



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Beatriz Alves de Lima

“A Técnica Vocal de Jennifer Hudson: Uma análise da música “*And I’m Telling You I’m Not Going*” do musical *Dreamgirls* sob a ótica da técnica vocal com ênfase no *Belting*”

São Paulo – SP
2023

Beatriz Alves de Lima

“A Técnica Vocal de Jennifer Hudson: Uma análise da música “*And I’m Telling You I’m Not Going*” do musical *Dreamgirls* sob a ótica da técnica vocal com ênfase no *Belting*”

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Bacharelado em música – Performance da Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador(a): Dr. Ciro Visconti

São Paulo - SP
2023

Lima, Beatriz Alves de.

A técnica vocal de Jennifer Hudson : uma análise da música
“And I’m Telling You I’m Not Going” do musical Dreamgirls sob a
ótica da técnica vocal com ênfase no belting. / Beatriz Alves de Lima.
– 2023.

53 f. ilust. Color.

Inclui Anexo: Partituras

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à
Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Performance com ênfase em técnica vocal .
Orientador: Prof. Me. Ciro Visconti.

1. Belting. 2. Dreamgirls. 3. Broadway. 4. Hudson,
Jennifer. 5. Técnica vocal. I. Visconti, Ciro (orientador). II.
Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189



Associação de Ensino Superior de Música
Rua: Maria Figueiredo, 560
Paraíso – São Paulo
CEP: 04002-003
CNPJ: 09.126.883/0001-55

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às 14:00 do dia 15 do mês de Dezembro de 2023, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Dr. Walter Nery e Prof. Especialista Tatiana de Souza Parra para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A técnica vocal de Jennifer Hudson: uma análise da música 'And I'm Telling you I'm not going' do musical Dreamgirls sob a ótica da técnica vocal com ênfase no belting*, do aluna Beatriz Alves de Lima

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor (nome do orientador), secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador - Prof. Dr. Cirio Visconti

Profa. Esp. Tatiana de Souza Parra

Prof. Dr. Walter Nery

Dedico esse trabalho às pessoas que amo.
Pessoas especiais que fazem da minha vida mais bonita e feliz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, aos meus pais e irmãos, pelas constantes demonstrações de amor, apoio incondicional, presença e cuidado dedicado ao longo de toda a minha trajetória. Vocês representam meu bem mais valioso, e sem a contribuição de vocês, nada do que alcancei seria possível. Expresso minha gratidão por sempre me incentivarem e acreditarem nos meus sonhos.

À minha avó Madalena, em especial, dedico palavras de agradecimento. Ainda não me habituei à ideia de viver sem sua presença, mas agradeço a honra de ser sua neta e por todos os ensinamentos que me proporcionou. Sua sabedoria me guiou a viver intensamente e a ter confiança em mim mesma.

Aos meus avós, tias, tios, primas e primos, que estiveram ao meu lado, sempre marcando presença em todas as minhas apresentações musicais desde a infância, meu sincero agradecimento.

Aos amigos que, por meio de conversas enriquecedoras, risadas compartilhadas e apoio constante nos momentos mais desafiadores, enriqueceram minhas referências musicais e tornaram mais leve todo o processo da faculdade, meu agradecimento sincero.

Não posso deixar de reconhecer a importância dos meus professores e principalmente do meu orientador Ciro Visconti, cuja orientação foi fundamental no desfecho deste projeto acadêmico.

Por fim, agradeço a todos pelo papel crucial de desempenho na minha vida e que de forma direta ou indireta formam essenciais.

“Quando você está cantando tem uma mensagem a passar. Você atua àquela canção; você tem que saber o significado o propósito da canção. Eu deixei esse instinto me guiar”

Jennifer Hudson, 2019

RESUMO

Visando projeção, potência e brilho vocal a técnica denominada *Belting* surgiu e se desenvolveu dentro da *Broadway*. A música a ser analisada *And I'm Telling You I'm Not Going* do musical *Dreamgirls* se apresenta como uma referência dentro dessas características. Desta forma, o objetivo principal deste trabalho é analisar e investigar a canção executada pela cantora e atriz Jennifer Hudson à luz dos livros: *A Estrutura do Canto – Sistema e Arte na Técnica Vocal* de Richard Miller, *Belting Contemporâneo* de Marconi Araújo e *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal* de Silvia Pinho, Gustavo Polacow Korn e Paulo Pontes.

Palavras-chave: *Belting; Dreamgirls; Broadway.*

ABSTRACT

With a focus on projection, power, and vocal brilliance, the technique known as *Belting* emerged and developed within the *Broadway* context. The song to be analyzed, *And I'm Telling You I'm Not Going*, from the musical *Dreamgirls*, serves as a reference within these characteristics. Thus, the main objective of this work is to analyze and investigate the song performed by singer and actress Jennifer Hudson in the light of the books: *A Estrutura do Canto – Sistema e Arte na Técnica Vocal* by Richard Miller, *Belting Contemporâneo* by Marconi Araújo, and *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal* by Silvia Pinho, Gustavo Polacow Korn, and Paulo Pontes.

Keywords: *Belting; Dreamgirls; Broadway.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 125 a 128	19
Figura 2 - Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 61 a 62 (02'04" a 02'08")	19
Figura 3 - Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 115 a 116 (03'56" a 04'01")	19
Figura 4 - Diagrama representativo das cavidades, das estruturas e regiões do trato vocal (em perfil) e sua relação com o esôfago, a traqueia e os seios paranasais.....	22
Figura 5 - Ação dos músculos (intrínsecos) da laringe.....	24
Figura 6 - Representação esquemática da atividade da musculatura da laringe.....	24
Figura 7 - Representação esquemática dos tipos de registros com relação à atividade muscular intrínseca predominante (adaptada de Hirano, 1988)	26
Figura 8 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 45 a 52 (1'34'' a 1'48'')	30
Figura 9 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 90 a 99 (3'07'' a 3'27'')	31
Figura 10 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 15 a 17 (0'32'' a 0'37'')	32
Figura 11 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 23 a 25 (0'47'' a 0'51'')	32
Figura 12 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 63 a 66 (2'11'' a 2'15'')	32
Figura 13 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 1 e 2 (0'00'' a 0'04'')	34
Figura 14 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 33 e 34 (1'08'' a 1'12'')	34
Figura 15 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 3 e 4 (0'05'' a 0'08'')	34
Figura 16 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 51 a 54 (1'46'' a 1'51'')	35
Figura 17 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 11 a 12 (0'21'' a 0'26'')	35
Figura 18 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 59 e 60 (1'59'' a 2'02'')	35
Figura 19 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 5 a 7 (0'10'' a 0'14'')	36
Figura 20 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 45 a 48 (1'34'' a 1'39'')	36
Figura 21 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 3 (0'05'' a 0'07'')	37
Figura 22 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 39 e 40 (1'22'' a 1'24'')	37
Figura 23 – Extensão Vocal	39
Figura 24 – Extensão e passagens vocais soprano.....	39
Figura 25 – Extensão e passagens vocais mezzosoprano.....	40
Figura 26 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 76 e 77 (2'33'' a 2'38'')	41
Figura 27 – Trecho da música <i>And I'm Telling You I'm Not Going</i> – Compasso 85 a 90 (2'50'' a 3'12'')	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CONTEXTO HISTÓRICO	15
1.1 <i>BELTING</i>	15
1.2 FILME <i>DREAMGIRLS</i>	17
1.3 JENNIFER HUDSON	18
1.4 CANÇÃO <i>AND I'M TELLING I'M NOT GOING</i>	19
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
2.1 FONAÇÃO	21
2.2 MÚSCULOS DA LARINGE	23
2.3 REGISTROS	26
2.4 TIPOS DE <i>BELTING</i>	28
2.5 <i>SOUL BELTING</i>	29
3 ANÁLISE VOCAL DA CANÇÃO	29
3.1 ORNAMENTOS	30
3.1.1 <i>FRY</i>	30
3.1.2 MELISMAS	32
3.1.3 VIBRATOS	34
3.1.4 PORTAMENTOS	37
3.2 NOTAS AGUDAS SUSTENTADAS	39
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
5 REFERÊNCIAS	45
6 APÊNDICE	47

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAP	Músculos cricoaritenóideos posteriores
TA	Músculos tireoaritenóideos
CT	Músculos cricotireóideos
AA	Músculos aritenóideos
CAL	Músculos cricoaritenóideos laterais
TA externo	Músculos tireoaritenóideos externo
TA interno	Músculos tireoaritenóideos internos

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como propósito realizar a análise vocal e melódica da música *And I'm Telling You I'm Not Going*, interpretada pela cantora Jennifer Hudson na adaptação cinematográfica do musical da *Broadway, Dreamgirls*. A fim de compreender a técnica vocal conhecida como *Belting* e explorar a abordagem da cantora em relação a essa técnica, foram consultados três livros principais para fundamentar o presente estudo.

A Estrutura do Canto – Sistema e Arte na Técnica Vocal de Richard Miller foi o primeiro deles. O livro em questão aborda os principais aspectos fisiológicos do canto, dissertando acerca dos mais relevantes comandos utilizados dentro do canto lírico e abordando a saúde vocal como aspecto essencial.

O livro *Belting Contemporâneo* de Marconi Araújo também foi utilizado como uma das grandes referências para esclarecimentos acerca da técnica do *Belting*. Com mais detalhes voltados para execução da técnica de maneira saudável, nesse trabalho muitas nomenclaturas utilizadas foram baseadas do método de Araújo.

Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal de Silvia Pinho, Gustavo Polacow Korn, e Paulo Pontes também foi importante para o desenvolvimento deste texto. Aborda detalhes dentro da fisiologia vocal no parâmetro da fonoaudiologia, sem deixar o canto e arte de lado, por isso, elucidou os principais pontos de conhecimento para dar fundamentação técnica, fazendo um conjunto com o livro *Belting Contemporâneo* de Marconi Araújo.

No conteúdo do trabalho temos três capítulos: contexto histórico, fundamentação teórica e análise da canção. No primeiro são abordados conceitos como o começo da técnica vocal do *Belting* dentro da *Broadway*, a biografia da cantora, a história do musical *Dreamgirls*, e termina com a análise da melodia e letra da música *And I'm Telling You I'm Not Going*.

No segundo capítulo, a fundamentação teórica objetiva esclarecer os principais aspectos técnicos vocais que o *Belting* demanda, detalhando conceitos acerca da fonação e tipos de *Belting* existentes.

No último capítulo a análise é apresentada e dividida em dois subitens principais: ornamentos vocais e notas agudas sustentadas. Ambos abordam a parte fisiológica exibida no capítulo de fundamentação teórica mesclada a partitura que foi transcrita e áudios editados com o auxílio dos programas *Moises App* e *Logic Pro* que estarão disponíveis no *qr code* abaixo.

Em um contexto mais amplo, observa-se que o *Belting* contemporâneo tem ganhado destaque nas produções de Teatro Musical e este trabalho objetiva traçar um paralelo entre esta técnica e a interpretação de Jennifer Hudson da canção *And I'm Telling You I'm Not Going*.



1 CONTEXTO HISTÓRICO

Começamos este trabalho apresentando brevemente o *Belting* dentro do espectro histórico do início da Broadway até os dias atuais. Nesse capítulo, serão abordadas temáticas como as demandas vocais do *Belting* contemporâneo, o embate com o canto lírico e as características fisiológicas da técnica vocal, majoritariamente utilizando a metodologia do Maestro Marconi Araújo como referência. Já os outros tópicos, abordarão o filme: contexto histórico, enredo e biografia da cantora e estrela do teatro musical estadunidense, Jennifer Hudson. Por fim, o primeiro capítulo se encerrará com a análise da letra e da melodia da música *And I'm Telling You I'm Not Going* com objetivo de estabelecer correlação com os tópicos abordados anteriormente.

1.1 BELTING

O grande berço do teatro musical norte americano começou na *Broadway*¹, região da cidade de *Nova York* nos Estados Unidos, conhecida por suas famosas ruas que compreendem teatros magníficos e grandes musicais. Porém, esta nem sempre foi tão emblemática. Somente no século XX que de fato conquistou o tamanho que possui hoje. Foi em 1943, com o lançamento de *Oklahoma!* que a chamada era de ouro da *Broadway* se estabeleceu, e com ela, a forma com que o teatro musical é conhecido atualmente (TORRES, 2022, p. 17). Mas o *Belting*² já era uma realidade muito antes a essa data, antes a 1930 não existiam aparelhos para ampliação sonora, por isso, a projeção de um cantor era imprescindível. Existiam duas categorias de cantores principais; os cantores de ópera e os *Belters* sendo os últimos rejeitados e não reconhecidos socialmente.

Segundo Cardoso:

[...] Os únicos cantores que conseguiam alcançar essa projeção eram os cantores de ópera e os *belters* – estes últimos considerados ilegítimos perante os primeiros, considerados legítimos – razão pela qual o som foi rejeitado como sendo “classe baixa” por um longo tempo [...] (CARDOSO, 2017, p.13 *apud* LOVETRI, 2012).

¹ O termo *Broadway* significa “via larga” em português. É uma avenida dentro da cidade de Nova Iorque que atravessa o condado de *Manhattan* e vai até o condado do *Bronx*. A região mais famosa é a área dos teatros, conhecida como *Theater District* onde os grandes espetáculos acontecem. Disponível em: <https://guia.melhoresdestinos.com.br/broadway-60-892-1.html> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Broadway>. Acessado no dia 30 de novembro de 2023.

² A palavra *Belting* provém do verbo da língua inglesa “*To belt out*” que significa cantar de maneira forçada ou gritada. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/89897>

Ao longo do tempo o *Belting* foi ganhando espaço e o canto lírico foi sendo utilizado com menos frequência. *O Legit Bel Canto* foi essencial durante os primeiros espetáculos musicais, mas depois foi perdendo espaço até 1960 em que o canto lírico começou a ser taxado como um som estritamente operístico, fazendo com que a *Broadway* estimulasse a distância. Mas foi com a introdução do rock/pop a partir dos anos 60 que o som teatro musical mudou e adquiriu as características vocais que conhecemos hoje (CARDOSO, 2017, p.14).

Dentro do teatro musical a necessidade de um ajuste vocal específico surgiu a partir das altas necessidades em que cada personagem demandava do cantor/ator. Como Araújo cita em seu livro *Belting Contemporâneo*, o cantor de Teatro Musical estando em cartaz, canta muitas horas por semana. Logo, a fadiga acaba sendo um problema recorrente para os profissionais desta área que precisam ter constância e qualidade durante toda a temporada de um espetáculo. Além disso, ajustes técnicos como: timbre, inteligibilidade da letra, projeção, notas executadas em tessituras extremas e direção de personagem são características imprescindíveis dentro do teatro musical (ARAÚJO, 2013, p. 9).

Belting contemporâneo vem do *Contemporary Belting* que propõe uma voz mais natural se comparada a voz lírica. É uma técnica em que há a predominância da atividade dos músculos tireoaritenóideos (TA), mas a ação dos músculos cricotireóideos (CT) também acontecem, aparecendo principalmente durante a execução de notas agudas e contribuindo para que exista o equilíbrio sonoro (ARAÚJO, 2013, p. 44 *apud* EDWIN, 1998, p.54).

Dentre as pesquisas feitas durante este trabalho, há um contínuo embate sobre o *Belting* ser uma técnica vocal saudável ou não. Dentro das escolas líricas, a alteração da posição da laringe é desaprovada por não ser uma característica física “natural”, podendo causar danos ao trato vocal decorrente de tensões físicas no pescoço, boca e língua. Araújo defende, que o *Belting* contemporâneo não é o problema, mas sim, a falta de ensino sério e seguro desta técnica no mundo com a utilização do chamado *Belting* antigo, que está associado ao uso do registro de peito³ e não do registro médio (ARAÚJO, 2013, p. 44).

Além disso, afirma que muitos problemas vocais estão associados a diferença de capacitação e estudo formal entre vozes líricas e vozes *belters*. É comum pessoas denominadas por ele como “não líricas”, começarem a cantar sem um estudo formal. Muito

³ Segundo o livro *Belting Contemporâneo* de Marconi Araújo, o registro de peito é uma subdivisão do registro modal assim como o registro médio. (ARAÚJO, 2013, p.17)

diferente das vozes líricas, em que desde o princípio os alunos já são orientados a procurar um professor especialista (ARAÚJO, 2013, p. 44).

Behlau complementa:

[...] Os cantores eruditos, por serem desde cedo submetidos à disciplina que a própria técnica e formação musical formal requerem, são mais regrados em diversos aspectos, disponibilizam atenção especial à saúde vocal, predispondo-se a buscar e desenvolver o conhecimento em relação aos hábitos de higiene vocal e fisiologia da produção da voz. Os cantores populares, por sua vez, não têm hábitos de vida cotidiana e profissional tão rígidos, na realidade os hábitos vocais nocivos muitas vezes, tornam-se parte integrante do dia-a-dia deste cantor [...] (BEHLAU, 2005, p. 342).

Por fim, Araújo define o *Belting* Contemporâneo como uma técnica em que a laringe se encontra mais alta, porém com o controle do abaixamento laríngeo com a finalidade de evitar tensões; espaço laríngeo restrito que produz um som brilhante; predominância dos músculos tireoaritenóideos (TA) mas atuação do (CT) músculos cricotireóideos dentro do registro modal médio; ressonância predominante orofaríngea; e controle da pressão subglótica, que majoritariamente será intensa, mas controlada a partir da participação do CT que alivia as tensões e torna o *Belting* eficiente e saudável (ARAÚJO, 2013, p. 45).

1.2 FILME *DREAMGIRLS*

*Dreamgirls*⁴ originalmente foi um musical da *Broadway* lançado em 1981 no Teatro Imperial. Dirigida por Michael Bennet, Bob Avian e pela Geffen Records, contou com músicas compostas por Henry Krieger e letras feitas por Tom Eyn. No elenco original, Jennifer Holliday, Sheryl Lee Ralph e Loretta Devine foram as grandes atrizes a estrelarem a primeira montagem do espetáculo que contou com aclamada crítica e venceu seis Tony Awards.

Em 2006⁵ a Paramount Pictures fez a readaptação do musical para o cinema. Estreando no dia 15 de dezembro, contou com um elenco formado por artistas renomados como Jennifer Hudson, Beyonce Knowles, Jamie Foxx e Eddie Murphy. Com o estrondoso sucesso, o filme foi indicado a diversas premiações como *Oscar*, *Golden Globe Awards* e *BAFTA Awards*.

⁴ <https://www.concordtheatricals.com/p/44609/dreamgirls>. Acessado em 10 de novembro de 2023.

⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamgirls>. Acessado em 10 de novembro 2023.

A história retrata um grupo vocal feminino de R&B chamado *The Dreamettes* durante a década de 1960 a 1970. Buscando reconhecimento e sucesso através de sua música, a narrativa é contada predominantemente pelos olhos de *Effie White*, uma das protagonistas do filme, interpretada por Jennifer Hudson e traz muitas críticas à sociedade da época.

Focando apresentar as transformações e trajetórias desde o nascimento do grupo vocal e da gravadora do produtor musical, traz questionamentos sobre o funcionamento do cenário musical, analisando o processo de criação do mercado de músicas massificadas, shows estonteantes, contratos entre gravadoras e artistas e ascensão do grupo como estrelas da *Disco Music* paralela à trajetória pessoal de cada personagem.

A música analisada neste trabalho, *And I'm Telling You I'm Not Going*, se insere dentro de um dos ápices dramáticos do filme. Cantada no decorrer do conflito estopim entre *Effie*, todos os seus colegas de banda e o produtor musical com quem mantinha um vínculo afetivo, a canção traz um apelo da personagem sobre a não aceitação de sua saída do grupo e o término de seu relacionamento. Desta forma, a canção se demonstra extremamente emocional, com utilização de diversos ornamentos vocais como melismas, vibratos, *fry* e portamentos, além de notas agudas sustentadas, que conferem comoção à cena.

1.3 JENNIFER HUDSON

Cantora e atriz consagrada, Jennifer Kate Hudson é uma das grandes estrelas da indústria de entretenimento americano. Nascida no dia doze de setembro de 1981 em Chicago no estado de Illinois nos Estados Unidos, seu primeiro contato com a música e o teatro aconteceu ainda muito jovem, aos sete anos de idade, através do coral da igreja que participava. Hudson se formou em 1999 pela escola Dunbar Vocational High School e assinou seu primeiro contrato de gravação em 2002 com a gravadora independente Righteous Records⁶ com quem mais tarde teve que rescindir contrato para aparecer em um programa de televisão.

Em 2004 tornou-se realmente conhecida após sua participação no programa *Fox American Idol*⁷, em que ficou em sétimo lugar tendo a oportunidade de mostrar-se pela primeira vez em rede nacional e começar a ganhar notoriedade.

Já em 2006 assinou contrato com a gravadora *J Records* e selo musical de Clive Davis,⁸ além de protagonizar a adaptação cinematográfica do musical da Broadway

⁶ Righteous Records - <https://jenniferhudsononline.com/biography/>. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

⁷ Fox American Idol - <https://jenniferhudsononline.com/biography/>. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

Dreamgirls, interpretando o papel de Effie White, ao lado de grandes artistas como Beyonce, Jamie Foxx e Eddie Murphy.

Foi com a icônica interpretação da música *And I'm Telling You I'm Not Going* que Hudson expodiou. Aclamada pelos críticos, venceu diversos prêmios dentro da categoria de melhor atriz coadjuvante como o *Oscar*, *Globo de Ouro*, *SAG Awards* e *BAFTA* além de ter uma música em nonagésimo oitavo lugar na lista da *Billboard Hot 100*⁹.

[...] ¹⁰Ao longo de sua carreira recebeu vários elogios por seus trabalhos feitos dentro da música, cinema, televisão e teatro. Hudson se tornou a mulher mais jovem e a segunda mulher afro-americana a receber todos os quatro principais prêmios de entretenimento americano: Emmy, Grammy, Oscar e Tony. Além de receber uma estrela na calçada da fama em Hollywood e ser nomeada pela revista *Time*¹¹ como uma das 100 pessoas mais influentes do mundo em 2020 [...] (Disponível em: <https://jenniferhudsononline.com/biography/>, tradução nossa).

Ao longo de sua carreira gravou diversos álbuns como: *Jennifer Hudson* em 2008 com o qual venceu o *Grammy Award* de melhor álbum de *R&B*, *I Remember Me* em 2011 e *JHUD* em 2014. Além de participar de musicais como *The Color Purple*, diversos filmes como *Sing* 2016, *Cats* 2019 e *Respect* 2021 e apresentar em 2022 o *talk show* intitulado como *Jennifer Hudson Show*.

1.4 CANÇÃO *AND I'M TELLING I'M NOT GOING*

Neste trabalho, a melodia cantada na versão do filme foi transcrita por sua autora e a partitura completa está no apêndice, além da utilização do Dó 3 como Dó central do piano. A música possui 5 minutos e 5 segundos de duração, 128 compassos, a tonalidade está em Si bemol maior e fórmula de compasso é de 4/4. Quanto a forma, podemos dividir a música em seções: **A A' B A Coda**. Na primeira seção A contém dois temas, inicia-se na anacruze e vai até o compasso 28.

Na seção A' inicia-se do compasso 29 e vai até o 62. A seção B vai do compasso 63 ao 86. Já a recapitulação da seção A vai do compasso 87 ao 113 e a Coda vai do compasso 114

⁸ Clive Davis foi produtor musical de grandes estrelas consagradas como Whitney Houston e Aretha Franklin - https://pt.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Hudson. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

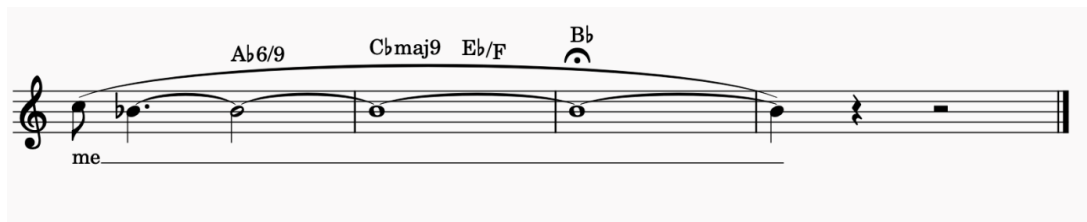
⁹ Lista das canções mais consumidas, ouvidas e tocadas dos Estados Unidos <https://www.billboard.com/charts/hot-100/>. Acessado em: 17 de novembro de 2023.

¹⁰ "Throughout her career, she has received various accolades for her works in recorded music, film, television, and theater. Hudson became the youngest woman and second African-American woman to receive all four of the major American entertainment awards: Emmy, Grammy, Oscar and Tony (EGOT).[1] She also received a star on the Hollywood Walk of Fame in 2013.[2] Time named her one of the 100 most influential people in the world in 2020." - <https://jenniferhudsononline.com/biography/>. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

¹¹ <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888468/jennifer-hudson-artist/>. Acessado em: 17 de novembro de 2023.

ao 128. Em relação à extensão da melodia temos uma oitava e uma sexta maior de diferença entre a nota mais grave e a mais aguda cantada, respectivamente Ré 3 e Si bemol 4. Durante a melodia, a maioria das figuras rítmicas apresentadas são semínimas e colcheias, salvo em partes que há a sustentação de notas por um tempo prolongado com a utilização de figuras longas ligadas, como no final da música nos compassos 125 ao 128.

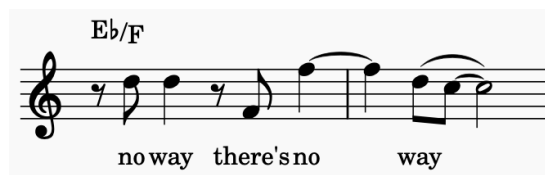
Figura 1 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 125 a 128



Fonte: autora

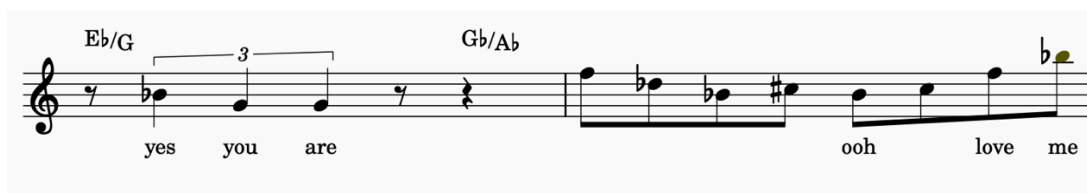
A maioria das notas são cantadas em graus conjuntos, porém, saltos também ocorrem. O maior salto é o intervalo de oitava que ocorre duas vezes na música: entre as notas Fá 3 e Fá 4 nos compassos 61 e 62 e Si bemol 3 e Si bemol 4 no compasso 116. Outro salto que também é recorrente é o de sétima menor, entre as notas Sol 3 e o Fá 4 no compasso 63, sendo repetido entre os compassos 115 e 116.

Figura 2 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 61 e 62 (02'04'' a 02'08'')



Fonte: autora

Figura 3 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 115 e 116 (03'56'' a 04'01'')



Fonte: autora

Em alguns trechos há mudanças de andamento e de estilo musical. Primeiro exemplo disso é a passagem anotada como *funky* no compasso 63, e o segundo exemplo está no compasso 87 em que o andamento fica livre para cantora interpretar e o termo *freely* indica o tempo rubato¹² neste caso.

Quanto a letra da música, existe um carácter extremamente emocional e dramático ao longo de toda a peça. Consiste na súplica da personagem Effie White ao produtor musical, claramente descrito no próprio título: *And I'm Telling You I'm Not Going*, que pode ser traduzido como “E eu estou te dizendo que eu não vou embora”. No contexto da história, essa negação indica tanto o ato de saída do grupo musical quanto ao término de seu relacionamento. O fim desses ciclos é claramente não aceito pela personagem principal que canta com intensidade e impacto vocal.

Este capítulo de contextualização objetivou abordar os principais conceitos acerca da técnica vocal do *Belting*, apresentar o filme *Dreamgirls*, introduzir a biografia de Jennifer Hudson e fazer uma breve descrição da música com a finalidade de embasar a análise que virá no capítulo 3.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica se dedicará a elucidar conceitos acerca da técnica vocal através da fonação, principais músculos da laringe, registros vocais e tipos de *Belting*¹³.

2.1 FONAÇÃO

O processo fonatório se dá através da produção do som por meio da aproximação entre as pregas vocais e o fluxo de ar que ressoa nas cavidades do trato vocal (MILLER, 2019, p.95). O trato vocal é formado por cavidades chamadas de: oral, nasal e seios paranasais e subdivididas em regiões: nasofaringe, orofaringe e laringofaringe (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.10).

¹² Tempo rubato é a flexibilização do ritmo que permite a livre interpretação

¹³ É importante salientar que os conceitos apresentados acerca do *Belting* neste trabalho não são um consenso dentro da academia e estão baseados dentro dos três livros apresentados: *A Estrutura do Canto – Sistema e Arte na Técnica Vocal* de Richard Miller; *Belting Contemporâneo* de Marconi Araújo e *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal* de Silvia Pinho, Gustavo Polacow Korn, e Paulo Pontes. Mas outras fontes como “Elementos Para Análise da Canção Popular” de Luiz Tatit ou “Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro” de Regina Machado são referências bibliográficas de suma valia.

Dentro do teatro musical, estas regiões são de extrema importância. Consideradas como principais ressonadores dentro do trato vocal, são responsáveis pela otimização, amplificação e mudança timbrística da voz, proporcionando assim projeção necessária para ação dramática (ARAÚJO, 2013, p. 34).

[...] Basicamente usaremos a laringofaringe, orofaringe e rinofaringe como principais ressonadores. No teatro Musical usamos com mais frequência a ressonância orofaríngea, mas sem o descarte da ressonância próxima ao pescoço (sensação de garganta e peito ressoarem) e dos ressonadores paranasais (que mais parecem ser acionados por simpatia na ressonância). Diversos elementos trabalham no ajuste destas ressonâncias: língua, lábios, palato mole (com sua elevação aumentando a participação da rinofaringe) e musculatura extrínseca da laringe, que elevará ou abaixará a laringe, aumentando ou encurtando o espaço laringofaríngeo [...] (ARAÚJO, 2013, p. 34).

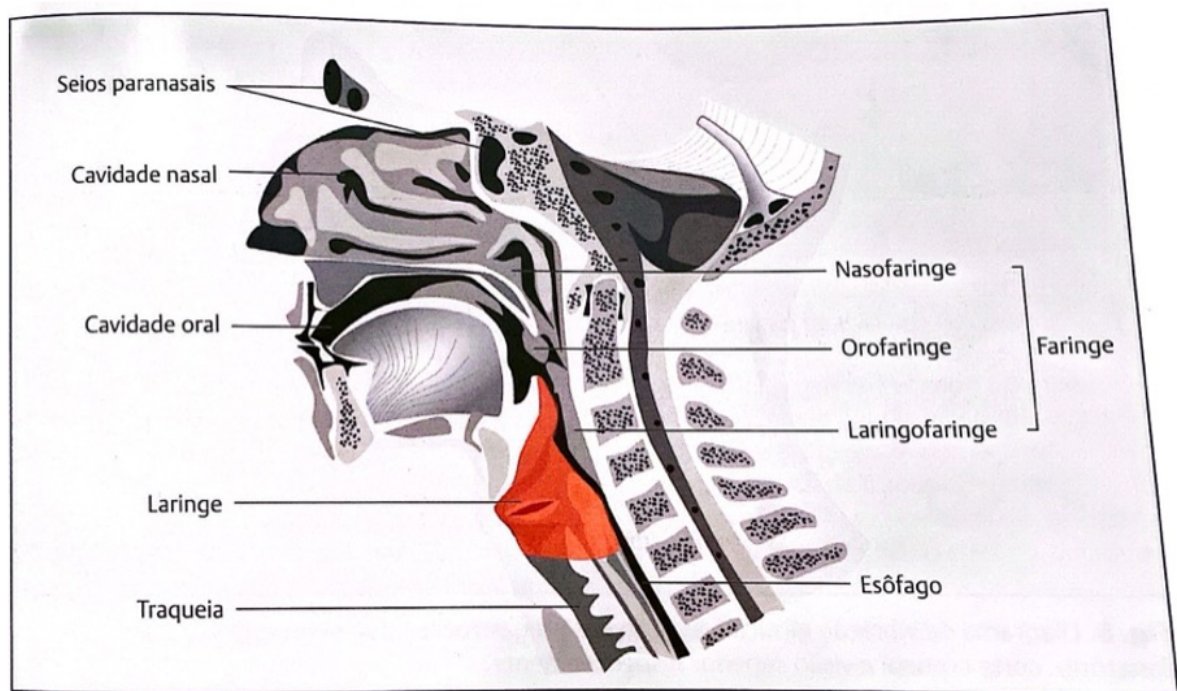
É consenso entre Miller, Pinho e Araújo o entendimento que o trato vocal é um filtro acústico mecânico e que a fonte é a vibração das pregas vocais a partir do contato com o fluxo de ar, logo, o canto envolve diferentes interações em relação a fonte e o filtro. Tanto a faringe, a boca e o nariz quanto os articuladores: lábios, mandíbula e língua tem impacto direto no timbre, modificando características do som de acordo com o movimento e posição de cada estrutura.

[...] A laringe abre-se para faringe; a abertura é protegida durante a deglutição pela epiglote. A laringe, a faringe e a boca (e nos sons nasais também o nariz) constituem o trato vocal. O trato vocal é um ressonador cuja forma, que determina os sons vocálicos, é modificada por mudanças na posição dos articuladores: os lábios, a mandíbula, a ponta e o corpo da língua, e a laringe. As pregas vocais são abertas para respiração e são fechadas pelas móveis cartilagens aritenóideas [...] (MILLER, 2019, p.96 *apud* SUNDBERG, 1977, vol.236, n.3).

Dentro da técnica do *Belting* contemporâneo de Marconi Araújo, o equilíbrio entre a propulsão do ar, chamado por ele de *floating*, e a retenção - fechamento glótico/adução, devem acontecer da mesma forma que em outras técnicas vocais (ARAÚJO, 2013, p. 33). Assim, o cantar se torna fluido, sem esforço, sem prejuízos disfônicos e executado de maneira saudável.

Na figura 4, fica evidente a posição de cada parte do trato vocal em relação a laringe, esôfago e traqueia, que embasa para o próximo subitem deste capítulo, os músculos da laringe.

Figura 4 – Diagrama representativo das cavidades, das estruturas e das regiões do trato vocal (em perfil) e sua relação com o esôfago, a traqueia e os seios paranasais



Fonte: PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.11

2.2 MÚSCULOS DA LARINGE

A laringe é um órgão localizado na região do pescoço, especificamente na parte superior da traqueia. Constituída de estruturas musculocartilaginosas, membranosas e ligamentosas, varia de dimensão de acordo com a idade e sexo de cada indivíduo, além de ser responsável por importantes atividades fisiológicas, como: proteção, respiração e fonação (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.12 e 13).

As cartilagens que formam a laringe são divididas em dois grupos: ímpares e pares. As ímpares são denominadas de cricoideia, tireóideia e epiglote. Já os pares são: aritenóideas, corniculadas e cuneiformes. Informação relevante, pois, o movimento de adução e abdução das cartilagens se dá a partir da movimentação entre as cartilagens cricoideia e aritenóideas (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.14).

[...] Salientamos que o movimento das cartilagens aritenóideas em relação à cartilagem cricoideia se dá por deslizamento nas direções anterior e inferior, ou nas direções posterior e superior. (...) Além disso, quando estas se movem anterior e inferiormente, ocorre uma outra mudança de direção. As cartilagens aritenóideas, junto com as pregas vocais, movem-se medialmente, no encontro uma da outra (adução). A abdução acontece no sentido contrário (aritenóideas movendo-se posterior e superiormente) [...] (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.14).

As pregas vocais se localizam na parte interior da laringe e são constituídas por músculos revestidos por mucosa. Medem poucos milímetros, embora aumentem de tamanho conforme o crescimento do ser humano, podendo chegar entre 9 e 13 milímetros em mulheres e 15 e 20 milímetros em homens (SUNDBERG, 2015, p. 27).

Os músculos da laringe se dividem em dois tipos: intrínsecos e extrínsecos e ambos são responsáveis por atividades ligadas a fonação. Os extrínsecos são responsáveis pela elevação ou abaixamento da laringe (ARAÚJO, 2013, p. 19), porém, será abordado com mais especificidade os músculos intrínsecos da laringe que são responsáveis pela frequência do som e intensidade da voz (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.20).

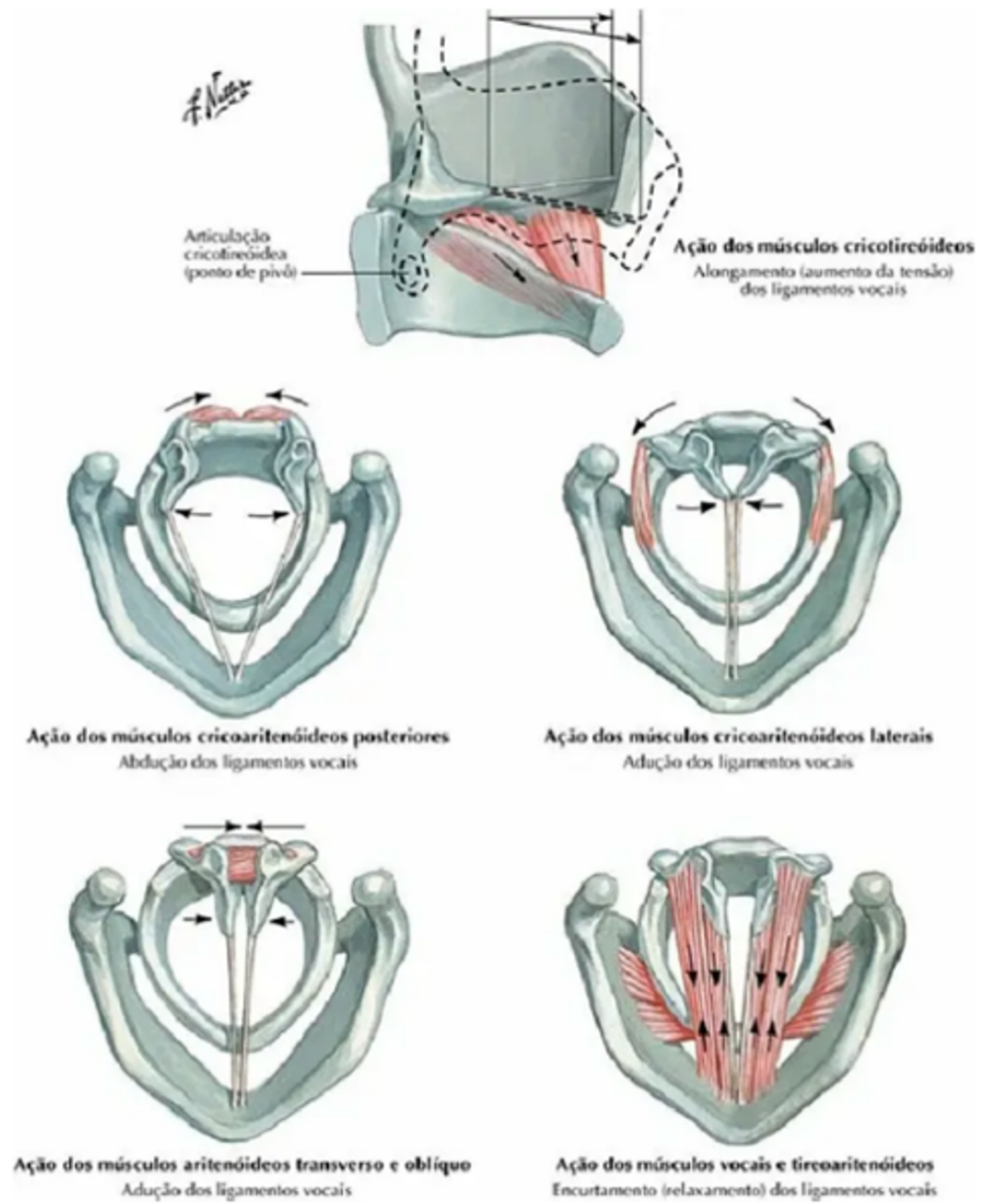
Compostos por diferentes compartimentos que funcionam de maneira independente, os músculos intrínsecos da laringe são divididos em três grandes grupos: abdutores, adutores e tensores, em que todos aparecem aos pares¹⁴. Dentro do grupo dos abdutores temos somente um integrante: os músculos cricoaritenóideos posteriores (CAP). No grupo dos adutores temos três: aritenóideos (AA), cricoaritenóideos laterais (CAL) e tireoaritenóideos externo (TA externo). Por fim, temos os tensores: tireoaritenóideos internos (TA interno) e cricótireóideos (CT) (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.21 e 22).

A ação conjunta de todos eles promove variações de pressão subglótica, modificação da massa vibrante e tensões das pregas vocais. Sendo que esta última é imprescindível para a produção da voz e executada pelos músculos intrínsecos adutores (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.20).

Com a finalidade de facilitar o entendimento acerca dos músculos da laringe, a figura 4 apresenta a ação dos músculos cricótireóideos (CT): tensor e responsável pelo alongamento das pregas vocais na emissão de notas agudas; cricoaritenóideos posteriores (CAP), abdutor e responsável pela abertura e elevação das pregas vocais (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.22); cricoaritenóideos laterais (CAL), aritenóideos (AA) transversos e oblíquos, todos adutores responsáveis pelo controle de variação de intensidade vocal através da variação de adução glótica e do reflexo no fechamento glótico (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.30 e 44) ; e por último, tireoaritenóideos internos (TA interno), tensor responsável pelo encurtamento das pregas vocais.

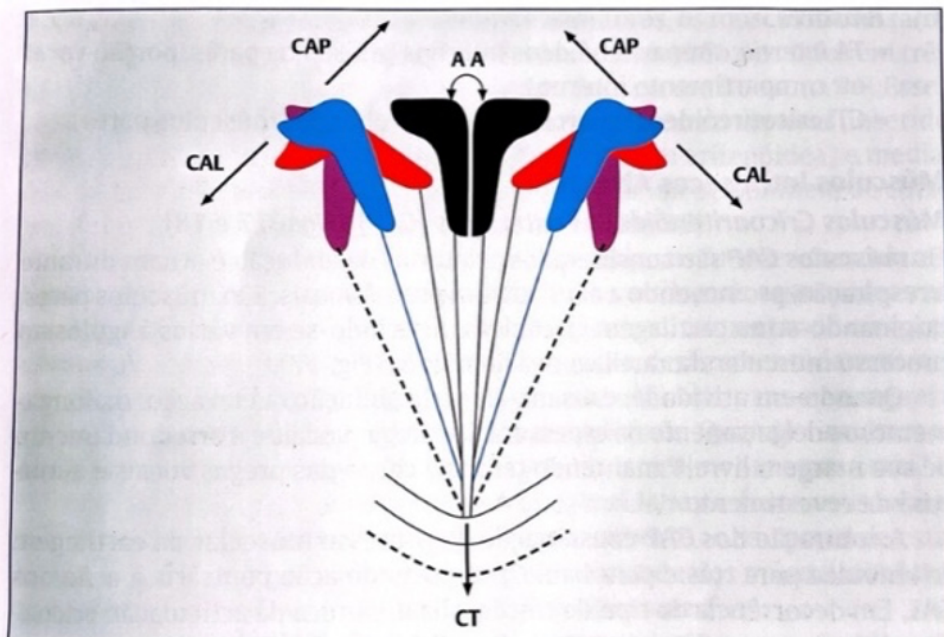
¹⁴ Músculos pares são aqueles que aparecem de forma simétrica, um de cada lado do corpo.

Figura 5 – Ação dos músculos (intrínsecos) da laringe



Fonte: NETTER, 2015, Prancha 81

Figura 6 – Representação esquemática da atividade da musculatura da laringe



Fonte: PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.21

2.3 REGISTROS

Os registros são um evento laríngeo em que uma série de frequências vocais são produzidas com qualidades sonoras aproximadamente idênticas, ou seja, grupo de notas executadas dentro de um timbre sonoro específico e distinto de outros registros. Estes, podem ser divididos em cinco categorias: registro basal, registro modal, registro elevado, flauta e assobio. O registro basal tem a ação majoritária do TA, principalmente o TA externo, região mais grave da extensão vocal. Dentro do registro modal temos sub registros: peito, médio e cabeça, em que existe a grande atividade dos músculos CT e TA interno e que respectivamente, alongam e encurtam as pregas vocais (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.57) variando seu equilíbrio.

[...] Com relação ao **registro modal**, ocorre grande atividade de ambos os músculos tensores (TA e CT, sendo o TA considerado o músculo moderador, o mais solicitado a modificar o seu tônus) ao longo de toda extensão vocal, entretanto, no sub-registro modal de peito, há predomínio da atividade do TA, enquanto no sub-registro modal de cabeça ocorre predomínio da atividade do CT [...] (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.57).

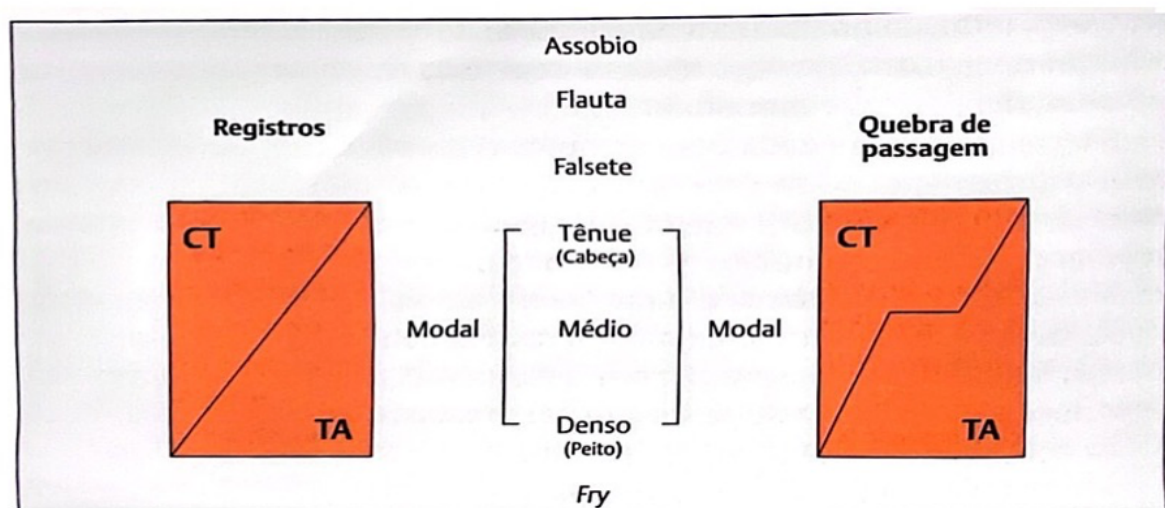
A literatura de Pinho também traz a substituição do nome dos sub registros de peito e cabeça por registro denso e registro tênue, respectivamente. No registro denso, há a

associação em relação a forma que a borda da prega vocal adota, formato arredondado e denso. Já no registro tênue, a borda é pouco espessa. A transição entre registros é uma dificuldade na voz de cantores iniciantes e conforme se conquista o domínio técnico, as zonas de passagem vocais vão se tornando mais controladas e os timbres entre os registros se homogeneízam, principalmente com maior condução através da a atividade do TA.

Quanto mais agudo o som, maior a redução da atividade do TA. O CT, por sua vez, começa a atuar com mais protagonismo, alongando as pegs vocais. O equilíbrio é a chave em cantores profissionais que utilizam a voz mista, mescla entre o falsete e alguma atividade muscular adutora, com frequência (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.57 a 59).

No registro elevado, também chamado de falsete, o CT está majoritariamente ativo, com vibração glótica¹⁵ na parte posterior das pregas vocais. Já o registro de flauta e o de assobio são registros que somente algumas pessoas possuem. No registro de flauta a vibração glótica é concentrada na parte anterior das pregas vocais enquanto no registro de assobio não há vibração glótica e o som passa a ser modulado por um orifício glótico (ARAÚJO, 2013, p. 17 *apud* PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.49).

Figura 7 – Representação esquemática dos tipos de registros com relação à atividade muscular intrínseca predominante (adaptada de Hirano, 1988)



Fonte: PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.58

¹⁵ Vibração glótica é a movimentação das pregas vocais

2.4 TIPOS DE BELTING

Segundo Araújo, não existe um consenso acerca dos tipos de *Belting* e suas nomenclaturas. Relata em seu livro que alguns teóricos do meio, como: Jan Sullivan que escreveu *The Phenomena of the Belt/Pop Voice* em 1985 e Seth Riggs que escreveu *A complete Program for Training Your Voice* em 1985, acabaram desenvolvendo suas próprias nomenclaturas (ARAÚJO, 2013, p. 43).

Por isso, neste trabalho adotaremos o método de Araújo para situarmos os tipos de *Belting* dentro do *Belting* contemporâneo, ou seja, seus sub registros. Para começar, define que de modo geral o *Belting* é qualquer produção em registro modal médio sobre o comando majoritário do TA mas que necessariamente produza o timbre e a sonoridade característica do estilo, a projeção específica da voz falada.

Salienta que o *Top Belting* não é um sub registro e sim um ajuste relacionado a passagem vocal em registro modal médio por volta do Sol 3. Nessa nota há a passagem natural entre registros, a atividade do TA diminui e a do CT aumenta, gerando um alongamento das pregas vocais garantindo a chegada sem constrições em notas entre Dó sustentado 4 a Mi 4 (ARAÚJO, 2013, p. 47).

O primeiro sub registro é o *Speaking*, que pode ser considerado como ajuste de voz mista que soa mais falada e doce. É uma voz com laringe média e espaço faríngeo maior do que o *Belting* comum, por isso, com um som mais redondo. Há o predomínio da atividade do CT dentro do registro modal médio, o que gera maior alongamento da prega vocal, pressão subglótica mais baixa, fluxo de ar maior e base de ressonância rino-ofaríngea (ARAÚJO, 2013, p. 47 e 48).

O *Health Belting* é um ajuste dentro do *Speaking* que permite ter mais potência vocal e soa mais metálico e próximo ao *Pure Belting*. O aumento do fechamento glótico, elevação da laringe, aumento dos adutores como TA externo, CAL e AA acontecem, mas ainda há o predomínio do CT. Geram a mesma potência do *Belting* comum, porém com mais conforto por conta do controle dos músculos cricotireóideos (ARAÚJO, 2013, p. 48).

Pure Belting e *Covered Belting* são dois sub registros com a laringe alta, predominância do TA mas também participação do CT. No *Pure Belting* o som é metálico enquanto no *Covered Belting* o som é mais redondo por ter a laringe levemente mais baixa que o primeiro (ARAÚJO, 2013, p. 50).

2.5 SOUL BELTING

O *Soul Belting* é um sub registro do *Belting* também denominado como a voz da diva. Derivado do *Pure Belting* com a parte aguda do *Health Belting* e adição dos vibratos, temos um som potente e característico de estilos como *Rhythm and Blues*.

Para Araújo, o *Soul Belting* utiliza a técnica de meia cobertura masculina. Esta retarda a elevação da laringe através do aumento do espaço orofaríngeo pelo elevar do dorso da língua e do palato mole, elevando a ressonância, diminuindo a pressão subglótica e amplificando o som (ARAÚJO, 2013, p. 53). Tudo isso, permite ao *Soul Belting* projeção e subida em notas agudas com a sonoridade do registro de peito. Normalmente há a elevação de uma quarta acima da tessitura do *Belting* comum. Além disso, não há passagens vocais aparentes, pois, à medida que as notas vão subindo há a junção com o *Health Belting* que possibilita um som mais metálico e projetado sem quebras (ARAÚJO, 2013, p. 61).

[...] Este recurso está muito mais associado aos estilos *Rhythm and Blues* e Pop do que ao *Musical Theater*. No entanto alguns musicais se utilizam deste estilo de *Belting* “negro”, famoso em cantoras como Beyonce, Jennifer Holiday e Christina Aguilera (...) Para musicais como “*Dreamgirls*” o *Soul Belting* deverá ser usado a fim de ter a sonoridade afro-americana. Este tipo de *belting* tem grande quantidade de meia-cobertura masculina, apresentando uma cor mais escura [...] (ARAÚJO, 2013, p. 60).

É de suma importância que a pessoa que executa o *Soul Belting* tenha domínio técnico de seu aparelho fonador, uma vez que o som potente pode acabar sendo confundido com volume e esforço, gerando consequências para uma voz não saudável.

Este capítulo de fundamentação teórica visou o detalhamento acerca da fonação, principais músculos da laringe, registros e atuação dentro dos diferentes tipos de *Belting* como o *Soul Belting*, a voz da diva. Assim, contribuindo para entendimento da análise a seguir.

3 ANÁLISE VOCAL DA CANÇÃO

Este capítulo do trabalho visa a análise da canção de forma destrinchada entre os principais ornamentos apresentados e as notas agudas sustentadas recorrentes na peça. Ambos os subitens apresentam exemplos auditivos em uma pasta do drive disponível para acesso.

3.1 ORNAMENTOS

A utilização de ornamentos vocais tem uma longa tradição¹⁶ entre os cantores, sendo difundida ao longo do tempo. A aplicação desses ornamentos foi influenciada pelos estilos musicais e preferências interpretativas de cada cantor, resultando em uma variação ao longo do tempo. Essa flexibilidade permitiu que a voz, reconhecida como uma das ferramentas mais poderosas para expressar emoção (BEHLAU, 2005, p. 311), continuasse a incorporar tais adornos com maior liberdade.

Levando em consideração a obra estudada neste trabalho, os ornamentos utilizados pela cantora Jennifer Hudson são bem característicos e foram separados em quatro principais subitens analisados: *fry*, melismas, vibrato e portamentos.

Por não termos uma notação específica para alguns recursos vocais estilísticos, será adotado cabeça de notas diferentes para cada. O losango para o *fry*, o triângulo para os vibratos e cabeça de nota comum cortada a direita para os portamentos. Já os melismas foram escritos dentro da notação comum e na letra foram utilizadas linhas abaixo de cada sílaba com mais de uma nota. Respectivamente representadas pelos símbolos:



Além disso, nesse trabalho o Dó 3 será utilizado como Dó central do piano. Embora outros autores utilizem o Dó 4 como central, essa adaptação visa seguir o que foi estabelecido por Miller e Dinville em figuras que aparecerão durante a análise.

3.1.1 FRY

No contexto da voz humana, o registro basal, também conhecido como vocal *fry*, representa a região mais grave da extensão vocal. Amplamente empregado como efeito vocal em gêneros musicais como *rock*, *heavy metal* e *pop*, esse registro é caracterizado pela produção de som com um pequeno fluxo de ar, sendo os músculos tireoaritenóideos (TA) os principais ativos em sua execução (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p. 49).

Essa produção sonora pode ter outras nomeações com autores distintos, mas no livro "Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal", a técnica de *fry* é categorizada em dois grupos diferentes: relaxado e tenso. No primeiro grupo, a produção sonora ocorre com a

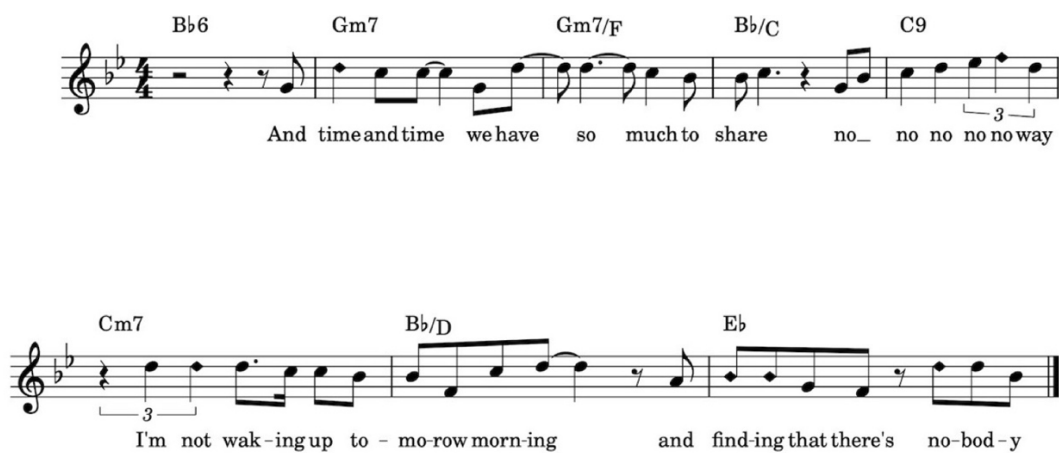
¹⁶ Na época barroca e renascentista, tratados dedicados a ornamentações, como a obra de Giovanni Battista Bovicelli publicada em 1594 intitulada "*Regole, passaggi di música, madrigal et mottetti passeggiati*", eram empregados com o propósito de embelezamento e enriquecimento vocal.

laringe baixa, faringe aberta e uma menor ativação dos músculos TA, resultando em um som mais suave e melódico. Em contraste, o *fry* tenso apresenta características opostas em todas essas dimensões (PINHO; KORN; PONTES, 2019).

[...] Durante a produção vocal em registro *fry*, observa-se a obliteração funcional dos ventrículos da laringe, a mediação das pregas vestibulares e o aumento da atividade velofaríngea. No *fry* tenso esses aspectos são mais acentuados e evidentes, além da acentuada elevação laríngea. Durante a emissão do *fry* tenso, pode-se acrescentar à vibração glótica a vibração das pregas ventriculares [...] (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.50).

Desta forma, nesta música o *fry* relaxado ocorre em algumas notas e palavras durante a emissão vocal na música analisada como um ajuste fisiológico que gera pequenas distorções sonoras. Nos dois exemplos a seguir, a cabeça de nota na partitura foi alterada para um losango visando a clarificação de onde ocorre a utilização do ornamento em questão.

Figura 8 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 45 a 52 (1'34'' a 1'48'')



Fonte: autora

Na demonstração inicial, temos um trecho de oito compassos com seis notas apresentando o *fry*, três semínimas e três semicolcheias, variando em três notas diferentes Ré 4, Fá 4 e Si bemol 3.

Já no segundo exemplo pelo trecho ser maior, a quantidade de vezes em que aparece o ornamento aumenta. São onze vezes totais em que a maioria ocorre em colcheias, dez vezes e uma em mínima variando entre as notas Ré 4, Mi bemol 4 e Fá 4.

Ambos os casos acontecem em partes mais agudas da melodia em que a letra é extremamente apelativa e um pouco desesperada em certa instância, desta forma conferindo carácter extra dramático para a interpretação.

Figura 9 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 90 a 99 (3'07'' a 3'27'')

The musical score is presented in three staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff.

Staff 1: Chords: F/Eb, Dm7, Gm7, Gm7/F, Eb, Bb/D. Lyrics: I'm not go - ing You're the best man I'll ev - er. There is a triplet of eighth notes on the first measure.

Staff 2: Chords: Cm7, Eb/F, F, Bb/F, Ebmaj9 Eb6. Lyrics: know There's no way I could ev - er ev - er go no no that's no way. There is a triplet of eighth notes on the first measure and a triplet of eighth notes on the last measure.

Staff 3: Chords: Ebmaj7, Dm7, Gm7. Lyrics: no no no no way I'm liv - ing with - out you. There is a triplet of eighth notes on the first measure and a triplet of eighth notes on the last measure.

Fonte: autora

3.1.2 MELISMAS

Os melismas são notas sequenciais cantadas em uma única sílaba ou em uma única palavra com objetivo de florear uma melodia. Para Miller, melismas estão dentro das passagens vocais que se movem rapidamente assim como os *fioriture*, *rouladen* ou trilos. Além de afirmar que a agilidade necessária dentro desses adornos interpretativos prove dos mesmos participantes musculares do que chama de canto *sostenuto*, ou seja, canto sustentado.

[...] O equilíbrio muscular dinâmico é determinado pelo sinergismo dos músculos do torso, consistindo em movimentos alternantes de engate e desengate ocorrendo em um ritmo rápido, e o responsivo ajuste flexível dos músculos e tecidos da laringe [...] (MILLER, 2019, p.88).

Apesar do canto sustentado e a agilidade serem polos opostos, a alternância entre tensão muscular e relaxamento dependem de flexibilidade (MILLER, 2019, p.88) do trato vocal, logo força e flexibilidade precisam estar em equilíbrio para garantir um bom canto e consequentemente uma boa execução melismática.

Na música investigada os melismas são muito usados como recurso nas finalizações de frases aliado aos vibratos e a maioria deles são de duas a três notas como podemos notar no primeiro exemplo, figura 3.

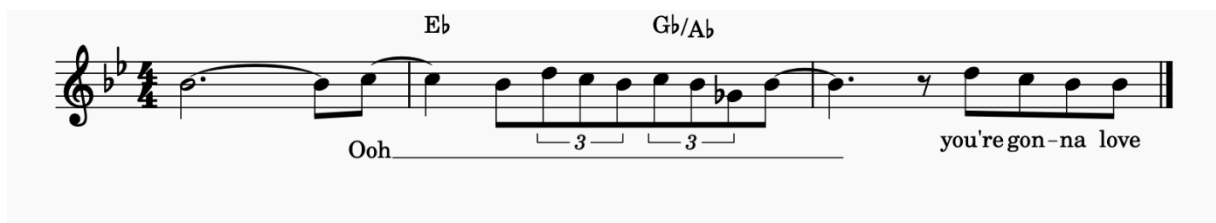
Figura 10 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 15 a 17 (0'32'' a 0'37'')



Fonte: autora

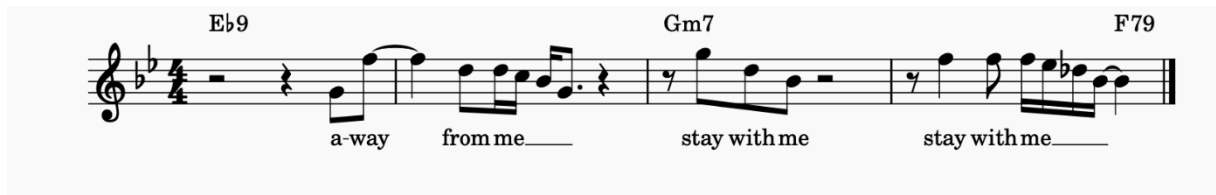
Nota-se que nas figuras 4 e 5 os melismas executados são mais longos, apresentam mais notas e consequentemente floreios melódicos. Temos o majoritário uso de graus conjuntos que facilitam a passagem rápida entre as notas e o término sempre culminando com um salto. Na figura quatro o maior salto acontece entre Si bemol 3 e Sol bemol 3, terça maior descendente, enquanto na figura cinco ambos possuem terças menores descendentes, Si bemol 3 e Sol natural 3 no primeiro melisma e Ré bemol 4 e Si bemol 3 no segundo.

Figura 11 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 23 a 25 (0'47'' a 0'51'')



Fonte: autora

Figura 12 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 63 a 66 (2'11'' a 2'15'')



Fonte: autora

3.1.3 VIBRATOS

Assim como os outros ornamentos os vibratos também inferem riqueza expressiva e variam seu uso de acordo com a interpretação de cada cantor e estilo musical. Considerado como a flutuação de altura, variação de intensidade e número de ondulações (MILLER, 1996, p.267) acredita-se que o vibrato balanceado acontece quando todas essas características são controladas regularmente e aliadas a amplitude e adequação da peça executada (ARAÚJO, 2013, p.89). Dentro do parâmetro fisiológico é atribuído principal importância aos músculos cricotireóideos (CT) mas alguns autores também defendem a colaboração das musculaturas respiratórias e laríngea nas tremulações do trato vocal (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.65). Behlau defende:

[...] A emissão da voz falada, coloquial ou profissional, não apresenta vibrato. O vibrato é um recurso estético, muito valorizado em determinados estilos de canto, como o lírico, e consiste na modulação repetida de frequência e/ou intensidade [...] (BEHLAU, 2005, p. 309).

E ainda complementa:

[...] Para Hirano, Hibi & Hagino (1995) a produção do vibrato exige a participação dos músculos intrínsecos da laringe, mas particularmente do musculo cricotireóideo. Existe também a oscilação do fluxo aéreo, causada pela atividade laríngea e não pulmonar, além de uma possível associação da oscilação de um ou vários órgãos fonatórios (véu, língua, parede faríngea e mandíbula), o que auxilia na produção do vibrato [...] (BEHLAU, 2005, p. 310 *apud* HIRANO; HIBI; HABINO, 1995).

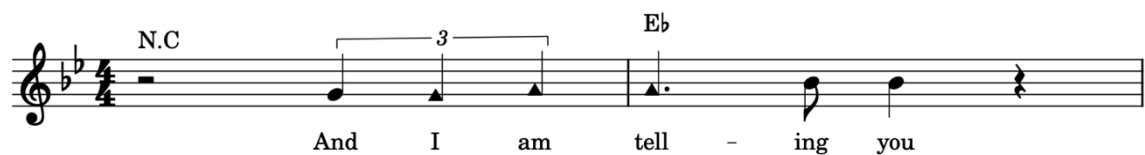
Dito isso, na música *And I'm Telling You I'm Not Going* foram encontrados quatro tipos de execuções de vibratos diferentes e separados em categorias: vibratos de meio de frase, vibratos de fim de frase, vibratos de começo e fim de frase e vibratos de meio e fim de frase.

Por não existir uma notação padrão para vibratos e visando facilitar o entendimento desta análise foi utilizado o triângulo como figura para cabeça de nota em que este ornamento estiver presente nos exemplos.

3.2.3.1 VIBRATOS DE MEIO DE FRASE

Nesta categoria a cantora faz a utilização do recurso em palavras no meio de uma frase, porém com intuitos diferentes. No exemplo 1 temos nos primeiros segundos da música o vibrato acontecendo atribuído a uma emissão vocal de baixa projeção, soprosa e intimista nas palavras “I”, “am” e na primeira sílaba da palavra “telling”.

Figura 13 – Trecho da música *And I’m Telling You I’m Not Going* – Compasso 1 e 2 (0’00’’ a 0’04’’)



Fonte: autora

Já no segundo exemplo, o vibrato ainda está sendo utilizado no meio da frase, porém somente na palavra “times” e com uma emissão de volume maior e sem soprosidade.

Figura 14 – Trecho da música *And I’m Telling You I’m Not Going* – Compasso 33 e 34 (1’08’’ a 1’12’’)



Fonte: autora

3.2.3.2 VIBRATOS DE FIM DE FRASE

Os vibratos de fim de frase são os mais recorrentes durante a música e estão ligados ao término da frase melódica com algum tipo de objetivo. Assim como nos vibratos de meio de frase, neste caso também temos diferentes intenções. No primeiro exemplo temos o típico vibrato natural que aparece como um leve e curto tremor vocal estabilizado enquanto no segundo exemplo o vibrato se apresenta por mais tempo durante a emissão da vogal “E” com mais projeção e ondulações.

Figura 15– Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 3 e 4 (0'05'' a 0'08'')



Fonte: autora

Figura 16 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 51 a 54 (1'46'' a 1'51'')



Fonte: autora

3.2.3.3 VIBRATOS DE COMEÇO E FIM DE FRASE

Menos frequente do que as outras categorias de vibratos estes acontecem no começo e no final das frases melódicas. Temos o seu uso inicial na palavra “no” localizada na primeira semínima da tercina de mínima que logo já emenda com as próximas notas ausentes de vibrato o qual volta a aparecer somente na nota Fá, quando canta a palavra “you”, no término da frase.

Figura 17 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 11 e 12 (0'21'' a 0'26'')



Fonte: autora

Diferentemente ao primeiro, o exemplo subsequente começa com o vibrato na segunda palavra do compasso 59 “not” que cessa e reaparece na segunda sílaba da palavra “without” seguido com a finalização de um melisma.

Figura 18 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 59 e 60 (1'59'' a 2'02'')



Fonte: autora

3.2.3.4 VIBRATOS DE MEIO E FIM DE FRASE

Por fim, nesta categoria temos as tremulações ocorrendo nas palavras do meio e fim de cada frase melódica. No exemplo a seguir temos a emissão suave e soprosa, característica do início da interpretação do número musical, em que o vibrato é feito na palavra “*man*” e “*know*” respectivamente início e encerramento de frase.

Já no segundo caso, o vibrato se apresenta em uma região mais aguda da voz de Jennifer Hudson com mais potência e projeção nas palavras “*so*” e na segunda sílaba da palavra “*share*”.

Figura 19 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 5 a 7 (0'10'' a 0'14'')



Fonte: autora

Figura 20 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 45 a 48 (1'34'' a 1'39'')



Fonte: autora

3.1.4 PORTAMENTOS

O portamento é a conexão entre duas notas acontecendo a partir de um deslize vocal ascendente ou descendente. No mestrado de Alfredo Ribeiro “Portamento como escolha

estética na gravação histórica do Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky” há a separação dos portamentos em três tipos categorias distintas: portamento inicial, portamento conclusivo e portamento com nota intermediária. O primeiro é descrito como um recurso estético que ocorre imediatamente ou na primeira metade da nota de origem e se estabiliza na nota de chegada, enquanto no segundo, o início ocorre no final da nota de origem e se estabiliza na nota de chegada. Já na terceira categoria, envolve intervalos maiores e o início ocorre a qualquer momento da nota de origem com uma articulação clara entre os pontos de partida e chegada.

[...] Portamento é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias, podendo agregar nuances afetivas [...] (RIBEIRO, 2016, p.1123 *apud* HARRIS, 2011; LEECH-WILKINSON, 2007; STOWELL, 2012).

Desta forma, nesse trabalho adotaremos a nomenclatura proposta por Ribeiro com a finalidade de análise de dois trechos que os portamentos ocorrem na música *And I'm Telling You I'm Not Going*. No primeiro exemplo, temos o portamento acontecendo entre as palavras “I’m” e “not” respectivamente entre as notas Ré 4 e Dó 4. Pode ser notado que a nota inicial tem duração maior que a nota de chegada e o portamento além de ser uma segunda maior descendente acontece no na metade da nota de origem caracterizando-se como portamento inicial.

Figura 21 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 3 (0’05’’ a 0’07’’)



Fonte: autora

Figura 22 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 39 e 40 (1’22’’ a 1’24’’)



Fonte: autora

Já no segundo exemplo, o portamento também é inicial e descendente entre as sílabas da palavra “*share*”, uma vez que ocorre dentro de um intervalo de segunda menor entre as notas Dó bemol e Si bemol e começa imediatamente na nota de origem se estabilizando na nota de chegada.

3.2 NOTAS AGUDAS SUSTENTADAS

Uma das propriedades do som é o que chamamos de altura. Determinada pela frequência das vibrações quanto maior a frequência mais agudo o som será (MED, 1996, p.11 e 12).

Dentro da técnica vocal, para uma ser nota aguda ela depende de quem a executa. Por exemplo, um Dó 3¹⁷ ao ser executado por um baixo pode ser considerado agudo, enquanto para uma soprano é uma nota de fácil execução ainda em tessitura relativamente grave. Desta forma, uma nota aguda quando executada dentro do âmbito vocal sempre dependerá da extensão e classificação vocal do executante.

[...] As vozes são encontradas em portes físicos que até certo ponto ditam a classificação, mas o ambiente vocal em geral e o treinamento vocal específico que um cantor encontra fornecerão os fatores decisivos para determinar a categoria vocal e a extensão [...] (MILLER, 2019, p. 244).

É importante ressaltar que a classificação vocal muitas vezes é feita erroneamente, e depende do estágio de desenvolvimento da técnica vocal de cada cantor. Por isso, Miller afirma que muitas vezes as tabelas que mostram as extensões de categorias vocais não são completamente confiáveis e que vozes profissionais frequentemente não correspondem a essas indicações (MILLER, 2019, p. 242).

Além disso, existem diversas formas de classificação vocal. Dentro do canto lírico, a classificação é de extrema importância e cada escola de canto (italiana, francesa e alemã) apresenta uma forma de identificação vocal diferente.

Neste trabalho, mesmo se tratando de uma música desenvolvida dentro do canto popular, usaremos a classificação datada do período romântico em que as vozes femininas são separadas entre contraltos, mezzosopranos e sopranos e as vozes masculinas entre baixos, barítonos e tenores.

¹⁷ Dó 3 é o Dó central do piano

[...] Podemos dividir as vozes operísticas, de acordo com o gênero, em dois grandes grupos: femininas – contralto, meiosopranos¹⁸ (*sic*) e sopranos – e masculinas – baixo, barítono e tenor. Tal classificação é relativamente recente, pois data no máximo do período romântico – séc. XIX [...] (MANGINI; SILVA, 2013, p.213 *apud* COTTE, 1997, p.53-54).

Apesar da ressalva que Miller possui com as tabelas de extensões vocais¹⁹, para termos como traçar um paralelo entre as notas executadas pela cantora durante a música e notas executadas por sopranos e mezzosopranos, vamos considerar as três tabelas a seguir, figuras 16, 17 e 18, respectivamente.

Figura 23 – Extensão Vocal

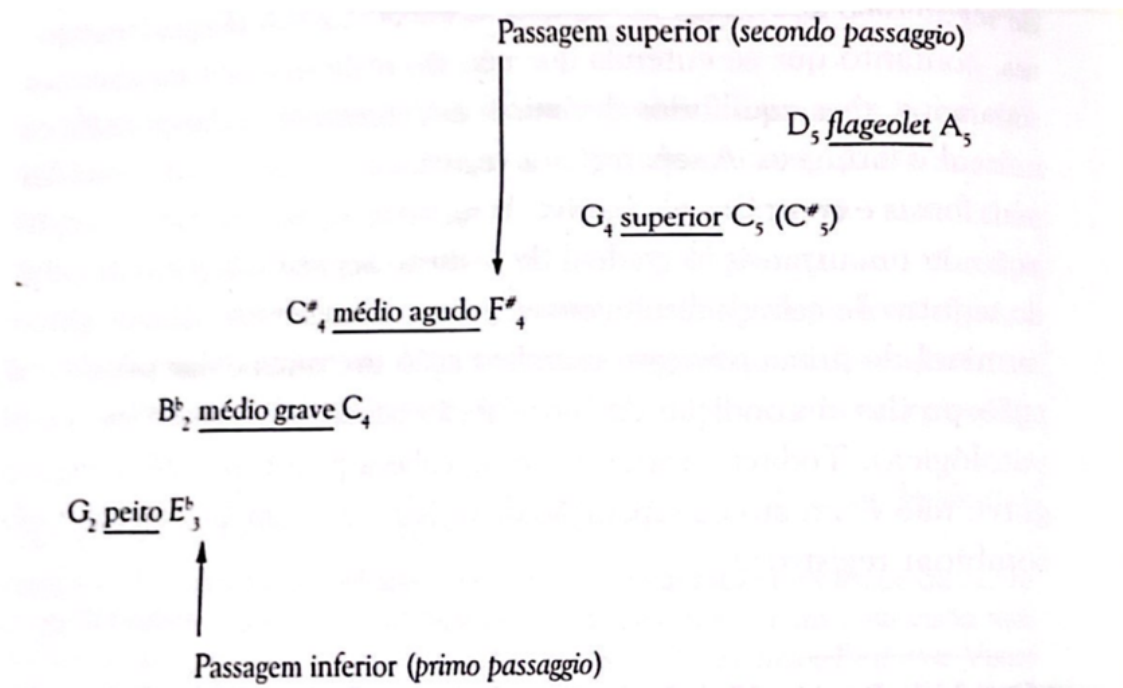
Extensão das vozes			
Voz feminina		Voz masculina	
Soprano	dó3-fá5	Tenor	dó2-ré4
Mezzo	lá2-si4	Barítono	sol1-lá3
Contralto	mi2-lá4	Baixo	dó1-fá3
Voz de apito	dó1-dó6		

Fonte: DINVILLE, 1993, p.15

¹⁸ Mezzosopranos

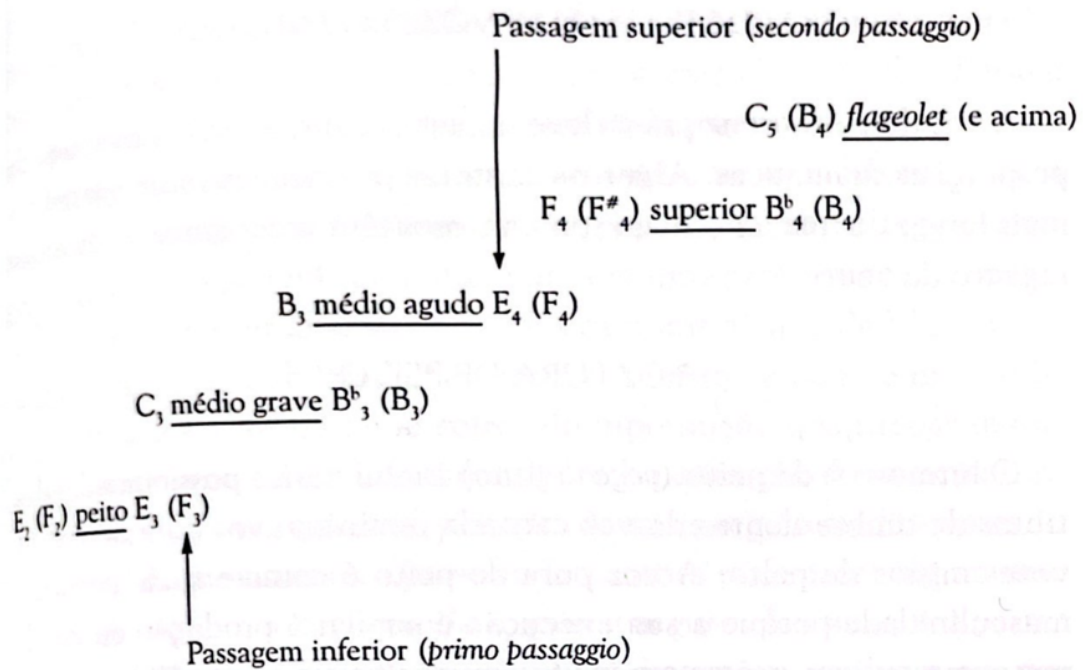
¹⁹ Essa pesquisa não encontrou fontes informativas confiáveis que forneçam a extensão e classificação vocal de Jennifer Hudson

Figura 24 – Extensão e passagens vocais soprano



Fonte: MILLER, 2019, p.206

Figura 25 – Extensão e passagens vocais mezzosoprano



Fonte: MILLER, 2019, p.207

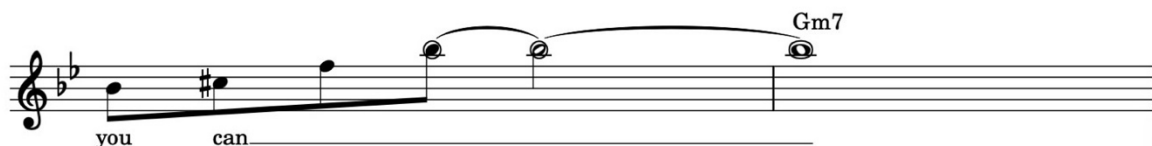
Aqui, vamos considerar as três tabelas como modelos de extensão vocal com a finalidade em obtermos um comparativo entre elas. Enquanto para Dinville a extensão de uma soprano ocorre entre Dó 3 e Fá 5 (duas oitavas e uma quarta) e uma mezzo soprano entre Lá 2 e Si 4 (duas oitavas e uma segunda), para Miller a extensão de uma soprano ocorre entre Sol 2 e Lá 5 (três oitavas e uma segunda) e entre Mi 2 a Si 4 (duas oitavas e uma quinta) para mezzosopranos.

Estas são consideráveis diferenças entre os alcances, principalmente entre as notas mais graves de ambas as classificações vocais: sopranos – Dinville, Dó 3; e Miller, Sol 2; e mezzosopranos – Dinville, Lá 2; e Miller, Mi2. Já nas notas agudas a diferença também aconteceu nas sopranos – Dinville, Fá 5; e Miller, Lá 5; mas não ocorreu entre as mezzosopranos, ambas referencias alcançando a nota Si 4 como ápice de extensão possível.

Durante a execução da música, notas como Ré 4 e Fá 4 são frequentemente cantadas na melodia, enquanto Mi bemol 4 e Sol 4 também acontecem, mas com menos recorrência. A nota mais aguda apresentada durante a peça, figura 19, é um Si bemol 4. Levando em consideração as tabelas de extensão, para ambas as referências a nota Si bemol 4 caracteriza-se como um semitom abaixo da nota mais aguda que uma mezzosoprano consegue atingir.

Porém, para as sopranos existe uma diferenciação. Para Miller, Si bemol 4 está a dez semitons abaixo da nota mais aguda que uma soprano consegue atingir, enquanto para Dinville está somente a seis semitons abaixo. Desta forma, estamos tratando de uma nota limítrofe dentro do espectro de execução vocal de uma mezzo soprano.

Figura 26 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 76 e 77 (2'33'' a 2'38'')



Fonte: autora

Na figura 27 temos um longo trecho livre, um dos ápices da interpretação da cantora, em que a nota Dó 4 durante a palavra “*will*” é sustentada *acapella* e segue para as próximas palavras “*and i am*” sem interrupção, nas respectivas notas Lá 3, Si bemol 3 e Dó 4.

Durante a execução vocal também é utilizado, com intuito de inferir dramaticidade, um recurso ornamentativo já falado anteriormente, o vibrato. E ainda neste trecho existe um *rallentando*, ou seja, um retardo de andamento em que a cantora fica livre para interpretação até voltar na palavra “*telling*” em que a banda retorna com a ela.

Figura 27 – Trecho da música *And I'm Telling You I'm Not Going* – Compasso 85 a 90 (2'50'' a 3'12'')



Fonte: autora

Em questão fisiológica, as notas agudas são feitas através do mecanismo leve, ou seja, o registro com a predominância dos músculos cricotireoideos (MILLER, 2019, p. 205) e para a realização da sustentação destas notas foram levados em consideração três fatores principais: *sostenuto*, *appoggio* e a cobertura palatina.

Sostenuto significa sustentado em italiano e é um termo musicalmente utilizado também dentro do canto. É a técnica que envolve o controle do vigor e energia das notas sustentadas, principalmente notas agudas em que fisiologicamente há o engajamento da musculatura respiratória que realizará a inspiração com precisão sem pressionar a glote (MILLER, 2019, p. 172 e 177).

Para que o *sostenuto* ocorra é necessário que o *appoggio* também esteja funcionando. O *appoggio* é uma técnica que vai além do apoio/controle respiratório. É um sistema que combina e balanceia os músculos e órgãos do tronco e do pescoço aliados ao controle dos ressonadores supraglóticos (faringe, boca e cavidade nasal) (MILLER, 2019, p.68). Isto é, para realização de notas sustentadas, principalmente agudas, a necessidade do equilíbrio dinâmico muscular precisa ocorrer entre os aspectos torácicos, diafragmáticos, abdominais e laríngeos sem que a atividade de nenhum seja sobrecarregada.

Segundo Miller:

[...] A habilidade técnica no canto é largamente dependente da habilidade do cantor em conquistar consistentemente aquela boa coordenação do fluxo de ar e fonação – a luta vocal – que é determinada pela cooperação entre músculos da laringe e da parede do peito, e da contração diafragmática, um equilíbrio dinâmico entre pressão subglótica e a resistência das pregas vocais [...] (MILLER, 2019, p.67).

Ele também comenta que:

[...] Para sustentar uma nota dada, o ar deve ser expelido lentamente; para atingir este fim, os músculos respiratórios [inspiratórios], continuando sua ação, lutam para reter o ar nos pulmões, e opor sua ação àquela dos músculos expiratórios, o que é chamado de *lotta vocale*, ou luta vocal. A precisa emissão da voz depende da retenção desse equilíbrio, e apenas por este meio pode ser dada uma expressão genuína ao som produzido [...] (MILLER, 2019, p.69 *apud* LAMPERTI, 1985, p. 33).

Aliada a esses dois pontos temos a cobertura palatina. Esta é a ampliação do espaço na região posterior do trato vocal, em outras palavras, a elevação do palato mole ou elevação velar, do abaixamento da laringe e da ampliação faríngea. Resultando em um timbre mais escuro, pesado e sem brilho em nível de rinofaringe, orofaringe e laringofaringe, existem três tipos de cobertura: ausência de cobertura, meia cobertura (ampliação do espaço posterior intermediário) e a cobertura completa com ampliação (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.38).

Recapitulando o que foi falado no capítulo 2, há um sub-registro dentro do *Belting* chamado *Soul Belting*, a voz da diva. Nele existe a utilização da meia cobertura com o abaixamento da laringe, aumento do espaço orofaríngeo, elevação da ressonância e amplificação do som. Possibilitando a subida em notas agudas com a sonoridade do registro de peito, sem quebras e passagens vocais aparentes e um som mais pesado e metálico. Exatamente o que é sonoramente ouvido na interpretação de Jennifer Hudson.

Analisando os áudios dos exemplos 19 e 20, pode-se observar que ambas as notas mesmo agudas em uma região de registro modal de cabeça/tênue, não possui uma sonoridade pequena ou leve e sim pesada e brilhante. Desta forma, para a sustentação das notas agudas acontecer tanto o *sostenuto* quanto o *appoggio* aconteceram conjuntamente a utilização da meia cobertura palatina, que ainda trazendo um timbre mais escuro possui ressonância e consequentemente características sonoras dentro do sub-registro do teatro musical apresentado por Marconi Araújo, o *Soul Belting*.

[...] No chamado belting contemporâneo, terminologia utilizada pelo grande Maestro Marconi Araújo, ocorre a passagem da voz do registro denso para o médio em região de primeira passagem. Nesta situação, ocorrem ajustes ressonanciais que auxiliam na manutenção do colorido da voz a fim de mantê-la com as mesmas características de voz falada do belting convencional. Em sua nomenclatura, o maestro diferencia o Cover Belting, cuja emissão é mais coberta, do Soul Belting cuja emissão é mais aberta e com estiramento das comissuras labiais [...] (PINHO; KORN; PONTES, 2019, p.61 e 62).

Araújo em seu livro comenta algumas vezes sobre a música *And I'm Telling You I'm Not Going*, analisada neste trabalho. Na citação a seguir faz a análise do que acontece vocalmente com a personagem, permitindo a ela realizar a execução de uma das peças mais icônicas dentro do Teatro Musical.

[...] 3. Effie – *Dreamgirls*. Esta riquíssima personagem tem por natureza uma voz afro-americana (assim é definido o seu perfil). Gritona, mandona, de gênio difícil, Effie usa o *Pure Belting*, mesmo no seu falar, para passar a agressividade que lhe é característica. No entanto a atriz emprega outros recursos na construção desta personagem. Um exemplo de onde ela utiliza toda a sua gama vocal está na canção “*And I'm telling you*”. Nesta canção a atriz alterna momentos de *Pure Belting* com rompantes de *Soul Belting*, mostrando seu background negro, utilizando de interjeições emocionais e sonoras como choro e drives e de todos os recursos da música soul. No momento em que ela quer implorar, com seu sofrimento, ao seu homem que não a deixe, ela usa a doçura do seu *Cover Belting* e do seu *Speaking*, nas duas frases que seguem a linha: “*We're part of the same place*”. Vale ressaltar que cantoras que possam transitar por essas nuances de Soul Belting e até mesmo voz de peito em algumas passagens são raras de encontrar, pelo menos as naturais! [...] (ARAÚJO, 2013, p. 83 e 84).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na totalidade da pesquisa realizada, é plausível afirmar que a interpretação de Jennifer Hudson ocorre por meio de um refinado controle dos músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe, destacando-se o equilíbrio e a dosagem entre os músculos intrínsecos tensores, especialmente entre o CT (cricotireóideos) e o TA (tireoaritenóideo) interno.

A adução e abdução das pregas vocais a partir dos músculos AA (aritenóideos), CAL (cricoaritenóideos laterais), TA e CAP (cricoaritenóideos posteriores) também desempenham papel crucial nas nuances de dinâmica vocal. Além disso, o controle das regiões de ressonância do trato vocal, incluindo nasofaringe, orofaringe e laringofaringe, contribui para a expressividade e qualidade da performance vocal.

Além disso, o ajuste vocal do *Soul Belting* possibilitou a Jennifer Hudson realizar notas em registro elevado soarem como notas em registro de peito, ou seja, potentes, cheias e brilhantes. Sendo possível através da diminuição da pressão subglótica, decréscimo da massa de TA, aumento do espaço orofaríngeo e elevação do palato mole, o que gerou um som mais metalizado e projetado.

Particularmente na execução das notas agudas, também acontece um constante equilíbrio entre fonte e filtro, vibração das pregas vocais a partir do contato com o fluxo de ar

e o trato vocal. Promovendo a homogeneidade na voz de Jennifer Hudson em toda extensão cantada.

Ornamentos também foram muito utilizados durante toda a execução da peça. O uso dos vibratos nas notas longas conferiu dramaticidade a performance, assim como os melismas também floream a melodia majoritariamente na finalização de frases.

O portamento e o *fry* também foram ornamentos abordados durante o trabalho. Em específico o *fry* relaxado, pontual em algumas notas da durante a peça, houve a emissão vocal como um ajuste fisiológico que gerou pequenas distorções sonoras reforçando o caráter apelativo e de certa forma desesperado da letra cantada.

A uniformidade na voz de Jennifer Hudson, sem interrupções ao executar notas agudas prolongadas, resulta do controle técnico de seu trato vocal no âmbito do *Belting* contemporâneo, realizado de forma equilibrada, conferindo à performance vocal uma notável projeção e impacto. Com isso, espera-se que este trabalho tenha clarificado aspectos vocais dentro do *Belting* contemporâneo e instigado a pesquisa nesta área tão vasta e efervescente.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. **Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop**. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.
- BEHLAU, M. **Voz o livro do especialista – Volume II**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora REVINTER Ltda, 2005, Reimpressão 2010.
- BOTTICELLI, B, G. *Regole, passaggi di musica*, 1594.
- CARDOSO, A; FERNANDES, A; FILHO, C. **Diferenças espectrográficas da emissão do canto *belting* e do canto lírico**. Anppom, Vitória, 2015
- CARDOSO, B, A. **OS DESAFIOS DO CANTO BELTING NO TEATRO MUSICAL NO BRASIL**. Campinas, 2017. Tese (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas. 2017.
- DINVILLE, C. **A técnica da voz cantada**. Trad. Marjorie B Courvoiser Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- FIUZA, B, M. **Análise acústica das distorções vocais intencionais produzidas por cantores de rock**. São Paulo, 2018. Tese (Mestrado em Fonoaudiologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo. 2018.
- FRANCO, C, P. **Portamento, Vibrato e Timing nas gravações de 1926 e 1942 de Fritz Kreisler da cadenza do Concerto para Violino de Felix Mendelssohn**. Belo Horizonte, 2022. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte. 2022.
- GÜTHS, C, R. **Drives vocais glóticos: Análise nasolaringoscópica e espectral das mudanças anatomofisiológicas na voz cantada**. Santa Catarina, 2016.
- LEECH-WILKINSON, D. **Portamento e significado musical**. Trad. Fauto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, 2007.
- MATTE, F. I. **Estética vocal na transição da renascença para o barroco: revisão de fontes historiográficas sobre treinamento vocal e ornamentação**. Per Musi, Minas Gerais, 2017.
- MANGINI, M, M. **Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italianas, francesas e alemã**. Opus, Porto Alegre, 2013.
- MARIZ, J. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio – São Paulo**. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo. 2013.
- MED, B. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.
- MILLER, R. **A Estrutura do canto: Sistema e arte na técnica vocal**. Trad. Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

OISSA, A. **BELTING PÓS RENT: UM ESTUDO SOBRE A EVOLUÇÃO DO CANTO DO TEATRO MUSICAL NORTE-AMERICANO**. Cena, [S. l.], n. 28 (2019), p. 27–39, 2019. DOI:10.22456/2236-3254.89897. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/89897>. Acesso em: 4 jan. 2024.

PINHO, S; POLACOW, G; PONTES, P. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal**. Rio de Janeiro: Thieme Revinter Publicações, 2019.

NETTER, H, F. **Atlas da anatomia humana – Sexta Edição**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2019.

RIBEIRO, A. **Portamento como escolha estética na gravação histórica do Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky**. Simpom, Minas Gerais, 2016.

ROCHA, T, J. **Vocalizes para iniciação ao canto: A utilização do aparelho vocal como instrumento de performance musical**. Maceió, 2020. Tese (Licenciatura em Música). Instituto de comunicação e arte, Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Maceió. 2020.

TORRES, S, L, J. **A BROADWAY COMO UM NEGÓCIO: Uma breve análise da indústria teatral nova-iorquina**. João Pessoa, 2022. Tese (Bacharelado Teatro). Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa. 2022.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto**. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

HUDSON, J. **The Jennifer Hudson Show**. Disponível em: <https://jenniferhudsonshow.com>. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

HUDSON, J. **Jennifer Hudson Online**. Disponível em: <https://jenniferhudsononline.com>. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

HUDSON, J. **Biografia Jennifer Hudson** – Site IMDb. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm1617685/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

HUDSON, J. **Biografia Jennifer Hudson** – Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Hudson. Acessado em: 07 de novembro de 2023.

HUDSON, J. **Frase Jennifer Hudson** – Citações. Disponível em: <https://citacoes.in/citacoes/115664-jennifer-hudson-eu-apanas-tentei-viver-no-momento-e-agir-natural/>. Acessado em: 30 de novembro de 2023.

BROADWAY – Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Broadway>. Acessado em: 30 de novembro de 2023.

BROADWAY – Guia de destinos. Disponível em: <https://guia.melhoresdestinos.com.br/broadway-60-892-1.html>. Acessado em: 30 de novembro de 2023.

HUDSON, J. *Most influential people 2020 – Time Collection*. Disponível em: <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888468/jennifer-hudson-artist/>. Acessado em: 17 de novembro de 2023.

BILLBOARD. **Billboard Hot 100** – Disponível em: <https://www.billboard.com/charts/hot-100/>. Acessado em: 17 de novembro de 2023.

DREAMGIRLS, Musical - Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dreamgirls>. Acessado em: 10 de novembro de 2023.

DREAMGIRLS, Musical – **Concord Theatricals**. Disponível em: <https://www.concordtheatricals.com/p/44609/dreamgirls>. Acessado em: 10 de novembro de 2023.

APÊNDICE

And I'm Telling You I'm Not Going

Tom Eyen

Henry Krieger

Moderately

And I am tell - ing you I'm not go - ing

5 you're the best man I'll ev - er know There's no way I can ev - er

9 go no no no no way no no no no way I'm liv - ing with - out you

13 I'm not liv - ing with - out you I don't want to be free

17 I'm stay - ing I'm stay ing and you and you

21 you're gon - na love me Ooh

25 you're gon - na love me

29 And I am tell - ing you I'm not goi - ng

33 e - ven though the rough times are show - ing There's just no way there's no

2

37 F Gb Gb6 Gbmaj7
 way We're part of the same place We're part of the same__

41 Gb6 Bb(add2) Bb6 Bbmaj7
 time We both share the same blood We both have the same mind

45 Bb6 Gm7 Gm7/F Bb/C
 And time and time we have so much to share no__

49 C9 Cm7 Bb/D Eb
 no no no way I'm not wak-ing up to - mo-row morn-ing and find-ing that there's no-bod-y

53 Eb/F F Bb/F Ebmaj9 Eb6 Ebmaj7
 there Dar-ling there's no way no no no no way I'm

57 Dm7 Gm7 Gm7/F Eb Bb/D 3 Cm7
 li-ving with - out you I'm not liv-ing with-out you You see there's just

Funky

61 Eb/F Eb9
 no way there's no way please don't go a-way from me__

65 Gm7 F79 Eb9
 stay with me stay with me__ stay stay and hold me Ah__

69 Gm7 F79 Eb9
 stay stay and hold me Oh__ please stay and hold me mis-ter man

73 Gm7 F79 Eb9
 try it mis-ter try it mis-ter I know i know i know you can__

77 $Gm7$ $Gm7$ $Eb9$
 — Tear down the moun-tains yeah scream and shout you can

81 $Gm7$ $Eb9$ $Cm7$
 say what you want I'm not walk-ing out Stop all the riv-ers push strike and kill I'm

85 Eb/F $Cm7/F$ $Ebmaj7/F$ **Freely** F
 not gon-na live you there's no way I will — And I am tell

Tempo I
 89 Eb F/Eb $Dm7$ $Gm7$ $Gm7/F$
 ing you I'm — I'm — not go - ing You're the

93 Eb Bb/D $Cm7$ Eb/F F Bb/F
 best man I'll ev - er know There's no way I could ev - er ev - er go no no that's

97 $Ebmaj9$ $Eb6$ $Ebmaj7$ $Dm7$ $Gm7$ $Gm7/F$
 no way no no no no way I'm — liv - ing with - out you I'm not

101 Eb Bb/D $Cm7$ Gb $Gb6$
 liv-ing with-out you I'm not liv-ing with-out you I don't wan na be free — I'm

105 Bb/C $C9$ Bb/C $C9$ Eb/F
 stay - ing I'm stay — ing and you and you and you you're gon-na love

109 Bb $Bb7/Db$ Eb Gb/Ab
 me — Oh — yeah you're gon-na love

4

113 $B\flat$ $D\flat\text{maj}7$ $E\flat/G$ $G\flat/A\flat$

me yes you are yes you are ooh love me

117 $B\flat5$ $B\flat7/D\flat$ $B\flat5$ $B\flat7/D\flat$ $B\flat5$ $E\flat(\text{add}2)$ $B\flat5$ $E\flat m7$

love me love me love me lo_____

121 **Freely**
N.C.

ve you're gon-na love

125 $A\flat6/9$ $C\flat\text{maj}9$ $E\flat/F$ $B\flat$

me