

## A soproiedade vocal como recurso interpretativo no canto popular

MODALIDADE: Comunicação oral

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**Resumo:** A soproiedade na voz cantada como um recurso interpretativo é o tema deste trabalho que tem como objetivo identificar sua aplicação na música popular brasileira através de gravações registradas em álbuns de notáveis intérpretes. Trata-se de uma pesquisa exploratória na área da performance musical, com referências bibliográficas da música e da fonoaudiologia, que contribuirá para o registro de um recurso interpretativo do canto popular brasileiro, colaborando com o crescimento da produção bibliográfica sobre técnica vocal.

**Palavras-chave:** Soproiedade vocal. Interpretação vocal. Timbre vocal.

### Breathiness in singing as an interpretive resource in popular singing

**Abstract:** Breathiness in singing as an interpretative resource, and an identification of its application in Brazilian popular music, is the subject of this research, through recordings of notable performers. This is an exploratory research of musical performance, with music and speech therapy references, which contribute to registering the interpretive features of Brazilian popular song, collaborating with the growth of bibliographic production about vocal technique.

**Keywords:** Breathy voice. Vocal performance. Vocal timbre.

### 1. Introdução

Para personalizar sua interpretação o cantor pode se valer das propriedades do som, com a possibilidade de adequação de melodia, ritmo, intensidade e timbre, esta última compondo a identidade do intérprete. O que ocorre na prática, em relação ao timbre vocal, é que os cantores fazem ajustes fisiológicos, utilizando características vocais como recursos interpretativos. No canto popular, este estudo das técnicas interpretativas se mostra quase sempre subjetivo, algo que se descobre e se cria através da autopercepção, a partir dos gostos pessoais do intérprete e suas possibilidades, muitas vezes partindo de uma estética pré-estabelecida de determinado gênero musical. O estilo popular trata-se de um canto esteticamente livre, que dispõe de inúmeros recursos interpretativos. Não há uma regra que deve ser seguida ou imposta, em razão disto, as publicações direcionadas à interpretação vocal são escassas. No entanto, apesar de possuir aspectos subjetivos em suas nuances, partindo da observação da prática, é possível teorizar alguns elementos que aparecem nas performances dos cantores da música popular.

A soproiedade na voz cantada como um recurso interpretativo em timbre é o tema desta pesquisa que tem como objetivo identificar sua aplicação na música popular brasileira.

Este estudo irá documentar algo que já é realizado na prática, através de observações e hipóteses, tratando-se assim, de uma reflexão sobre o tema e não de afirmações absolutas. Acredita-se que os resultados desta pesquisa contribuirão para o registro de um recurso interpretativo do canto popular brasileiro.

## **2. Referenciais teóricos sobre soprovidade vocal e interpretação musical**

Sobre a soprovidade vocal e sua definição é possível encontrar fontes na fonoaudiologia. “O termo soprovidade não existe no dicionário da língua portuguesa, entretanto, foi mantido por ser comumente utilizado no meio fonoaudiológico e otorrinolaringológico” (PINHO; PONTES, 2008: 68). Em 1980, Laver chamou esta qualidade vocal de “Breathy Voice<sup>1</sup>”, correspondendo a uma sonorização suave, com leve soprovidade audível convivendo com a voz modal<sup>2</sup>, que é marcadamente dominante. Alertou ainda que a voz em questão difere do cochicho, tanto em termos de configuração e tensão de prega vocal, quanto em intensão no discurso. Segundo Behlau (2001), na qualidade vocal soprosa ouve-se a voz acompanhada de ar não sonorizado pelas pregas vocais; assim, há presença audível de um ruído junto à fonação, que é o fluxo contínuo de ar através da glote. Pinho e Pontes (2008) explicam que a soprovidade corresponde à presença de um ruído de fundo audível, cujo correlato fisiológico mais frequente é a presença de fenda glótica. Na literatura do canto popular, Papparotti e Leal (2011) definem a voz soprosa como sendo uma voz com marcante presença de soprovidade na emissão.

Para a fonoaudiologia a soprovidade não intencional pode ser considerada uma disfonia<sup>3</sup>, portanto, passível de tratamento. No entanto, este estudo aborda o tema do ponto de vista da interpretação vocal voluntária. Diversos autores enquadram a soprovidade em “Qualidade Vocal”, que Behlau (2001: 92) explica:

Qualidade vocal é o termo atualmente empregado para designar o conjunto de características que identificam uma voz; era anteriormente referida como o timbre, mas o uso deste vocábulo está se restringindo aos instrumentos musicais. A qualidade vocal é nossa avaliação perceptiva principal e relaciona-se à impressão total criada por uma voz, e, embora a qualidade vocal varie de acordo com o contexto de fala e as condições físicas e psicológicas do indivíduo, há sempre um padrão básico de emissão que o identifica. (...) está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, tanto em nível de pregas vocais e laringe, quanto em nível do sistema de ressonância (...).

Além do enquadramento nos estudos de qualidade vocal e disfonia, a soprovidade também é estudada no âmbito da fonética. Um exemplo do uso da voz soprosa nos idiomas é

a letra *h* na língua inglesa, em palavras como *happy*. Estes fonemas exigem o chamado ataque vocal aspirado ou soproso, produzido por adução atrasada da prega vocal, ou seja, a expiração do ar antecede a vibração das pregas vocais (BEHLAU, 2001; PINHO, 1998).

A configuração laríngea da voz soproso é explicada por Laver (1980): as pregas vocais vibram, mas não se fecham totalmente. De acordo com o autor, a voz soproso é produzida com marcante relaxamento do esforço muscular, caracterizada pela tensão adutiva fraca e compressão medial também fraca, porém, justo o suficiente para que a energia aerocinética obtenha vibração de pequena amplitude das pregas vocais.

A respeito das características acústicas da voz soproso, Behlau (2001) a caracteriza como uma voz de intensidade baixa, e que também pode ser de intensidade forte quando houver esforço de compensação para reduzir o escape de ar. Colton e Casper (1996) acrescentam que esta qualidade vocal apresenta falta de clareza. Hillenbrand e Houde (1996) apresentam em seus estudos o comportamento dos harmônicos na voz soproso, segundo os autores, há maior amplitude do primeiro harmônico (H1) enquanto os harmônicos superiores se apresentam relativamente fracos. Além disso, há redução da frequência fundamental em relação à voz não soproso, bem como a estrutura dos formantes é obscurecida (Gordon, 2001).

Na área da psicodinâmica vocal<sup>4</sup>, alguns estudos sobre qualidade vocal indicam que as mulheres tendem a apresentar maior soproso vocal do que os homens, na maioria das línguas. Este fato pode estar relacionado às impressões que esta qualidade vocal costuma causar. Caracterizada como uma forma relaxada e sensual de falar, quando relacionada ao sexo feminino pode gerar os juízos de sensível e feminina. (BIEMANS, 2000). Além da impressão de sensualidade, Behlau (2001) ainda cita fraqueza e falta de potência como possíveis interpretações da voz soproso.

Em relação à interpretação, Laboissière (2002), em seu conceito de interpretação musical como uma atividade recriadora, acredita que a música está subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos e históricos. Para Lima, Apro e Carvalho (2006), o termo *interpretação* refere-se à tradução e expressão de um pensamento, o que presume uma ação de execução que se reveste de um sentido hermenêutico. Os autores explicam que a *interpretação* unida à *prática*, que possui preocupações mais mecanicistas, resulta na chamada *performance*.

A maioria dos autores que discorrem sobre a interpretação vocal enfatizam a “emoção” genuína como principal fator de uma boa performance. Segundo Silva (2005) canto expressivo é aquele que expressa bem aquilo que pretende transmitir, com vivacidade e energia, de um modo altamente significativo. Sobre os recursos interpretativos em timbre, de

acordo com Madureira (2005), as condições de produção da fala possibilitam infinitos ajustes, e por isso, ela se torna muito expressiva. Desta forma, no discurso existe o conteúdo, que é o sentido, e a matéria fônica, que constitui a forma. Esta é a que causa impressões nos ouvintes, que então, lhe atribuem sentido. Toda fala é expressiva, pois veicula, através da fonação e articulação dos sons, alguma forma de emoção, atitude, estado físico, crença ou condição social. A alteração do timbre vocal, portanto, pode ser algo natural da fala e da comunicação:

(...) um indivíduo que possui voz normal consegue variá-la livremente de acordo com a situação e o contexto do discurso. Assim, na verdade, temos várias vozes utilizadas de acordo com o interlocutor e com a situação de comunicação. Essa possibilidade de variação vocal, sob demanda voluntária ou não, consciente ou inconsciente, talvez seja um dos melhores atestados de saúde vocal e de normalidade anatomofuncional do aparelho vocal. (BEHLAU, 2011: 65)

Na voz cantada a qualidade vocal é comumente analisada em relação ao estilo musical e as características interpretativas de cada pessoa. Segundo Paparotti e Leal (2011) cada gênero musical exige do cantor ajustes fonatórios específicos, de demanda particular. É necessário o autoconhecimento e amadurecimento vocal do intérprete para que este possa reconhecer sua tessitura confortável, as características do seu instrumento vocal e as possibilidades e limites para criar efeitos em sua voz.

A qualidade da voz no canto popular é extremamente variada, permitindo nuances de rouquidão, sopro, nasalidade, aspereza, (...) Portanto, é imprescindível que os cantores populares tenham conhecimento em relação às técnicas vocais próprias para o seu estilo. (PAPAROTTI; LEAL, 2011: 61)

Pinho (1998) explica que é fundamental a consciência quanto à necessidade de retorno ao padrão vocal habitual, imediatamente após os ensaios e apresentações. Quando um ajuste motor impróprio para uma produção vocal saudável é utilizado em longo prazo, pode levar a uma disfonia funcional (BEHLAU, 2001).

### **3. Sopro, nasalidade e aspereza na Música Popular Brasileira**

A alteração no timbre é um recurso interpretativo muito utilizado por diversos cantores da música popular, podendo trazer maior dinâmica à voz, melhorar a expressão da letra da canção, e até mesmo caracterizar um estilo.

A partir do momento em que o cantor faz uso da técnica vocal, dos campos de emissão e da variação consciente de registro, ele pode produzir alterações

significativas em seu timbre natural. Essas alterações, inseridas numa interpretação, podem produzir efeito de descontinuidade na escuta, gerando uma nova informação, que atua como elemento de atração na relação com o ouvinte (...). No que concerne ao timbre manipulado, a atuação pontual do intérprete pode produzir variações localizadas, que por certo interferem no sentido global da obra. (MACHADO, 2012:53)

A voz soprosa pode, portanto, colaborar com o sentido da poesia cantada. A estética do canto popular permite este tipo de nuance e liberdade criativa, evitadas pelo estilo lírico. De acordo com NAPOLITANO (2005), a música popular na América inicialmente incorporou as formas e valores europeus, e conseqüentemente, o *bel canto*. Porém, com a diversidade étnica que havia neste continente, novas formas musicais surgiram da interseção de culturas. Desta forma, as características do estilo lírico foram desaparecendo aos poucos do canto popular brasileiro. Durante o período do Samba dos anos 20 e 30 e a Época de Ouro, cantores como Mário Reis e Carmen Miranda trouxeram uma forma mais coloquial de cantar, ou seja, mais próxima da fala e sem tantos ornamentos. Segundo Machado (2007), no período seguinte, denominado pré-bossa-nova por alguns autores, os intérpretes buscavam aprimoramento na timbragem e no fraseado musical, trazendo certo glamour à voz. O movimento da Bossa-Nova trouxe a desconstrução completa da estética erudita no canto popular. A partir deste período, a voz nada tinha da antiga impositação ou ornamentação. De fato, as novas tecnologias em equipamentos de som colaboraram com o reconhecimento e surgimento de intérpretes que possuíam ou que optavam por vozes mais intimistas e com certa soproidade.

Nara Leão na gravação de “Derradeira primavera” em seu álbum “Opinião de Nara” (1964) utilizou a voz soprosa em alguns trechos. É possível notar mais claramente quando ela canta “a voz de um trovador” na palavra “voz”. Não é possível afirmar o porquê da utilização acentuada da soproidade neste período, poderia ser porque os intérpretes tinham a intenção de passar a impressão de intimidade e delicadeza em seu canto; porque como compositores/intérpretes não estavam tão preocupados com a perfeita colocação da voz, e sim com a mensagem da canção; ou porque desejavam quebrar definitivamente todos os padrões estéticos do bel-canto.

Deste período em diante o timbre vocal foi muito explorado pelos intérpretes e influenciado por diversos movimentos musicais. Um exemplo é a estridência em certas vozes da Tropicália. A soproidade, ainda utilizada no período contemporâneo, pode ser percebida em algumas gravações e interpretações da MPB. Segundo Paparotti e Leal (2011) o ataque vocal aspirado também é utilizado como recurso estético no canto popular.

Na discografia de Ivan Lins o recurso interpretativo em questão pode ser notado em diversas gravações. O músico mescla a voz soprosa com a voz não soprosa em muitas músicas, principalmente nas de andamento lento e poesia afetuosa. Na canção “Bom vai ser” do álbum “Anjo de mim” (1995) Ivan inicia o canto com bastante sopro, especialmente nas palavras “melhorasse”, “gente” e nos finais das frases. Com o desenvolver da música, a voz retorna ao timbre não sopro.

O disco “Falange Canibal” (2002) de Lenine traz a canção “Nem sol, nem lua, nem eu” onde o cantor utiliza bastante sopro em diversos trechos, e na maioria dos finais das frases. Lenine parece cantar de uma forma intimista, como se estivesse contando baixinho os fatos para alguém. Em frases como “Hoje eu encontrei a lua” e “Hoje eu acordei o dia” a delicadeza da voz e sopro são evidentes. Em outra canção deste mesmo álbum, “Ecos do ão”, a sopro predomina por quase toda a letra, que possui teor de protesto. Neste caso, a sopro junto com a respiração marcante e alguns efeitos de mixagem na voz traz a sensação de agressividade e revolta.

A cantora Rosa Passos na canção “Você vai ver” registrada em seu álbum “Amorosa” (2004) na primeira exposição do tema utiliza bastante sopro nos trechos “você vai ver” e “eu fui gostar de você”. Esta cantora já possui certa rouquidão e sopro como características vocais, no entanto, nestes trechos acima citados a voz soprosa é mais acentuada, o que não ocorre em toda a canção, podendo gerar a conclusão de que a intérprete acentuou a sopro voluntariamente.

Em um arranjo delicado de “Pra declarar minha saudade” Maria Rita em seu álbum “Samba meu” (2007) canta de uma maneira intimista onde a sopro se faz presente, sobretudo nas expressões “saudade”, “tempestade”, “que me dá”, “curar” e “durar”. Nas músicas de andamento mais rápido, consequente ritmo e articulação acelerados, e letras mais expansivas, raramente é perceptível o excesso de ar na emissão da voz da intérprete.

#### **4. Conclusão**

Nesta pesquisa o uso da sopro foi percebido com mais frequência em músicas com o andamento lento e ritmos mais tranquilos, o que pode estar relacionado à característica da voz soprosa apresentar menos clareza do que a voz não soprosa, sendo que canções com maior articulação rítmica exigem da voz maior inteligibilidade. Também parece estar bastante ligada à intensidade musical, sendo mais recorrente nas baixas intensidades. Este fato pode estar relacionado com a não adução total das pregas vocais na voz soprosa,

pois quanto melhor o fechamento destas, maior é a possibilidade de sons mais altos, em sentido de volume. Contudo, a soproidade foi percebida principalmente em canções cuja letra traz uma mensagem introspectiva, intimista e intensa emocionalmente. Ao comparar estas observações com a psicodinâmica vocal comentada nesta pesquisa, é viável fazer uma ligação entre elas.

A interpretação musical é subjetiva, tanto por parte do intérprete quanto por parte do ouvinte. Não é possível afirmar com certeza qual foi a intensão do cantor ao optar por determinadas mudanças de notas, duração, intensidade ou timbre, a menos que ele próprio o diga. Da mesma maneira, não é possível generalizar as impressões, sentimentos e opiniões que uma performance irá gerar no público, pois cada indivíduo irá apreciá-la ou rejeitá-la de uma forma diferente. Neste sentido, a soproidade na voz cantada pode agradar a alguns e desagradar a outros, tanto em estética quanto em sensações. Embora haja certo consenso quanto às impressões causadas pela voz soproada, estas não são as únicas possíveis.

Ainda que o objeto deste trabalho envolva certa subjetividade em sua teorização, é possível afirmar que na prática a soproidade vocal está presente na música popular brasileira caracterizando um recurso interpretativo timbrístico do cantor. Nesta pesquisa foram apresentados apenas alguns exemplos onde a voz soproada pode ser encontrada, e também algumas observações iniciais a respeito do assunto. Este tema, assim como outros referentes à técnica vocal para o canto popular, é um estudo recente e ainda necessita contar com mais pesquisas e estudos para que se solidifique.

## **Referências**

BEHLAU, Mara (org.). Voz. O livro do especialista. V.1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BIEMANS, Monique A. J. Gender variation in voice quality. Netherlands Graduate School of Linguistics: LOT, 2000.

COLTON, Raymond H.; CASPER Janaina K. Compreendendo os problemas de voz: uma perspectiva fisiológica ao diagnóstico e ao tratamento. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GORDON, Matthew. Linguistic aspects of voice quality with special reference to Athabaskan. Proceedings of the 2001 Athabaskan Languages Conference, 163-178, 2001.

HILLENBRAND, James; HOUDE, Robert A. Acoustic correlates of breathy vocal quality: dysphonic voices and continuous speech. Journal of Speech and Hearing Research, Volume 39, 311-321, April 1996.

LABOISSIÈRE, Marília. A Performance como um Processo de Recriação. Publicação original: ICTUS - Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, Volume 04, p. 108-114, 2002.

LAVER, John. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Gravação em LP. Philips, 1964.

LENINE. *Falange Canibal*. Gravação em CD. BMG, 2002.

LIMA, Sonia A.; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. “Performance, prática e interpretação musical” in LIMA, Sonia A. (org.) *Performance e Interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LINS, Ivan. *Anjo de mim*. Gravação em CD. Velas, 1995.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2007.

\_\_\_\_\_. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

MADUREIRA, Sandra. “Expressividade da fala” in KYRILLOS, Leny R. (org.) *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. *Cantonário*. Salvador: Musimed, 2011.

PASSOS, Rosa. *Amorosa*. Gravação em CD. Sony Music, 2004.

PINHO, Silvia M.R. *Fundamentos em Fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

PINHO, Silvia M.R.; PONTES, Paulo. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. V.1 (Série: Desvendando os segredos da voz). São Paulo: Revinter, 2008.

RITA, Maria. *Samba Meu*. Gravação em CD. Music, 2007.

SILVA, Marta A.A. “Expressividade no canto” in KYRILLOS, Leny R. (org.) *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

## Notas

---

<sup>1</sup> Breathy Voice - Voz Soprosa

<sup>2</sup> O registro modal é o que utilizamos geralmente em nossa fala habitual. (BEHLAU, 2001: 108)

<sup>3</sup> Disfonia é um distúrbio da comunicação que impede a produção natural da voz do indivíduo (...). (BEHLAU, 2001)

<sup>4</sup> A avaliação da psicodinâmica vocal é a descrição do impacto psicológico produzido pela qualidade vocal do indivíduo (...). (BEHLAU, 2001)