

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JOSÉ MURILO BERNARDO DE LIMA

**A VOZ DE YMA SUMAC: UMA ANÁLISE DA EXTENSÃO VOCAL DA CANTORA
PERUANA NA CANÇÃO “CHUNCHO”**

Uberlândia

2018

JOSÉ MURILO BERNARDO DE LIMA

**A VOZ DE YMA SUMAC: UMA ANÁLISE DA EXTENSÃO VOCAL DA CANTORA
PERUANA NA CANÇÃO “CHUNCHO”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Música da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado (a) em
Música, Habilitação em Canto, sob a orientação
da Professora Dra. Vivianne Aparecida Lopes.

Uberlândia

2018

JOSÉ MURILO BERNARDO DE LIMA

**A VOZ DE YMA SUMAC: UMA ANÁLISE DA EXTENSÃO VOCAL DA CANTORA
PERUANA NA CANÇÃO “CHUNCHO”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música, Habilitação em Canto, sob a orientação da Professora Dra. Vivianne Aparecida Lopes.

Aprovado em: 19 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Ma. Maria Cristina Souza Costa (Membro)

Universidade Federal de Uberlândia

Dra. Fernanda de Assis Oliveira Torres (Membro)

Universidade Federal de Uberlândia

Dra. Vivianne Aparecida Lopes (Orientadora)

Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

À minha primeira orientadora, Prof. Dra. Josani Pimenta, pelo acompanhamento no início deste trabalho.

Ao Curso de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Às Professoras Maria Cristina, Lilia Neves e Fernanda de Assis, pelas contribuições e sugestões nesse trabalho.

À minha orientadora Profa. Dra. Vivianne Lopes, que me orientou com sabedoria, me fazendo voar por outros ares, arriscando outros caminhos e vencendo novos desafios.

Aos colegas e amigos que me incentivaram durante esse trajeto e a todos que de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho, torcendo e acreditando em mim, não me deixando desistir.

À minha família, por todo apoio e incentivo constantes, em especial aos meus pais Maria Odete e José Bernardo.

A Deus pela oportunidade, pela força e por me sustentar nos momentos mais difíceis.

RESUMO

O foco deste trabalho consistiu em analisar a voz da cantora peruana Yma Sumac na canção *Chuncho*. Na introdução o investigador aponta o que despertou o seu interesse pela temática, bem com o objetivo geral, os objetivos específicos e a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho. O capítulo 1, primeiro do enquadramento teórico, apresenta aspectos biográficos sobre Yma, com ênfase na trajetória musical da cantora. Em seguida, o capítulo 2, aborda, sob o viés teórico, a temática da classificação vocal, tessitura e extensão. No capítulo 3, o investigador faz a análise da voz de Yma Sumac com base na fundamentação teórica. Aponta aspectos técnicos vocais diferenciais da peruana como a passagem homogênea pelos registros de peito e cabeça, qualidade vocal, timbre, bem como a agilidade vocal, ornamentações e expressividade. Para concluir o capítulo, analisa de forma acurada a extensão vocal da cantora na canção *Chuncho*, apontando a nota mais aguda e a nota mais grave que Yma emite na canção. Apresenta ainda a discussão geral dos resultados, mostrando, com base na análise, que a voz de Yma é realmente diferenciada, não se enquadrando nos perfis de classificações vocais tradicionais.

Palavras-chave: Yma Sumac, Análise, Extensão vocal, Canção *Chuncho*

ABSTRACT

The focus of this work was to analyze the voice of the Peruvian singer Yma Sumac in the song Chuncho. In the introduction, the researcher points out what aroused his interest on the subject, as well as the general objective, specific objectives and the methodology used for the development of the work. The chapter one, first of the theoretical framework, presents biographical aspects about Yma, with emphasis on the singer's musical trajectory. Subsequently, the chapter two, approaches, under the theoretical point, the theme of vocal classification, tessitura and extension. In chapter three, the researcher analyses Yma Sumac's voice based on the theoretical frame. He also points out technical aspects of the Peruvian voice as the homogeneous passage through the chest and head registers, voice-quality, timbre, as well as vocal agility, adornments and expressiveness. To conclude the chapter, accurately analyzes the singer's vocal range in the song Chuncho, pointing out the most treble and bass notes that Yma emits in the song. He also presents the general discussion of the results, showing, based on the analysis, that Yma's voice is really differentiated; not conforming to the traditional vocal classification's profiles.

Keywords: Yma Sumac, Analysis, Vocal Extension, Chuncho Song

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Classificação vocal feminina.....	16
Quadro 02 – Classificação e subclassificação vocal feminina.....	16
Quadro 03 – Classificação e subclassificação vocal masculina.....	17
Quadro 04 – Classificações vocais tradicionais.....	17
Quadro 05 – Classificações vocais femininas tradicionais e suas especificidades.....	18
Quadro 06 – Subclassificações vocais femininas.....	19
Quadro 07 – Registros vocais das vozes femininas no canto.....	33
Quadro 08 – Passagem e zonas de registro das vozes femininas.....	34

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Extensão vocal de Yma Sumac na canção “Chuncho”.....33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I – BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA MUSICAL DA CANTORA PERUANA YMA SUMAC.....	8
CAPÍTULO II – CLASSIFICAÇÃO VOCAL: TESSITURA E EXTENSÃO.....	14
CAPÍTULO III – ANÁLISE DA VOZ DA CANTORA YMA SUMAC NA CANÇÃO “CHUNCHO”	24
3.1. A ESCOLHA DA CANÇÃO “CHUNCHO”	24
3.2. A CANÇÃO “CHUNCHO”.....	24
3.3. ANÁLISE DA VOZ DE YMA SUMAC NA CANÇÃO “CHUNCHO”...25	25
3.3.1 ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO.....	25
3.3.2 ANÁLISE.....	26
DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	32
CONCLUSÃO.....	34
REFERÊNCIAS.....	36
ANEXO A.....	39
APÊNDICE A.....	40

Introdução

Esta pesquisa procurou analisar a voz da cantora peruana Yma Sumac. Para tal foi formulado o seguinte objetivo geral de pesquisa: Analisar a extensão vocal da cantora Yma Sumac na canção *Chuncho* e refletir sobre o diferencial de sua voz.

O interesse inicial pela temática surgiu em uma disciplina realizada em um Conservatório Estadual de Música em Minas Gerais. A professora de canto, na época, mencionou em uma de suas aulas um tipo de classificação vocal denominada contralto virago. Por curiosidade, o investigador pesquisou sobre essa classificação e descobriu que ela não faz parte do rol de classificações e subclassificações vocais do canto. A partir das buscas conheceu, contudo, o trabalho da cantora Yma Sumac. Ao ouvir algumas de suas canções, ficou impressionado com o timbre e principalmente com a extensão vocal da peruana, fato que o motivou a fazer esta pesquisa. Percebeu também que esse trabalho poderia ser um importante meio para a divulgação do nome da cantora, que tem uma voz rara, disponibilizando em português mais informações sobre a sua trajetória, uma vez que existem poucos trabalhos sobre Yma em nossa língua. Outro aspecto que o motivou foi a possibilidade de ampliar os seus conhecimentos sobre classificação, extensão e registro vocal, bem como daqueles interessados no tema.

Partindo do objetivo geral anteriormente apresentado, o investigador estruturou os seguintes objetivos específicos:

- ✓ Analisar a voz de Yma na canção *Chuncho*;
- ✓ Fazer um comparativo da voz de Sumac, com a classificação vocal feminina apontada por Richard Miller em seu livro “Training soprano voices”;
- ✓ Comparar os resultados da análise com o referencial teórico consultado.

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados para dar respostas ao problema de investigação, uma das ferramentas utilizadas foi a análise vocal da cantora na canção *Chuncho*. Esta análise se concentrou em aspectos como percepção da qualidade tímbrica da cantora, efeitos criados vocalmente como o drive, e nota mais grave e mais aguda alcançada pela cantora na canção.

Assim, para fundamentar o trabalho, no capítulo 1 apresentam-se os aspectos biográficos sobre Yma, com ênfase na trajetória musical da cantora, e no capítulo 2, abordam-se aspectos gerais sobre classificação vocal, tessitura e extensão. Considerou-se esta fundamentação importante, uma vez que no capítulo 3 seria feita a análise da voz

de Yma tendo em conta também estes aspectos. Ao fim do trabalho apresenta-se a discussão geral dos resultados, mostrando, com base na análise, que a voz de Yma é realmente diferenciada, não se enquadrando nos perfis de classificações vocais tradicionais

CAPÍTULO I - BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA MUSICAL DA CANTORA PERUANA YMA SUMAC

Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo, conhecida como Yma Sumac, nasceu na vila de Ichocán (Cajamarca, Peru), em 12 de setembro de 1922 (LIMANSKY, 2008). Zoila era proclamada como uma princesa inca, descendente do último imperador *Atahualpa* (DEVINE, 2005). O nome artístico da cantora, adotado na década de 50, é uma homenagem à sua mãe, Ima Sumack Emilia Atuhalpa Chavarri del Castillo, uma *Quechua*¹ de sangue total, e significa “linda flor”. Seu pai foi o Sixto Chavarri del Castillo (SOLER, 2014; LIMANSKY, 2008). De acordo com os biógrafos da cantora, Yma foi a última de seis crianças e recebeu a descendência Inca de seus familiares. Sabe-se que a descendência inca é passada para a criança mais nova com base na teoria de que essa criança se beneficia da experiência e sabedoria de seus anciãos na família (THE NEW YORK TIMES, 2008).

Com relação à carreira musical da cantora, segundo o jornal local *La Crónica*, da cidade de Lima, no Peru, publicado em 1950, Yma foi descoberta por um agente do governo peruano quando se apresentou diante de 25 mil espectadores no *Festival Del Sol*, celebração típica do povo peruano para relembrar suas tradições incas. Essa apresentação aconteceu quando ela tinha quatorze anos de idade. Yma Sumac, naquele momento, se revelou de forma expressiva como cantora mirim andina (DEVINE, 2005). O *Festival Del Sol* aconteceu em 24 de junho de 1941, na Pampa de Amancaes, planície alta cercada por colinas de onde antigamente o vale inteiro de Lima podia ser visto, uma espécie de anfiteatro natural nos arredores da cidade de Lima. Nesse festival, Yma encontrou o homem que se tornaria seu marido, Moisés Vivanco de Allende (1918-1998), musicólogo e compositor meio quechua e meio espanhol, que a ouviu cantar e ficou impressionado com o seu talento. Vivanco era gerente da Companhia Peruana de Arte, empresa composta por dançarinos, cantores e instrumentistas. Ele queria que Yma se tornasse membro da sua companhia, mas a mãe dela não aceitou. No entanto, Yma ensaiou secretamente com a empresa de Vivanco. Sua estreia na rádio Belgrano em Buenos Aires, no ano de 1942, favoreceu sua carreira (PALMER; ROSS, 1951; LIMANSKY, 2008).

Em 6 de junho de 1942, aos quatorze anos, Yma se casou em uma cerimônia civil com Vivanco, na cidade de Arequipa, Peru (LIMANSKY, 2008). Após o

¹ Aborígenes que habitavam na zona de Cuzco durante o processo de colonização do território que hoje pertence ao Peru.

casamento, o casal e o grupo musical de Vivanco saíram em turnê internacional. Na Argentina, Yma fez suas primeiras gravações entre 1943 e 1944. Essas gravações foram muito bem recebidas pela gravadora Odeon e contaram também com a participação do grupo de Vivanco. Este mesmo grupo viajou posteriormente pelo Peru, Brasil, Argentina, Chile, e em 1945, realizou vários concertos no México.

Em 1946, após a dissolução da Sociedade Peruana de Artes, Yma e Vivanco, se mudaram para a cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde atuaram com o Inca Taqui Trio (SOLER, 2014). No grupo, Sumac cantava como soprano. Apesar de alguns momentos difíceis que enfrentou, o grupo se apresentou em locais como *La Parisienne Delicatessen*, no *Greenwich Village* (casa de show em Nova Iorque), e em eventos privados, até que Yma foi apresentada ao grande público estadunidense em 12 de agosto de 1950, no *Hollywood Bowl*, maior anfiteatro natural de *Los Angeles*. Seu sucesso após esse show não foi imediato, em função das altas expectativas que o público nos Estados Unidos colocou na cantora (PIERSON, 2018). Contudo, Yma não desistiu; continuou buscando projetar a sua carreira internacionalmente. Enquanto Vivanco aperfeiçoava seus arranjos de música nativa peruana, a cantora estudou nos Estados Unidos por quatro anos (PALMER; ROSS, 1951). Aos poucos, a sua popularidade foi crescendo e o trio começou a atuar em 1946 no *Borscht Belt*, circuito de férias judaico de Nova Iorque, aparecendo também no rádio e na televisão (CARTWRIGHT, 2008). O grupo foi ouvido por milhares de pessoas, mas a fama de Yma nesse país realmente começou quando ela assinou contrato com a gravadora hollywoodiana *Capitol Records* e lançou em 1950, seu primeiro LP *Voice of the Xtabay* (PALMER; ROSS, 1951).

Este LP da peruana, que vendeu mais de um milhão de cópias, foi produzido por um especialista, Lex Baxter, músico, compositor, arranjador e maestro. Em uma entrevista disponível em seu site oficial², a cantora relata que tanto Baxter quanto Vivanco receberam crédito por muitas das suas composições. Segundo Yma, foram mais de cinco mil obras compostas por ela. Percebe-se assim o descontentamento da artista com relação ao uso de canções de sua autoria por seu marido e empresários, o que classificou como busca de crédito através do seu sucesso (DEVINE, 2005).

Após o trabalho de divulgação do disco *Voice of the Xtabay* (1950), Yma lançou *Legend of the sun virgin* (1952), *Inca Taqui* (1953), *Mambo* (1954), *Legend of the Jivaro* (1957), *Fuego del Ande* (1959) *Recital* (1961), e *Miracles* (1971), seu último LP (LIMANSKY, 2008).

² <https://www.yma-sumac.com/>

Além destes lançamentos, em 1951 participou de um musical da *Broadway*, intitulado *Flahooley*. Nesse musical, Yma interpretou as canções “Najala's Lament” (Moisés Vivanco, Sammy Fain), “Najala's Song of Joy” (Moisés Vivanco) e “Birds” (Moisés Vivanco) (PIERSON, 2018). Em 1954, Yma integrou-se também ao cinema com a participação no filme *Secret of the Incas*, com Charlton Heston e Robert Young, no qual interpretou as canções “Taita Inty”, “Ataypura” e “Tumpa” (EL PAÍS, 2008; LIMANSKY, 2008).

Apesar das crises em sua vida pessoal, entre 1955 e 1957 a cantora continua os seus trabalhos e procura se firmar no universo cinematográfico. Em 1956, Yma entra no elenco do filme mexicano “*Música de Siempre*”, um filme sobre a música latino-americana. No filme ela interpreta a canção “Chuncho” (SOLER, 2014). No ano seguinte, em 1957, Yma se aventura em mais um filme “A história de Omar Khayyam”, com Cornel Wilde, dessa vez atuando como Karina (EL PAÍS, 2008).

Já na década de 1960, mesmo com sua popularidade diminuindo, Yma realiza vários shows nos Estados Unidos. Decide, no entanto, sair em turnê pela União Soviética em 1961, onde atua por dez noites consecutivas na *Tchaikovsky Opera House*, e por trinta noites no *Lenin Stadium*. Sua turnê se expandiu ainda pela Ásia, Europa e América Latina (BERNSTEIN, 2008). Essa turnê internacional, realizada em 1961, também resultou na gravação do sétimo álbum da cantora, intitulado *Recital*, que foi produzido em Bucareste, na Romênia, a partir da gravação de um programa de TV. Nesse álbum, a peruana foi acompanhada pela Orquestra Sinfônica do Bolshoi (PIERSON, 2018).

De volta aos Estados Unidos, Yma continuou a realizar vários shows, o mais notável no Château Madrid, em Nova Iorque, em 1968 (PIERSON, 2018; LIMANSKY, 2008). Em 1972, se afastando das histórias sobre virgens sagradas, cholos³ traiçoeiros e rituais andinos, Yma entra em estúdio novamente para gravar o que seria o seu último álbum, *Miracles*, lançado com o rótulo *London Records* (EL PAÍS, 2008). Após o lançamento desse álbum, Yma viaja pelo Peru, incluindo um compromisso de cinco meses no clube *El Palmero*, em Lima, em 1973. Um dos pontos que mais marcaram foi o seu retorno à Cajamarca, no Peru, para receber um prêmio por seu trabalho como cantora peruana. Nessa viagem, além de realizar vários concertos, Yma ficou alguns meses com sua família (LIMANSKY, 2008). Apenas em 1987 Yma retorna aos Estados

³ Na maioria do países americanos *cholo* quer dizer mestiço, normalmente o filho de um homem branco e uma mulher indiana. Também filho de pais mestiços. Disponível em: <<https://pt.significadode.org/cholo.htm>>. Acesso em 15 dez. 2018.

Unidos e continua a realizar seus concertos. O mais importante deste período aconteceu no *The Ballroom* de Nova Iorque (PIERSON, 2018; LIMANSKY, 2008). Nesse mesmo ano, a peruana grava uma faixa para *Stay awake*, disco com canções da Disney que conta com a presença de vários artistas. O disco foi produzido por Hall Willner. Nele a peruana interpreta “I wonder”, versão do filme da Disney “Sleeping Beauty”. Essa gravação a levou a uma aparição no programa de TV *Late Night*, com David Letterman (CARTWRIGHT, 2008).

Em março de 1990, a cantora interpretou Heidi em *Follies*, de Stephen Sondheim, em *Long Beach*, Califórnia, sua primeira tentativa de “teatro sério” desde o musical *Flahooley* em 1951. Fez também vários concertos no verão de 1996 em San Francisco e Hollywood e dois concertos em Montreal, no Canadá, em julho de 1997, como parte do *Montreal International Jazz Festival* (PIERSON, 2018; LIMANSKY, 2008).

Em 1998, foi a vez do filme *The Big Lebowski*, no qual a cantora apresenta a canção “Ataypura”. (EL PAÍS, 2016). Em outubro de 2005, Yma faz uma breve aparição assinando autógrafos no festival *Dia de Los Muertos*, em *Los Angeles* (PIERSON, 2018; LIMANSKY, 2008). Em maio de 2006 a cantora visita o Peru para receber a mais alta honraria do país. Em reconhecimento às suas realizações, o governo do Peru a condecorou com a medalha Ordem do Sol, entregue apenas àqueles que prestaram longos e meritórios serviços ao país. Além da medalha, Yma recebeu muitas outras homenagens de diversas organizações governamentais e universitárias peruanas. Foi também presenteada com a Chave para a Cidade de Lima (PIERSON, 2018; LIMANSKY, 2008) e recebeu a Medalha de Jorge Basadre por seus esforços na popularização da música peruana (CARTWRIGHT, 2008). Outra informação importante é que foi a única cantora peruana a ser homenageada com uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood (MARTINSON, 2017).

Em fevereiro de 2008, Yma Sumac foi diagnosticada com câncer de cólon e lutou durante oito meses contra a doença. A cantora faleceu no mesmo ano, dia primeiro de novembro de 2008, em um lar de idosos, em *Los Angeles*, com a idade de 86 anos. Sua morte foi anunciada no site oficial da cantora, por seu assessor Damon Devine (THE NEW YORK TIMES, 2008).

O repertório da peruana durante a carreira consistiu em músicas e composições andinas, embora também tenha perpassado pelo movimento dos ritmos afro-cubanos (EL PAÍS, 2008). O objetivo da cantora era valorizar a música de seu país. Yma era especialista em canções de seus quechuas nativos, no folclore do Peru e na tradição

musical das antiguidades espanholas. Graças à arte de Yma, a música peruana ganhou ampla divulgação e apreciação. Juntamente com a música do seu país, as canções dos povos vizinhos, boliviano e chileno, por exemplo, ocuparam um lugar privilegiado no repertório da cantora (PIERSON, 2018).

Yma foi reconhecida por seu sucesso internacional, e o povo peruano a considerava uma “Embaixadora cultural do Peru no mundo”. Porém, foi descrita como excêntrica por preferir música clássica e latino-americana, e muito criticada quando se apresentou vestida majestosamente e com trajes folclóricos inspirados no grande império inca. O sucesso internacional da artista também foi recebido de forma ambígua pelos artistas andinos peruanos, principalmente quando adotou a cidadania americana. Havia um verdadeiro descontentamento no meio artístico peruano, devido à arte que Yma Sumac praticava e à imagem da população andina peruana que ela propagava. Na época, Yma e Vivanco receberam muitas críticas, uma delas é a de que estavam distorcendo a música peruana. Outra crítica é a de que nas apresentações realizadas por eles, o povo peruano aparecia como selvagem e primitivo, o que Vivanco alegou ser necessário por razões comerciais; essa adaptação aos gostos populares e ao público internacional (SOLER, 2014).

Apesar das polêmicas apontadas, por outro lado, alguns se orgulhavam do reconhecimento mundial da artista. Yma foi inclusive apelidada de “ave canora peruana”, pois tinha uma voz inimitável e um estilo impressionante de performance que era fascinante e misterioso para o público da época (ABDULLAH, 2017). Ela usava longas e pesadas tranças em seus cabelos negros; trajes tradicionais andinos, muitas joias de ouro e prata e maquiagem exótica (THE NEW YOUK TIMES, 2008). Além disso, gostava de andar em um *cadillac* rosa e preto com aros dourados (ABDULLAH, 2017).

Com relação a possíveis formações em música, consta que a cantora era autodidata e com grande disciplina desenvolveu sua técnica admirável (EL PAÍS, 2008). Ainda criança, aos nove anos, costumava ser vista no alto de uma montanha nos Andes, cantando antigas canções folclóricas peruanas para um grupo de rochas que ela imaginava ser seu público. Encantada pelos belos pássaros que cantavam nas proximidades, Yma começou a imitá-los, incorporando seus sons agudos em seu repertório (DEVINE, 2005). Desta forma, apesar de não ter tido aulas de música, desenvolveu suas faculdades vocais excepcionais imitando a música e o canto dos pássaros (EL PAÍS, 2016). Essa afirmação é confirmada pela própria Yma em uma entrevista ao seu site oficial, na qual afirma não ter recebido nenhum treino vocal. Ela

fala apenas de animais selvagens como influências musicais. Em outra entrevista, à *Newsday*, em 1989, a peruana completa que o talento lhe tinha sido dado pelos animais da selva e que as criaturas da floresta a ensinaram a cantar. (THE NEW YORK TIMES, 2008). Já para o jornal *La Redacción* a cantora declarou: “Eu nunca tive uma professora. Minha única professora era Yma Sumac. Moldava minha voz desde pequena. Eu sabia que podia cantar aos nove anos de idade e minha voz era muito aguda”. Ela diz que quando fez quatorze anos percebeu que podia cantar muito grave e agudo, mas não estava interessada em cantar ópera, porque havia muitos sopranos; porém, apenas uma Yma Sumac (LA REDACCIÓN apud PROCESO, 2003).

Yma foi mencionada pelo compositor Virgil Thomson, que achou sua voz impecável e recomendou-a para as grandes casas da ópera (BERNSTEIN, 2008; ABDULLAH, 2017). Mesmo não tendo interesse em cantar ópera, em entrevista ao seu site, Yma diz que cantou árias em seus concertos, interpretadas de forma impecável como: “O Mio Babbino Caro”, da ópera “Gianni Schichi”, de Giacomo Puccini, e a ária da Rainha da Noite, “Der Hölle Rache”, da ópera “A Flauta Mágica”, de Wolfgang Amadeus Mozart; além de vocalizar “Clair de la Lune”, peça para piano de Claude Debussy, rearranjada para orquestra e voz (DEVINE, 2005; LIMANSKY, 2008).

Durante a carreira, Yma foi muito elogiada pela sua voz. Jarmila Novotna, a grande soprano da *Metropolitan Opera Company*, chamou a voz da peruana de “a mais empolgante que já ouvi”. Ezio Pinza, baixo lírico italiano e um dos mais importantes cantores de ópera da primeira metade do século XX, maravilhado com o alcance dela, alertou-a para cuidar de sua voz. Um crítico disse: “Sua voz é a dos pássaros e do terremoto” (PALMER; ROSS, 1951). Já um baixista com quem ela gravou no início de sua carreira disse: “Ela ou tem um apito na garganta ou três rouxinóis na manga” (BERNSTEIN, 2008).

Percebe-se assim que a trajetória da cantora foi muito significativa. Apesar dos desafios enfrentados, Yma Sumac projetou-se internacionalmente e conquistou o respeito de especialistas da área, sendo também uma figura fundamental para conhecimento e difusão da cultura peruana.

Tendo sido apresentados aspectos gerais sobre a biografia e a trajetória musical de Yma, no capítulo seguinte serão abordados os diversos tipos de classificação vocal, tessitura e extensão, que auxiliarão o investigador na análise da voz da cantora, no terceiro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO II - CLASSIFICAÇÃO VOCAL: TESSITURA E EXTENSÃO

A classificação vocal é mais recorrente na música erudita, uma vez que a tessitura dos cantores deve ter um alcance mais amplo do que as vozes usadas na música popular (COSTA et al., 2006). Nesse sentido:

A classificação vocal é muito importante para o cantor lírico à medida que o auxilia na definição de sua tessitura e do tipo de repertório que ele poderá interpretar ao longo de sua carreira. Tal procedimento, no entanto, não é tão simples e tampouco imediato (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 212).

Essa classificação vocal envolve múltiplos fatores como: tessitura, qualidade vocal e a anatomia do aparelho fonador. Outros aspectos como as características e as influências culturais sobre a técnica vocal também podem influenciar na classificação, porém, em menor profundidade (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013).

Não se trata apenas de rotular uma voz, mas de descobrir suas potencialidades por meio de um processo lento e gradual. Afinal de contas, são raros os casos em que um aspirante a cantor apresenta, logo de início, características bem definidas deste ou daquele tipo vocal (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 221).

Para Duarte e Cláudio (2012), a classificação vocal é um fator primordial na formação e sucesso da carreira de um cantor lírico. Entretanto, os professores de canto nem sempre estão de acordo com as classificações atribuídas, por causa de controvérsias que envolvem os sistemas de classificação atuais, baseados especialmente em parâmetros subjetivos. (DUARTE E CLÁUDIO, 2012).

A realização de uma classificação vocal correta pode favorecer a saúde vocal do cantor; da mesma forma, uma classificação vocal errada pode ter consequências drásticas, uma vez que o repertório escolhido poderá ser demasiado exigente em relação às possibilidades morfológicas, fisiológicas e aerodinâmicas do instrumento, acarretando o abuso vocal (MCCOY, 2004 apud DUARTE E CLÁUDIO, 2012).

Para Husler e Marling (1965):

Determinar a categoria de uma voz pode, às vezes, ser muito difícil. O quadro anatômico das proporções na laringe, como mostrado pelo laringoscópio, é enganoso, daí as opiniões extraordinariamente conflitantes frequentemente avançadas nesse aspecto pelos especialistas da garganta. A melhor maneira de determinar a categoria à qual uma voz pertence é sempre a partir do som, desde que o ouvido tenha aprendido a diagnosticar. Acontece muitas vezes que o caráter sonoro de uma voz, formado por processos na laringe, é confundido

com a qualidade vocal pela qual as proporções das pregas vocais são responsáveis: forma, comprimento, volume e outros fatores. (HUSLER; MARLING, 1965, p. 86).

Cotton (2007), afirma que para facilitar a discussão dos critérios atualmente utilizados sobre classificação, é necessário primeiro estabelecer o que se entende por classificação vocal e o que a terminologia comum para tipos de vozes implica. A premissa da classificação da voz é que é possível dividir instrumentos vocais em grupos. Nesses grupos, as vozes compartilharão traços e características vocais, e diferirão uns dos outros de acordo com os traços e características vocais.

O processo de classificação de uma voz é lento e gradual, desta forma, os autores acreditam que “tal procedimento, deve ser executado com prudência e atenção permanentes por parte do professor de canto, a fim de evitar confusões desnecessárias e, até mesmo, problemas futuros” (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 222). Às vezes são necessários anos para que a classificação e a subclassificação de uma voz se torne clara. Algumas vozes, porém, são identificadas com facilidade, por possuírem características mais claras (MARTINEZ, 2000).

Quando falamos em classificação vocal, nos referimos basicamente à divisão das vozes por naipes. Nesse sentido, Andrade, Gomes e Crepalde (2016), apontam que:

Esta divisão é feita de acordo com o tipo de voz do indivíduo. Para isto, é necessária a realização da classificação vocal, e para que a classificação seja feita corretamente, faz-se necessária a análise de vários aspectos da voz, como o timbre, a estrutura corporal do cantor, a voz falada e principalmente a extensão e a tessitura vocal (ANDRADE; GOMES; CREPALDE, 2016, p. 59).

Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Drahán (2014), também menciona que:

No início do desenvolvimento da arte vocal, a classificação vocal era bem simples, pelo que se pode observar em manuscritos e partituras antigas. Estabeleceu-se na música coral no século XIV e permanece até agora como naipes básicos: soprano, contralto, tenor e baixo. Até os séculos XVI e XVII, se diferenciavam praticamente dois tipos de vozes masculinas e dois de vozes femininas, mas com o aumento da complexidade do repertório destacaram-se duas vozes intermediárias em cada gênero: nos naipes masculinos, o barítono, e nos naipes femininos, o mezzo-soprano (SIKUR, 2006 apud DRAHAN, 2014, p. 18).

Reforça-se assim que a voz humana divide-se tradicionalmente em três categorias vocais para o homem e três para mulheres:

Quadro 01: Classificação vocal feminina

TIPO DE VOZ	VOZ FEMININA	VOZ MASCULINA
Voz Aguda	Soprano	Tenor
Voz Média	<i>Mezzo</i> Soprano	Barítono
Voz Grave	Contralto	Baixo

Fonte: Livro Regência Coral: Princípios básicos de Emanuel Martinez (2000)

Husler e Marling (1976), mencionam também que a maioria dos livros sobre canto aponta as categorias vocais como: baixo, barítono, tenor, contralto e soprano. Os autores não citam a categoria *mezzo-soprano*.

As classificações vocais principais descritas acima são denominadas como agrupamentos primários. Estes termos estão em uso há pelo menos dois séculos, e existe uma concordância muito geral entre os atuais pedagogos sobre os seus significados. Por outro lado, temos os agrupamentos secundários, ou a subdivisão das vozes, como um desdobramento de cada uma delas. Essas categorias secundárias, desenvolvidas no último século, são a causa de muitas divergências. A mais comum dessas categorias é o lírico, timbre relativamente leve; o dramático, timbre mais escuro; e a coloratura, de grande agilidade (COTTON, 2007).

Schünemann (2005), mestre em canto, faz uma listagem, por ordem, das vozes mais agudas às mais graves, de utilidade a professores, cantores e estudantes de canto.

- Vozes Femininas:

Para as vozes femininas, tem-se as seguintes classificações:

Quadro 02: Classificação e subclassificação vocal feminina

Soprano ligeiro	É a voz feminina mais aguda. Tem timbre cristalino e é dotada de leveza e agilidade para vocalizar e executar ornamentos.
Soprano lírico	É considerada a mais comum das vozes femininas. Voz aguda, clara e brilhante, com bela sonoridade nas notas médias e semi-agudas.
Soprano dramático	É uma voz intensa, volumosa e ampla. Sua beleza máxima é obtida nos registros médio e agudo.
Soprano <i>spinto</i> ou de meio-caráter	Possui timbre brilhante, menos potente que a do soprano dramático, porém bela nos agudos e cheia nos médios e graves.
Meio-soprano	Possui sonoridade volumosa e brilhante, especialmente nas notas médias. Os agudos são mais opacos, porém os graves são mais ricos que os do soprano.
Contralto	É a voz feminina mais grave e mais rara. Tem voz ampla e graves sonoros, volumosos e brilhantes.

Fonte: Texto atributos de diferenciação vocal – Roseli Schüneman (2005).

- Vozes Masculinas:

Já para as vozes masculinas, encontram-se as seguintes categorias:

Quadro 03: Classificação e subclassificação vocal masculina

Tenor ligeiro	É a voz masculina mais aguda. Possui timbre suave, não muito volumosa, com agudos claros e dotada de grande aptidão para os vocalizes e ornamentações.
Tenor lírico	Timbre redondo e de notável ressonância nos agudos, mais potente que a do tenor ligeiro, porém menos ágil e leve.
Tenor dramático	Voz vigorosa, tem potência, volume e amplitude. Apresenta o máximo vigor e beleza vocal nos médios.
Tenor <i>spinto</i> ou meio-caráter	Voz com características lírico-dramáticas; seus agudos são menos brilhantes e fáceis que os do lírico e sua voz menos volumosa que a do dramático, porém mais flexível.
Barítono agudo	Se caracteriza pela facilidade, clareza, agilidade e potência. Apresenta o máximo de sonoridade nas notas centrais e de brilho nos agudos.
Barítono de ópera cômica	Voz que se caracteriza pela clareza, agilidade e versatilidade. Seus agudos são bem timbrados, porém os graves são pouco vigorosos.
Barítono grave	Também chamado dramático, ou ainda, baritonobaixo: aproxima-se do baixo-cantante nos sons graves, porém seu timbre é mais vibrante e claro.
Baixo-cantante	Voz forte, vibrante e sonora, cujo máximo esplendor está na região média-alta, de onde obtém os mais belos efeitos, com leveza e flexibilidade.
Baixo-profundo ou nobre	Voz volumosa, ampla, pesada e pouco maleável, que se caracteriza pela sonoridade e amplitude das notas graves.
Baixo cômico ou bufo	Voz com facilidade para a agilidade, aproximando-se do baixo cantante.

Fonte: Texto atributos de diferenciação vocal – Roseli Schüneman (2005).

No quadro abaixo, Garcia (1857), aponta as classificações tradicionais, tanto masculinas, quanto femininas:

Quadro 04: Classificações vocais tradicionais

Contralto	Ocupando o lugar mais baixo da escala vocal feminina.
Mezzo-soprano	Ocupando um lugar uma terça acima do Contralto.
Soprano	Possui uma terça acima do Mezzo-Soprano.
Baixo	Ocupando o lugar mais baixo da escala vocal.
Barítono	Possui uma terça acima do baixo.
Tenor	Possui uma terça acima do barítono.

Fonte: Livro *New treatise on the art of singing* de Manuel Garcia (1857).

Baseado nos estudos de Garcia (1985), Pacheco (2006) classifica as vozes femininas e masculinas da seguinte forma: :

Quadro 05: Classificações vocais tradicionais e suas especificidades

Contralto	Voz mais grave. Caracteristicamente, tem uma qualidade energética e masculina no registro de peito, que nelas é potente e redondo.
Meio-soprano	Voz rica em recursos de timbres e coloridos vocais. Voz cheia nos sons médios e graves.
Soprano	Voz brilhante, delgada e metálica, com potência nos sons agudos e mais fracas nos sons graves.
Baixo	Possui voz sonora e encorpada. Os baixos podem limitar-se apenas ao registro de peito.
Barítono	Possui uma terça mais aguda que o baixo. É menos encorpada que a precedente, mas plena e timbrada.
Tenor	Voz redonda e bem timbrada, com facilidade nos agudos.

Fonte: Dissertação de mestrado de Alberto Pacheco (2006)

No que concerne especificamente às vozes femininas, de acordo com Miller (2000), três tipos vocais tradicionais são comumente especificados: soprano, a mais comum; mezzo-soprano, menos frequente; contralto, voz rara. Entretanto, cada classificação se desdobra em outras subclassificações; o que deve exigir atenção tanto para o cantor como para o professor de canto.

O instrumento vocal não é apenas a laringe; consiste em todo o corpo. Somente como gênero, fisiologia, metabolismo e orientação psicológica determinam variações no comportamento humano, o mesmo acontece com a produção da voz cantada. Uma consciência tanto da uniformidade de função quanto da individualidade de cada voz de soprano deve ser constantemente mantido em mente. Um aspecto importante do treinamento de voz é reconhecer quais são as expectativas razoáveis em estágios de desenvolvimento apropriados para cada categoria. Por outro lado, embora muitas medidas sejam aplicáveis a todos os sopranos, não se deve presumir que um jovem soprano deva ser capaz de lidar com a literatura dramática se ela apenas cantar “levemente”. Vozes de soprano de tamanhos diferentes não significam tentar manobras idênticas em períodos comparáveis de desenvolvimento técnico (MILLER, 2000, p. 5).

Ainda segundo Miller (2000), existem técnicas básicas de canto aplicáveis a todas as vozes, como: gerenciamento proficiente da respiração, liberdade de articulação, equilíbrio, ressonância e registro hábil; requisitos para todos os cantores. No entanto, cada instrumento deve ser tratado individualmente, devido à grande diversidade entre os cantores.

Miller (2000), fez um estudo detalhado sobre as classificações vocais femininas, com alguns desdobramentos, o que é importante, pois esse é também um dos focos do

trabalho. O autor aponta algumas características timbrísticas e outros aspectos como aparência, intensidade vocal e agilidade vocal. Afirma ainda que embora outras designações sejam às vezes encontradas, as categorias de vozes de soprano são geralmente descritas como:

Quadro 06: Subclassificações vocais femininas

<i>Soubrette</i>	Lirismo leve, agilidade fácil, charme físico e aparência jovem são essenciais qualidades para a <i>soubrette</i> .
<i>Dramatic Coloratura</i>	Possui grande flexibilidade em passagens de alta velocidade e tem grande poder de sustentação.
<i>Lyric</i>	Possui grande poder e capacidade de coloratura, porém é leve em comparação com o dramático.
<i>Lyric spinto</i>	Voz que sustenta passagens muito agudas.
<i>Spinto</i>	Voz dramática com capacidade de sustentação em altas tessituras.
Jovem dramático (<i>Jugendlichdramatisch</i>)	Descrita como uma jovem voz dramática de soprano em desenvolvimento, apesar de não depender da idade e maturidade da cantora.
<i>Dramatic (Hochdramatisch)</i>	A mais ampla de todas as vozes de soprano. Possui grande poder de sustentação, exibindo profundidade e brilho de timbre.
<i>Cross-fach (Zwischenfachsängerin)</i>	Possui uma voz grande com alcance nos graves e é mais confortável em papéis dramáticos que, embora exija tessitura relativamente alta, evita a exposição nos agudos da voz por longos períodos de tempo.
<i>Mezzo-soprano dramático (Mezzo-soprano coloratura)</i>	O <i>mezzo-soprano</i> dramático costuma cantar tão alto quanto o soprano dramático, porém, seu timbre apresenta cores bem mais escuras.
<i>Mezzo-soprano lírico</i>	Possui timbre vocal muito rico, semelhante ao da <i>mezzo-soprano</i> dramática, mas sem poder suficiente para cantar papéis dramáticos.

Fonte: Livro *Training soprano voices* de Richard Miller (2000).

Após serem abordados os diversos tipos de classificações vocais acima, torna-se importante compreender também os fatores responsáveis para se nominar ou classificar uma voz.

Uma classificação vocal mais abrangente e segura deve observar critérios como a tessitura, a qualidade vocal, o comprimento e a largura das pregas vocais, a anatomia das cavidades de ressonância, o tipo corpóreo do indivíduo, assim como as características individuais de personalidade e os aspectos culturais. (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 222).

Mangine e Andrada e Silva (2013), ainda complementam que:

Até mesmo cantores líricos de renome tiveram de se readaptar a novas categorias vocais, num determinado ponto de suas trajetórias artísticas. Carlo Bergonzi e Plácido Domingo, por exemplo, são

tenores que, no início de suas carreiras, cantaram como barítonos. Isso demonstra que a classificação vocal, longe de ser um capricho do destino, pode mudar com o passar dos anos. Do ponto de vista fisiológico, a reclassificação de uma voz comprova o dinamismo e a plasticidade do trato vocal (MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 221).

Um fator importante e determinante para se classificar uma voz, que deve ser considerado, é o trabalho técnico específico de cada cantor, ou seja, “as técnicas vocais existentes no mundo, também conhecidas como escolas de canto, produzem variantes em termos de qualidade vocal. Tal variedade pode ampliar sensivelmente as possibilidades de classificação de vozes” (MILLER, 1986 apud MANGINE; ANDRADA E SILVA, 2013, p. 214).

Para a realização de uma classificação vocal correta:

Embora não seja o único critério utilizado, a tessitura vocal é o método mais tradicional e comumente aplicado na hora de classificar uma voz, apontado por vários autores, através do qual se observa a região em que o indivíduo tem maior facilidade, conforto e beleza na emissão vocal (BEHLAU; ZIEMER, 1988 apud ANDRADE; GOMES; CREPALDE, 2016, p. 63).

A este respeito, Chun e Madureira (2003, p. 7) afirmam que “a tessitura pode variar de pessoa a pessoa e guarda uma relação com a espessura, o tamanho e a condição das pregas vocais”.

Tessitura em italiano significa tecido, trama. A tessitura da voz cantada inclui todos os tons que podem ser conseguidos com qualidade musical e a tessitura da voz falada inclui todos os sons que são usados na fala, situando-se geralmente na região inferior à da voz cantada. Ela pode ser determinada pela cultura, pois algumas línguas permitem maior variedade de tons em suas emissões, e por circunstâncias histórico sociais precisas. A identificação do tipo de voz leva em consideração a frequência e a composição dos formantes⁴, nos tons mais convenientes para o cantor e nas notas de transição de sua extensão. A tessitura, na qual o número máximo de semitonos é alcançado e intensidades mais altas nos formantes são registradas, foi a melhor forma para definir o tipo de voz do cantor (COSTA et al., 2006, p. 97-98).

Drahan (2014) também acredita que um dos parâmetros mais importantes para a classificação da voz é a tessitura vocal, entretanto, adverte que:

A classificação vocal realizada por avaliação da tessitura ou do timbre do cantor, é muito subjetiva, pois depende do rigor estabelecido para as provas, da fidedignidade do registro vocal, da confiabilidade e da

⁴ São as ressonâncias no trato vocal, que se manifestam por meio de reflexões sonoras (SUNDBERG, 2015, p. 131).

avaliação auditiva, que por sua vez, está sujeita à experiência do professor de canto (DRAHAN, 2014, p. 13).

Em contrapartida, autores como Santos et. al. (2015) afirmam que a realização da classificação vocal pela tessitura é a mais ideal, apesar destas características subjetivas. Os autores ainda complementam que nas vozes não treinadas, a tessitura é mais limitada que a extensão. Com o treino, contudo, os dois parâmetros tendem a se igualar (SANTOS et al., 2015).

Originalmente, se a tessitura da voz abrange as notas de conforto, a extensão vocal, também importante para a classificação de uma voz, abrange o conjunto de notas, da mais grave à mais aguda, ou a totalidade das notas que a voz do ser humano consegue produzir. Costa et. al. (2006), afirmam que ao longo de toda a vida a voz se modifica, e esse fenômeno é variável nas diferentes raças e nos diferentes países. Na idade adulta, a voz adquire a extensão normal, que é de aproximadamente 2 oitavas, mas com o passar do tempo, tanto a extensão vocal, como a intensidade e a duração da fonação diminui. “O máximo esplendor da voz ocorre entre os 20 e os 45 anos. A partir dos 50, a voz começa a perder a beleza e a qualidade, e a extensão vocal é reduzida” (COSTA et al., 2006, p. 99).

Existem três tipos de extensão vocal: a extensão potencial, a extensão da voz cantada ou tessitura vocal e a extensão da voz falada. A extensão potencial, abrange a totalidade das notas graves e agudas emitidas por um indivíduo, independente da qualidade e do esforço necessário para sua emissão. A extensão da voz cantada ou tessitura vocal, compreende todas as notas cantadas com fácil emissão e sonoridade agradável. E a extensão da voz falada, inclui todas as notas utilizadas na fala, sem causar a fadiga vocal. (BEHLAU; ZIEMER, 1988 apud ANDRADE; GOMES; CREPALDE, 2016).

Fernandes (2009), acredita que:

O desenvolvimento da extensão vocal de um cantor depende também da respiração bem administrada, da fonação bem coordenada e da ressonância bem equilibrada. Além disso, o trabalho de extensão vocal só será eficiente se for feito de forma conjunta com o trabalho de registrações vocal e modificação das vogais. Certamente, um aspecto depende do outro (FERNANDES, 2009, p. 429).

Outro fator importante é que a extensão vocal:

[...] depende basicamente da constituição de cada aparelho fonador. O tipo de voz geralmente corresponde a parâmetros anatômicos da

laringe, mas há casos em que essa correspondência não é tão clara. Em estudo realizado com primatas, observou-se que machos adultos são fisicamente maiores que as fêmeas e apresentaram, assim como nos humanos, diferenças significativas na qualidade vocal. As diferenças foram significativamente correlacionadas com a altura do falante macho, mas essa correlação não foi encontrada nas fêmeas. (COSTA et al., 2006, p. 97).

Costa et. al. (2006), também afirmam que:

Embora uma extensão ampla seja uma das maiores virtudes da voz, não é suficiente para esclarecer a classificação das vozes, já que existem vozes capazes de se estender ultrapassando os limites naturais da categoria e outras que se mostram distintas apesar da extensão ser semelhante (COSTA et al., 2006, p. 98).

Neste sentido, Martinez (2000) afirma que a classificação vocal realizada por meio da extensão, seja talvez o método menos seguro.

Por vezes, vozes agudas cantam com facilidade notas graves e com dificuldade notas agudas. Isso ocorre por deficiência técnica e pelo fato de estarem comumente acostumados a cantar de “modo popular”, deslocando o correto enquadramento dos registros de seu trato vocal (MARTINEZ, 2000, p. 189).

Reforça-se assim, que a classificação vocal pela extensão, apesar de ser usual, é válida apenas quando associada a outros critérios, não sendo ela o único. O autor ainda menciona que a classificação vocal pode ser realizada também por meio do timbre. Entretanto, “o técnico vocal deve ter uma percepção bastante sensível, pois alguns cantores “camuflam” um timbre que não lhes pertence” (MARTINEZ, 2000, p. 190). Para Cotton (2007, p. 24), “o uso de timbre para determinar a classificação de um cantor imaturo ou um cantor com técnica vocal fraca é tênuem na melhor das hipóteses. Se o timbre é apropriado para subclassificação, não é particularmente útil para classificação nos estágios iniciais da voz em treinamento”. A autora ainda menciona que alguns pedagogos confiam na classificação vocal por meio do timbre apenas para distinguir entre as categorias primárias: soprano, mezzo-soprano e contralto. Já no caso da classificação secundária ou subclassificação, esse critério pode ser difícil de determinar, já que as manipulações do trato vocal podem mascarar o timbre natural da voz. Ainda de acordo com os pedagogos, o alcance, a tessitura, a agilidade, e o timbre são ou têm sido critérios significativos para a classificação de uma voz, embora isso possa variar dependendo do professor. Neste sentido, a autora observa que:

Apesar de muitas informações provarem que a classificação da voz se baseia no tamanho e densidade das pregas vocais e no tamanho e forma do trato vocal, a classificação continua sendo um assunto

controverso entre cantores e pedagogos. A maneira em que o instrumento vocal é medido para determinar o tipo de voz mudou ao longo dos últimos séculos e continuará a mudar à medida que os avanços são feitos em ciência da voz. O que anos atrás foi principalmente uma questão de alcance tornou-se, em recentes décadas, uma miríade de perguntas, incluindo categorias como quebra de registro, timbre, zonas de facilidade de produção e o grau de agilidade. O professor de voz de hoje deve aprender a escutar e avaliar cada critério e compreender a hierarquia dos vários critérios para classificação de voz, a fim de determinar a natureza do instrumento em mãos (COTTON, 2007, p. 4).

Miller (2000), menciona que outro fator que indiretamente pode contribuir para a classificação da voz é a dimensão da caixa torácica, além da interação das musculaturas das regiões peitoral, epigástrica e áreas abdominais. Entretanto, afirma que mesmo não sendo possível determinar a categoria de uma voz por meio de aparências externas, as estruturas físicas tendem a produzir tipos vocais específicos. Apesar desta afirmação, o autor complementa que são principalmente os fatores físicos que determinam as subdivisões dentro da categoria geral de soprano (MILLER, 2000).

Apesar das diversas possibilidades existentes para se classificar uma voz, é possível também imaginar, que em um futuro não muito distante, a classificação possa ser determinada por computadores capazes de trabalhar com imagens das pregas vocais e trato. Talvez chegue um dia em que possamos determinar a classificação de uma voz tão solidamente quanto podemos determinar a altura de um cantor e o seu peso (COTTON, 2007).

Conhecendo estes aspectos, no capítulo seguinte será feita a análise da voz de Yma Sumac na canção “Chuncho”. O pesquisador discorrerá sobre a voz da peruana, assim como sobre a sua extensão. Serão discutidos também aspectos sobre os diferentes sons vocais e qualidades tímbricas produzidos por Sumac ao interpretar a canção.

CAPÍTULO III - ANÁLISE DA VOZ DA CANTORA YMA SUMAC NA CANÇÃO CHUNCHO

3.1. A ESCOLHA DA CANÇÃO CHUNCHO

Yma Sumac gravou oito LPs durante toda sua carreira, além de gravar outras músicas aleatoriamente em diversos momentos. O pesquisador, em uma minuciosa investigação, compilou todos os áudios disponíveis das canções gravadas pela peruana. De todas as canções pesquisadas, a escolhida foi *Chuncho, The forest creatures*, faixa cinco do terceiro LP de Yma intitulado *Inca Taqui*. A referida canção possui grande destaque dentro do repertório da cantora.

A canção *Chuncho* se diferencia das outras por ser a canção na qual Yma imita o som de animais e pássaros da natureza, exibindo todo o seu potencial vocal. Explora praticamente toda a sua extensão, perpassando por todos os registros vocais: peito, misto e cabeça, explorando diversos timbres e efeitos vocais como *drive*⁵ e *whistle*⁶. Porém, o que mais chama a atenção na voz de Yma Sumac nessa canção é a notável extensão vocal da cantora.

Além da canção *Chuncho*, observa-se que em *Karibe Taki*, faixa do LP *Legend of the sun virgin*, a peruana emite também a nota mais grave de sua extensão, porém, nessa pesquisa, apenas em *Chuncho*, Yma atinge ambas as notas mais extremas de sua voz, tanto no registro de peito, grave, quanto no registro de cabeça, agudo, fato esse que fez com que essa canção fosse escolhida dentre as demais do seu repertório.

Tendo sido justificada a escolha da canção *Chuncho*, o próximo tópico apresenta aspectos importantes relativos ao significado da canção.

3.2. A CANÇÃO CHUNCHO

A canção *Chuncho*, que se caracteriza como música dos Incas, foi construída a partir da exploração da abundante variedade de sons misteriosos da natureza. Composta por Moisés Vivanco, na época, esposo da cantora, a canção permite que Yma Sumac, ao interpretá-la, emita esses sons selvagens e sobrenaturais de forma rica com a sua voz. A

⁵ Efeito vocal caracterizado pela rouquidão, promovendo uma distorção na voz. Muito utilizado por cantores de rock. Disponível em: <<https://cavernadolenhador.wordpress.com/2015/09/08/drive-vocal/>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

⁶ Registro agudo caracterizado como assovio ou registro de flauta, conhecido também como “registro de apito”. Disponível em: <<https://eavocal.blogspot.com/2013/12/verdades-sobre-o-whistle-register.html>>. Acesso em: 02 dez 2018.

palavra *Chuncho* deriva da expressão quechua *chu'unchu*, que significa “plumagem”. Esse termo, escrito em castelhano, geralmente é usado para qualificar pessoas da selva que não se incorporaram à civilização (DRAE, 2001 apud CASTELLANO ACTUAL, 2014). A palavra *Chuncho* também é usada de forma coloquial no Peru e na Bolívia com o sentido de incivil, rústico (CASTELLANO ACTUAL, 2014). *Chuncho* é ainda “a palavra que os falantes de quechua usam para se dirigir ao povo da floresta tropical ao leste dos Andes” (LIMANSKY, 2008, p. 79).

A canção foi composta em 1938 e Vivanco salienta que a composição foi direcionada para a criação dos sons dos habitantes da selva. Em 1943, quando Yma fez as primeiras gravações da peça, *Chuncho* não era interpretada com os efeitos usados na versão analisada, que contém sons de grunhidos, sussurros, staccatos, gemidos, alteração de vibrato, entre outros efeitos. Esses acréscimos só apareceram mais tarde (LIMANSKY, 2008). Atenta ao caráter da peça e procurando trazer estas características para a interpretação da obra, Yma Sumac, no clipe da música, percorre as florestas do alto Amazonas, ouvindo sua vida desperta e chamando suas criaturas em gritos imitativos. Essa é a descrição da música *Chuncho*⁷.

Destaca-se também que *Chuncho* é composta apenas por um acorde. Todo o brilho é deixado para a parte vocal (LIMANSKY, 2008).

Após a apresentação desses aspectos sobre a obra, segue-se a análise da voz de Yma Sumac na canção supracitada.

3.3. ANÁLISE DA VOZ DE YMA SUMAC NA CANÇÃO CHUNCHO

3.3.1. Enquadramento metodológico

Para a análise da voz de Yma, utilizou-se o áudio do vídeoclip da canção *Chuncho*, extraído do filme “Musica de siempre”, que foi gravado em 1958, disponível no link abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=1KprLT-JxPY>

Recorreu-se também ao suporte do piano para verificar com rigor as notas mais graves e mais agudas atingidas pela cantora. Reforça-se também que a sua voz foi o

⁷ O trecho foi extraído do encarte de um CD duplo de Yma Sumac, lançado em 1996, no qual foram combinados os LPs “Voice of the Xtabay” (1950) e “Inca Taqui” (1953), gravados pela cantora em sua carreira.

foco principal da análise; não os aspectos estruturais da composição. Uma vez que a canção não possui letra e contempla apenas a emissão de sons que se assemelham a ruídos de animais, considerou-se importante perceber a qualidade e o diferencial da voz de Yma na emissão destes sons tanto no registro grave, como no médio e no agudo. Considerou-se relevante também refletir, a partir da percepção da nota mais grave e da nota mais aguda atingidas pela cantora na peça, conforme reforçou-se anteriormente, e das qualidades tímbrica de sua voz, sobre uma possível classificação vocal da cantora baseado em obras de referência na área do canto como o trabalho de Richard Miller (2000).

3.3.2. Análise

Pela análise acurada da peça é possível perceber, logo no início de *Chuncho*, a partir do compasso 6, que Yma produz um trêmulo ou trinado vocal que se repete diversas vezes em quase toda a canção. Esse trinado, realizado no registro grave da voz da peruana, é seguido de um arpejo descendente, chegando até a nota Fá sustenido 2, no compasso 28, como mostra a figura abaixo:

https://www.youtube.com/watch?v=rtE_TJL7QI0&feature=youtu.be

The musical score consists of two staves. The top staff shows measures 13 and 14. Measure 13 starts with a rest, followed by a trinado pattern (three eighth-note groups) and a sustained note. Measure 14 starts with a rest, followed by a trinado pattern and a sustained note. The bottom staff shows measure 26, which starts with a grace note followed by a descending arpeggio (Fá, Ré, Mi, Sol, La, Si) and a sustained note. An arrow points to the end of the measure 26 staff, indicating the note reached.

Na sequência, no compasso 35, seus sons vocais são bastante robustos e se assemelham a um choro ou mesmo um gemido, caminhando para uma nota ainda mais grave que a anterior, alcançando um Ré 2, no compasso 48, como podemos conferir:

https://www.youtube.com/watch?v=t3_CA52OeDY&feature=youtu.be

O som que se ouve em seguida na voz de Yma e que mais chama a atenção do investigador aparece no compasso 54. Trata-se de um som rouco, semelhante ao som de um felino. Vejamos:

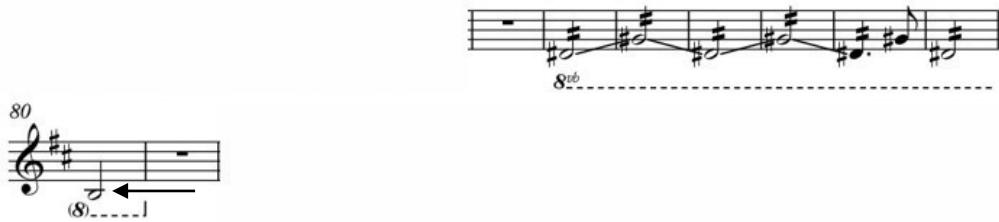
<https://www.youtube.com/watch?v=N08BfNujnag>

Após alguns compassos uma das passagens de maior destaque em termos vocais é o efeito percussivo que a peruana cria, conforme se observa:

https://www.youtube.com/watch?v=ie0Z_Ap9Zh0

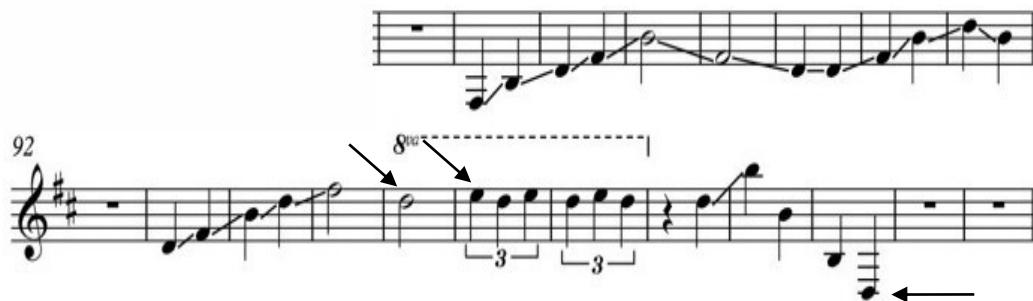
Próximo de um minuto da peça, a partir do compasso 74, a cantora começa a emitir sons graves, que remetem ao som dos pássaros. Estes sons são emitidos através de vibração de língua e lábio, e o ápice acontece quando Yma, ao final desta passagem, atinge a nota mais grave produzida em toda a canção, um Si 1, no compasso 80, como mostra o trecho da partitura:

<https://www.youtube.com/watch?v=MIP2O6CC1Vo&feature=youtu.be>



A seguir, Yma parte da sua voz de peito e caminha para o registro de cabeça emitindo coloraturas com grande agilidade. Produz uma sequência de portamentos, em movimento ascendente e descendente, com um timbre escuro, chegando a atingir a nota Ré 5, no compasso 96. Continua o trecho com uma série de *staccatos* ágeis e leves, característicos de um soprano coloratura, alternados entre as notas Mi 5 e Ré 5, nos compassos 97-98, com voz clara e limpa. Destaca-se ainda o fechamento desta sessão quando a cantora atinge a nota Ré 2, extremamente grave para um soprano, no compasso 101. Não há quebra alguma na voz. O domínio técnico é garantido em todos os registros, com passagens sólidas da voz de peito para a voz de cabeça e o retorno à voz de peito com uma grande qualidade vocal. Segue a passagem:

<https://www.youtube.com/watch?v=G16QzA-9COc&feature=youtu.be>



Outro ponto relevante a se destacar, no compasso 105, é o trinado vocal agudo reproduzido nas notas Ré 4 e Dó 4, de forma rápida, e o retorno imediato ao registro grave de sua voz, até atingir a nota Ré 2 no compasso 111. Segue a passagem:

<https://www.youtube.com/watch?v=8ozKNqgDono>



Saindo da voz de peito anteriormente apontada, Yma caminha para a voz mista, executando dois portamentos ascendentes, a partir do compasso 121, e voltando em seguida à voz de peito, quando atinge novamente a nota mais grave da peça, o Si 1, no compasso 132, conforme se observa:

<https://www.youtube.com/watch?v=G2UqvdB7Xzs>

Na sequência, iniciando no compasso 140, Yma realiza um *crescendo* na nota Si 3, prolongando-o por onze compassos, no registro misto de sua voz. É uma passagem também carregada de vibrato:

https://www.youtube.com/watch?v=tquMlaHgY_4

A partir do compasso 152, a peruana realiza mais alguns portamentos, finalizando com outro som de lamento, como consta no trecho da partitura e no áudio que se apresentam:

<https://www.youtube.com/watch?v=FXISUcs8NXU>

155

168

Um outro fenômeno vocal a ser destacado surge a partir do compasso 183. Partindo do registro grave, mais especificamente da nota Fá sustenido 2, Yma inicia uma seção de drives vocais, conforme se observa:

<https://www.youtube.com/watch?v=k3OIpBPj4Y8>

180

Após os drives mostrados acima, a partir do compasso 190, a cantora produz sons guturais⁸ através de ataque de glote e compressão muscular. Segue o trecho:

<https://www.youtube.com/watch?v=nSiGujH2Swo>

190

O que ouvimos em seguida é uma nova seção de drives vocais que ficam cada vez mais agudos, a partir do compasso 196, até atingir um agudo admirável no compasso 213. Esse agudo soa como um trinado vocal ou trinado de “dupla voz”, devido à grande velocidade da nota, soando como o típico canto de um pássaro, o que é também mencionado no encarte de um CD duplo de Yma Sumac, lançado em 1996, no

⁸ Relativo à garganta. Cujo som parece sair do fundo da garganta. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=y07m>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

qual foram combinados os LPs “Voice of the Xtabay” (1950) e “Inca Taqui” (1953). Nesse momento a peruana sustenta a nota Si 5 por oito compassos, até culminar na nota mais aguda da canção, um Ré 6. Esse agudo desce em um glissando, para o registro misto de sua voz atingindo a nota Si 3, no compasso 220, sem haver qualquer quebra da voz, conforme se observa:

<https://www.youtube.com/watch?v=E5yRLdNWSaw>

Outros sons de lamúria são produzidos na voz por Yma Sumac a partir do compasso 224, trazendo a imagética do choro, como é possível conferir abaixo:

https://www.youtube.com/watch?v=6TV3eT_snTk

Após a emissão desses sons, que também se assemelham a sons de pássaros, a peruana finaliza a canção executando sons novamente guturais, conforme mostra o trecho que segue:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xyv8jt0JWFo>



Percebe-se assim com a audição e análise da peça a grande capacidade vocal de Yma Sumac. A cantora, nos excertos apresentados, mostra um domínio técnico exímio, sendo capaz de transitar entre todos os registros vocais sem quebras na voz. Destaca-se que o que mais impressiona neste sentido, é o fato de a cantora não ter tido aulas de canto em seu percurso de formação, conforme apontado na primeira parte desse trabalho. Com uma aprendizagem construída de forma intuitiva, através de uma percepção direta e clara da sua voz, sem o auxílio de um professor ou do ensino formal de música, apenas de uma relação profunda com a cultura inca e com a natureza, Yma consegue levar para a interpretação e para a sua voz todas estas influências do seu povo.

Após a análise destes aspectos, em seguida apresenta-se uma breve discussão dos resultados, tendo em conta também as reflexões apresentadas no enquadramento teórico do estudo.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A partir da análise da voz de Yma Sumac na canção *Chuncho*, observou-se a técnica vocal da peruana, bem como as suas características vocais. Yma explora sua técnica usando diversos timbres vocais como: portamentos, drives, sons produzidos com os lábios, garganta, e que se assemelham a sons de pássaros e outras aves e animais da floresta. A peruana usa toda a sua extensão vocal ao interpretar *Chuncho*, de forma que é possível apontar também a nota mais grave e a nota mais aguda emitidas na canção analisada. Para verificar com segurança o alcance vocal da cantora recorreu-se ao suporte do piano. Deste modo foi possível constatar que sua extensão vocal compreende quatro oitavas e uma segunda maior, o que foi apontado também por autores do enquadramento teórico como Pierson (2018), Devine (2005) e Limanski (2008). Jornais de referência brasileiros também trouxeram considerações importantes sobre a voz de Yma a este respeito. O jornal “O Globo”, por exemplo, mencionou que a extensão vocal

de Yma impressionou o público brasileiro, pois a cantora possuía mais do que quatro oitavas” (O GLOBO, 2008). Essa declaração também foi confirmada pelo “Estadão” que relatou que a peruana possuía mais do que quatro oitavas, além de citá-la como soprano (ESTADÃO, 2008). A voz de Yma, recebeu destaque também do jornal “Último Segundo”, que publicou uma reportagem destacando a extraordinária extensão vocal que Yma possuía em um momento em que os cantores de ópera alcançavam duas oitavas e meia. Esse fato, segundo a fonte, pode ser observado claramente no repertório da peruana, especialmente na gravação da canção *Chuncho* analisada neste trabalho.

Apresenta-se assim um exemplo da extensão vocal da cantora na peça:

Figura 01: Extensão vocal de Yma Sumac na canção *Chuncho*

LP: Inca Taqui (1953)
Faixa 05: Chuncho

Moisés Vivanco

C#6

B1

Editoração: Murilo Limma (2018)

Estabelecendo um diálogo com as questões apresentadas no capítulo dois, em que se discutiu aspectos sobre as classificações vocais com seus desdobramentos, tessitura e extensão vocal, procurou-se comparar algumas qualidades timbrísticas e outros aspectos da voz feminina, como agilidade, flexibilidade e intensidade vocal, com a voz de Yma Sumac na canção “Chuncho”. Foi possível observar em Miller (2000), por exemplo, os registros vocais utilizados pelas mulheres durante o canto. Estes correspondem às regiões designadas como “peito”, “misto” e “cabeça”. Assim, a voz de soprano pode ser descrita da seguinte forma:

Quadro 07: Registros vocais das vozes femininas no canto

1. Alcance grave	De G3 a Eb4 (voz de peito);
2. Alcance médio	De Eb4 a F#5 (voz mista);
3. Alcance agudo	De F#5 a C6 ou C#6 (voz de cabeça);
4. Alcance flageolet	A partir de D6 ou D#6 para as vozes mais agudas.

Fonte: Livro *Training soprano voices* de Richard Miller (2000).

Neste outro quadro, Miller (2000) aponta mais detalhadamente as passagens e registros das vozes femininas:

Quadro 08: Passagem e zonas de registros das vozes femininas

Soprano	
<i>Flageolet</i>	D6 a A6
Superior	G5 a C6 ou C#6
Meio superior	C#5 a F#5 (segunda passagem superior)
Meio inferior	Bb3 a C5
Peito	G3 a Eb4 (primeira passagem inferior)
Mezzo-Soprano	
<i>Flageolet</i>	C6 a B6 (ou acima)
Superior	F5 ou F#5 a Bb5 ou B5
Meio superior	B4 a E5 ou F5 (segunda passagem superior)
Meio inferior	C4 a Bb4 ou B4
Peito	E3 ou F3 a E4 ou F4 (primeira passagem inferior)
Contralto	
<i>Flageolet</i>	A5 (raramente desenvolvido)
Superior	Eb5 a Ab5
Meio superior	Bb4 a D5 (segunda passagem superior)
Meio inferior	F4 a A4
Peito	D3 a G4 ou Ab4 (primeira passagem inferior)

Fonte: Livro *Training Soprano Voices* de Richard Miller (2000).

Se observarmos nas figuras acima, as notas mais agudas atingidas pelo soprano agudo são o C6 e C#6, no registro de cabeça. Na canção *Chuncho*, a nota mais aguda emitida pela cantora Yma é um D6#6. Contudo, a nota mais grave a ser atingida por um soprano, conforme apontado pelo autor, é um Sol 3. Yma, em *Chuncho*, atinge um Si 1, nota que nas classificações tradicionais femininas não é atingida por um contralto (nota mais grave de alcance – Ré 3). Percebe-se assim, de acordo com a análise realizada, e observando-se os tipos de vozes e registros das vozes femininas, além das características específicas de cada voz mencionadas por Miller (2000), que a peruana não se enquadra nas classificações vocais tradicionais femininas, pois o seu alcance vocal é maior, especialmente no registro grave.

CONCLUSÃO

A partir da análise realizada, observou-se que a voz de Yma soa forte, robusta e escura no registro grave e misto de sua extensão vocal. No registro de cabeça, especialmente nos extremos, seu som continua potente, e é especialmente nesse registro

que se percebe o virtuosismo vocal da peruana. No registro agudo, sua voz é cristalina, mas também potente e ágil. Destaca-se, contudo, que o mais impressionante, é que a voz da cantora contém qualidade e brilho em toda a sua extensão, ou seja, estas notas representam também o alcance de sua tessitura vocal. Outro fator observado foi: as incríveis passagens dos registros vocais de Yma, pois ao mesmo tempo em que sua voz está soando no registro grave, com brilho e vibrato, ela passa para o registro agudo, de forma rápida e sem qualquer quebra vocal. Conforme se reforçou anteriormente, sua técnica é ainda mais admirável tendo em vista que ela não recebeu aulas de música/canto, mas desenvolveu sua técnica vocal apenas ouvindo e imitando sons dos pássaros e animais da natureza.

Conforme reportagem do jornal “Último Segundo”, publicada após a morte da cantora, Yma foi considerada uma das cantoras mais admiradas de todos os tempos, pois possuía habilidades vocais incríveis, tendo sido capaz de emitir notas agudíssimas, como um soprano coloratura, semelhante ao canto dos pássaros, e notas extremamente graves, encontradas na tessitura de um baixo (ÚLTIMO SEGUNDO, 2008).

Por todos estes aspectos considerou-se relevante analisar a voz da cantora neste trabalho. A partir da pesquisa promoveu-se também o crescimento e o aprendizado do investigador. Serviu para aprofundar e ampliar os seus conhecimentos sobre classificação vocal, tessitura, extensão e registros vocais, assunto também de interesse de todos os cantores e daqueles que lecionam aulas de canto. Permitiu também o aprofundamento sobre a vida, a trajetória musical e a voz singular e rara de Yma Sumac, que o inspirou a desenvolver essa pesquisa.

Reforça-se assim, que o trabalho foi enriquecedor para o investigador e será muito importante na sua vida profissional, uma vez que é cantor e já atua na área, lecionando aulas de música/canto. Dessa forma, o conhecimento e aprendizado adquiridos poderão ser repassados também para os seus alunos. Além disso, a pesquisa disponibiliza mais informações sobre Yma e sua vida como cantora, uma vez que não há muitos registros sobre ela em nossa língua e por sua trajetória merecer ser mais conhecida pelos cantores e pelo público brasileiro.

A voz de Yma levou o pesquisador a perceber também o quanto ainda se faz necessário desenvolver pesquisas sobre os aspectos e características vocais dos cantores, tendo em vista que cada voz é um universo único e diferente. Ainda há muito a ser descoberto e a ser dito sobre esse assunto. Esse trabalho foi apenas um pequeno passo.

REFERÊNCIAS

- ABDULLAH, Galilee. **Hear the timeless sound of Yma Sumac, the soprano called “a descendant of the last of the Incan Kings”**. Wfmt. Chicago, 26 out. 2017. Disponível em <<https://www.wfmt.com/2017/10/26/hear-the-timeless-sound-of-yma-sumac-the-soprano-called-a-descendant-of-the-last-of-the-incan-kings>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- ANDRADE, Débora; GOMES, Larisse Vieira; CREPALDE, Neylson, J. B. F. Um estudo sobre a extensão e tessitura vocal de mulheres entre 20 e 45 anos que atuam no naipe de contralto em corais amadores em Belo Horizonte. **Formação Docente**. Belo Horizonte, v. 8, n. 1, jan./jun. 2016.
- BERNSTEIN, Adam. **Yma Sumac, 86**; Postwar sensation had unique voice. **The Washington Post**. 3 nov. 2008. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/11/02/AR2008110202252_2.html?noredirect=on>. Acesso em: 07 out. 2018.
- CARTWRIGHT, Garth. **Yma Sumac**. Peruvian-born singer marketed in the US as an Inca princess. **The Guardian**. 17 nov. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2008/nov/17/yma-sumac-obituary-singer-peru>>. Acesso em: 07 out. 2018.
- CASTELLANO ACTUAL. **Chuncho**. 3 out. 2014. Disponível em: <<http://udep.edu.pe/castellanoactual/chuncho/>>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- CHUN, Regina Yu Shon; MADUREIRA, Sandra. **A qualidade e a dinâmica de voz**. São Paulo. dez, 2003.
- CIBELES2006. **Yma Sumac**: Chuncho. Intro. 18 jan. 2007. (3m37s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1KprLT-JxPY>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- COSTA, Priscila Jovazino Bastos Medrado et al. **Extensão vocal de cantores de coros evangélicos amadores**. Revista CEFAC, vol 8, n. 1, jan/mar, São Paulo, 2006.
- COTTON, Sandra, D. M. A. **Voice classification and Fach**: recent, historical and conflicting systems of voice categorization. Universidade da Carolina do Norte, Greensboro, 2007.
- DEVINE, Damon. **The official website of Yma Sumac**. 2005. Disponível em <<https://www.yma-sumac.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- DRAHAN, Snizhana. **Análise multidimensional da classificação vocal feminina**. 2014. 92 f. Tese (Doutorado em morfofisiologia de estruturas faciais) - Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2014.
- DUARTE E CLÁUDIO, Sara Luísa;.. **Modelo tridimensional para atribuição de subclases vocais a sopranos**. 2012. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2012.
- EL PAÍS. **Fallece la soprano peruana Yma Súmac**. El alto registro de su voz cautivó a millones de espectadores en los años 50. Los Ángeles. 3 nov. 2008. Disponível em:

<https://elpais.com/cultura/2008/11/03/actualidad/1225666805_850215.html?rel=mas>. Acesso em: 27 dez. 2017.

EL PAÍS. Yma Sumac, la princesa inca del canto. La soprano peruana de voz prodigiosa nació el 13 de septiembre de 1922 e dejó al público grandes canciones como Mambo. Madrid, 3 set. 2016. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/09/13/actualidad/1473753552_954822.html>. Acesso em: 27 dez. 2017.

ESTADÃO. Morre estrela peruana do canto lírico Yma Sumac. Com voz de mais de quatro oitavas, cantora atuou na Broadway e em Hollywood. São Paulo, 04 nov. 2008. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-estrela-peruana-do-canto-lirico-yma-sumac,272221>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

FERNANDES, Ângelo José. **O regente e a construção da sonoridade coral:** uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

GARCIA, Manuel. **New treatise on the art of singing.** A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice. Londres: Editora Cramer, 1857. 82 p.

HUSLER, Frederick; MARLING, Yvonne Rodd. **Singing the physical nature of the vocal organ:** a guide to the unlocking of the singing voice. Londres: Editora October House, 1965. 148 p.

PROCESO. Musica/canto rodado: La sorprendente voz de Yma Sumac. 06 mar. 2003. Disponível em <<https://www.proceso.com.mx/250075/musicacanto-rodado-la-sorprendente-voz-de-yma-sumac>>. Acesso em: 16 set. 2018.

LIMANSKY, Nicholas E., Yma Sumac: The Art behind the Legend. New York: Editora YBK Publishers, 2008. 294 p.

MANGINE, Maurício Machado; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. **Classificação vocal:** um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013.

MANRIQUE, Diego A. Yma Sumac, prodigiosa cantante peruana. Triunfó en los cincuenta com discos de cuidado exotismo. **El País**. 5 nov. 2008. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2008/11/05/necrologicas/1225839602_850215.html?rel=mas>. Acesso em: 27 dez. 2017.

MARTINEZ, Emanuel. **Regência coral:** princípios básicos. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000. Colaboradores: Denise Sartori, Pedro Goria, Rosemari Brack. 222 p.

MARTIN, Douglas. **Yma Sumac, vocalista of the exotic, dies at 86. The New York Times.** Nova York, 4 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/11/04/arts/music/04sumac.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

MARTINSON, Amber. **A best detailed life summary of Yma Sumac music. JBH News.** 5 mai. 2017. Disponível em: <<https://jbhnews.com/yma-sumac-peruvian-songbird/16413/>>. Acesso em: 07 out. 2018.

MILLER, Richard. **Training soprano voices.** New York: Editora Oxford University Press, 2000. 192 p.

O GLOBO. **Morre estrela peruana do canto lírico Yma Sumac.** Rio de Janeiro, 14 nov. 2008. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/morre-estrela-peruana-do-canto-lirico-yma-sumac-3605201>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

PACHECO, Alberto José Vieira. **O canto antigo italiano:** uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. Campinas: Editora Annablume., 2006.

PALMER, Ray. ROSS, Jack. **Yma Sumac...the voice of the incas. Java's Bachelor Pad.** Vol. 4. n. 8. nov/dez 1951. Disponível em <<http://javasbachelorpad.com/ymasumac.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

PIERSON, Don. **Yma Sumac.** Homepage, archives... and fan club. 2018. Disponível em <<http://www.sunvirgin.com>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

SANTOS, Edyanne Myrtes Tavares Lino dos et al. Perfil de Extensão vocal em cantores com e sem queixas de voz. **XIII Congresso brasileiro de fonoaudiologia.** Salvador, 2015, p. 1-7.

SCHÜNEMANN, Roseli. Atributos de diferenciação vocal. In: Fórum de pesquisa científica em arte. 3., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Escola de música e belas artes do Paraná, 2005, p. 126-131.

SOLER, Carmen Salazar. **Una descendiente de Atahualpa canta al mundo: Yma Sumac y los incas. Nuevo mundo, mundos nuevos.** Madrid. 29 jan. 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/66273>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz:** Fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: Editora EDUSP, 2015. 328 p.

ÚLTIMO SEGUNDO. **Morre em Los Angeles a soprano peruana Yma Sumac.** 03 nov. 2008. Disponível em: <<https://ultimossegundo.ig.com.br/mundo/morre-em-los-angeles-a-soprano-peruana-yma-sumac/n1237648547277.html>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

ANEXO A – Fotografia Yma Sumac



Fonte: Peter Stackpole (1950)⁹

⁹ Disponível em:
<https://www.last.fm/pt/music/Yma+Sumac/+images/b02e3fe953e8461ca2af519cc2750904>. Acesso em: 04 jan. 2019.

APÊNDICE A – Partitura Canção *Chuncho*

Chuncho

Intérprete: Yma Sumac

Compositor: Moisés Vivanco

 $\text{♩} = 140$

13

26

37

46

57

68

80

92

104

2

116

129

142

155

168

180

190

199

212

225

237



Editoração: Paulo Valadão (2018)