da canção é destinada a cantoras com a classificação vocal de soprano, e extensão vocal de G3 a C6.

O *loudness* é a sensação psicofísica relacionada à intensidade, e volume de voz do indivíduo. Nas amostras foi constatado resposta de *loudness* médio para forte, em sua maioria. As amostras cantadas em inglês norte americano obtiveram prevalência de resposta de *loudness* forte, em comparação com a versão brasileira que obtiveram resposta de *loudness* médio. Na literatura é visto que a qualidade de voz utilizada no teatro musical se caracteriza principalmente por um volume vocal elevado e projeção vocal, visto também nas respostas em relação a projeção vocal (Tabela 9).

O tipo de ataque vocal que obteve prevalência nas respostas foi o suave, onde não há percepção de tensão ao início da fonação. O ataque vocal diz respeito ao início da produção sonora e correlaciona-se com a adução glótica. As amostras AI.2 e AP.3 tiveram o ataque vocal avaliado, respectivamente como aspirado e brusco. Esses achados podem ser atribuídos ao uso da psicodinâmica vocal do ator, como respiração, ênfase de palavras, peso nas consoantes para criar a expressividade da personagem.

Em relação à coordenação pneumofonoarticulatória, as respostas foram analisadas como adequada em cinco das seis amostras, sendo apenas na amostra AP.6 descrita como irregular. A coordenação pneumofonoarticulatória

corresponde ao uso coordenado da inspiração, expiração e fonação, com a articulação dos fonemas. Os artistas de teatro musical necessitam de grande controle respiratório, não somente para canto, mas também para a exigência física essencial para a dança e movimentação cênica.

A articulação foi definida em todas as amostras como precisa, o que corrobora com Sundberg (2015) que atribui ao *belting* uma articulação bastante precisa, com prolongamento frequente de consoante. As músicas no teatro musical servem para transmitir a mensagem do espetáculo, portanto, uma articulação precisa e clara é necessário para compreensão da obra.

A variação da vibração das pregas vocais, nos diferentes níveis de *pitch*, foi definida como registro vocal, conforme Andrada e Silva (2001), tendo como base para sua classificação a sensação subjetiva de produção. Os registros vocais observados na análise foram predominantemente modal de peito e de cabeça. Os registros variaram conforme a música cantada, e coincidiram em sua maioria, tendo apenas diferença na música “Popular”, onde foi visto registro de falsete na versão norte-americana (Al.2) e registro basal na versão brasileira (AP.2), podendo ser explicado pelo uso da expressividade das atrizes, sendo uma música que passa por diferentes momentos, e conta com muitas “brincadeiras” vocais desempenhas pelas atrizes.

As respostas em relação a tessitura e extensão vocal ficaram entre média e alta, porém variaram bastante de cantor para cantor, e da canção desempenhada. Músicas como “*Dancing Through Life*” e sua versão em português brasileiro “É Só Dançar” que não exploram muito a região aguda influenciaram na análise dos cantores, mesmo sendo destinada a tenores, classificação de voz dos homens mais aguda. A amostra AP.3 foi a única que obteve na resposta tessitura vocal restrita, o que pode ser explicada por sua incoordenação pneumofonoarticulatória, e o não uso do *belting*, visto nas tabelas 7 e 13, respectivamente.

O vibrato é um ornamento vocal e está relacionado a uma variação de frequência e intensidade vocal, produzido pela contração dos músculos respiratórios e laríngeos. Em relação ao vibrato, foram encontradas na análise presença de vibrato em todas amostras. LeBorgne et al (2010) em sua pesquisa sobre o *belting*, afirma que todos que utilizam essa qualidade vocal utilizam vibrato, porém não é contínuo como no canto lírico (Edwin, 2007), ocorre

ocasionalmente (Boune et al, 2011) e é intrínseco a essa técnica (Bourne; Kenny, 2016).

A presença de *belting* obteve prevalência nas respostas das análises, tendo apenas a amostra AP.3 sem sua presença. A amostra AP.3, como foi visto nos resultados, apresentou uma incoordenação pneumofonoarticulatória e ressonância laringofaríngea, o que faz com que não tenha os requisitos prévios para realizar ajustes do aparelho fonador que resultam em mudança de posição da laringe, e adaptações das forças musculares envolvidas na produção desta qualidade.

Em relação a presença de *Drive* e de Melisma, estes dois aspectos não foram identificados nas das análises sua utilização. *Drive* é uma técnica vocal que produz um som rouco ou grave, que se obtém através do apoio diafragmática juntamente com distorções no som produzido nas pregas vocais e laringe, com uma agressividade característica. O *Drive* é característico de cantores da música *rock*. No teatro musical podem ser encontrados em musicais do estilo de *rock*, utilizados para adicionar expressividade vocal pelos cantores.

O melisma é um ornamento vocal, onde a voz se desliga de um conteúdo linguístico semântico e passa a ser linguagem musical. Hoje o teatro musical engloba diferentes gêneros musicais e requer qualidades vocais específicas, algumas delas advindas do canto comercial contemporâneo, com uso do melisma, porém o musical em sua grande maioria não o utiliza mantendo a voz mais próxima do natural e da fala.

Quanto a análise da expressividade e de gestos extra-orais foi visto que as respostas variaram de ator para ator. O trabalho vocal do ator deve conquistar um delicado equilíbrio entre a sua natureza subjetiva e a expressão de sentimentos distintos dos seus próprios, sem regras predefinidas para construção desta expressividade, pois cada ator tem seu método e modo de construir um personagem dentro de sua ação criativa. Os recursos utilizados para criação de expressividade identificados nas amostras foram: ressonância, através da hipernasalidade; tensão vocal, modulação da respiração, dinâmica vocal, e vibrato no desempenho das canções. Todos utilizaram gestos extra-orais e corporais para auxiliar no desempenho artístico.

As principais diferenças identificadas entre as músicas cantadas em inglês norte-americana e em português brasileiro foram no grau de tensão, com

a versão norte-americana apresentando tensão moderada, e a brasileira tensão leve. Segunda Silva (2016), o *belting* apresenta uma 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. De acordo com o estudo de Minucelli et al. (2009) sobre as diferenças entre o *belting* cantado em inglês e português, no inglês a laringe se encontra mais elevada, com a faringe apresentando um maior grau de constrição e valores dos formantes mais elevados, apresentando maior tensão do que no português.

Outras diferenças encontradas foram em relação a ressonância com a norte-americana sendo equilibrada, e a brasileira hipernasal. A nasalização de alguns sons, segundo Mateus; D'Andrade (2000), é característica tanto da língua portuguesa quanto da língua inglês, porém ocorre em ambientes diferentes e se manifesta de formas diferentes. A qualidade especial da vogal nasal brasileira é atribuída à influência de línguas indígenas (Brandão, 2003), o que corrobora com a presença de hipernasalidade na versão brasileira.

O *Loudness* também obteve diferença, sendo classificado em inglês como forte, e em português como médio. Além disso, a extensão e tessitura vocal foram consideradas ampla em inglês norte-americano e média em português brasileiro. Em obras advindas de modelo de franquia, como o musical *Wicked*, direto da *Broadway*, a tessitura é mais ampla e há um predomínio de registro de peito até as notas agudas quando comparadas ao canto nacional, onde há uma ocorrência de tessituras mais restritas. (Prado, 2020).

Desse modo, os resultados deste estudo mostraram que as características vocais que prevaleceram nas amostras em relação ao canto do teatro musicais foram: tensão, sistema de ressonância hipernasal, *pitch* médio para agudo, ataque vocal suave, coordenação pneumofonoarticulatoria adequada, articulação precisa, registro vocal predominante modal de peito e de cabeça, vibrato e *belting* presente e sem a utilização de *drive* e melisma.

## 7 CONCLUSÃO

O presente estudo buscou caracterizar e comparar, através de análise perceptivo-auditiva, vozes cantadas em inglês norte-americano e português brasileiro de protagonistas do musical *Wicked*.

Através da análise dos juízes especialistas em voz cantada, foi possível identificar características vocais semelhantes no canto do teatro musical desempenhado no inglês norte-americano e português brasileiro, sendo elas presença de tensão leve, sistema de ressonância hipernasal, *pitch* médio para agudo, ataque vocal suave, coordenação pneumofonoarticulatória adequada, articulação precisa, registro vocal predominante modal de peito e de cabeça, vibrato e *belting* presente e sem a utilização de *drive* e melisma.

As principais diferenças encontradas nas vozes cantadas desempenhada respectivamente no Brasil e nos Estados Unidos foram: grau de tensão, com a versão norte-americana apresentando tensão moderada, e a brasileira tensão leve; tipo de ressonância com a norte-americana sendo equilibrada, e a brasileira com foco nasal acentuado; *Loudness*, sendo classificado em inglês como forte, e em português como médio. Além disso a extensão e tessitura vocal foram consideradas ampla em inglês norte-americano e média em português brasileiro.

As amostras de vozes cantadas apresentaram maior quantidade de características semelhantes do que divergentes. Como foram os norte-americanos que originaram a técnica, as divergências apresentadas podem ser justificadas pelo uso específico da técnica, em conjunto com o idioma e a fonética, enquanto as semelhanças se justificam pelo ensino adequado da técnica no Brasil, com *performance* de alto padrão.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMIN, E.; MOURA, J.D.; MOTTA, L. Intervenção Fonoaudiológica com Cantores. In: MARQUESAN, I.Q.; SILVA, H.J.D.; TOMÉ, M.C. (orgs.). Tratado das especialidades em fonoaudiologia. 1ª ed. São Paulo: Guanabara Koogan, 2014. pp. 214-221.
2. AMORIM, G.O.; MENDES, L.D.S.; PRISTON, J. Preparação Vocal de Atores – Teatro, Cinema e Televisão. In: MARQUESAN, I.Q.; SILVA, H.J.D.; TOMÉ, M.C. (orgs.). Tratado das especialidades em fonoaudiologia. 1ª ed. São Paulo: Guanabara Koogan, 2014. pp. 222-229.
3. AMORIM, G.O.; MOTTA, L.; GAYOTTO, L.H. A voz do ator de teatro. In: MOTTA, L.; AMORIM, G.O.; RAIZE, T.; DRAGONE, M.L.S.; ALMEIDA, A.A. (orgs.). Voz profissional: produção científica de fonoaudiologia brasileira. São Paulo: Soc Bras Fonoaudiol, 2014. (se houver indicação das páginas específicas)
4. AMORIM, G.O.; MOTTA, L.; GAYOTTO, L.H. Intervenção Fonoaudiológica com Cantores. In: MARQUESAN, I.Q.; SILVA, H.J.D.; TOMÉ, M.C. (orgs.). Tratado das especialidades em fonoaudiologia. 1ª ed. São Paulo: Guanabara Koogan, 2014. pp. 214-221.
5. ANDRADA E SILVA, M.A.; DUPRAT, A.C. Voz cantada. In: FERREIRA, L.P.; BEFI-LOPES, D.M.; LIMONGI, S.C.O. (orgs.). Tratado de fonoaudiologia. São Paulo: Roca, 2004. p. 177-194.
6. ANDRADE, S. R., CIELO, C. A., SCHWARZ, K., & RIBEIRO, V. V. (2016). Terapia vocal e sons nasais: efeitos sobre disfonias hiperfuncionais. *Revista CEFAC*, 18(1), 263–272.  
<https://doi.org/10.1590/1982-021620161810115>
7. AZEVEDO, R.; BEHLAU, M.; MADAZIO, G. Anatomia da Laringe e Fisiologia da Produção vocal. In: BEHLAU, M. (org.). Voz: O livro dos especialistas. 2. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. p. 1-37.
8. BERGAMO, GN. O Teatro Musical nos Palcos do Brasil: Questões do Processo Histórico do Gênero Musical. [Monografia]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em:  
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132712/TCC%20%C3%BAltima%20versao%20->

- %20GABRIELLA%20N.%20BERGAMO.pdf?sequence=1. Acesso em: 17 abr. 2023.
9. BEHLAU, M. et al. Voz Profissional: Aspectos Gerais e Atuação Fonoaudiológica. In: BEHLAU, M. (organizadora). O Livro do Especialista. Vol. 2. Ed. Reviver, 2005. p. 321-323.
  10. BEHLAU, M. Avaliação e Tratamento das Disfonias. 2ª ed. São Paulo: Editora Lovise, 1991.
  11. BEHLAU, M.; PONTES, P. Higiene Vocal: Cuidando da Voz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. p. 01-08.
  12. BEHLAU, M.; MADAZIO, G.; FEIJÓ, D.; PONTES, P. Avaliação da voz. In: BEHLAU, M. (org.). Voz O livro dos especialistas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. pp. 86-180.
  13. BESTEBREURTJE, M.E.; SCHUTTE, H.K. Resonance strategies for the *belting* style: results for a single female subject study. J Voice, v. 14, n. 2, p. 194-204, 2000.
  14. BEZERRA, A.; PACHECO, C.; ZUIM, A.F. Atuação Fonoaudiológica e Pedagógica na produção vocal no Teatro Musical. In: LOPES, L.; MORETI, F.; VAIANO, T.; ZAMBORI, F. (Orgs.). Fundamentos e Atualidades em Voz Profissional. Rio de Janeiro: Thieme Revinter Publicações Ltda, 2021. p. 303-311.
  15. BJÖRKNER, E. Musical theater and opera singing - why so different? A study of subglottal pressure, voice source, and formant frequency characteristics. J Voice, v. 22, n. 5, p. 533-540, 2008.
  16. CAMPINAS, C.C.S. A expressividade vocal na prática do canto operístico: Estabelecendo relações entre prosódia emocional e seus reflexos na voz cantada. [Dissertação]. Universidade Estadual Paulista, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154607/000883489.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.
  17. CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J. A técnica de canto *belting* e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: quais os desafios na performance? Revista Musical Hodie, v. 15, n. 1, p. 51-57, 2015. Disponível em:

- <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39545>. Acesso em: 03 mar. 2023.
18. COFFS HARBOUR MUSICAL COMEDY COMPANY. Wicked Audition Information Pack, 2017. Acesso em: 25 abr. 2023. Disponível em: [http://www.coffsharbourmusicalcomedycompany.com/uploads/7/0/3/5/7035865/wicked\\_audition\\_information\\_pack.pdf](http://www.coffsharbourmusicalcomedycompany.com/uploads/7/0/3/5/7035865/wicked_audition_information_pack.pdf).
19. COSTA, J.B.M.; FERREIRA, K.M.; CAMARGO, Z.A.; PINHO, S.M.R. Extensão Vocal de Cantores de Coros Evangélicos Amadores. Rev CEFAC, v. 8, n. 1, p. 96-106, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1693/169320516015.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2023.
20. COSTA, W.M. Cantar: Um desafio complexo e transdisciplinar. [Dissertação]. Universidade Federal de Goiás, 2017. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8113>. Acesso em: 10 abr. 2021.
21. DUARTE, JMT. Risco de disfonia e qualidade vocal em atores profissionais. [Dissertação]. Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5170/tde-16102019-091620/publico/JoaoMarcosdaTrindadeDuarte.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2023.
22. ECHTERNACH, M.; POPEIL, L.; TRASER, L.; WIENHAUSEN, S.; RICHTER, B. Vocal tract shapes in different singing functions used in musical theater singing – a pilot study. J Voice, v. 28, n. 5, p. 653.e1-653, 2014.
23. EDWIN, R. Belt is legit. Journal of Singing, v. 64, n. 2, p. 213-215, 2007.
24. FREITAS-FILHO, JFM. Com o século nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil. [Tese]. Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4476>. Acesso em: 17 abr. 2023.
25. GOULART, D.; COOPER, M. Por todo canto. São Paulo: G4, 2002.
26. GREEN, K.; FREEMAN, W.; EDWARDS, M.; MEYER, D. Trends in musical theatre voice: an analysis of audition requirements for singers. J Voice, v. 28, n. 3, p. 324-327, 2014.

27. OLIVEIRA, I.B. Avaliação Fonoaudiológica da Voz: Reflexões sobre condutas com enfoque à voz profissional. In: FDM F, BCA M, ALPGP N (orgs.). Tratado de Fonoaudiologia. 2ª ed. São Paulo: Roca, 2010. p. 734-745.
28. JIANG, J.; LIN, E.; HANSON, D.G. Voice disorders and phonosurgery. I: vocal fold physiology. *Otolaryngol Clin North Am*, v. 33, p. 699-718, 2000.
29. KENRICK, John. *Musical Theatre: a history*. 2. ed. Nova York: Editora Continuum, 2008. Disponível em: [https://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20\(Kenrick\)ThtrArts.pdf](https://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20(Kenrick)ThtrArts.pdf). Acesso em: 17 abr. 2023.
30. LOVETRI, J. Contemporary Commercial Music. *J Voice*, v. 22, n. 3, p. 260-262, 2008.
31. LOPES, J.C. Elza Soares: Vida e Obra Sobre o Olhar da Fonoaudiologia. [Tese]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/20952>. Acesso em: 29 mai. 2023.
32. MADUREIRA, S. Expressividade da fala. In: KYRILLOS, L.R. (org.). *Expressividade – da teoria à prática*. Rio de Janeiro, 2005. Cap. 2, pp. 15-25.
33. MAGACHO, CC. Cantores Líricos e de Musicais: dados dermatoglíficos e acústicos [tese]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/20373>. Acesso em: 24 abr. 2023.
34. MARTINS, G. Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornaram milionários no Brasil. UOL Entretenimento. São Paulo, 2008. Disponível em: [www.entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais\\_no\\_brasil.jhtm](http://www.entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm). Acesso em: 17 abr. 2023.
35. MENEZES, MHM. Análise perceptivo-auditiva e acústica da voz relacionada ao tempo de execução do exercício de vibração sonorizada

- de língua em mulheres com nódulos vocais. [Tese]. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5143/tde-11052010-125351/publico/MarciaMenezesTese2010.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.
36. Miles, Beth e Harry Hollien. "Whither *Belting*?". *Journal of Voice*, vol. 4, n. 1, 1990, p.64-70.
37. OISSA, A. Antes e Depois de "Rent": Uma análise da Evolução do "Belting". [Monografia]. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2018. Disponível em:  
<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/4288>. Acesso em: 17 abr. 2023
38. OLIVEIRA, SCC. A voz de Roberto Carlos: Avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público. [Tese]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. Disponível em:  
<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12120>. Acesso em: 18 abr. 2021
39. PACHECO, C. Impacto imediato após demanda vocal no cantor de teatro musical [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em:  
<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/50564?show=full>. Acesso em: 03 mar. 2023.
40. POPEIL, Lisa; LATIMERLO, Gina. *Sing Anything: Mastering Vocal Styles*. Nova York: Latimerlo; Popeil, 2012.
41. PRADO, AMM. Teatro Musical no Brasil: características vocais de cantoras nas vertentes nacional e de franquia da Broadway. [Dissertação]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/23439>. Acesso em: 17 abr. 2023.
42. ROCHA, RB. Modelo de Produção da Voz Baseada na Biofísica da Fonação. [Tese]. Universidade Federal de Campina Grande, 2017. Disponível em:  
[http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/riufcg/1550/RAISSA%20BEZERRA%20ROCHA%20-%20TESE%20\(PPgEE\)%202017.pdf?sequence=3](http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/riufcg/1550/RAISSA%20BEZERRA%20ROCHA%20-%20TESE%20(PPgEE)%202017.pdf?sequence=3). Acesso em: 20 abr. 2023.

43. RUBIM, M. Teatro musical contemporâneo no Brasil; Sonho, realidade e formação profissional. *Revista Poiésis*, v. 16, p. 40-51, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26974>. Acesso em: 17 abr. 2023.
44. SCHUTTE, H. K.; MILLER, D. G. *Belting* and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: some preliminary considerations. *J Voice*, v. 17, n. 2, p. 142-150, 1993.
45. SCHWANTES, M. Drives Vocais Glóticos: Análise nasolaringoscópica e espectral das mudanças anatomofisiológicas na voz cantada. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/234368>. Acesso em: 12 set. 2023
46. SILVA, E.G.F.; LUNA, C.L.C. Análise Perceptivo-Auditiva de parâmetros vocais em cantores da noite do estilo musical brega da cidade do Recife. *Revista CEFAC*, v. 11, n. 3, p. 457-464, 2009. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-18462009000300013&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-18462009000300013&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 10 abr. 2021.
47. SILVA, LS. A técnica *belting* usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, v. 2 e 3, n. 1, p. 197-209, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8748>. Acesso em: 28 abr. 2023.
48. STEWART, CF; TITZE, IR; ZUIM, AF. Vocal Dose and Vocal Demands in Contemporary Musical Theatre. *Journal of Voice*, 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0892199721002782>. Acesso em: 03 mar. 2023.
49. TITZE, I.; WORLEY, A.S.; STORY, B.H. Source-Vocal tract interaction in female operatic singing and theatre *belting*. *J Singing*, v. 67, n. 5, p. 561-572, 2011.
50. TRAN DIEP. Everything you need to know about 'Wicked' on Broadway. *New York Guide*, 2023. Acesso em: 25 abr. 2023. Disponível em: <https://www.newyorktheatreguide.com/theatre-news/news/everything-you-need-to-know-about-wicked-on-broadway>.

51. VENEZIANO, N. Teatro musical: da tradição ao contemporâneo. Revista Poiésis, v. 16, p. 09-11, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26967/15671>. Acesso em: 17 abr. 2023.
52. Van Der Berg, J. Myoelastic-aerodynamic theory of voice production. J Speech Hear Res 1:227-44, 1958



**4. Sistema de ressonância:**

Em equilíbrio -  sim  não  
 Hipernasalidade:  ausente  leve  média  severa  
 Hiponasalidade:  ausente  leve  média  severa  
 alta  posterior

Laríngeofaríngea:   
 Laríngeofaríngea com foco nasal discreto:   
 Laríngeofaríngea com foco nasal acentuado:

**5. Pitch**

agudo  médio para agudo  médio  
 médio para grave  grave

**6. Loudness**

fraco  médio  forte

**7. Articulação**

precisa  imprecisa

**8. Ataque Vocal**

suave  brusco  
 aspirado

**9. Registros**

basal ou *fry*  falsete  
 modal de peito  modal de cabeça  
 uso divergente  *whistle* ou assobio

Há quebras na passagem  sim  não  
 Se sim, são:  constantes  discreto

**10. Projeção**

voz com projeção  voz sem projeção

**11. Vibrato**

Presente  Ausente

**11.1 Observações quanto a qualidade do vibrato:**

---

---

---

**12. Tessitura vocal**

( ) ampla ( ) média ( ) restrita

**13. Extensão vocal**

( ) ampla ( ) média ( ) restrita

**14. Belting**

Há presença de *belting*? ( ) sim ( ) não

**14.1 Observações quanto ao uso do *belting*:**

---

---

---

**15. Drive**

Há presença de *drive*? ( ) sim ( ) não

**16. Melisma**

Há presença de melisma? ( ) sim ( ) não

**17. Expressividade**

**17.01 Análise, de forma livre, a expressividade da voz cantada da amostra e os recursos utilizados.**

---

---

---

**17.02 Você consegue perceber o uso de algum recurso extra-vocal em alguma delas?**

---

---

---

