

Conceitos sobre ajustes no Trato Vocal: Fundamentos para uma análise da utilização do vocal feminino no *Symphonic Metal*

Daniela da Silva Moreira¹

Introdução

O objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar o trabalho vocal desenvolvido por três cantoras de bandas do subgênero musical do *Heavy Metal*, o *Symphonic Metal*, e, assim, entender e exemplificar modificações de timbre vocal decorrentes da combinação de ajustes musculares ocasionados no trato vocal.

Principiada durante a realização do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Música Bacharelado em Canto (UFPEl), esta proposta de pesquisa teve seu início devido a minha prática musical com grupos de *Heavy Metal*, *Symphonic* e *Gothic Metal*, e em como essa experiência me fez observar a utilização do canto neste cenário musical em particular.

Na prática interpretativa, dentro do cenário do *Symphonic Metal* e *Gothic Metal*, a técnica de canto lírico é um dos possíveis recursos timbrísticos utilizados. No decorrer do exercício como vocalista fui moldando uma forma específica de cantar, partindo de observação dos recursos utilizados por cantoras deste cenário musical, trabalhando diferentes ajustes no trato vocal para alcançar modificações timbrísticas, ao mesmo tempo em que, visava desenvolver um trabalho vocal que atualmente é empregado no âmbito do canto na música comercial contemporânea, cuja mudanças e “hibridismos” vocais são altamente utilizadas.

A terminologia canto comercial contemporâneo será empregada nessa pesquisa seguindo a ideia da categoria utilizada desde os anos 2000, nos Estados Unidos, para a *Contemporary Commercial Music* (CCM). O termo é usado na pedagogia vocal para classificar estilos que não pertencem à música de concerto (também chamada música clássica ou música erudita), nem à música contemporânea (música do século XX composta por compositores eruditos). A junção dos termos comercial e contemporâneo vem para desassociar o uso do canto nestes estilos composicionais e abarcar os demais estilos de canto provenientes do

¹Universidade Federal de Pelotas.

século XX em diante, incluindo todas as manifestações de música popular: *rock*, *jazz*, *pop*, *gospel*, entre outros; como o próprio teatro musical (LOVETRI, 2014).

Tanto para a prática musical como para a observação enquanto ouvinte, a pesquisa aqui realizada sobre o uso de ajustes no trato vocal se tornou um campo promissor para entender e alcançar alterações no som vocal. Somado à base teórica sobre fisiologia, conhecimentos também aperfeiçoados durante a Especialização em Fundamentos em Voz (AVM Faculdade Integrada), foi possível correlacionar tais conhecimentos à prática musical do estilo aqui destacado.

Este trabalho visa, também, iniciar uma pesquisa acerca de um estilo ainda com pouca visibilidade em pesquisas musicais, o *Symphonic Metal*, e do uso do vocal feminino neste estilo. Bem como pretende demonstrar que o canto, nesse subgênero do *Heavy Metal*, pode ser entendido e desenvolvido a partir dos mesmos conceitos geralmente abordados no estudo tradicional de técnica vocal.

A metodologia empregada neste trabalho foi desenvolvida com base em pesquisa bibliográfica e virtual, buscando conceituar os princípios do canto a fim de entender os ajustes ocasionados no trecho entre as pregas vocais e os lábios da boca (trato vocal). A partir dos dados encontrados se tornou possível observar, analisar e comparar as mudanças vocais apresentadas por três vocalistas, interpretando-se auditivamente e quando possível visualmente, o trabalho vocal desenvolvido por cada uma destas cantoras.

As três vocalistas em questão, objetos de investigação nessa pesquisa, são: Anna-Maria Krawe (banda *Therion*), Simone Simons (banda *Epica*), e Tarja Turunen (banda *Nightwish*). A escolha dessas deve-se a consideração de serem elas, as cantoras que melhor exemplificam os ajustes no trato vocal, abordados nesta pesquisa.

Esta pesquisa está organizada em três partes: a primeira introduz, brevemente, um histórico sobre o início do gênero musical *Heavy Metal* e alguns de seus subgêneros, incluindo algumas informações sobre o surgimento do *Symphonic Metal*. Em sequência são abordados princípios sobre o canto, assim como conceitos relacionados ao trato vocal, importantes para entender as possibilidades de ajustes

musculares realizados durante o canto, relevantes para a compreensão de diferentes fenômenos acústicos vocais. Por fim, a pesquisa apresenta uma análise do trabalho vocal desenvolvido pelas cantoras Anna-Maria Krawe, Simone Simons e Tarja Turunen, nas três músicas selecionadas: “*Son of the sun*”, “*Quietus*” e “*Ghost love score*”. Esta análise visa apontar as possibilidades de ajustes musculares realizados pelas cantoras, com os seguintes componentes do trato vocal: laringe, véu palatino, língua, mandíbula e lábios.

A pesquisa conta com imagens das partituras das linhas melódicas vocais (transcritas pela autora), nas quais estão grafados os padrões nomeados como “A”; “A1”; “A2”; “B”; “B1”; “B2”; “C” e “Linha Pontilhada”, referentes às combinações de ajustes dos componentes do trato vocal analisados. Por meio da classificação desses padrões tornou-se possível traçar uma análise individual e uma análise comparativa, das diferenças timbrísticas e de ajustes vocais, entre as três cantoras estudadas.

Um breve histórico do *Heavy Metal* e seus subgêneros

Segundo Ian Christie (2010), há controvérsias quanto à origem e os verdadeiros precursores do termo *Heavy Metal*. Existem, basicamente, duas vertentes nessa discussão: os que apontam seu início na década de 60, e os que assinalam seu início na década de 70. Pode-se dizer que essas duas vertentes se baseiam no fato do *Heavy Metal* ser anterior ou posterior à banda *Black Sabbath*.

Autores como Kid Vinil (2008) afirmam que o *Heavy Metal* possui suas raízes no final da década de 60 com nomes como *Cream*, *The Who*, *Jeff Beck Group* e *Jimi Hendrix*. Esse autor, adepto da vertente que afirma ser o *Heavy Metal* anterior ao *Black Sabbath*, alega mais precisamente que a banda precursora desse gênero teria sido *Led Zepellin*, surgindo oficialmente em 1969.

Já outros autores, como Christie, apontam ter sido o *Black Sabbath* com o lançamento de seu primeiro álbum (intitulado “*Black Sabbath*”) em 1970, a banda que

deflagrou o real início do *Heavy Metal* como um gênero musical derivado do *Rock* (CHRISTE, 2010).

Um aspecto relevante nessa discussão é o fato da banda *Black Sabbath* ter sido a primeira a ser definida com o termo “*Heavy Metal*”. O crítico Lester Bangs, da revista *Creem*, acabou recebendo o mérito pela popularização do termo ao usá-lo em matérias sobre a banda. O *Black Sabbath* trazia o peso, o volume e, ainda, começava a trazer a “teatralidade”, influentes até hoje no universo do *Metal*. Ozzy Osbourne (vocalista) era a grande figura encarregada de impressionar o público quando necessário. Pode-se apontar Ozzy como o ponto chave do princípio do gênero musical e talvez por isso tenha recebido o título de pai do *Heavy Metal* (CHRISTE, 2010).

Levando em consideração essas duas vertentes, pode-se dizer que as características sonoras que vieram a formar o *Heavy Metal* começaram a surgir no fim da década de 1960, início da década de 1970, basicamente nos Estados Unidos e no Reino Unido, com raízes no *blues* e *rock*, buscando intensificar o peso sonoro das suas composições.

Podem-se apontar como principais características do estilo: o peso sonoro, principalmente de distorções de guitarra obtido com o efeito *overdrive*²; na harmonia a utilização do *power chord* (conhecido como um “acorde” formado com um intervalo entre duas notas, geralmente a quinta perfeita); utilização característica de marcações acentuadas no ritmo; além de utilização de escalas pentatônicas. O emprego de progressões modais também é comum no gênero, principalmente os modos frígio e eólio, assim como trítonos e progressões com cromatismos, sonoridades intervalares associadas à maldade, jargões da música antiga que, por vezes, são acrescentados ao *Heavy Metal*.

As bandas posteriores ao *Sabbath* foram acrescentando em suas composições vários outros elementos, sejam esses sonoros, temáticos ou visuais. Em consequência disso, acabaram por gerar os inúmeros subgêneros existentes dentro do *Heavy Metal*, tendo a grande maioria desses, se desenvolvido a partir da *2Overdrive* seria a saturação do som. Antes de existir os pedais, esta saturação era conseguida através do aumento (ganho) do volume nos amplificadores, no caso, da guitarra.

década de 80. O crítico Garry Sharpe-Young, autor da enciclopédia *Metal: The Definitive Guide*, divide os subgêneros do *Heavy Metal* em cinco grandes categorias: *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, *Power Metal* e os relacionados ao *Doom* e *Gothic Metal*. O autor defende que todos os demais subgêneros do *Metal* partem dessas cinco grandes categorias (SHARPE-YOUNG, 2007).

O *Symphonic Metal*, ou no Brasil Metal Sinfônico, teria surgido principalmente a partir do *Power Metal* e do *Gothic Metal*. As bandas desse subgênero trabalham com a utilização de “elementos sinfônicos” de forma frequente em suas composições. Estes elementos podem ser: o uso de vozes que se utilizam da técnica de canto lírico ou timbres vocais aproximados; uso de materiais idiomáticos oriundos da música de concerto; além da utilização predominante de teclados e de timbres orquestrais, sejam esses reais ou virtuais (*samplers*).

Acredita-se que o termo *Symphonic* possa ter sido utilizado inicialmente para descrever faixas específicas de álbuns que possuíam uma sonoridade mais “sinfônica”. O termo só veio a ser empregado como classificação de um novo subgênero por volta dos anos 1995 - 1996, quando a banda *Therion* integrou fortemente esses conceitos sonoros em seus álbuns: *Single “The Beauty in Black”* (1995) e *“The1”* (1996), fazendo com que fosse creditado a *Therion* o título de precursora do *Symphonic Metal*. As bandas *Nightwish* e *Within Temptation* surgiram também em 1996 e são hoje consideradas grandes nomes do subgênero. Outras bandas surgidas nos anos 2000 também ganharam destaque, entre elas estão: *Epica*, *Edenbridge*, *Rain Fell Within* e *After Forever*³.

Uma característica que pode ser percebida é que praticamente todas as bandas, atualmente classificadas como *Symphonic Metal*, possuem pelo menos um vocal feminino, podendo também trabalhar com uma voz masculina na divisão dos vocais. Tal constatação, no entanto, não tem a intenção de atribuir essa característica como elemento obrigatório do subgênero.

Diante desta característica relevante da representação do vocal feminino presente no estilo, esta pesquisa é direcionada a analisar, em específico, três

³Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Metal_sinf%C3%B4nico>.

cantoras, vocalistas das bandas de *Symphonic Metal*: *Therion*, *Epica* e *Nightwish*. Sendo elas: Anna-Maria Krawe, Simone Simons e Tarja Turunen.

Anna-Maria foi contratada pela banda sueca *Therion* para a gravação do álbum “*Sirius B*” de 2004 e interpreta a música “*Son of the sun*” a ser analisada nesta pesquisa. Na voz de Simone Simons, vocalista da banda *Epica* formada em 2002 nos Países Baixos, será analisada “*Quietus*”, do álbum “*Consign to Oblivion*” lançado em 2005. E de Tarja Turunen, vocalista da banda finlandesa *Nightwish* no período de 1996 a 2005, será analisada a música “*Ghost love score*”, do álbum “*Once*”, lançado em 2004⁴.

Para tal análise, inicialmente faz-se necessário realizar alguns apontamentos relacionados a produção vocal e ao canto, apresentados a seguir.

Princípios sobre a voz e o canto

A produção da voz inicia-se a partir de um processo neural que, por meio de impulsos nervosos partindo do córtex cerebral, envia mensagens ao nosso corpo ativando os sistemas envolvidos na produção dos sons vocais, da fala ou do canto (MOREIRA, 2017).

Este processo neural faz com que os núcleos motores do tronco encefálico e da medula sejam ativados, transmitindo impulsos nervosos que vão desde o tórax e abdome, ajudando no processo de controle e “apoio” da respiração; até a musculatura laríngea, que auxilia na vibração e funcionamento das pregas vocais; bem como para todas as estruturas responsáveis pela articulação, ressonância e amplificação dos sons vocais (PINHO et al., 2014).

A partir desses estímulos nervosos, inicialmente o mecanismo de respiração (inspiração e expiração) é ativado. O ar ao ser inspirado gera o abaixamento do músculo diafragma por meio do aumento de volume dos pulmões. Devido a movimentação do diafragma, no retorno à sua posição natural, ocorre o processo de

⁴Biografias das bandas *Therion*, *Epica* e *Nightwish*. Links para acesso online disponíveis nas referências.

expiração, onde o ar expirado passando pelas pregas vocais em adução, auxilia em sua vibração (MOREIRA, 2017).

Após o início do ciclo vibratório das pregas vocais as ondas sonoras são geradas provocando um som fundamental. Este som fundamental é então filtrado e transformado em um som com altura e forma definida, a partir do assessoramento dos sistemas fonatório e de ressonância, ocorrido no trecho compreendido pelo trato vocal.

Ambos os processos de voz falada e cantada se utilizam das mesmas estruturas para a produção dos sons, porém o canto demanda determinados ajustes devidos às suas necessidades particulares. “De modo simplificado, a respiração passa a ser mais profunda; as pregas vocais produzem ciclos vibratórios mais controlados e com maior energia acústica; as caixas de ressonância estão expandidas e introduzem uma maior amplificação ao som básico” (BEHLAU & REHDER, apud PEDROSO, 1997:16).

Em relação as pregas vocais, existem dois processos que explicam o seu funcionamento e sobre como produzem um som fundamental. O primeiro está relacionado aos movimentos de abertura e fechamento das pregas vocais (o ciclo vibratório anteriormente comentado) promovido pelo movimento ondulatório da mucosa que constitui as pregas vocais (LOUZADA, 1982), que hoje é explicado pela Teoria Aerodinâmica-Mioelástica relacionada ao princípio do efeito de Bernoulli. O efeito de Bernoulli na voz se refere ao aumento da velocidade das partículas de ar quando passam pela glote, reduzindo a pressão entre as pregas vocais, “desencadeando um efeito de sucção que aproxima as pregas vocais entre si, seguidas de um retrocesso elástico que promove nova adução glótica e o recomeço de um novo ciclo vibratório”. (FAWCUS et al., 2004 apud SCHWARZ, 2006:20).

O segundo processo, que também envolve as possibilidades de produção vocal, está relacionado a atuação da musculatura extrínseca e intrínseca da laringe sobre o funcionamento das pregas vocais. Os músculos extrínsecos da laringe são responsáveis pelos movimentos de abaixamento e elevação da laringe, enquanto os músculos intrínsecos respondem pelos movimentos de abertura (abdução) e fechamento (adução) das pregas vocais, além de influenciarem no controle da

frequência e da intensidade da voz, a partir de uma determinada pressão subglótica (BAË; PACHECO, 2006; SUNDBERG, 2015).

Sendo os músculos intrínsecos da laringe importantes no controle das frequências e da intensidade da voz, estes se tornam essenciais no controle das notas e registros vocais do cantor, bem como atuam em modificações técnicas e estilísticas da voz.

Embora haja uma ação conjunta de vários músculos para o controle e mudança da qualidade vocal, são, até o momento, os músculos Tireoaritenóideos (TA) e os Cricotireóideos (CT) considerados os mais importantes na produção dos registros vocais. É a ação destes músculos sobre as pregas vocais, em movimentos de seu afilamento, encurtamento ou alongamento, por exemplo, que influencia na dinâmica do uso dos registros vocais. Como para o uso do registro basal (ou *Fry*); registro modal (que compreende os chamados registro de peito, registro misto, e registro de cabeça); e outros registros vocais existentes (ARAÚJO, 2013; PINHO et al., 2014).

Este assunto, no entanto, não será aprofundado neste momento por se tratar de um tema que demandaria um enfoque bastante extenso e particular, porém fica ressaltado que dependemos da ação da musculatura intrínseca da laringe sobre as pregas vocais para construir vocalmente: registros, técnicas e estilos vocais diferentes.

Temos ainda que: “não somente os movimentos desses músculos intrínsecos estabelecem as mudanças estilísticas e de qualidade vocal, como há também a interferência dos processos de articulação e ressonância que ocorrem no nível supra glótico do trato vocal” (MOREIRA, 2017:123), e é sobre essas estruturas supraglóticas que esta pesquisa tratará de se aprofundar, como ferramenta para sua análise vocal.

A utilização e ajustes das estruturas supraglóticas do trato vocal se tornam importantes no controle de estéticas vocais diferentes, para o uso da voz seja no canto lírico como para o canto comercial contemporâneo, uma vez que, em relação ao controle sobre a musculatura intrínseca laríngea, esta na grande maioria das

vezes não se trata de uma ação consciente e direta realizada pelos cantores, que se baseiam principalmente por reconhecimento sonoro para reproduzir determinado som vocal (e a isso podemos associar notas, registros, técnicas, efeitos vocais e recursos timbrísticos diferentes).

A partir desse reconhecimento sonoro o cantor passa a realizar o que atualmente vem sendo chamado por alguns professores de canto comercial contemporâneo como “memórias de acesso”⁵. Essas memórias de acesso tratam da criação e controle de padrões de movimentos musculares, usados afim de ativar determinada musculatura vocal para reproduzir um som específico. Incluindo a isso, conseqüentemente, a ativação dos próprios músculos intrínsecos da laringe.

Alguns desses padrões de movimentos musculares são apresentados, na análise vocal dessa pesquisa, a partir do uso de ajustes nas estruturas supraglóticas do trato vocal, mais especificamente suas partes móveis, que são estruturas de uso mais consciente por parte do cantor.

Conceitos sobre os ajustes no trato vocal

O trato vocal, que compreende as estruturas supraglóticas que vão das pregas vocais até os lábios de nossa boca, é considerado extremamente relevante para a compreensão dos fenômenos acústicos que ocorrem na produção vocal, para o processo de articulação, bem como influencia no timbre da voz. As modificações realizadas na sua configuração são essenciais para alterar as propriedades acústicas do som. (NEMETZ et al., 2005 apud TAVARES; SILVA, 2008; MILLER, apud SANTOS, 2010).

De acordo com Louzada (1982), o trato vocal é formado pelas estruturas da laringe, faringe, boca e fossas nasais, encontrando-se nele estruturas fixas, meio-fixas e móveis. Sendo uma estrutura fixa do trato vocal a abóbada palatina óssea; um setor meio-fixo a parede posterior da faringe (já que os músculos faríngeos são capazes de realizar leve movimentação de retração ou elevação do pavilhão

⁵Como pelo professor brasileiro, especializado em *rock* e *drives* vocais, Ariel Coelho.

faringobucal); e as suas estruturas móveis: o véu palatino, a mandíbula, língua, os lábios, as bochechas, e as paredes que vão da boca à faringe até o início da laringe.

O formato do trato vocal é semelhante a um tubo, quase uniforme, e tem por comprimento médio: 17,5 centímetros em homens, 14,7 em mulheres e 8,75 em crianças. No entanto, a sua forma pode ser modificada por meio do posicionamento dos lábios, mandíbula, língua e laringe; enquanto o seu comprimento pode ser aumentado ao trabalhar o abaixamento da laringe, elevação do véu palatino ou o alongamento dos lábios, por exemplo (SANTOS, 2010).

Então, as alterações na configuração, na forma e comprimento, do trato vocal, podem ser realizadas por meio de ajustes em suas partes móveis e essas alterações também influenciam nas diferenças ressonantes e de timbre da voz, que podem caracterizar formas e estilos diversos de cantar.

A partir dos ajustes realizados na sua configuração é que podemos criar sonoridades específicas que distinguem gêneros musicais, como a técnica do canto lírico usada na música de concerto ou as diferentes técnicas vocais utilizadas em distintas manifestações de canto popular. Estes resultados técnicos e estilísticos vocais diferentes, se tornam possíveis por que os ajustes no trato vocal provocam modificações no som a partir de variações entre os parciais harmônicos gerados na amplificação da voz (MOREIRA, 2017).

Sendo assim, as alterações ressonantes e de timbre vocal, encontradas em variados estilos de canto, podem ser alcançadas por meio da movimentação da laringe, da musculatura que forma a faringe⁶, do véu palatino, da língua, da mandíbula, dos lábios, pela utilização das cavidades nasais, além de como esses ajustes influenciam-se entre si. A seguir, focaremos nos seguintes ajustes das partes móveis do trato vocal: os movimentos de abaixamento e elevação da laringe; arqueamento do véu palatino; e movimentos realizados nos lábios, mandíbula e língua; abordando como estes ajustes são obtidos e o que geram na voz cantada.

6A faringe divide-se em: nasofaringe (espaço ao fundo da cavidade nasal), orofaringe (região oral, fundo da garganta), e laringofaringe (base da língua até o início da laringe).

Em relação a laringe, esta pode ser abaixada ou elevada. O abaixamento da laringe gera o alongamento do trato vocal enquanto sua elevação diminui o seu comprimento. Estes movimentos interferem na propagação de harmônicos da voz, com o abaixamento da laringe obtemos um reforço de parciais harmônicos graves, em oposição, com sua elevação reduzimos os harmônicos graves e ampliamos os harmônicos agudos da voz (RUBIM, 2000 apud SANTOS, 2010).

Quando temos a laringe relativamente em sua posição natural ou elevada a voz apresentará uma sonoridade geralmente identificada, metaforicamente, como “clara”, que se trata do cancelamento de determinados parciais dos harmônicos graves ou reforço de harmônicos agudos. O recolhimento ou elevação do corpo da língua também pode influenciar nessa percepção de sonoridade “clara” (MOREIRA, 2017). Já a sonoridade provocada pelo abaixamento da laringe, que gera um reforço de determinados parciais dos harmônicos graves, é identificada no canto como voz “escura”.

Sendo assim, definições como voz “clara” e “escura” são normalmente usadas no estudo e ensino do canto, analogias utilizadas com o intuito de auxiliar no entendimento do cantor sobre a produção de seu timbre e estão relacionadas ao cancelamento ou reforço de determinados harmônicos da voz, que podem ser obtidos por meio dos movimentos de alongamento ou diminuição da forma e comprimento do trato vocal.

A “voz clara” pode ainda ser denominada com o termo “voz aberta”, assim como “voz escura” muitas vezes é chamada de “voz coberta”. A “voz clara” ou “aberta” constitui uma projeção vocal anteriorizada (na face) juntamente a uma articulação aberta; enquanto a “voz escura” ou “coberta” trata-se do oposto, uma projeção pósterio-superior (com véu palatino elevado), juntamente a uma articulação mais fechada ou arredondada (PINHO, 2003).

A movimentação labial, juntamente com a mandíbula, influencia na articulação, assim como também para a constituição dessas projeções. A movimentação dos lábios em direção horizontal auxilia para uma projeção vocal anteriorizada e articulação aberta, em contrapartida, a movimentação dos lábios em

movimentação vertical facilita para uma projeção pósterio-superior e articulação mais fechada ou arredondada (MOREIRA, 2017).

A movimentação da mandíbula também influencia na mobilidade da laringe. O abaixamento da mandíbula auxilia diretamente no abaixamento da laringe e é bastante utilizada na técnica de canto lírico. A sonoridade encontrada nesta técnica tem uso importante do abaixamento da laringe juntamente com a elevação do véu palatino, dentre outras características. A ideia é que este movimento combinado trabalhe a homogeneidade dos harmônicos da voz. Entretanto, o uso desse abaixamento deve ser flexível e variável de acordo com as demandas do canto. Em alguns casos, como em coloraturas ou notas muito agudas, por exemplo, o abaixamento excessivo da laringe pode dificultar a mobilidade do fluxo vocal.

Posto que, o uso do abaixamento da mandíbula e abaixamento da laringe irão depender de fatores como a anatomia individual, as notas a serem emitidas, e, ainda, as vogais e consoantes a serem articuladas (SANTOS, 2010).

Sobre o arqueamento do véu palatino, este é também utilizado a fim de alcançar maior espaçamento oral e maior cavidade ressoante. A sua elevação, conjunta ao abaixamento da laringe, permite à amplificação de frequências graves, médias e agudas de maneira mais homogênea, gerando o efeito de “voz cheia”. O arqueamento do véu palatino é muitas vezes também solicitado no canto para a produção do que metaforicamente é reconhecido como uma voz mais “arredondada”.

Se for bem definido o arqueamento do véu palatino, o abaixamento da laringe, e com auxílio da língua abaixada, teremos uma máxima abertura interna (LOUZADA, 1982). Quando elevamos o véu palatino, através da ação de músculos elevadores específicos, “ampliamos o espaço da orofaringe e fechamos o espaço da nasofaringe” (BAÊ; PACHECO, 2006: 52). “Com isso, entende-se que a elevação acentuada do véu palatino fecha a passagem do ar vindo do trato vocal para as cavidades nasais, auxiliando na emissão de sons orais” (MOREIRA, 2017:128).

Para a produção de sons nasais é necessário controlar o arqueamento do véu palatino e mesmo utilizar a elevação do corpo da língua para que esta diminua o

percentual de abertura da orofaringe e, com uma pressão de ar específica, ative a utilização, também, das cavidades da nasofaringe para a propagação do som. “O mesmo pode ser utilizado para uma voz mais metálica ou uma maior utilização dos ressonadores superiores, gerando o que pode ser chamado de uma voz mais ‘frontal’” (MOREIRA, 2017:128).

Resumindo: o som “escuro” ou “coberto” pode ser alcançado pelas movimentações de abaixamento da laringe e mandíbula, abaixamento ou retração do corpo da língua, arqueamento do véu palatino, com auxílio dos lábios em posição vertical, e é então antônimo ao timbre “claro” ou “aberto”. Este último pode ser alcançado por níveis de posição natural ou elevada da laringe, com certo uso de arqueamento do véu palatino sobre ação de uma movimentação de lábios e abertura oral mais horizontalizada, ou ainda, pela elevação do corpo da língua para a região do véu palatino, para utilização de ressonância do som com ativação da nasofaringe.

Em relação a ajustes realizados pela língua, seus movimentos podem interferir na movimentação da laringe, devido a base da língua estar presa ao osso hioide, que, por sua vez, é ligado aos músculos da laringe e faringe e aos músculos posturais do pescoço (BAË; PACHECO, 2006), ou seja, a elevação do corpo da língua pode influenciar na elevação da laringe, assim como o contrário também é possível.

A movimentação da língua é ainda essencial na articulação e pode realizar “tanto movimentos da ponta em direção às arcadas dentárias, inferior ou superior, como elevar a base até a parte posterior do palato” (DINVILLE, 1993: 37). Tal elevação da base ou corpo da língua à parte posterior do palato (véu palatino) gera o efeito de um timbre mais “claro”, “aberto” ou “metálico”, já mencionado anteriormente.

Assim sendo, a língua, a mandíbula e os lábios são importantes na fonação para a articulação, bem como para a amplificação e timbre da voz. Influenciam na manutenção da movimentação da laringe, na forma e alongamento do trato vocal, no posicionamento de demais estruturas do trato vocal, e, regulam o som conferido pelo ressonador supraglótico.

Todas essas estruturas abordadas interferem no resultado vocal final. Os ajustes combinados, realizados com essas estruturas, podem modificar a forma e o comprimento do trato vocal, influenciando em alterações vocais e de timbre. O conhecimento sobre as possibilidades do uso de ajustes no trato vocal, principalmente das suas partes móveis, são uma alternativa de acesso mais direto ao cantor, para o controle e modificação estilística de sua voz.

Análise dos ajustes no trato vocal utilizados pelas cantoras no *Symphonic Metal*

Até o momento a pesquisa buscou fundamentar conceitos sobre as possibilidades de ajustes do trato vocal, assim como expor o modo como esses geram modificações no som vocal. A partir de então, é possível aplicar estes conceitos na observação da utilização do trato vocal, diretamente na produção vocal, por meio do reconhecimento auditivo, e, se possível, visual, desses ajustes.

Desse modo, esta pesquisa prossegue por analisar o trabalho vocal desenvolvido pelas cantoras: Anna Maria-Krawe (*Therion*), Simone Simons (*Epica*) e Tarja Turunen (*Nightwish*). Tendo como objetivo apontar os ajustes dos seguintes componentes do trato vocal: laringe, véu palatino, língua, mandíbula e lábios.

Nas imagens, das partituras transcritas apresentadas no decorrer do texto, encontram-se a análise dos seguintes padrões de ajustes, definidos como “A”, “A1”, “A2”, “B”, “B1”, “B2”, “C” e “Linha Pontilhada”:

A – Posição aproximadamente natural do véu palatino e da laringe, movimentações leves, articulação labial mais flexível podendo ser levemente vertical ou levemente horizontal;

A1 – Padrão de timbre mais aproximado da sonoridade obtida com as posições aproximadamente naturais do véu palatino e da laringe, porém com lábios articulando em posição vertical. Ainda assim, remete a um som um pouco mais frontal;

A2 – Padrão de sonoridade transitória entre os padrões A1 e B. Os componentes véu palatino e laringe não estão tão próximos das suas posições naturais podendo existir um nível leve de arqueamento do véu palatino e abaixamento da laringe, porém ainda remete a um som mais frontal (anteriorizado), não tão pósterio-superior como os padrões B e B1. Lábios articulando mais em posição vertical;

B – Véu palatino arqueado e laringe abaixada, lábios em posição vertical, abaixamento da mandíbula. Projeção pósterio-superior;

B1 – Véu palatino arqueado e abaixamento da laringe mais acentuados que em relação ao padrão B;

B2 – Véu palatino arqueado, pode ocorrer um leve abaixamento da laringe em alguns pontos, de maneira maleável, por demanda da articulação, articulação também maleável, intercalando posição horizontal e vertical de boca e lábios, com predominância de articulação aberta ou posição labial horizontal. Sonoridade transitória entre os padrões B1 e C;

C – Laringe em posição elevada, véu palatino levemente arqueado por influência de lábios em posição horizontal, corpo da língua arqueado, permitindo a ativação da região da nasofaringe;

Linha pontilhada (-----) – Região de transição dos componentes do trato vocal, de um padrão para outro.

É comum encontrar, nas mídias sociais, descrições que apontam as vocalistas de *Symphonic Metal* como cantoras líricas. Ainda que o estudo do canto lírico esteja presente na prática de algumas vocalistas desse subgênero do *Heavy Metal*, diferente do que comumente se entende, a grande maioria das cantoras não costuma conservar a homogeneidade timbrística dessa técnica, existindo sim diferenças propositais de ajustes vocais, que ocasionam alterações nos seus timbres e características vocais.

Um real exemplo de cantora no *Symphonic Metal*, que, de fato, utiliza exclusivamente os padrões encontrados no canto lírico, é a soprano Anna-Maria Krawe, contratada para a gravação do disco “*Sirius B*”, da banda *Therion*.

Durante toda a música “*Son of the Sun*”⁷, analisada nesta pesquisa, Anna mantém o trabalho de ajustes do trato vocal utilizado para alcançar a sonoridade do canto lírico, empregando o arqueamento do véu palatino e o abaixamento da laringe. A utilização desse padrão, grafado na partitura de “*Son of the Sun*” como padrão B, aparece, portanto, no decorrer de toda a canção (Figuras 1 e 2).

É preciso ressaltar que existem diferentes níveis de arqueamento do véu palatino e de abaixamento da laringe, pois esses não possuem sempre a mesma medida de abertura, já que é necessária a adaptação natural dos componentes do trato vocal para a demanda articulatória exigida e, ainda, para ajustar a afinação requerida.

Considerando essa situação, salienta-se na análise vocal de Anna-Maria Krawe, a utilização mais proeminente do véu palatino arqueado e laringe abaixada nos compassos 16; 24; 32; 65; 73 e 81, grafados como B1 (Figuras 1 e 2).

O padrão B1 se trata, portanto, de um segundo nível de arqueamento do véu palatino e abaixamento da laringe, mais acentuado que o padrão B. No caso de Anna-Maria Krawe, o uso do padrão B1 incide em uma maior abertura e alongamento dos componentes véu palatino e laringe, devido à sustentação e altura da nota emitida (nota do seu registro agudo).

⁷A gravação de estúdio pode ser ouvida na plataforma online do YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nFi-kCxQ6BI>>.

SON OF THE SUN

THERION
Sirius B

[Introdução] 16x

In an- ci- ent of khem

a Pha- ra- o was prai- sing the

sun a- bo- ve Amon O- si- ris Mo- ther

I- sis and Thoth. The gods would pu- nish the hy- bris of Pha- ra-

o, he wrapped him- self in false sun- shine

he was the foun- ding fa- ther of the on- ly God but he pro-

voked a fit of rage. Son of the Sun,

it was his na- me Son of the Sun, the sun will burn your

wings Son of the Sun, be- ware of A- ton

Son of the Sun, your God will let you down.

Figura 1. Partitura da linha melódica vocal de “Son of the Sun” p. 1 (transcrita pela autora).

The image shows a musical score for a vocal line, likely for a female voice, in a symphonic metal style. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 84, 89, 94, and 98 indicated. There are several musical markings: '8x' above measure 50, 'B' above measures 50-54, 'B' above measures 55-59, 'B 1' above measures 60-64, 'B' above measures 65-69, 'B 1' above measures 70-74, 'B' above measures 75-79, 'B 1' above measures 80-83, 'B' above measures 84-88, 'B 1' above measures 89-93, and 'B' above measures 94-97. The lyrics are: "The Sphinx burst in- to tears and py- ra- mids are sha- king, the pre- ci- pice is close when Pha- ra- o is lo- sing his faith. Vi- sions of mad- ness led the Pha- ra- o as- tray the por- ten- ts were too o- mi- nous, un- til this day his curse is still the plague of Man, we must de- feat the on- ly God. Son of the Sun, it was his na- me Son of the Sun, the sun will burn your wings Son of the Sun, be- ware of A- ton Son of the Sun, your God will let you down." The score ends with a double bar line and repeat signs, with markings for [Coro], [Solo], and 16x.

Figura 2. Partitura da linha melódica vocal de “*Son of the Sun*” p.2 (transcrita pela autora).

O padrão B também pode ser encontrado na análise dos diferentes ajustes vocais constatados em “*Quietus*”⁸, cantada por Simone Simons da banda *Epica*. Como grafado nas figuras da transcrição melódica desta canção (Figuras 3, 4 e 5), Simone trabalha com três padrões principais de ajustes vocais e transições para esses.

Nas passagens grafadas como padrão B, a sonoridade obtida sugere que a cantora esteja utilizando o véu palatino arqueado e a laringe levemente abaixada, não coincidentemente, tais passagens acontecem nos grupos de notas agudas da linha melódica da referida canção, ou, em momentos que a cantora necessita cantar fonemas em que predomine a sonoridade de vogal “[o]”. Naturalmente, para a formação dessa sonoridade, os lábios precisam estar dispostos em posição vertical, o que já aponta certo abaixamento da laringe. Somando a isso o arqueamento do véu palatino, Simone garante para a sua voz o que se pode reconhecer como uma sonoridade mais aproximada do canto lírico.

Nas passagens indicadas com linha pontilhada encontramos uma região de transição. Nesses pontos a cantora encaminha a frase retornando os componentes do trato vocal para suas posições naturais ou expandindo-os. Por exemplo, após iniciar a melodia cantando o trecho “*The culprit*”, nos compassos 7 e 8 (Figura 3), com véu palatino arqueado e laringe levemente abaixada, esses (véu palatino e laringe) são encaminhados gradativamente para suas posições naturais no decorrer da frase, até alcançarem seu posicionamento natural, padrão A, na palavra “*thinking*”, no compasso 9 (Figura 3). A própria linha melódica em movimento descendente sugere este procedimento, bastante comum no uso da voz para o canto comercial contemporâneo.

Simone usa então o véu palatino arqueado e a laringe abaixada para as notas agudas, retornando os componentes do trato vocal para as suas posições naturais à

8A gravação de estúdio pode ser ouvida no canal oficial do YouTube da banda Epica, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=btVF6yI35iE>>

medida que se dirige para as notas médias e graves; e utiliza o movimento contrário, expandindo o trato vocal, do registro médio para o agudo.

Como exemplo de expansão dos componentes véu palatino e laringe, encontra-se, nos compassos 23 e 24 (Figura 3), o trecho “*The infinity*”. Nesse segmento Simone inicia com menor arqueamento de véu palatino e abaixamento da laringe, expandindo-os até alcançar o ajuste do padrão B na sílaba “*ty*”, e, assim, mantendo-o na palavra “*of*” na nota seguinte.

Sílvia Pinho descreve esse tipo de condução como uma forma de driblar as passagens vocais, ou seja, passar pelas regiões vocais grave, média e aguda, sem que ocorra algum tipo de mudança repentina de timbre, chamada de “quebra” de notas, entre os momentos de transição por essas regiões.

As quebras nas passagens podem ser dribladas com a elevação do palato mole e o abaixamento da laringe (sem compressão da língua) nas escalas ascendentes (cobertura) e, nas descendentes, deve-se usar o processo inverso (descobertura), comprimindo a faringe, baixando o palato mole e elevando a laringe (PINHO apud SANTOS, 2010: 70).

O padrão A, encontrado nos compassos 9; 13; 28; 31; 32; 34; 35; 36; 51; 58; 59; 82; 89 e 90 (Figuras 3, 4 e 5), representa os trechos em que Simone trabalha com os componentes véu palatino e laringe em suas posições aproximadamente naturais, ajustando o trato vocal somente ao necessário para a articulação e afinação.

Já as passagens grafadas como padrão C (Figuras 3 e 4), são os pontos em que a cantora executa notas agudas, mas utilizando uma sonoridade diferente da empregada no início da música. Neste ponto um dos fatores mais visíveis em gravações ao vivo da cantora, para essa variante sonora, é a abertura horizontalizada da boca⁹.

Se, como no padrão B, a mandíbula desce, a boca se mantém na vertical e a laringe é abaixada, teremos o som associado como “cheio” ou “escuro”. No caso do

⁹Embora a cantora não faça exatamente os mesmos ajustes realizados na gravação de estúdio, a abertura de boca de Simone Simons, no referido trecho, em posição horizontal, pode ser constatada no vídeo: <<http://www.youtube.com/watch?v=ptKUGjf8Brw>>.

padrão C, em que a mandíbula se movimenta para a articulação, de acordo com uma movimentação horizontal da boca (em articulação aberta), teremos o som que é indicado metaforicamente como extremamente “aberto”, provido de uma articulação dita mais “escancarada”.

Se a boca e os lábios são mantidos nessa abertura horizontal a língua pode ser acomodada para as laterais ou ser arqueada em direção ao véu palatino. Com isso a passagem da orofaringe é parcialmente diminuída e o ar expirado pode alcançar também a nasofaringe, permitindo a utilização dos ressonadores da região nasal e frontal.

É recorrente encontrar na literatura do canto, apontamentos que indicam como indesejável o uso da boca na horizontal para a utilização do som mais “aberto”. Por exemplo, Santos (2010) defende a utilização das vogais obtidas com a posição vertical da boca, mas é necessário estar atento, pois esta colocação é essencial para o canto lírico, mas não em outras técnicas vocais.

Alguns cantores tendem a pronunciar vogais com uma posição mais difusa, aberta, escancarada, contrária à desejável posição mais vertical. Se uma escala é feita concentrando-se em ser mais escura todo o tempo e mantendo-se uma sensação de ressonância frontal na altura da máscara (olhos e raiz do nariz), palato duro e ponte alveolar, pode-se experimentar as vogais fechadas mais eficientemente (SANTOS, 2010: 84).

O uso desta posição de boca, chamada metaforicamente de “escancarada”, não deve ser relacionada a uma prática errada ou inconveniente, se, utilizada em outros meios musicais que não os da música de concerto, que exige o padrão vocal do canto lírico tradicional. Esta posição mais “escancarada” é exatamente a utilizada por Simone Simons nos padrões C, e indica a ativação da região da nasofaringe que acarreta um som reconhecido como mais “claro”, “aberto”, ou mesmo mais “metálico”; e que se encaixa numa proposta de canto comercial contemporâneo.

A utilização e combinação dos padrões A, B e C, usados por Simone Simons, prosseguem no restante da música, com a utilização do processo de transição para mudar de um padrão para outro (grafado nas figuras como “linha pontilhada”), ou

seja, expandindo ou diminuindo, gradativamente, a abertura e posição dos componentes do trato vocal.

QUIETUS
EPICA
Consign to Oblivion

The musical score is written in 6/8 time and consists of ten staves of music. The lyrics are as follows:

1 [Introdução] 18x Oh - - - - -

7 The Cul- prit, you act be- fore thin- king caught in ig-

11 no- rant Sin - - - and ly- ing to your own re- fle- ction, you thought you could

15 hi- de. De- pri- - - - ved of my own

19 in- - no- cence, de- ni- - - - ed.

23 The in- fi- ni- - ty of re-

27 cur- ring tor- ment, your come-up pan- ce.

31 See, hear the tor- tu- re in- side de- vouring what was left of my pri- - -

35 de, you thought it's not go- ing to hap- pen to you, thought you could hi- de. De-

The score includes chord markers: B (measures 1-6), A (measures 7-10), C (measures 11-14), B (measures 15-18), C (measures 19-22), B (measures 23-26), A (measures 27-30), B (measures 31-34), A (measures 35-38), B (measures 39-42), and C (measures 43-46).

Figura 3. Partitura da linha melódica vocal de “Quietus” p.1 (transcrita pela autora).

The image displays a musical score for the vocal line of the song "Quietus" on page 2. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, and the score is divided into sections labeled A, B, and C. Section A includes measures 51-54, 77-80, and 81-84. Section B includes measures 39-42, 47-50, 55-58, 63-66, 69-72, and 75-76. Section C includes measures 43-46 and 73-74. Measure 63 contains an instrumental section with a 14x repeat sign. The lyrics are: pri- - - ved of my own in- no- cence, de- ni- - - ed. The in- fi- ni- - ty of re- cur- ring tor- ment, your comeup- pan- ce. Dwell- ling in a mind, mixed up and your re- gret has spread o- ver the sea. [Instrumental] Oh_ - - - - De- pri- - - ved of my own in- no- cence, de- ni- - - ed. The in- fi- ni- - ty of re- cur- ring tor- ment, your comeup- pan- ce.

Figura 4. Partitura da linha melódica vocal de "Quietus" p.2 (transcrita pela autora).

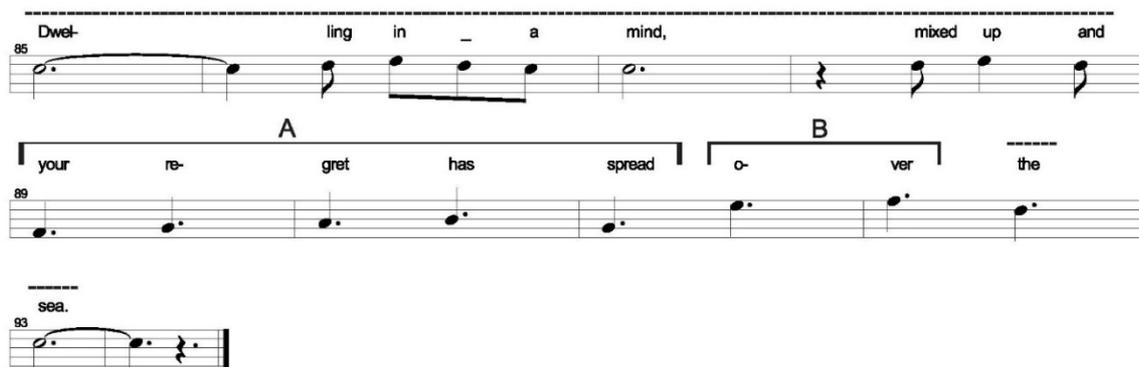


Figura 5. Partitura da linha melódica vocal de “*Quietus*” p.3 (transcrita pela autora).

No caso da canção “*Ghost Love Score*”¹⁰, cantada por Tarja Turunen, é possível identificar seções de ajustes vocais, organizados por setores na música. Uma primeira seção pode ser apontada do compasso 18 ao 53 (Figuras 6 e 7), nos quais a cantora trabalha com os padrões B, B1 e B2.

Nos compassos 18 ao 25, e 34 ao 41 (Figura 6), encontra-se o padrão B2. Nesse padrão, a sonoridade apresentada por Tarja Turunen sugere que a cantora conserva, de maneira bastante constante, certo arqueamento do véu palatino. No entanto, a sonoridade não indica que exista um relevante abaixamento da laringe, este pode ocorrer de maneira leve em alguns pontos, por demanda da articulação dos fonemas emitidos e não para efeito de aumento dos parciais graves (como o que ocorre nos padrões B e B1).

No que diz respeito à articulação do padrão B2, essa também é maleável, intercalando posição horizontal e vertical de boca. Por exemplo, nas sílabas que contêm a sonoridade de vogal “[o]” a cantora utiliza arredondamento dos lábios

10A gravação de estúdio pode ser ouvida na plataforma online do YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uN3yqMr3ffY>>

(posição vertical da boca), essencial para a formação da sonoridade em questão, enquanto que a utilização de boca em posição horizontal rege todo o restante desse padrão.

Tarja utiliza então no padrão B2, principalmente, uma articulação “aberta”, conduzida por uma disposição labial mais horizontal, propiciando o efeito de uma voz um pouco mais “clara”. Este efeito é alcançado mesmo que a língua não esteja arqueada, como no caso do padrão C. Diante disso, pode-se concluir que Tarja não utiliza a língua arqueada em direção ao véu palatino, nesse padrão B2, por este apresentar uma sonoridade mais próxima do padrão B do que do padrão C. O fato de Tarja Turunen utilizar uma posição labial horizontal suprime um tanto do espaço da orofaringe enquanto ressonador, gerando o efeito de voz mais “clara ou aberta” equivalente à sua voz.

Nos compassos seguintes observam-se os padrões B e B1 (Figura 7), também utilizados pelas demais cantoras. Cada qual, com sua identidade timbrística, trabalha nesses padrões os níveis de elevação do véu palatino e abaixamento da laringe, sendo os ajustes do padrão B1 mais acentuados do que os do padrão B. No trecho “*the blue*”, nos compassos 50 e 51, o padrão B1 utilizado por Tarja se dá, provavelmente, pelo mesmo motivo de Anna Maria-Krawe: a altura da nota emitida.

O padrão B é utilizado novamente dos compassos 91 ao 106 (Figura 8), no entanto, esse segmento possui uma maior concentração de notas das regiões média e grave, regiões em que os ajustes de véu palatino arqueado e laringe abaixada ainda não haviam sido identificados, já que esse padrão parecia, até então, ser utilizado pela cantora para um melhor ajuste de notas da região aguda.

Nesse trecho, devido à região melódica ser média / grave, o padrão B alcança uma sonoridade mais “escura” do que nos demais fragmentos em que este é apresentado, pois nessa região a utilização de arqueamento do véu palatino e abaixamento da laringe aludem a um som com mais parciais graves.

Uma segunda seção de ajustes utilizados por Tarja Turunen pode ser observada entre os compassos 58 e 81 (Figura 7), onde a cantora intercala os

padrões A1 e A2. Esses ajustes, no entanto, são um tanto dúbios enquanto o trabalho vocal desenvolvido pela então vocalista do *Nightwish*.

O que se pode apontar sobre o padrão A1 é que este seria um segmento em que a cantora manipula um timbre mais aproximado da sonoridade obtida com as posições, aproximadamente, naturais do véu palatino e da laringe, mas com lábios articulando em posição vertical, podendo existir um leve abaixamento da laringe devido a essa manutenção vertical dos lábios. Ainda assim o timbre remete a um som um pouco mais frontal.

O padrão A2, por sua vez, seria um meio termo entre os padrões A1 e B. Os componentes véu palatino e laringe não estão em suas posições naturais, podendo estar com um nível pequeno de arqueamento do véu palatino e abaixamento da laringe ainda não utilizado no padrão A1, porém sem alcançar o nível empregado no padrão B. O padrão A2 ainda remete um pouco a um som frontal (anteriorizado), não tão pósterio-superior como o padrão B, o que faz com o que esse padrão tenha uma proximidade timbrística maior com o padrão referido como A1.

No restante da canção a cantora volta a utilizar os mesmos grupos de padrões já apontados. Percebe-se que, aparentemente, as modificações utilizadas por Tarja são organizadas por “categorias”, pois a cantora passa de um padrão para uma variante próxima. A não ser no trecho entre os compassos 125 e 151 (Figuras 8 e 9), nos quais a cantora inicia com o padrão A1 e, a partir do compasso 135, modifica diretamente para o padrão B, encerrando a canção com véu palatino arqueado, laringe abaixada e os lábios em posição vertical, devido ao abaixamento da mandíbula.

As posições labiais, bem como os movimentos da mandíbula e demais ajustes, utilizados por Tarja, podem ser observados no vídeo ao vivo retirado da turnê “*End of an Era*”. Embora, na gravação ao vivo, a cantora não cante exatamente como na gravação de estúdio analisada, existindo algumas modificações de timbre em que ela trabalha com os ajustes do trato vocal de

maneira um pouco diferente, o vídeo indicado ainda é um bom exemplo para a percepção da análise realizada nesse trabalho¹¹.

¹¹Vídeo disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=dvn7h1k3Mo8>>.

GHOST LOVE SCORE

NIGHTWISH

Once

[Introdução]

1 5x

5

10 4x

14

B 2

We used to swim the same moon-light wa- - ters

18

o- ceans a- way from the wa- - ke- ful day

22

B

26 My fall will

30 be for you

B 2

34 Scent of the sea be- - fore the wa- king of the world

38 brings me to thee In- - to the blue me- mo- ry.

Figura 6. Partitura da linha melódica vocal de “Ghost Love Score” p.1 (transcrita pela autora).

42 My - fall will - -

46 be - for you -

50 in- to the blue me- mo- ry.

54

58 A si- ren from the deep came to me - sang my name my lon- - ging

62 still I write my songs a- bout that dream of mine

66 wo- rth e- very- thing I may - e- ver be. The

70 Child - will be born a- gain - that - si- ren ca- ried him to me

74 first of them true love sin- ging on the shoul- - ders

78 of an an- gel wi- thout care for love n' loss.

82 [Solo] 10x [Orquestra] 10x

Figura 7. Partitura da linha melódica vocal de “Ghost Love Score” p.2 (transcrita pela autora).

The image shows a musical score for the vocal line of "Ghost Love Score". It consists of ten staves of music with lyrics written below the notes. The score is divided into sections labeled B, B 2, and A 1. Section B starts at measure 88 and includes the lyrics: "Bri- ng me home or lea- ve me be my lo- ve in the dark _ heart of the night I _ have lost the path be- fore me the one _ be- hind _ will _ lead me. Bri- ng me home or lea- ve me be my lo- ve in the dark _ heart of the night I _ have lost the path be- fore me the one _ be- hind _ will _ lead me." Section B 2 starts at measure 105 and includes the lyrics: "Take me, cure me, kill me, bring me home. Eve-ry way, eve-ry day I keep on wa- tching us sleep. Re- live the old sin of A- dam and Eve of you and me for- give the a- do- ring | beast." Section A 1 starts at measure 125 and includes the lyrics: "Re- deem me in- to child- hood Show me my- self wi- thout the shell. Like the ad- vent of May _ I'll be there". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like "8x" and "10x".

Figura 8. Partitura da linha melódica vocal de “Ghost Love Score” p.3 (transcrita pela autora).

when you say — time to ne - ver hold | our love. My
133

— fall will — — be for
137

you_ — — My — — fall
142

will — — be — — for you.
147

152

Figura 9. Partitura da linha melódica vocal de “*Ghost Love Score*” p.4 (transcrita pela autora).

Conclui-se que, das três cantoras analisadas, Anna-Maria Krawe é a única a manter um mesmo padrão de ajuste vocal, o que resulta em um timbre vocal mais homogêneo em todo o desenvolver da música. Mudanças timbrísticas, decorrentes de maiores ajustes nos componentes do trato vocal, podem ser observadas no trabalho das cantoras Simone Simons e Tarja Turunen.

No vocal de Simone podemos observar mudanças mais discrepantes em relação ao timbre final que ela obtém, entre um padrão de ajuste e outro, nos padrões por ela utilizados: A, B e C. No entanto, a ligação entre um padrão e outro é realizada de forma sutil, dessa forma, a mudança entre os ajustes é alcançada gradativamente.

Diferentemente de Tarja Turunen, cujos ajustes realizados são muito mais minuciosos. Tarja trabalha com ajustes aproximados dos componentes vocais, ocorrendo troca suave de um padrão para uma de suas variações. Por exemplo: em um segmento musical trabalha com os padrões B, B1, B2; em um segundo segmento trabalha com os padrões A1, A2.

Como as mudanças de Tarja são sutis, se torna mais difícil identificar os pontos em que ocorrem as suas mudanças timbrísticas, ao contrário da interpretação de Simone Simons, na qual as mudanças timbrísticas se tornam mais aparentes, mesmo a cantora utilizando uma ligação gradativa entre os diferentes padrões utilizados.

Conclui-se que, o vocal feminino no *Symphonic Metal*, representado por estas cantoras, apresenta um controle sobre os componentes do trato vocal, e é comum encontrar um jogo de ajustes e combinações de suas estruturas, capazes de alterar o som vocal e tornar variadas as possibilidades de timbres trabalhados pelas cantoras.

Considerações Finais

Diante do exposto nesta pesquisa, julgo necessário destacar a dificuldade encontrada durante a busca de referencial bibliográfico a respeito do *Heavy Metal* e seus subgêneros, especialmente no meio acadêmico. O material disponível, em sua maioria, é de cunho jornalístico e pareceu carecer de aprofundamento, rigor histórico e de uma pesquisa metodologicamente fundamentada. Outra fonte que essa pesquisa buscou foram artigos da internet, nos quais é necessário realizar um filtro constante para separar as informações relevantes do material com envolvimento emocional e, por vezes, tendencioso dos fãs.

Já no caso da literatura sobre o canto, a questão que despertou atenção foi o direcionamento, predominantemente relacionado ao canto lírico, para um repertório advindo da música de concerto. Ainda são poucas as fontes bibliográficas, principalmente nacionais, que estudem técnicas de canto da música comercial contemporânea, ficando claro que ainda há muito a ser explorado sobre o assunto no que se refere às possibilidades vocais encontradas nas muitas manifestações de

música popular, como o canto no *Symphonic Metal*. É preciso que se busque entender as diferenças que geram formas diversas de cantar, sendo que uma técnica não deve anular outra, tampouco uma técnica vocal deve ser vista como unicamente correta e aceitável.

Outro ponto a ser mencionado, que foi observado durante esta pesquisa, é a ainda difícil tarefa de se desvencilhar da utilização de metáforas no estudo, prática e ensino do canto, como agentes de transmissão de informações específicas sobre ajustes no trato vocal. Buscou-se enfatizar as ocorrências físicas capazes de gerenciar e alterar os sons vocais, utilizando em paralelo a isso, alguns termos metafóricos geralmente usados no canto, por acreditar que a utilização de uma abordagem científica e anatômica, juntamente à abordagem metafórica, possa auxiliar a organizar de forma mais precisa o que os termos comumente utilizados significam. De posse dessa percepção, esta pesquisa buscou assinalar os processos físicos e musculares capazes de modificar os resultados sonoros, decorrentes da utilização de ajustes dos componentes do trato vocal, vinculando-os, quando necessário, às metáforas, normalmente associadas a esses tipos de ajustes.

É necessário também, que os cantores alcancem a percepção do canto como um todo, tendo consciência de que as estruturas utilizadas nas diferentes técnicas vocais são as mesmas, mas a maneira como essas são usadas é que pode ser variável. Sendo assim, o que difere uma técnica vocal de outra e as diferenças vocais encontradas em estilos musicais diversos, é o modo como os componentes do trato vocal são manipulados. A partir desse pensamento podemos chegar à compreensão de que um cantor, de fato, tem capacidade de dominar mais de um tipo de repertório, trabalhando técnicas vocais diferentes. Tal domínio representa o conhecimento adquirido, assim como o controle sobre o seu instrumento vocal.

Essa é uma das conclusões em relação ao trabalho vocal das cantoras Simone Simons e Tarja Turunen, ambas demonstram possuir controle sobre o seu trato vocal, sendo capazes de, por meio de pequenas e controladas alterações, alcançar nuances timbrísticas que enriquecem suas interpretações musicais.

Realizar esta pesquisa foi de extrema importância para o meu aperfeiçoamento enquanto cantora. O processo de busca pelo referencial teórico, a

fim de alcançar o embasamento necessário para os caminhos analíticos que pretendia seguir, fez com que minha compreensão sobre a prática vocal fosse ampliada consideravelmente.

Em consonância, o estudo minucioso sobre o trabalho vocal desenvolvido por essas cantoras me fez aperfeiçoar e ampliar os ajustes vocais que eu já vinha realizando em minha prática musical, garantindo mais segurança e precisão no momento de cantar, devido à consciência sobre as estruturas do trato vocal trabalhadas. Sendo assim, esta análise sobre a utilização do vocal feminino veio a se tornar, para mim, uma fonte para concepção e aperfeiçoamento de uma prática interpretativa vocal, dentro do estilo do *Symphonic Metal*.

Deixo claro que as análises vocais contidas nesta pesquisa foram realizadas a partir da minha concepção acerca dos ajustes nas partes móveis do trato vocal, estudados até o momento. Deste modo, as observações feitas sobre as vocalistas analisadas podem vir a serem avaliadas de maneira diferente, inclusive por mim, futuramente.

Por fim, percebo que existem ainda outros fatores a serem maiormente investigados, como o que ocorre na estrutura glótica e a resposta das pregas vocais com relação à atuação dos músculos intrínsecos da laringe durante o canto. Bem como, se mostra interessante para esta pesquisa a utilização de ferramentas de análise mais objetivas, como o uso de análise espectrográfica da voz cantada. Com isso, deixo em aberto a possibilidade de expansão desta pesquisa para investigações futuras.

Referências

ARAÚJO, Marconi. *Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.

Biografia Epica. Disponível em: <<http://www.epica.nl/band>> Acesso em: 15/03/2018.

Biografia Nightwish. Disponível em: <<http://nightwish.com/en/band/biography>> Acesso em: 15/03/2018.

Biografia Therion. Disponível em: <<http://therion.se/band/>> Acesso em: 15/03/2018.

BAÊ, Tutti; PACHECO, Claudia. *Canto equilíbrio entre corpo e som: Princípios da fisiologia vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: a história completa*. São Paulo: Arx - Saraiva, 2010.

MOREIRA, Daniela da Silva. "Modificações técnicas e estilísticas vocais por meio de ajustes no trato vocal: uma abordagem para o ensino do canto". In: *1º COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP: ensino-aprendizagem, memórias e linguagens. Anais...* Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, p.118-133, 2017.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

Metal Sinfônico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Metal_sinf%C3%B4nico>. Acesso em: 15/03/2018.

LOUZADA, Paulo. *As bases da educação vocal*. Rio de Janeiro: O Livro Médico LTDA, 1982.

LOVETRI, Jeannette. "Classical and Contemporary Commercial Music: A comparison" In: Hoch, M., *A Dictionary For The Modern Singer*. Rowman & Littlefield, 2014. Disponível em: <<http://www.thevoiceworkshop.com/pdfs/LoVetri%20Chapter%20Mordern%20Singer.pdf>>. Acesso em: 10/05/2018.

PEDROSO, Maria Ignez. *Técnicas vocais para os profissionais da voz*. São Paulo: CEFAC, 1997. Monografia (Especialização em Voz), Centro Especializado em Fonoaudiologia Clínica, CEFAC, 1997.

PINHO, Sílvia. *Fundamentos em Fonoaudiologia: Tratando os Distúrbios da voz*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 2003.

PINHO, Sílvia; KORN, Gustavo; PONTES, Paulo. *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2014.

SANTOS, Juliana Martins dos. *Aspectos Acústicos e Fisiológicos do Sistema Ressonantal Vocal como ferramenta para ensino-aprendizagem do Canto Lírico*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SCHWARZ, Karine. *Modificações Laríngeas e Vocais produzidas pelo som vibrante lingual*. 2006. Dissertação (Mestrado em Distúrbios da Voz Humana), Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

SHARPE-YOUNG, Garry. *Metal: The Definitive Guide*. USA: Jawbone Press, 2007.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TAVARES, Juliana Gomes; SILVA, Erika Henriques de Araújo Alves da. "Considerações teóricas sobre a relação entre respiração oral e disfonia". In: *Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, São Paulo, v. 13(4): 405-410. 2008.

VINIL, Kid. *Almanaque do Rock*. São Paulo: Ediouro, 2008.

Referências Sonoras

HOLOPAINEN, Tuomas. *Once*. Finlândia: Nuclear Blast / Spinefarm, 2004. Ghost love score, 10,02min. 1 disco compacto (57,35min): Digital, Stéreo. ICARUS 919.

JANSEN, Mark. *Consign to Oblivion*. São Paulo: Hellion, 2005. Quietus, 3,45min. 1 disco compacto (50,25min): Digital, Stéreo. HEL0437.

NIEMANN, Kristian. *Sirius B*. Alemanha: Nuclear Blast, 2004. Son of the sun, 5,36min. 1 disco compacto (54,6min): Digital, Stéreo. NBR 0150.