

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Deniele Naiara Perotti Mello

**Texto, música e cena de Elis Regina em  
*Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto  
de Carvalho**

Belo Horizonte  
Fevereiro de 2014

Deniele Naiara Perotti Mello

**Texto, música e cena de Elis Regina em  
*Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto  
de Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance Musical*

Orientador: Prof. PhD Fausto Borém (UFMG)

Belo Horizonte  
Escola de Música da UFMG  
2014

*A Deus,*

**Pelo dom da vida e todo aprendizado.**

*À Minha Família,*

**Minha mãe, Ivane e**

**Meu irmão, Eduardo.**

**Por serem a presença de Deus na minha vida.**

**Por serem a minha força diária.**

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Fausto Borém: se a orientação de um grande mestre prescindisse da ansiedade do aluno orientando, certamente o caminho do conhecimento não se faria com menor esforço. Contudo, quando o mestre orienta para cima, e pede o que acredita ser possível, o aluno cresce. Sua orientação me permitiu ver além do que via, e acreditar que no final não há final. O eterno devir da pesquisa e da formação é um processo calçado na incompletude. No desassossego dos dias turvos e produtivos, revisei o discurso de meu orientador: o silêncio contundente da confiança. Um agradecimento para muito mais do que muitos “obrigados”!

Aos professores que gentilmente participaram das bancas de avaliação: professor Dr. Fausto Borém, professora Dra. Luciana Monteiro, professor Dr. Guilherme Vincens e professor Dr. Ângelo Cardoso.

Ao professor Dr. Marcos Filho, ao professor Ms. Abel Moraes e ao professor Dr. Guilherme Vincens pelo apoio e gentileza em orientarem meu pré-projeto de mestrado.

A Jorge Santos, pelo carinho com que acompanhou toda a construção desse trabalho, colaborando como amigo, músico arranjador e integrante da banda participante dos meus recitais.

À Ana Lana, Mário Ribeiro, Sérgio Mattos e Ana Brandão pela gentileza em aceitarem o convite de fazer parte da banda responsável pelo meu recital de conclusão do mestrado e por dividirem comigo sua experiência musical e paixão pela música popular brasileira.

A Maurício Silva pelo carinho com que compartilhou conosco sua casa e estúdio para os ensaios da banda, partilhando sua gentileza e intenso conhecimento do repertório de Elis Regina.

A Tiago Mendes, pelo carinho, apoio incondicional e pelas “milhares” de correções e contribuições ao longo deste projeto.

## RESUMO

O estudo da música popular brasileira e dos processos que envolvem sua aprendizagem e performance estão entre as tendências mais recentes e relevantes da pesquisa acadêmica. Entre os cantores populares, uma das principais ferramentas, tanto de ensino quanto de autoaprendizagem, é a modelagem baseada em performances consolidadas de outros artistas. Mesmo após sua morte, Elis Regina (1945-1982) continua sendo considerada um dos mais importantes referenciais na interpretação da música brasileira, tanto do ponto de vista técnico-musical quanto cênico. A partir de duas gravações audiovisuais de Elis Regina para a canção *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho, o presente estudo investigou as relações entre texto, música e cena na performance da cantora à luz de (1) oito princípios do ator, diretor de teatro, pedagogo e escritor russo Constantin Stanislavski (1863-1938), selecionados entre os princípios propostos no seu sistema para a atuação do ator e (2) conceitos-chave oriundos da análise do discurso e relações intertextuais. Observou-se uma imbricação entre elementos da performance da música popular e do teatro na construção e ressignificação de possíveis sentidos inerentes à canção, possibilitando caminhos para a construção e consolidação de performances bem fundamentadas do cantor de música popular.

**Palavras-chaves:** Elis Regina, análise do canto popular; performance musical cênica; relação texto-música-cena, música popular brasileira.

## ABSTRACT

The study of Brazilian popular music and the processes involving its learning and performance are among the the most recent and relevant trends in scholarly research. For the popular singers, a most useful teaching and selfteaching tools is the modeling based on stablished performances by relevant artists. Even after her death, Brazilian singer Elis Regina (1945-1982)is still considered one of the most important marks in the interpretation of Brazilian music, displaying impeccable technique, musicality and stage acting. Departing from two video recordings by Elis Regina of the song *Alô, alô, marciano* by Brazilians musicians Rita Lee e Roberto de Carvalho, the present study focused on the lyrics, music and stage performance of the singer, based on (1) eight principles by Russian actor, theatre director, pedagogue and writer Constantin Stanislavski (1863-1938), selected among the principles established in his system for stage acting and (2) key concepts from discourse analysis and intertextuality. It was observed an imbrication between elements of popular music performance and theatre performance in the construction and resignification, what opens possibilities for the construction and consolidation of well structures performances for the popular music singer.

**Keywords:** Elis Regina; analysis of popular singing; music performance staging; text-music-stage relationship, Brazilian popular music.

## LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - Fotograma do filme High Society, 1956 .....	22
Ex. 2- Fotograma do filme High Society,(1956). Louis Arsmtrong canta High Society Calypso de Cole Porter.....	23
Ex. 3 - Fotograma do filme High Society (1956). Da esquerda para a direita: Bill Crosby, Grace Kelly e Sidney Blackmer.....	23
Ex. 4 - Elis Regina e Jair Rodrigues – capa do disco Dois na bossa – Número 3 (1967).....	49
Ex. 5 - Rita Lee em diferentes momentos da carreira. A expressividade construída através da utilização de acessórios, expressões faciais e gestuais. ....	53
Ex. 6 - Elis Regina em diferentes momentos da carreira. A expressividade construída através da utilização de acessórios, expressões faciais e gestuais. ....	53
Ex. 7 - Elis Regina e Rita Lee – Doce de Pimenta – Teatro Aquarius.....	55
Ex. 8 - Partitura de Alô, alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho. Fonte: Songbook: Rita Lee Vol. 2, CHEDIACK, Almir. (1990).....	56
Ex. 9 - Diferentes expressões faciais do “locutor” em Alô, alô, marciano (Vídeo 1 - 1980). Respectivamente em:[00:00:16],[00:01:38],[00:02:25].....	59
Ex. 10 - a, b, c e d – Apresentação do “interlocutor” marciano em Alô, alô, marciano de Roberto de carvalho e Rita Lee (VÍDEO 1). De [00:00:17] a [00:00:19]. ....	60
Ex. 11 - Diferentes expressões faciais do ”representante da alta sociedade” em Alô, alô, marciano (Vídeo 2 -1980). Respectivamente em: [00:00:45],[00:01:36] e [00:01:49]. ....	61
Ex. 12 - Compassos e sessões musicais. ....	62
Ex. 13 - Sessões musicais, unidades menores, unidades maiores.....	62
Ex. 14 - Sessões Musicais e Texto. ....	62
Ex. 15 - Expressões faciais no trecho de [00:00:27] a [00:00:30] “... o ser humano tá na maior fissura...” em Alô, alô, marciano (Vídeo1 - 1980). ....	65
Ex. 16 - Reforço e ampliação de gestual, adução dos joelhos e movimento vertical do tronco, em Alô, alô, marciano, (Vídeo 1 - 1980). Iniciando em: [00:02:39]. ....	65
Ex. 17 - Ampliação do conteúdo proposto pelo subtexto: sugestão de uso de substância inalável. Em Alô, alô, marciano (Vídeo 1 - 1980), aos [00:02:44]... 66	66
Ex. 18 - Relação texto-música-cena em Alô, alô, marciano – Pausa Lógica e Psicológica, (Vídeo 1 – 1980).....	67
Ex. 19 - Alteração do tônus gestual e expressivo. Ampliação e intensificação de gestos e movimentos. Alô, alô, marciano (Vídeo 1- 1980). Em [00:02:43].....	67

Ex. 20 - Expressões faciais contrárias ao discurso musical e textual. Ampliação e reforço do subtexto criado pela cantora para a ideia de “fissura”. (Vídeo 1 - 1980) em [00:02:48].	68
Ex. 21 - Contorno melódico descendente enfatizando o sentido de “Down” – relação texto-música-cena Alô, alô, marciano (Elis Regina - Grandes Nomes – 1980).	68
Ex. 22 - Movimento de flexão de joelhos e tronco enfatizando o sentido de descida em “Down, down, down, o high society” de [00:03:02] a [00:03:09].(Vídeo 1 - 1980)	69
Ex. 23 - Louis Armstrong (1901-1970), expressão facial resultante da utilização de uma articulação limitada pelos lábios expandidos lateralmente e os dentes semicerrados.	70
Ex. 24 - Louis Armstrong cantando High Society Calypso no filme High Society (1956).	71
Ex. 25 - Elis Regina, Ella Fitzgerald e Etta James - gestual característico do jazz que simula uma espécie de regência da melodia.	71
Ex. 26 - Gesto ascendente de mão contrariando o movimento descendente descrito pela melodia. Em: [00:03:41] no (Vídeo1 - 1980).	72
Ex. 27 - A pilhéria como recurso interpretativo. O deboche nas expressões do “locutor”. (vídeo 2 – 1980), em [00:00:28].	74
Ex. 28 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 1.(Vídeo 2 -1980).	76
Ex. 29 - Os personagens na cena. O “locutor” e “representante da alta sociedade”. Em [00:00:05] no Vídeo 2.	76
Ex. 30 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 2.(Vídeo 2 -1980).	77
Ex. 31 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:00:54] no Vídeo 2.	77
Ex. 32 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 3.(Vídeo 2 -1980).	78
Ex. 33 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:01:39] no Vídeo 2.	78
Ex. 34 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 4.(Vídeo 2 -1980).	79
Ex. 35 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:2:04] no Vídeo 2.	79
Ex. 36 - Divisão Musical.	80
Ex. 37 - Sessões Musicais, Unidades Menores e Maiores.	80
Ex. 38 - Sessões Musicais e Texto.	81
Ex. 39 - O subtexto como material expressivo do “representante da alta sociedade” em Alô, alô, marciano – Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.	84
Ex. 40 - O subtexto como material expressivo do “locutor” – vocalização com caráter de pilhéria - em Alô, alô, marciano – Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.	84
Ex. 41 - Caracterização física do “frisson” do qual fala o “locutor”, em Alô, alô, marciano - Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.	85
Ex. 42 - Intertextualidade – realização da citação por Elis Regina em Alô, alô, marciano – Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.	85
Ex. 43 - Intertextualidade – realização do refrão de High Society Calypso – Louis Armstrong -1954	86

Ex. 44 - Reforço das soluções cênicas desenvolvidas por Elis Regina, apresentação do personagem “locutor” nos vídeo 1 e 2 respectivamente. ....	88
Ex. 45 - Reforço das soluções cênicas desenvolvidas por Elis Regina, apresentação do personagem “representante da alta sociedade” nos vídeo 1 e 2 respectivamente. ....	88

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	12
2. CAPÍTULO I - FONTES .....	19
2.1. Vídeo 1 - <i>Alô, alô, marciano</i> – Grandes Nomes: Elis Regina Carvalho Costa (1980).....	19
2.2. Vídeo 2 - <i>Alô, alô, marciano</i> – Elis Regina. Programa Fantástico – Rede Globo (1980) .....	20
2.3. Video 3 - High Society Calypso – Louis Armstrong (1956).....	22
3. CAPÍTULO II - METODOLOGIA.....	24
3.1 - Constantin Stanislavski e oito princípios técnicos.....	24
3.1.1. Circunstâncias dadas.....	29
3.1.2. Imaginação e caracterização dos personagens.....	30
3.1.3. Unidades.....	32
3.1.4. Subtexto .....	34
3.1.5. A voz e a fala .....	35
3.1.6. Pausas .....	36
3.1.7. Imagens visuais, sonoras e mentais.....	37
3.1.8. Improviso.....	39
3.2 - Sujeitos da Comunicação e Intertextualidade .....	41
4. CAPÍTULO III - Revisão de Literatura .....	45
4.1. Análise de performance gravada .....	45
4.2. Os videoclipes e a televisão: a construção de um novo perfil de intérprete .....	47
4.3. Elis Regina e Rita Lee .....	52
5. CAPÍTULO IV - ANÁLISE DO VÍDEO 1 .....	56
5.1. Circunstâncias dadas e identificação dos personagens.....	56
5.2. Caracterização dos personagens .....	58
5.2.1. O “locutor” .....	58
5.2.2. O “interlocutor marciano”.....	59
5.2.3. O “representante da alta sociedade” .....	60
5.3. Unidades da obra .....	61
6. CAPÍTULO IV - ANÁLISE DO VÍDEO 2 .....	73
6.1. Circunstâncias dadas e identificação dos personagens:.....	73
6.2. Caracterização dos personagens .....	73

6.2.1. O “locutor” .....	73
6.2.2. O “interlocutor” .....	75
6.2.3. O “representante da alta sociedade” .....	75
6.3. Unidades: .....	80
7. CAPÍTULO V – SOBRE AS ANÁLISES 1 E 2.....	87
8. Conclusões .....	92
REFERÊNCIAS.....	96
Referências de Texto .....	96
Referências de vídeos de músicas .....	99

## 1. INTRODUÇÃO

No fundo no fundo, por maior que seja o curso universitário de um cantor, ele não deixa de ser um ator que usa como instrumento pra se colocar perante o público, a voz. REGINA, Elis. (em entrevista ao programa de televisão Jogo da Verdade, em Janeiro de 1982)

A música popular é dotada de uma grande quantidade de estilos que se organizam e se distribuem de acordo com características próprias das regiões e culturas que as comportam. Somado a isso, encontram-se inimagináveis relações de diálogo entre esses materiais, entre diferentes grupos de sujeitos e linguagens. Pensar em Música Popular Brasileira pressupõe-se saber que o brasileiro é um ser plural, forjado pela miscigenação de sentidos: alteridade consagrada na carnavalização dos sujeitos sociais, dialogicamente perfilados em uma cultura densa e multifacetada. A tipificação do contexto cultural brasileiro foge ao lugar comum dos conceitos abrangentes, por mais que se instale a partir de evidências universais.

A história da corrente musical popular é definida por movimentos sociais, políticos e estéticos que são marcados por uma das principais características do grupo em referência: a presença protagonista do povo. Antropologicamente, pode parecer à primeira leitura que tal afirmação se faz em bases claudicantes e ao mesmo tempo tautológicas. Mas, restringir a ênfase na ação participativa do povo brasileiro em suas manifestações musicais subtrairia peso do vínculo conceitual ao qual a assertiva remete. Faz-se história pelos meandros das várias linguagens que constituem o homem social. Na verbalização das produções musicadas e, à revelia dos dizeres empíricos, a entrada da música popular na academia permitiu que essa história pudesse finalmente ser estudada a partir de um olhar voltado ao fazer musical, promovendo resgates, valorizando processos e também os sujeitos responsáveis por essas práticas.

Embora as pesquisas em música popular venham ganhando corpo nos últimos anos, os mecanismos que compreendem o ensino de canto popular ainda localizam-se em espaços exploratórios. No momento em que a música popular brasileira assume ideações em nossos referenciais imagéticos, palavras como intuitividade, herança e dom, são responsáveis por delimitarem um espaço definidor do exercício apreendido através da imitação e da repetição, fundado em contexto onde a práxis é geradora da própria atividade.

Quando em um ambiente acadêmico, o cantor popular inicia um processo de legitimação de seus exercícios e de seu espaço, buscando localizar a si mesmo e suas demandas em meio a questões constituidoras do ensino tradicional de música. Na maioria das vezes, esse intérprete traz consigo apenas experiências práticas e intuitivas sobre “fazer música” e encontra no vestibular as primeiras dificuldades decorrentes de sua entrada na academia. O aumento do número de cursos de ensino superior em música e a estruturação de licenciaturas com habilitação em canto popular apontam para a busca, através de pesquisas e grupos de discussão, da sistematização do estudo desse personagem. Embora já se encontre literaturas e métodos que intentam suprir essa necessidade, é pequeno o número de trabalhos nos quais se faz a discussão sobre a construção da performance do cantor popular ( realidade também observada em outros campos do ensino musical), o que mantém, na maioria das vezes, a estruturação do processo alicerçado em bases unicamente subjetivas.

Outro fator a ser observado é a forma como cada curso superior em música elabora sua grade curricular. Embora apresentem predominantemente conteúdos comuns considerados fundamentais ao ensino tradicional de música, organizados a partir de diretrizes sugeridas pelo Governo Federal, observa-se uma flexibilidade quanto à estruturação das disciplinas. A construção destas, muitas vezes, busca sua fundamentação em diferentes elementos, como por exemplo: a região geográfica onde o curso se insere (a necessidade de se observar as tradições culturais e musicais do espaço), a política de ensino adotada pela instituição e a formação dos professores envolvidos. Este cenário nem sempre favorece o aluno de canto popular, já que

as matérias oferecidas por cada curso visam aproveitar a formação e a vivência musical de seus professores. Logo, a menos que esses profissionais possuam experiência (e/ou interesse) em música popular, ou ainda que sejam oferecidos por esta universidade cursos de outros instrumentos com ênfase neste tipo de repertório, é pouco provável que o aluno de canto tenha acesso a disciplinas que busquem analisar e discutir a música popular brasileira e suas estruturas. A proposta do presente trabalho ao observar os processos que envolvem a construção da performance dos cantores de música popular brasileira, não tem a intenção de limitar ou enrijecer uma prática que localiza suas raízes em um universo potencialmente intuitivo e lúdico. O desejo gerador desta pesquisa surge da necessidade de se voltar a atenção à perspectiva do aluno de canto popular inserido em um curso de licenciatura em música, enquanto profissional em fase de formação, atentando para a necessidade de se ampliar seu desenvolvimento como performer, e ou educador.

Partindo do cenário em pauta, esta pesquisa não pretende estruturar um método para a performance de música popular brasileira, e sim, fomentar a necessidade de se ampliar o conjunto de ferramentas interdisciplinares que constituem o aprendizado musical do cantor popular.

A utilização de análises de performances gravadas oferece ao cantor popular a possibilidade de validar uma ferramenta com a qual já se encontra familiarizado: a construção da sua prática tendo como ponto de partida a leitura de outras. Logo, a escolha de Elis Regina enquanto objeto da observação garante um olhar que ultrapassa a construção técnica vocal, ao apresentar uma intérprete atenta à necessidade de pensar a utilização do corpo considerando-o parte importante na construção do leque de ações que compõe uma apresentação musical.

BORÉM e TAGLIANETTI (2014) levantam e discutem a trajetória do canto cênico de Elis Regina e a busca da intérprete por uma construção cênico-musical de suas performances, mesclando intuição e planejamento.

Referencial quando se fala em intérpretes da música popular brasileira, Elis Regina ocupa um espaço no qual se localiza como mito midiático<sup>1</sup>. Participando da criação de gêneros televisivos, Elis ressignifica a construção dos sentidos, apropriando-se do texto e encontrando na intertextualidade uma ferramenta capaz de atingir o imaginário particular do ouvinte.

Segundo LOPES e ULHÔA (2005):

“Suas aparições televisivas eram fortemente marcadas pelas características dos personagens musicais que representava. Os gestos fortes de Arrastão desenhavam o trabalho dos pescadores; a expressividade facial apresentada em imagens-afecções em Canto de Ossanha repercutia no modo como a música era cantada, comprometendo inclusive a delicadeza da canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes; as lágrimas em Atrás da Porta realizavam o projeto estético da televisão como melodrama.”( p.49)

Ainda de acordo com os autores, Elis Regina inaugura um conceito de intérprete onde a performance ocorre de tal modo que

“... a ilusão é perfeita, a audiência é incitada a confundir os sentimentos próprios do papel desempenhado na narração cantada com os do intérprete/indivíduo cantando, e aqueles que emergem na intimidade de cada ouvinte.”(p.14)

Essa proposta de interpretação observada na trajetória de Elis tenta localizar o todo (corpo, voz, interpretação) como ferramenta produtora de sentidos, expandindo o universo constitutivo do cantor ao mesmo tempo em que exige repensar os mecanismos envolvidos na performance. Para Simon Frith (1998), existem pelo menos quatro maneiras de se colocar a voz: como instrumento (o som do corpo, da mesma forma que se tem o som de cada instrumento); como um corpo (timbre, tonalidade, características da voz e da sua relação com as palavras); como uma pessoa (o próprio artista, seu sexo, sua personalidade); e

---

<sup>1</sup> De acordo com CONTRERA (2003,p.5), “Mito midiático é aquele criado pela e para a veiculação na mídia de massa que, assim como as imagens arquetípicas do inconsciente coletivo, adentra e amplia o repertório imaginário cultural”.

como personagem (a interpretação da canção por meio da voz). O pensamento do autor evidencia o caráter multifuncional da voz, não apenas como ferramenta que serve ao canto, mas como meio de representação do sujeito social que se comunica musicalmente.

O modo como Elis Regina servia-se de um apurado domínio vocal e corporal, contribuiu para que suas interpretações fossem absorvidas pelo público através da criação de um repertório de ações. Esse conjunto de “atitudes musicais” caracterizaram a forma de cantar de Elis Regina ao transportarem o material musical para uma dimensão onde os diferentes timbres, entonações, expressões e movimentos tornam a obra “visível” ao público.

De acordo com ARAÚJO (2012, p.35), para o artista do palco não basta “sentir algo em relação a obra que executa, ele precisa ser capaz de transmitir, personificar, exteriorizar e compartilhar suas intenções.” E, de um modo análogo, intui-se que o cantor possa sentir-se a vontade para perceber elementos de teatralidade em música.

Ao equiparmos as proposições, localizamos características frequentemente atribuídas ao fazer do cantor popular como sendo condições inatas de sua prática musical – a capacidade de dar “vida” ao texto da canção e também aos “personagens” e elementos cênicos do texto. Na prática, embora existam cantores capazes de realizar intuitivamente as duas tarefas, não é possível afirmar que isso se aplique a qualquer um. A capacidade de se envolver ou não com uma determinada obra e os níveis em que essa apropriação pode ocorrer relacionam-se diretamente com questões pessoais e intrínsecas, que precisam ser trabalhadas e construídas individualmente buscando alcançar a capacidade máxima do intérprete.

A utilização de técnicas e conceitos do teatro tem se mostrado uma alternativa quando se fala em construção de performance musical. A interação entre o performer e o palco e desse com o público tem importância semelhante em ambas as áreas. O estudo do ator conta há muito tempo com uma intensa preparação vocal e traz da música exercícios e técnicas que buscam construir

a voz do ator para o palco. Para possibilitar um diálogo entre a observação das escolhas cênico musicais de Elis Regina e a construção da performance do cantor popular, utilizaremos o trabalho do ator, diretor, teatrólogo, pedagogo e escritor russo Constantin Stanislavski através da seleção de oito (08) dos vinte e nove (29) princípios técnicos sugeridos por ele para a preparação do ator e ainda, das teorias da análise do discurso, das quais traremos alguns conceitos-chave, como o da intertextualidade.

A escolha de *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho se dá em virtude de três fatores: a função da obra como canção crítica<sup>2</sup> possibilitando um leque maior de intertextos e interpretações; a característica atemporal da obra que discute problemáticas facilmente localizáveis em qualquer momento no tempo e por fim a origem composicional da mesma, que traz de outra intérprete (referência em performances cênicas) um repertório de construções simbólicas que dialogam com Elis Regina, entre outros motivos, em virtude da relação pessoal estabelecida entre as duas.

Os processos envolvidos na realização vocal de repertórios da música popular brasileira, mediados pelas identidades e seus referenciais, bem como a concepção do corpo como instrumento do cantor e sua utilização enquanto ferramenta geradora do discurso musical configuram-se no objeto de investigação do estudo aqui relatado. A pesquisa orienta-se pelos questionamentos acerca das instâncias presentes na vivência e nas performances da cantora Elis Regina, destacando o constante interesse da intérprete em ampliar seu repertório de recursos e técnicas aplicados aos fazer musical. Logo, objetiva-se traçar uma linha conectiva entre a prática musical dessa importante intérprete com a práxis dos cantores interessados em música popular brasileira, a fim de promover *uma* leitura – “uma”, considerando as outras tantas possíveis - produtiva e arrolada ao contínuo processo de aprendizado e aperfeiçoamento do estudante de música.

Pretende-se, dentro do mesmo projeto, levantar de que maneira os formatos (de performance e de gravação) que envolvem os dois excertos audiovisuais

---

<sup>2</sup> Em PICOLO (2005,p.410), “... tipo de composição que de algum modo estabelece uma articulação entre os planos estético e cultural.”

da canção *Alô, alô marciano* contemplados por esta pesquisa, influenciaram as escolhas cênico músicas de Elis Regina.

Como resultado aplicado do exercício discutido no desenvolver do trabalho, organizar-se-á uma proposta de apresentação musical com obras que foram interpretadas por Elis, buscando conectar o levantamento teórico realizado aqui com a construção real de um evento musical.

## 2. CAPITULO I - FONTES

As fontes primárias desta pesquisa são dois vídeos da performance de Elis Regina para a canção *Alô, alô, marciano* e a *lead sheet*<sup>3</sup> dos compositores Rita Lee e Roberto de Carvalho, editada por Almir Chediak no *Songbook: Rita Lee Vol. 2* a partir de uma transcrição também realizada por Chediak, que tem como base a gravação original feita pela própria Elis. Utilizaremos ainda um terceiro vídeo, da canção *High Society Calypso* de Cole Porter, interpretado por Louis Armstrong. Esta gravação servirá de recurso para justificar a intertextualidade utilizada por Elis Regina na sessão que chamamos de “improviso” em ambas as gravações citadas anteriormente. Nesta pesquisa, a localização dos exemplos musicais será apresentada pela notação padrão de tempo (por exemplo, [00:20:15], que significa um evento iniciando a 20 minutos e 15 segundos do início da gravação) dos eventos nos vídeos.

### 2.1. Vídeo 1 - Alô, alô, marciano – Grandes Nomes: Elis Regina Carvalho Costa (1980).

Na década de 1980 a Rede Globo de Televisão apresentou uma série de programas especiais com músicos consagrados na época. A série, que tinha o título *Grandes Nomes*, selecionava e exibia um cantor e seus maiores sucessos no desenrolar da programação. Cada episódio recebia o nome completo do cantor e o artista poderia escolher outro convidado para uma participação, que se dava através da realização de um ou mais duetos. Esta pesquisa utilizará como uma de suas fontes principais o *Especial Grandes Nomes: Elis Regina Carvalho Costa (1980)*, tendo como recorte central a canção *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

O programa ao vivo protagonizado por Elis Regina foi ao ar em três de outubro de 1980, com 70 minutos de duração, sob a direção de Daniel Filho. Com um repertório que reproduzia alguns números do espetáculo *Saudades do Brasil*

---

<sup>3</sup> Forma de notação musical que especifica os elementos essenciais de uma canção popular: a melodia, letra e harmonia. A melodia é escrita em notação musical ocidental moderna, a letra é escrita como texto abaixo da melodia e a harmonia é especificada com símbolos de acordes acima da pauta. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lead\\_sheet](http://en.wikipedia.org/wiki/Lead_sheet)

(1980), assumindo importância documental por ser o único registro *ao vivo* das músicas apresentadas no espetáculo do mesmo ano.

Era comum que os intérpretes escolhidos para o programa convidassem outros cantores para uma participação especial, no entanto, Elis Regina convidou César Camargo Mariano, seu então marido e companheiro musical. A participação do pianista foi marcada por uma mistura de entrosamento e bom humor entre os dois.

O cenário do programa era uma espécie de picadeiro: o locutor anuncia a cantora enquanto atração principal da noite e ela entra no palco como se estivesse se equilibrando em uma corda-bamba. Os tecidos que recriam o ambiente circense não foram escolhidos ao acaso. Partindo dos mesmos motivos que a levaram a produzir o espetáculo *Saudades do Brasil* no mesmo ano (suas viagens pelo país e um diário onde anotava características e curiosidades sobre o povo que via), foram escolhidos pedaços de chita e bramante para recobrir o cenário, remetendo à sensação de brasilidade que Elis encontrava nas suas viagens pelo país. É importante pensar também na analogia e na ironia por trás da imagem do circo e a associação deste com os símbolos do Brasil que Elis queria mostrar. A intérprete ficou conhecida por sua participação ativa e crítica contra a ditadura e construiu seus maiores espetáculos valorizando a escolha de elencos que não tinham, na maioria das vezes, nenhuma formação profissional. A escolha do cenário simples mas, tão cheio de significado, personifica a presença de uma Elis crítica, debochada, atuante, que acreditava em um país representativo do povo que ela via.

Esta fonte encontra-se disponível em DVD com o título: *Série Grandes Nomes – Elis Regina*, distribuído pela gravadora *Trama* e ainda no site *Youtube*, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=qLHyB-8Syf4>.

## **2.2. Vídeo 2 - Alô, alô, marciano – Elis Regina. Programa Fantástico – Rede Globo (1980)**

A segunda fonte audiovisual utilizada pelo presente trabalho é o videoclipe de *Alô, alô, marciano* feito por Elis Regina para o programa *Fantástico*, da Rede Globo de televisão.

Durante as décadas de 1980 e 1990, o programa *Fantástico* era o único responsável no país por veicular videoclipes de artistas nacionais e internacionais. Anterior ao surgimento de canais como a MTV (que anos depois se especializou em programas voltados a esse material), e à popularização da internet e dos sites de visualização de videoclipes, a Rede Globo era responsável por lançar os novos sucessos da música nacional e internacional, ditando, durante muito tempo, os padrões que deveriam guiar esse tipo de gravação. A apresentação deste material no programa funcionava como uma espécie de “termômetro do sucesso”, o que, em uma via contrária, fazia com que aqueles que não se encaixassem nos “padrões Globo de videoclipes” não pudessem apresentar seus vídeos no programa, e conseqüentemente, em lugar nenhum.

Em sua trajetória, Elis Regina teve várias músicas gravadas nesse formato e divulgadas pelo programa. O vídeo de *Alô, alô, marciano* foi um dos primeiros vídeos apresentados no *Fantástico* a utilizar o recurso de imagens simultâneas o que, no caso deste vídeo em particular, permitiu que a cantora explorasse mais de um personagem em uma única performance.

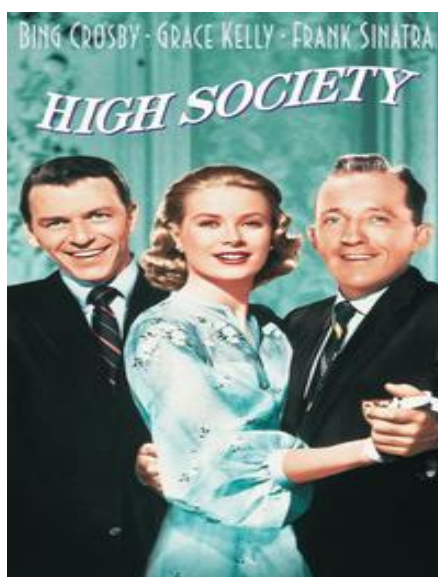
Outro fator importante é a qualidade dos detalhes disponibilizados pelas imagens produzidas por este recurso, sendo possível observar um cuidado maior com questões como enquadramento e zoom. O público da intérprete é a câmera, o que oferece ao telespectador uma grande quantidade de imagens com ênfase flagrante na expressividade de Elis. O videoclipe traz ainda a possibilidade de se explorar mais de um cenário em uma mesma música e a utilização de diferentes roupas e objetos cênicos, sem que para isso a performance tenha que sofrer eventuais interrupções.

Esta fonte pode ser encontrada no site *Youtube*, no endereço eletrônico:

[https://www.youtube.com/watch?v=EPZ2O15\\_92o](https://www.youtube.com/watch?v=EPZ2O15_92o).

### 2.3. Video 3 - High Society Calypso – Louis Armstrong (1956)

O terceiro vídeo utilizado topicaliza um excerto do filme *High Society* (1956), onde se observa um trecho da canção *High Society Calypso* de Cole Porter, interpretada por Louis Armstrong.



Ex. 1 - Fotograma do filme High Society, 1956

Dirigido por Charles Walters e estrelado por Frank Sinatra, Grace Kelly e Bing Crosby, o filme retrata a escolha amorosa da socialite Tracy (Gracy Kelly), entre três homens, às vésperas de seu casamento. A disputa acontece em meio a chantagens, mentiras, planos de vingança e traições explorados em um cenário que envolve a alta sociedade e as suas típicas figuras centrais, digladiando-se por espaço, reconhecimento e poder.

A canção interpretada por Louis Armstrong, *High Society Calypso*, fala sobre o ex-marido de Tracy, o músico de jazz CK Dexter Haven (Bing Crosby). A letra organiza-se na forma de uma narrativa em que Louis (que interpreta a si mesmo no filme), enfoca a distância entre a posição social dos dois (ela, uma moça rica, integrante da alta sociedade; ele, um músico de jazz), o casamento

de Tracy com um aspirante a político e a tentativa do músico de reconquistar a ex-mulher, às vésperas de novas bodas.



Ex. 2 - Fotograma do filme High Society,(1956). Louis Armstrong canta High Society Calypso de Cole Porter.



Ex. 3 - Fotograma do filme High Society (1956). Da esquerda para a direita: Bill Crosby, Grace Kelly e Sidney Blackmer

O excerto pode ser encontrado no site *Youtube*, no endereço eletrônico: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_v2NSjEskY](https://www.youtube.com/watch?v=U_v2NSjEskY).

### **3. CAPITULO II - METODOLOGIA**

Neste capítulo abordaremos a metodologia e as ferramentas usadas para realização das análises das fontes selecionadas, considerando que a pesquisa pretende realizar um estudo de caso da relação texto, música e cena nas performances de Elis Regina nos videoclipes 1 e 2 da obra *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

Para as análises foram utilizados oito (08) dentre os vinte e nove (29) princípios técnicos organizados por Constantin Stanislavski, sendo eles: circunstâncias dadas, imaginação e caracterização dos personagens, unidades, subtexto, a voz e a fala, pausas, imagens visuais e sonoras e improviso. Esses conceitos são discutidos nos livros: *A preparação do Ator* (2006), *A construção do personagem* (2001) e *A criação de um papel* (2008), *Minha vida na Arte* (1989). Escolhemos utilizar a expressão “princípios técnicos” uma vez que os conceitos organizados pelo autor não são considerados propriamente uma técnica, e sim, uma tentativa de aglutinar termos, significados e práticas abordadas por ele e também por outros autores em suas vivências como atores/educadores.

Outro conceito arrolado para a composição das análises realizadas por este trabalho foi a intertextualidade, tendo como referências os estudos na área de análise do discurso dos autores: BAKHTIN (1997), MOZDZENSKI (2009), KOCH (2007), COURTINE (2006), BAPTISTA (2013), BAZERMAN (2006), ZANI (2003) e LARSON (2004).

A partir desses princípios, pretende-se oferecer uma leitura para a construção do fazer musical do cantor popular através de uma observação intertextual das performances da cantora Elis Regina.

#### **3.1 - Constantin Stanislavski e oito princípios técnicos**

Constantin Stanislavski (1863-1938) era o pseudônimo de Konstantin Serguêievitch Aleksîiev, conhecido ator e teatrólogo russo. Entre várias conquistas em sua carreira, foi um dos fundadores do Teatro de Moscou e é considerado um dos principais nomes no teatro moderno. Nos mais de 40 anos

em que atuou no teatro em diversas funções além de ator e diretor, Constantin organizou uma espécie de sistema que busca ampliar o poder de comunicação do ator através de um processo intenso de preparação desse sujeito, garantindo que a comunicação entre o intérprete e o público ocorra da forma mais clara possível.

A utilização do trabalho de Stanislavski em outras áreas não é novidade. A relação música e cena e a possibilidade de pensar a performance musical a partir de conceitos e ferramentas do teatro vem sendo amplamente discutida e sob vários aspectos. Uma importante referência para este trabalho é a pesquisa realizada por Aline Araújo (2012) sobre a construção cênica na canção de câmara.. Fazendo um levantamento apurado acerca das dificuldades encontradas pelos cantores na construção da performance desse gênero, a autora nos oferece uma adaptação do sistema de Stanislavski ao propor uma técnica cênico-corporal para o cantor erudito.

Continuando no campo das pesquisas em performance, BORÉM e TAGLIANETTI (2014, p.53-69) integram a lista de discussão sobre a construção da performance em música popular e a utilização de ferramentas e técnicas importadas de outras áreas para compor esse processo. Os autores realizam dois estudos de caso sobre a relação texto-música-imagem nas performances de Elis Regina para as canções *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. Através de uma adaptação da correspondência música-movimento aplicada à dança proposta por Egil Haga (2008), os autores observam as interações entre os elementos textuais, musicais e cênicos a partir dos quais a cantora Elis Regina planeja e consolida seu gestual no palco, propondo também um mapa de performance construído sobre a partitura, com referências de gestual e expressões faciais.

Cabe aqui uma observação rápida sobre a forma como Constantin Stanislavski apresenta os princípios técnicos em seus livros. Constantin descreve e discute suas propostas através de uma narrativa “semifictícia” em que sua personalidade se desdobra em dois personagens: o aprendiz (com o nome de Paulo) e o professor (nomeado Tostov). A linguagem é de fácil acesso,

denotando uma preocupação por parte do autor de que aquelas informações possam ser assimiladas por outros públicos.

No que diz respeito à importância das propostas de Stanislavski, CARREIRA (2006) levanta que:

“Esse e outros autores tiveram um olhar direcionado ao intérprete, resgatando o valor do gesto e não somente da palavra na cena, promovendo assim, o reencontro entre essas linguagens”. (p.90).

É interessante ressaltar que o ator aproxima-se do cantor sob vários aspectos. Apesar de não utilizar a voz cantada na maior parte do tempo (exceto no caso de atores do teatro musical), o estudo vocal é recurso obrigatório na preparação do ator. O uso adequado da respiração, apoio, projeção, dicção, articulação e domínio da voz no palco fazem parte da construção das performances teatrais. O desenvolvimento do corpo como ferramenta expressiva, bem como a criação de um repertório de gestuais são para o teatro muito além de recursos, são componentes chaves de uma prática completamente dependente de um performer capaz de desenvolver o corpo (seu instrumento de trabalho) de uma forma integrada.

Durante muito tempo o desenvolvimento técnico da voz foi tratado como a principal preocupação do cantor. Se pensarmos no canto lírico, localizaremos um grande número de métodos de ensino considerados canônicos que elevaram o cantor desse gênero a um excelente nível técnico. Dada a menor possibilidade de alteração e apropriação do repertório desse estilo e à linguagem característica do mesmo, a utilização do corpo do cantor lírico na interpretação da canção, bem como de seus gestuais organizou-se em proporções reduzidas. Podemos observar uma realidade diferente no contexto da Ópera, gênero musical tradicionalmente cênico, que demanda uma construção muito específica de sua performance relacionada diretamente com o teatro.

Ao estudarmos a história do canto popular evidenciamos uma inversão dessa relação: o aprendizado do repertório através da imitação de outras

performances consagrou-se, geralmente, como um dos únicos responsáveis pelo desenvolvimento técnico do cantor. Há aqui uma maior possibilidade de modificação e manipulação das obras que compõem o estilo, permitindo a esse intérprete uma utilização mais ampla do corpo e dos gestos, ainda que tal ocorra, na maioria das vezes, de forma intuitiva.

Nas últimas décadas, o fazer musical do cantor vem ganhando espaço nas discussões e pesquisas dentro e fora da academia. A realidade daqueles que têm na música sua profissão altera-se na mesma velocidade em que a relação da música com o ouvinte se transforma, buscando adaptar-se às novas demandas do mercado musical. Com o advento da internet surgem diariamente novas plataformas de distribuição e venda dessa produção e tendo ao alcance de um “click” uma infinidade de ferramentas, programas e informações, alteram-se também os componentes estéticos do fazer musical.

A entrada do cantor popular na academia ofereceu a esse personagem um novo olhar sobre sua prática. A discussão pertinente à importância de se construir a performance do cantor popular tende a auxiliá-lo a na localização dentro do contexto midiático no qual ser um “bom” intérprete já não garante o sucesso. O movimento é descrito por PICCOLO (2005) quando afirma que “... aquela que vinha sendo uma prática intuitiva vem buscando cada vez mais um corpo sólido de conhecimentos em busca de explicações e aperfeiçoamento.” (p.407).

Segundo SILVA (2012):

“A atmosfera criada pela luz, som dos instrumentos, canto e cenários tenta nos traduzir o universo da canção... Isso tem a ver com a capacidade performática de construir imagens com a voz e o corpo, de transformar o espaço real em espaço lúdico.” (p.10)

É importante colocar que a construção dessa capacidade performática citada pela autora não obriga a transformar um show em uma peça teatral. A opção por cenários e a escolha de gestuais menos ou mais expressivos servem ao interesse do cantor e a um contexto específico no qual se deseja inserir um

repertório. Mesmo a ideia de se localizar os personagens inscritos no texto da obra pode servir simplesmente para uma compreensão mais profunda do material textual e ser descartado ou ressignificado pelo intérprete em qualquer momento da estruturação de sua performance.

FALBO (2010), nos permite considerar que:

“Temos na canção uma mensagem linguística e uma mensagem musical, ambas veiculadas simultaneamente pela voz; acontece que a voz não é capaz de veicular essa mensagem complexa sem transformá-la por meio de materialidade do corpo do emissor (o cantor ou intérprete).”  
(p.224)

A observação do autor reitera a necessidade de pensar a música também como ferramenta de linguagem, daí a possibilidade de conectar o estudo da mesma com áreas como a Linguística, a Análise do Discurso e o Teatro. A presença do intérprete na execução de uma obra pressupõe um agente comunicador capaz de transmitir a mensagem do compositor, ou a sua própria (do intérprete), quando da apropriação do texto.

De acordo com o mesmo autor,

“A presença do artista remete a uma característica teatral da performance, no sentido de que o texto apenas alcança plenitude de seus significados quando, à semelhança da encenação, são acrescentados à palavra escrita uma série de elementos que potencializam e complementam seu conteúdo expressivo... Tanto o exemplo da música quanto o do teatro ilustram bem a pluralidade do texto, que transborda o que está registrado na forma escrita ao se desdobrar em outros elementos relevantes para a análise da construção dos significados.” (FALBO, 2010,p.227)

Para MARCADET (2008)

“O artista deve pensar globalmente as suas performances cênicas, atendendo a seu repertório, a sua personalidade, às personagens que representa, os meios artísticos aos quais

recorre, como os públicos aos quais seus espetáculos são destinados”(p.45)

O uso do termo “personagem” é frequentemente criticado por alguns professores de canto quando se fala em performance musical. Ainda que a criação de imagens (mentais ou visuais) faça parte de todo o processo criativo com maior ou menor intensidade, localizar ou criar personagens (e com eles seus gestos, personalidades, características físicas e propriedades emocionais) é um recurso que deve ser mediado primeiramente pelos desejos e intenções do intérprete. Propor uma releitura dos conceitos de Stanislavski aplicada à música não é uma tentativa de criar uma técnica abrangente para ser utilizada por todo e qualquer cantor popular - sugerindo que sem isso seria impossível ao intérprete estabelecer uma comunicação com o público – e sim, uma tentativa de discutir de que forma os personagens “criados” por Elis influenciaram a maneira como sua prática musical foi recebida por seus ouvintes e, a partir disso, estimular uma busca consciente e particular por parte do cantor popular de ampliar seu leque de ferramentas aplicadas à performance.

A presente pesquisa selecionou oito (08) princípios técnicos do sistema de Constantin Stanislavski no intento de organização de uma proposta de “leitura” da relação texto, música e cena presentes na performance de Elis Regina considerando as duas gravações audiovisuais de *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho selecionadas para esta pesquisa.

### **3.1.1. Circunstâncias dadas**

Conforme Aline Araújo (2012) é pouco provável que o termo tenha sido empregado pela primeira vez por Stanislavski. Independente de sua origem, esta pesquisa tem como referência as ideias discutidas pelo teatrólogo acerca do conceito. Para Constantin (2001), as circunstâncias dadas são as informações que nos são disponibilizadas pelos autores/compositores sobre uma peça. Questões estas relacionadas ao enredo, aos personagens, ao tempo e ao espaço onde ocorrem as ações. De acordo com ele, a manipulação e a alteração desse material podem ser feitas a qualquer momento, visando

servir ao contexto no qual se localiza ou, simplesmente, ao interesse dos envolvidos.

Uma observação como esta, quando aplicada ao contexto da construção da performance do cantor popular, nos apresenta como primeira dificuldade a localização dessas informações, uma vez que é pouco comum que os compositores deste gênero ofereçam um enredo pré-definido com o intuito de auxiliar o intérprete. Outro ponto, talvez ainda mais básico, é o fato de que nem todo repertório de música popular brasileira encontra-se grafado, cabendo ao cantor a tarefa de apreender auditivamente as estruturas que compõem o repertório.

Para a nossa proposta de análise de música gravada, tendo como ferramenta os princípios técnicos de Stanislavski, vamos obedecer ao seguinte roteiro de observação das circunstâncias dadas: observação das informações disponíveis na partitura, leitura e análise do texto, localização cronológica da obra e averiguação do contexto em que esta se insere, e por fim, delimitação dos personagens.

### **3.1.2. Imaginação e caracterização dos personagens**

Durante todo o processo que compreende a estruturação e a construção de uma performance até a sua realização, a imaginação é ferramenta indispensável. Seja na função de criação das ações e gestos reais que configuram o processo interpretativo, ou ainda, enquanto ferramenta privada do intérprete, ao promover internamente a construção de uma série de imagens que localizam e estruturam a performance do cantor/ator. Imaginação e criatividade andam juntas no processo de criação e o treinamento mental vem sendo utilizado como uma variável significativa na construção da performance musical.

Para STANISLAVSKI, o ator/cantor “... tem plena liberdade de criar o seu sonho, desde que este não se extravie muito do pensamento e tema básico do dramaturgo.” (2001, p.38). Segundo o autor:

“A realidade fatural é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator/cantor deve ter por objetivo aplicar sua técnica pra fazer da peça uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação.” (2006, p.87).

A imaginação é antiga conhecida do cantor. É ela que, nos permite interpretar as mais variadas histórias criadas pelos compositores sem que, necessariamente, precisemos ter vivenciado experiências semelhantes às descritas pelo texto. É através dela, imaginação, que o intérprete distancia-se do seu próprio “eu” para dar conta de outros sujeitos. A caracterização externa dos personagens recortados do texto da canção, ou ainda, criados pelo cantor para dar vida àquela realidade, está diretamente ligada à caracterização interna dos mesmos, construídas pelo cantor através do exercício da imaginação. A escolha desses elementos tornará possível contar a história da obra, distinguindo personagem e intérprete.

As referências bibliográficas que buscam dar conta do processo criativo da performance em música popular brasileira pouco ou nada fala sobre a utilização da criação de personagens por parte do cantor. De um modo geral, o processo de interpretação do texto da canção tende a ser mais intuitivo e menos construído. Elis Regina foi uma das intérpretes brasileiras pioneiras nessa busca por ampliar o conjunto de ferramentas do cantor popular, o quê, juntamente com a genialidade da cantora, permitiu uma evolução significativa em sua performance.

É possível observar a busca de Elis por diversas áreas e profissionais que pudessem enriquecer o seu processo pessoal de criação e prática musical. A trajetória do canto cênico de Elis Regina, objeto de estudo de BORÉM e TAGLIANETTI (2014, p.39-52), nos oferece um panorama dessas experiências. Os autores levantam, dentre outras observações que:

“Aberta a todo tipo de influência, Elis teve no norte-americano Lennie Dale, eclético artista da Broadway, sua principal

influência na construção disciplinada de gestuais planejados e integrados (música-texto-expressão corporal).” (p.49)

Além disso, Elis frequentemente contratava profissionais do teatro e da dança para que, junto com ela, construíssem e dirigissem espetáculos que pretendiam apresentar um cantor capaz de fazer o uso máximo de seu potencial no palco, gerando uma conscientização de que não é a voz o único material disponível ao cantor. Não é a toa que a intérprete é ainda, trinta e um anos depois de sua morte, uma das maiores referências quando se fala em interpretação da música popular brasileira.

Quanto ao processo de caracterização externa do ou dos personagens, STANISLAVSKI salienta:

“... se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo.” (2006, p.27).

Segundo as considerações do autor, nossa análise se valerá dos princípios técnicos levantados para localizar no texto, na partitura e em outras referências fora do material musical (como por exemplo, na análise do contexto que envolve o momento da escrita e da interpretação da obra) as características internas e externas dos sujeitos envolvidos pela e na interpretação. Posteriormente, apontaremos as escolhas feitas por Elis Regina. Considerando que a cantora não tenha utilizado o material do dramaturgo em destaque, mas sabendo-se que ela obteve apoio e suporte de profissionais da área em diferentes momentos de sua trajetória musical, poderemos observar uma influência direta das teorias do teatro na construção do processo interpretativo de Elis Regina.

### **3.1.3. Unidades**

Durante o processo de estudo de uma obra musical, é muito comum que os professores sugiram aos seus alunos um exercício de desconstrução da obra em unidades menores que possibilitem a apreensão da peça em todos os seus

detalhes. Observa-se individualmente cada compasso e, posteriormente, estuda-se a construção das frases, partindo de um andamento mais lento até que se alcance o proposto pelo autor, para que finalmente se possa observar a obra como um todo e devolver às partes as ideias gerais da peça. É o que nos apresenta Constantin Stanislavski com o conceito de unidades. O autor sugere que se detenha inicialmente informações sem as quais a obra não poderia existir. Esse questionamento possibilitará a divisão da peça em trechos menores que concentrem ideias gerais acerca da mesma. Em seguida, deve-se organizar a subdivisão dessas partes em outras menores ainda, capazes de apresentar mais profundamente os sentidos do texto e dos personagens. Essas estruturas foram chamadas pelo autor de UNIDADES MAIORES e UNIDADES MENORES.

É importante salientar que “... essa divisão é provisória. O papel e a peça não podem permanecer em pedaços.”. O autor explica ainda: “É só na preparação do papel que usamos as unidades pequenas. Durante a criação propriamente dita elas se fundem em unidades maiores.” (STANISLAVSKI, 2006, p.152).

Outro princípio importante levantado pelo dramaturgo para auxiliar o cantor/ator na compreensão da construção de uma obra é: “No cerne de cada unidade há um *objetivo criador*. Cada objetivo é parte orgânica da unidade, ou, em outros termos, ele cria a unidade que o rodeia... O objetivo será o farol que aponta o caminho certo...” (STANISLAVSKI, 2006, p.154). Partindo disso, nossa análise organizar-se-á, primeiramente, a partir da divisão musical da performance de Elis nas duas gravações, sistematizadas em unidades menores - que denominamos sessões musicais - subdividindo-as em: introdução, sessões A e B e suas reapresentações; e por último, a sessão dos improvisos. Em um segundo momento, enfocaremos a divisão do texto a partir da organização disposta pelas sessões musicais. Finalmente, apresentaremos as ideias centrais e os objetivos que constroem o repertório destacado, partindo das divisões feitas nos dois quadros anteriores.

### 3.1.4. Subtexto

Por subtexto entende-se todas as informações que não estão escritas explicitamente no texto de uma obra, mas são atribuídas a ela a partir da análise do material que a compõe dando sentido ao próprio texto e aos personagens. Esse material é composto pelos pensamentos, gestos e intensões que são apreendidos das entrelinhas da peça, e devem ser traduzidos pelas ações cênico-musicais propostas pelo cantor. Segundo STANISLAVSKI,

“A parte mais substancial de um subtexto está nas ideias nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e coerência (da personagem) de forma clara e definida. (...) As palavras são parte (...) da corporificação externa da essência interior de um papel (...). Subtexto é tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento (e motivação) do personagem antes, depois e durante as falas do texto.” (2008, p.175 e 176).

Ainda segundo o autor:

“O subtexto é uma teia de incontáveis variações e padrões interiores dentro de uma peça e de um papel... circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de ação, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras de uma peça.” (2006, p.163-164).

O subtexto garante uma compreensão mais profunda do espetáculo e suas componentes e depende diretamente do nível de envolvimento do cantor com esse material. Em outras palavras, da observação da relação texto-música-cena, serão extraídos gestos, expressões, pausas, ações e também o silêncio, que darão sentido às características internas e externas atribuídas aos sujeitos-personagens. Esse conjunto de expressões apresentam-se “escondidas” nas performances de Elis observadas por esta pesquisa e serão justificadas aqui na medida em que significarem escolhas importantes para a compreensão da interpretação da cantora.

### 3.1.5. A voz e a fala

Para ARAÚJO (2012),

“O termo “Voz” carrega consigo uma série de pontos que o ator, e especialmente, o ator-cantor, deve trabalhar, a saber: o domínio da respiração, o controle dos graus de impostação, a projeção vocal, o desenvolvimento da extensão vocal, a dicção e o controle dos elementos musicais (tempo-ritmo, pausas, acentuação e melodia). (p.70).

Se cantar depende diretamente de um trabalho de preparação, estudo e formação do cantor, uma performance preocupada em observar questões relativas à música, à cena e ao texto, exige uma atenção ainda maior por parte do intérprete. Os personagens ganham ou deixam de ganhar vida no palco a partir da capacidade do cantor de utilizar a voz para diferenciar-se ou conectar-se ao sujeito do texto. Pensar a voz do ponto de vista de um cantor-ator implica em sair do lugar comum da utilização vocal (como por exemplo, na execução da melodia principal de uma canção) para pensá-la também como um elemento de utilização menos tradicional (ao produzir sons que não são definidos pela partitura, mas dão vida aos personagens e subtextos – sussurros, gemidos, gritos, etc..) e ainda, na mobilização da voz falada.

Elis utiliza-se da voz sob o ponto de vista dessas perspectivas, ocupando o espaço de coautoria da obra ao sugerir frases que não pertencem originalmente ao texto. De acordo com Stanislavski, os olhos, o rosto, a mímica e a voz (sons e palavras) são os centros de ação imediatos para expressar os sentimentos. Dessa forma, observaremos os itens elencados pelo dramaturgo ao recortarmos e diferenciarmos os sujeitos definidos por Elis Regina nas duas realizações musicais abarcadas por esta pesquisa.

SOARES (2008) enfatiza a importância de se observar as diferentes funções à que serve a voz e, salienta:

“Quando nos referimos ao fato de que as canções trazem inscritas performances, precisamos deixar claro que trata-se de uma perspectiva que visa a se localizar no campo da produção

de sentido... interessa discutir a performance inscrita na canção – como a voz do artista se apresenta modulada, como a canção inscreve uma forma de dança-la, que cenários podem ser evocados pelas performances inscritas nas canções, de que forma a audição de uma determinada voz apresenta uma série de conceitos socialmente e midiaticamente construídos.” (p.4)

### **3.1.6. Pausas**

Stanislavski elenca a importância de três tipos de pausas para a performance do cantor/ator. São elas: pausa Lógica, Psicológica e a Luftpause.

#### **3.1.6.1 Pausa Lógica:**

Para o dramaturgo, a pausa Lógica é aquela que separa uma frase em períodos, unindo as palavras em grupos (orações) e separando esses grupos um dos outros. Podemos atribuir esta característica também à pausa musical: além de dividir as sessões em frases, é possível organizá-las também em pequenos ou grandes grupos. O autor evidencia a importância de observarmos a disposição deste tipo de pausa em um texto e a maneira como executamos as mesmas, pois segundo ele, sem esse exercício “... não adianta tentar a execução de uma das principais funções da palavra que é transmitir o subtexto ilustrado de seu monólogo e nem vale a pena fazer o trabalho preparatório de criar o subtexto.” (2006, p.181).

#### **3.1.6.2 Pausa Psicológica:**

Para o autor, pausa psicológica é aquela que dá vida ao texto, aos pensamentos, frases e orações. Ela clarifica o subtexto, permitindo uma aproximação maior entre a obra e o público. Ainda segundo STANISLAVSKI, a pausa psicológica “... inevitavelmente, transborda atividade e riquíssimo conteúdo interior. A pausa lógica serve ao nosso cérebro, a psicológica aos nossos sentimentos.” (2006, p. 193).

### 3.1.6.3. Luftpause:

De origem alemã, a palavra Luftpause define aquele rápido instante para tomada de ar. Constantin acredita que, este tipo de pausa, nem deve ser considerada uma interrupção, pois sendo um ligeiríssimo atraso do canto ou da fala, deixa intacta a linha sonora. As considerações do autor sobre os diferentes tipos de pausas nos permitirão observar o sentido particular no qual Elis emprega as mesmas.

### 3.1.7. Imagens visuais, sonoras e mentais

Em um primeiro momento, o termo *imagens visuais* parece soar redundante, partindo-se do princípio de que a palavra “imagem” pode ser definida como a representação visual de um objeto. No entanto, no aprendizado de música e também no de teatro, o termo imagem pode dizer respeito a objetos, cenas e conteúdos que residem em um primeiro momento, no universo da imaginação. Daí a necessidade de delimitar o espaço onde ocorrem as imagens.

As **imagens visuais** são, para o cantor/ator, toda a ação e gestual que este produz com seu corpo durante a performance, e que terão como função principal o ato de trazer para o meio externo características e nuances internas ao texto e ao personagem. As **imagens sonoras** são aquelas desenhadas pela voz e que podem representar o universo imagético construído pelas estruturas melo-rítmicas da obra, ou ainda, fazer parte do leque de ações criadas pelo intérprete para a sua performance. Destaca STANISLAVSKI que, “para o ator/cantor, uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens”. (2006, p.169).

Em AZEVEDO (2013):

“A conduta corporal do cantor popular é algo que se distancia da nossa vivência cotidiana. O palco, o cenário e o aparato sonoro, constituintes de um espetáculo de grandes proporções, são elementos que conferem a priori uma espécie de ritualidade aos gestos dos intérpretes, tal como ocorrem na sua mediação na tevê, no rádio ou no cinema.” (p.174)

Ainda de acordo com o mesmo autor:

“Tomar o gesto como ato poético é dar, portanto, relevância ao potencial expressivo que as condutas podem carregar em sua dimensão sensível. A materialidade de um gesto, a forma que ele toma diante de um cúmplice, carrega uma dimensão comunicativa, ao mesmo tempo em que é resultante propriamente de um jogo com processos de significação.” (p. 175)

A observação de outras performances pode auxiliar o processo de construção de um repertório de gestuais do intérprete, como sugere AZEVEDO (2013) ao dizer:

“Nas performances há sempre uma oscilação entre a atualização de algo já feito – em outros cantores e/ou nele mesmo – e gestos inovadores (novos gestos, novos movimentos, novos figurinos).” (p.177)

Galard (1997) sugere uma diferenciação entre os tipos de gestos e justifica a dificuldade encontrada muitas vezes pelos intérpretes ao gerenciarem a escolha dos movimentos que vão dar vida à performance. Segundo ele, as atividades corporais podem ser tratadas como objetos estéticos, capazes de guardar valores diversos que revelam estratégias de construção sónica que se distanciam da coloquialidade. Para o autor, há dificuldade em se construir o gesto, pois ele surge, advém, das nossas atividades apreendidas no dia a dia.

A proposta do estudioso é que o intérprete diferencie as condutas de naturezas prosaicas (atos) de ações que guardam um aspecto poético quando em performance (gestos), garantindo uma utilização consciente do movimento: criação/recriação estética.

Christrian Marcadet (2008) organiza uma análise sobre o comportamento do corpo do cantor popular durante o processo de performance, destacando que uma das maiores necessidades e dificuldades do cantor popular é encontrar um ponto singular, para que consiga atingir seus interlocutores. O intérprete estabelece um jogo que manipula as expectativas do público, tomando como

princípio gerador a busca de uma atuação que lhe seja própria e, dessa maneira, convincente. É importante que o cantor trabalhe o seu corpo como parte do projeto artístico constituidor da performance. Monteiro (2010) evidencia que as teorias ou estudos de Stanislavski (1982), Grotowski (1971), Barba (1995) entre outros, valorizam o corpo com suas múltiplas possibilidades expressivas, enquanto elemento fundamental à realização da cena.

No campo das imagens, as teorias da performance abordam a importância de se construir a performance também no plano imagético mental. Em SANTIAGO (2006), "... para tocar uma peça, o músico necessita construir uma representação mental de como ela irá soar, com suas alturas, ritmos e expressão." (p.26)

Sobre esse processo, ERICSSON (1996) relaciona alguns tipos de representações que podem auxiliar o performer. Sendo elas:

"... a representação da ação: aquela utilizada para gerar as sequências de ações motoras necessárias para realizara a performance musical, a da representação do objeto, que é a expectativa detalhada da performance desejada e a da representação do som, que nasce da escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal." (p.39 e 40)

Esta pesquisa pretende observar de que maneira a intérprete Elis Regina organiza seu repertório de ações (vocais e gestuais) de modo a dar vida aos diferentes personagens observados nas duas performances.

### **3.1.8. Improviso**

Frequentemente, ao discutirmos a performance no âmbito da música popular, mais especificamente, ao falarmos do fazer musical do cantor popular, é comum observarmos uma divisão de opiniões organizada em pelo menos dois caminhos: o daqueles que acreditam que o fazer musical popular não deve ter sua construção discutida sobre parâmetros "tradicionais" do ensino de música - por receio de que este tipo de raciocínio enrijeça e empobreça um exercício

considerado rico em significados - e o daqueles que, ao levarem para dentro da academia a realização deste repertório, observam a necessidade de alguma sistematização dessa prática possibilitando um ensino mais embasado e menos empírico.

Pensar o processo criativo de Elis Regina partindo de princípios oriundos do teatro pode parecer uma escolha que vai de encontro à problemática apresentada pelo primeiro caminho, mas segundo ARAÚJO (2012),

“Ao contrário do que se poderia pensar, a estruturação de determinada obra em uma linha concisa de ações físicas, não traz rigidez à performance. E é justamente por deixar o performer seguro que lhe permite lidar de maneira criativa e com situações inesperadas e as mais diversas propostas de improviso...” (p.80).

Tanto no teatro quanto na música, a construção do improviso parte, em um primeiro momento, do domínio das informações que constroem o universo onde o mesmo será inserido. Uma frase completamente desligada do contexto, em ambas as escolas, não configuraria uma improvisação bem sucedida. De acordo com STANISLAVSKI, um improviso deve partir dos objetivos propostos pelo texto, o quê, segundo ele, geraria “pensamentos e palavras, uma espécie de texto acidental que se tornaria vital na execução do objetivo dado.” (2006, p.317).

Em uma associação livre para o contexto da partitura de uma obra, podemos definir como objetivos os motivos musicais considerados essenciais à construção da obra, juntamente com o texto (em existindo) que o representa. Dessa forma, a seleção dos motivos principais da canção serviria de material gerador, profundamente conectado ao contexto do improviso. Observaremos nas análises das performances gravadas de Elis Regina, a sessão denominada “improviso”, onde, destacaremos as principais estruturas que configuram o exercício criativo de interpretação da cantora neste trecho.

### 3.2 - Sujeitos da Comunicação e Intertextualidade

Podemos definir a performance musical como um processo de comunicação e ainda como ferramenta de linguagem que segundo LARSON (2004), possui um

“...auto grau de autoreferencialidade – remete ou a sua própria estrutura ou a outras estruturas semelhantes encontradas em outras músicas – enquanto o significado musical se constrói através de associações feitas com outras músicas, além de associações paramusicais como sensações, cenas, imagens, palavras, etc.” (p.3)

Mesmo a música instrumental é construída através de relações, citações, releituras e conexões entre discursos já existentes e diálogos originais (sem assumir aqui as amplas e fundadas considerações acerca da alteridade/legitimidade/ autoria do material texto/música quanto à sua original produção ou formação discursiva). Embora Stanislavski não discuta esses termos entre os seus princípios, para dar conta das análises propostas por esta pesquisa partiremos de algumas definições oriundas da análise do discurso para compreendermos de que forma Elis relaciona as linguagens textuais, musicais e cênicas presentes em sua performance.

Um evento comunicativo prevê a produção de sentido, gerando um processo construído por algo ou alguém que fala - o locutor - e compreendido por alguém que ouve - o ouvinte ou interlocutor, sendo a criação de significado o produto principal da linguagem. Para esta pesquisa utilizaremos os seguintes conceitos: **locutor** - é o sujeito responsável pela enunciação e **interlocutor** é aquele a quem é dirigida a enunciação e que participa dela, é aquele que interpreta o discurso do locutor e detecta as suas intenções comunicativas.

Outro termo presente neste trabalho é o conceito de intertextualidade. Nas palavras de ZANI (2003):

“A intertextualidade é um dos componentes do conjunto denominado textualidade... e pode ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou

autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua...”(p.123)

É importante observar que a intertextualidade pode ser dividida em: explícita e implícita. A *explícita* ocorre quando a fonte original do recorte é mencionada e a *implícita*, apresenta-se quando não há menção da fonte no discurso, Ainda, segundo KOCH (2007),

“A intertextualidade se organiza através de alguns processos, ... a **citação** é a referência literal a outro texto, usando parte deste, sem modificações e com aspas ; a **alusão** é a reprodução de construções sintáticas, substituindo algumas figuras do texto original por outras; a **estilização** é a reprodução do estilo de outro autor, no plano da expressão ou do conteúdo, mantendo-se fiel ao paradigma inicial; a **paródia** é a imitação cômica de um discurso e a **paráfrase** é a afirmação geral da ideia de uma obra de modo a dar esclarecimentos.”( p.67)

A *citação* talvez seja a ferramenta intertextual mais utilizada em música popular, dado ao alto grau de apropriação possível ao gênero. Apesar de diferentemente das citações localizadas em um texto linguístico escrito as citações em música popular não virem delimitadas por “aspas” é possível observarmos marcas linguísticas ou imagéticas que delimitam fronteiras entre o discurso do intérprete e o discurso de outrem. Essa afirmação é desenvolvida por BAKHTIN (1997) ao dizer que:

“ No lugar das demarcações explícitas de onde começa e onde termina o discurso citado (necessárias para a autopreservação da identidade do narrador)...a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outros” (p.150)

O que chamamos aqui de marcas linguísticas e imagéticas podem ser localizadas em um contexto de performance através de alterações gestuais, timbrísticas, expressivas e textuais que em um primeiro momento causem (ou não) “estranhamento”. Um ouvinte que domine em algum nível o universo de referenciais musicais poderia ainda localizar uma citação, em uma performance

instrumental, por exemplo, sem que o intérprete delimitasse através de uma diferenciação óbvia o momento em que o recorte inicia e termina. Para que isso fosse possível, seria necessário ao ouvinte construir interiormente uma bagagem formada por um repertório musical que contivesse o texto da referência. Caso contrário, a citação pode muito bem não ter seu sentido adquirido, ou reconstruído, na linguagem própria à análise do discurso.

Há que se observar ainda que, a citação pode funcionar também como ferramenta fortificadora de uma argumentação, como sugere BAZERMAN (2006) ao dizer:

“... não é apenas uma questão ligada a que outros textos você se refere, e sim como você os usa, para que você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos” (p.103)

A partir da sugestão de Larson (2004), de que a intertextualidade, numa concepção ampla, se faz presente em toda manifestação textual-discursiva, e configura-se como condição de existência do próprio discurso, observaremos de que forma essa ferramenta se relaciona com a performance de Elis nos dois vídeos recortados por esta pesquisa.

Cabe também observar a condição da intertextualidade como ponto formador dos termos gerenciadores da construção dos videoclipes. Segundo BAPTISTA (2013, p.14), o videoclipe é por si só, “um gênero que nasce com base na intertextualidade por ser ela inerente ao gênero audiovisual.” De acordo com o autor,

“... a presença da intertextualidade neste gênero ganha uma nova dimensão, pois muito mais do que mera ‘tradução visual’ do som, o videoclipe, quando incorpora em si imagens que remetem para algo que lhe é anterior, gera um novo campo de significação que ultrapassa a música...”(p.14)

A intertextualidade imagética dos videoclipes é também chamada de intericonicidade, e segundo MOZDZENSKI (2009) funciona como

“...um eficaz recurso para produzir determinados efeitos de sentido, direcionando como o público constrói seus modelos mentais, isto é, sua interpretação subjetiva acerca do que está sendo exibido no vídeo.”(p.3)

## 4. CAPÍTULO III - Revisão de Literatura

### 4.1. Análise de performance gravada

A análise de performance musical gravada vem sendo utilizada amplamente por diferentes escolas de ensino de música, localizando-se como umas das principais vertentes da musicologia. Atentos à necessidade de se transpor os limites de uma prática musical construída unicamente sobre o que pode ser “lido” nas linhas de uma partitura, pesquisadores e educadores encontram na observação de diferentes performances uma nova leitura sobre o importante papel da colaboração do intérprete para a realização de uma obra.

Segundo BORÉM e TAGLIANETTI (2014, p.53-69), essa ferramenta de análise “...tem permitido uma compreensão dos objetos musicais no momento de sua realização, ultrapassando a visão limitada de se observá-la apenas dentro do suporte tradicional...” p.53

Quando nos voltamos para o sujeito a quem se destina este trabalho - o cantor popular inserido no contexto acadêmico - observamos uma demanda ainda carente de práticas que deem conta de ampliar o leque de ferramentas para a construção de uma performance musical de qualidade. Quando grafadas, cifras e partituras de música popular oferecem pouca ou nenhuma notação que oriente o cantor no que diz respeito à interpretação. Essa realidade somada ao pequeno número de professores qualificados e a falta de métodos de ensino de canto popular considerados eficientes pela academia, indica a importância da utilização de recursos como a análise de performances gravadas para o processo de construção do estudo do cantor popular.

Uma breve análise sobre a música popular brasileira nos permite observar o potencial adaptativo da mesma e ainda segundo FALBO (2010), visualizar uma

“... versatilidade que a permitiu passar por diversas mudanças ao longo do tempo, assimilando novas tecnologias, novos

padrões estéticos e novas funções sociais, mas sempre mantendo seu extraordinário poder comunicativo.” (p.218)

Dentre os avanços tecnológicos que influenciaram a música popular brasileira, as gravações audiovisuais merecem destaque. Sem que a magia dos shows ao vivo fosse ignorada, essa ferramenta possibilitou ao ouvinte a manipulação do material musical a qualquer tempo, o que, como no caso desta pesquisa, permitiu ao expectador revisitar e conhecer intérpretes de épocas distintas. Através das imagens oferecidas pelos vídeos, tornou-se possível estabelecer novos significados e relações com o intérprete que se aproxima do ouvinte utilizando-se de recursos como a “encenação, sua personalidade e o contexto (do intérprete e do público)...” MARCADET (2008,pg.30).

De acordo com GALARD (1997):

“Uma composição musical se apresenta como um objeto preciso. Sua execução por um intérprete, ainda que seja menos fácil definir o que lhe é próprio, possui, contudo, uma existência distinta.”(p.74)

A afirmativa do autor aponta para uma das principais características da prática da música popular: a possibilidade do intérprete de apropriar-se de um repertório sem que exista uma obrigação quanto à reprodução fiel da obra original, permitindo uma infinidade de leituras e reinvenções da mesma, transformando o intérprete em uma espécie de coautor .

É imperativo, ao discutirmos a aprendizagem do cantor popular em sua origem, observarmos que, de um modo geral, mesmo dentro da academia, é a imitação que se apresenta como uma das principais ferramentas dessa prática. CARLSON (2010,p.24) cita a existência de um “...consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro ou padrão de ação preexistente.” E completa sua observação ao citar John MacAloon, que afirma “... não há performance sem performance”.

Embora os avanços no campo dos estudos voltados para a música popular sejam cada vez mais evidentes, é necessária a ampliação de um instrumental teórico e analítico mais consistente no que diz respeito ao exame dos

procedimentos estéticos utilizados por compositores e intérpretes no processo criativo da canção popular.

A análise da performance será aqui utilizada para estruturar uma proposta de leitura sobre as escolhas na construção da prática musical da cantora Elis Regina, como tentativa de apreender a partir de um modelo considerado canônico no âmbito da música popular brasileira.

#### **4.2. Os videoclipes e a televisão: a construção de um novo perfil de intérprete**

De acordo com Corrêa (2006), a expressão videoclipe só começou a ser utilizada na década de 80. Antes disso, o termo “Clipe” - que deriva de clipping, recorte (de jornal ou revista), pinça, ou grampo e que se refere também à técnica midiática de recortar imagens e fazer colagens em forma de narrativa de vídeo – era o termo utilizado. Inicialmente, em meados da década de 20, as empresas Warner Brothers e a Fox Film Corporation desenvolveram aparelhos que sincronizavam som e imagem. Essa inovação possibilitou as primeiras gravações audiovisuais de performances musicais, sendo produzido em 1927, o primeiro filme cantado do cinema.

É a partir daí que as gravadoras observam o potencial dessa nova ferramenta para a divulgação de seus artistas. O videoclipe “...surge para vender um pacote completo: música e imagem do artista. Como ferramenta de apelo mercadológico, o videoclipe também influencia comportamentos e dita moda.” (CORRÊA,2006, p.2)

Houve uma transformação radical na forma de se produzir música,

“Além das gravações, das fotos nas capas dos discos e das apresentações ao vivo (cada vez mais sofisticadas em termos de performance), o artista agora podia ter sua obra traduzida nas imagens em movimento do videoclipe, inicialmente criado como peça publicitária para divulgação comercial de lançamentos musicais, mas logo desenvolvendo padrões

estéticos próprios e conquistando espaços específicos no mercado.” (FALBO, 2010, p.230)

Considerando FALBO (2010):

“As inovações técnicas relativas às mídias sonoras também criaram novos padrões estéticos para atender às demandas do mercado. Tais padrões acabam por afetar diretamente a performance das canções, interferindo em todo o processo: desde a escolha do repertório, passando pela gravação, até a reprodução por meio de discos, fitas e das rádios... Os artistas passam a ser encarados sob uma perspectiva essencialmente comercial...” (p.229)

O público tinha agora ao alcance uma ferramenta capaz de traduzir e produzir imagens que antes só eram possíveis em um show ao vivo ou então, alcançáveis no processo criativo e pessoal de se ouvir uma canção. Os “... videoclipes performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção ...” (SOARES, 2007, p.4), muitas vezes de maneira mais literal e completa (graças aos recursos de edição de imagens) do que o que se podia alcançar em uma performance ao vivo.

Nas palavras de FALBO (2010), os videoclipes

“...não se limitaram a reproduzir as performances ao vivo, mas desenvolveram suas potencialidades no sentido de complementar e até mesmo transformar o sentido das canções a que estavam vinculados.” (p.230)

Dentro deste novo conceito de fazer musical midiático, considera-se que o primeiro videoclipe desenvolvido a partir de uma estética que buscava traduzir em imagens o conteúdo musical, foi o da música *Bohemian Rhapsody*, da banda Queen em 1975. Tendo como intuito divulgar o disco do grupo, o lançamento do videoclipe garantiu que a banda ficasse no topo da lista das mais tocadas nos programas de rádio conseqüentemente propiciando uma grande vendagem de discos.

Segundo Corrêa (2006), o primeiro videoclipe exibido no Brasil foi *América do Sul* apresentado pelo programa Fantástico, da Rede Globo, em 1975. A música

foi interpretada por Ney Matogrosso, sob a direção de Nilton Travesso. No entanto, BORÉM e TAGLIANETTI (2014, p.39-52) ressaltam que:

“...podemos vê-la (Elis) em um videoclipe cantando *Mundo deserto*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, cuja cenografia inclui a cantora em meio a um grupo de lutadores de karatê em um parque ao ar livre. A julgar pela estética cênica (com movimentos de câmara e *zooms* inovadores para a época), o fato da filmagem ainda ser em preto branco<sup>1</sup> e que essa música saiu no LP *Ela* de Elis em 1971, podemos imaginar que esse clip foi feito em torno dessa época, antes do videoclipe colorido de Ney Matogrosso.” (p.45)

Elis Regina encontra-se diretamente ligada ao universo televisivo desde os primórdios de sua carreira. Como mencionado por LOPES e ULHÔA (2005):

“Convém lembrar que nos anos 60, os programas de auditório e os festivais eram muitas vezes ao vivo, e que Elis forjou sua imagem televisiva em apresentações para um público presente, retransmitidas ao vivo pela televisão.” (p. 48)

A construção dessa imagem televisiva apresentava uma intérprete multifacetada, que não só fez parte destes programas como cantora mas também, como apresentadora. *O Fino da Bossa*, programa da TV Record, foi comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues entre os anos de 1965 e 1968. Os cantores eram geralmente acompanhados pelo Zimbo Trio - composto por: Luíz Chaves (contrabaixo), "Rubinho" (bateria) e Amilton Godoy (piano) - e recebiam ao vivo convidados como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi e Os Cariocas.



Ex. 4 - Elis Regina e Jair Rodrigues – capa do disco *Dois na bossa* – Número 3 (1967)

A relação da televisão com o surgimento dos videoclipes e o sucesso destes pode ser observada na mesma proporção em que a cantora se relaciona com a tevê e, a partir disso, consolida-se como uma das maiores intérpretes na história da música popular brasileira. Tal afirmação não deve ser encarada em momento algum como tentativa de diminuir o papel da própria Elis enquanto agente de seu sucesso, muito pelo contrário. Elis Regina sobrevive - 31 anos depois de sua morte - e se faz ícone indiscutível da MPB, mesmo depois das inúmeras transformações sofridas pelo gênero no intuito de moldar-se aos novos padrões da música popular massiva. A relação de Elis com a televisão deu origem a um novo perfil de intérprete.

A importância de se pensar essa relação se dá pela constante afirmação de pesquisadores e músicos de que a cantora teria sido a primeira intérprete brasileira “construída” para e pela televisão. Caetano Veloso (1997) enfatiza: “...Elis, mesmo que não fosse uma boa cantora, teria sua importância garantida na história da música por ter sido a primeira cantora produzida pela televisão brasileira.”(p.123).

SILVA (2006) propõe:

“...pensar em Elis nos mundos televisivos implica descrevê-la como ator televisivo. Elis, na televisão, mudou os rumos da música brasileira: os mundos televisivos produziram /inventaram uma Elis e, com ela, uma nova modalidade de articulação entre música e imagem.”(p. 47)

E ainda:

“... ela (Elis) é ator televisivo de si mesma, ela é dispositivo de ficção quando representa um personagem cantando em suas músicas. Ela realiza o lúdico, sobretudo naqueles registros ao vivo em que o erro, os riscos e o imprevisível participavam da cena como constitutivos da promessa do gênero.”(p. 47)

A localização de Elis Regina na função de “ator televisivo” é reiterada por LOPES e ULHÔA (2005) ao afirmarem:

“...a cantora também teve sua imagem televisiva associada a videoclipes... o que expressa diferentes combinações entre gêneros e subgêneros que se podem analisar para descrever os modos como Elis Regina foi se tornando um ator televisivo, capaz de representar a ela mesma, no caso das entrevistas, a diferentes personagens, no caso das canções que interpretou, e a uma estética musical televisiva que acabou sendo reconhecida como Música Popular Brasileira...”(p. 51)

É importante pensar que o sucesso da cantora se fez em um momento dentro do qual normas, técnicas e conceitos da MPB eram construídos. Segundo AZEVEDO (2013), “Cantores em performance (não só televisiva) colocavam-se em constante negociação com normas e regras de interpretação.”(p.177)

Segundo SOARES (2007):

“Neste princípio, cantores, bandas ou grupos musicais passavam a ser, também, “astros” da TV, aparecendo frequentemente nas emissoras, lado a lado, por exemplo, a atores, apresentadores, artistas de novelas, etc.”( p.11)

O autor também apresenta o papel dos videoclipes e da televisão na ressignificação das funções do intérprete ao dizer que:

“As execuções midiáticas das canções populares massivas não só permitiram tornar as vozes dos cantores familiares ao cidadão comum, como também resultaram na identificação destes cantores a partir dos signos. Ou seja, a performance passa a ser dotada de camadas e os artistas, com isso, passam a estar “disponíveis” em inúmeros signos em circulação.” (2007, p.6)

Pensar a performance da música popular em camadas e a transformação do intérprete em um ator televisivo são definições facilmente aplicáveis ao contexto do cantor popular da atualidade. O videoclipe continua transformando-se esteticamente e funcionalmente na mesma proporção em que não é possível se pensar em um cantor popular que não necessite articular seu trabalho em espaços midiáticos diversos.

### 4.3. Elis Regina e Rita Lee

Verificar a história que envolve a parceria entre Elis e Rita Lee implica dar sentido aos significados implícitos nas performances observadas neste trabalho. Elis Regina e Rita Lee são consideradas duas personalidades emblemáticas da música popular brasileira e são ainda mais conhecidas por suas performances cênicas, ricas em expressão, significado e irreverência.

Rita Lee, cantora, compositora e ex integrante dos grupo musicais Os Mutantes (1968-1972) e Tutti Frutti (1973-1978), construiu sua carreira constantemente extrapolando os “limites” das performances musicais de sua época. Arrojadadas, suas composições trazem letras construídas por um humor ácido e crítico, que desafiou inclusive a ditadura militar. Rita cunhou para si várias *personas*<sup>4</sup>, vividas dentro e fora dos palcos. Suas performances são compostas por acessórios como roupas, chapéus, perucas ou quaisquer outros objetos pouco convencionais - como uma bomba de dedetização utilizada como recurso cênico-musical em uma performance de *Le Premier Bonheur du Jour*, com Os Mutantes em 1968 - capazes de ampliar o efeito de suas escolhas interpretativas. Podemos observar nas imagens a seguir, que a escolha por esses recursos se manteve ao longo dos anos, mesmo durante sua carreira solo.

---

<sup>4</sup> Persona significa máscara. A palavra vem do teatro grego, onde cada personagem utilizava uma máscara para construir seu personagem. A palavra personagem, por sua vez, surgiu da palavra persona. Fonte: Psicologia Online, <http://www.psicologiamsn.com/2011/01/persona-jung.html>



Ex. 5 - Rita Lee em diferentes momentos da carreira. A expressividade construída através da utilização de acessórios, expressões faciais e gestuais.

Há muitas semelhanças entre Elis e Rita no que diz respeito a um intenso desejo de criar e reinventar o que era feito nos palcos. Embora tivesse um estilo considerado menos “alternativo” do que o de Rita Lee, Elis Regina transformava seus shows em verdadeiros espetáculos, compostos não só por figurinos e cenários mas, também, por bailarinos e atores. É importante destacar que, embora a intérprete buscasse trazer para sua performance elementos de outras artes, seus shows ainda eram essencialmente musicais. Alguns deles foram construídos de modo a serem “costurados” por um roteiro, que visava enriquecer a escolha do repertório.



Ex. 6 - Elis Regina em diferentes momentos da carreira. A expressividade construída através da utilização de acessórios, expressões faciais e gestuais.

Conquanto o cenário musical brasileiro reservasse espaço para as duas cantoras e suas propostas inovadoras, o começo dessa parceria não foi dos mais equilibrados. A relação das intérpretes era extremamente conflituosa, como explica Rita Lee em entrevista à Astrid Fontenelle (2009):

Em [00:00:22, Rita Lee responde à Astrid Fontenelle] a gente tinha se cruzado várias vezes... [Elis] não gostava mesmo, odiava [os] Mutantes, aquela coisa de *rock'nroll*, guitarras ... Elis passou várias vezes... não me viu!... Acho que ela ia me dar uma porrada se eu chegasse para pedir um autógrafo ou um beijinho...

O relacionamento entre as intérpretes toma rumos bem diferentes no ano de 1976 com a prisão de Rita Lee acusada de posse de drogas. Segundo Rita, em entrevista à Astrid Fontenelle, LEE e REGINA, 2011 em [00:01:22], ela, que estava grávida, recebeu uma única visita enquanto esteve presa: a de Elis Regina. Rita estava doente e Elis teria feito um grande escândalo até que a intérprete fosse atendida por um médico. Após ficar 40 dias presa e ser sentenciada a um ano de prisão domiciliar, Rita Lee passava por grandes dificuldades financeiras e encontrou apoio mais uma vez em Elis. Elis Regina encomenda algumas músicas à cantora, entre elas *Alô, alô marciano*.

Desse episódio resultaram várias parcerias musicais, uma delas configurou a participação de Rita em um show de Elis cantando *Doce de Pimenta*, composta por Rita Lee e Roberto de Carvalho em homenagem à cantora. Sobre esse vídeo BORÉM e TAGLIANETTI (2014, p.39-52) evidenciam que:

“É notável como, além de introduzirem diversos subtextos ligados à prisão de Rita Lee e posterior gênese de sua música composta para Elis, as duas cantoras coordenam, dentro do período de tempo de oito compassos de cada *chorus* instrumental, uma encenação que combina falas não ritmadas, gestos aparentemente aleatórios, expressões faciais e uma ampla movimentação pelo palco...” (p.44)



Ex. 7 - Elis Regina e Rita Lee – Doce de Pimenta – Teatro Aquarius

Esse encontro reitera a familiaridade da intérprete e da compositora com o processo de construção da performance musical, pois ambas empregam gestuais e expressões articuladas que buscam amplificar o sentido de deboche contido no texto musical, indicando a possibilidade de observarmos as escolhas interpretativas por Elis Regina através de uma ótica oriunda da escola do teatro.

## 5. CAPÍTULO IV - ANÁLISE DO VÍDEO 1

### 5.1. Circunstâncias dadas e identificação dos personagens

Iniciaremos a observação das informações oferecidas pelos compositores para a construção da interpretação do cantor através de uma leitura da *lead sheet* da obra. Esse material foi editado por Almir Chediak no *Songbook: Rita Lee Vol. 2*, dada a impossibilidade de se ter acesso aos manuscritos ou versão de partitura editada pelos próprios compositores e por serem os *songbooks* de Chediak uma das fontes para a leitura da música mais utilizadas pelos alunos de canto na academia.

**Alô, alô marciano**  
Roberto de Carvalho e Rita Lee

Voice

A lô a lô mar ci a no A qui quem fa la é da ter  
A lô a lô mar ci a no A cri se ta va ran do zo  
A lô a lô mar ci a no A coi sa está fi can do ru

4 Bm7 Em7 Bm7

ra Pra va ri ar es ta mos em guer ra Vo  
na Cada um por si to do mun do lá ma E  
ça Muta pa tru lha Mui ta ba gum ça O

7 Em7 C#7(9) C7M

çê não i ma gi na lou cu ra O ser hu ma no está pa mai or fis su  
lá se foi a mor do um a Tem mu to rei ai pe dno al for ri  
mu ro co me çou a pi char Tem sem pre um ai a to lá pra a to

10 B7(b9) Em7 B7(b9)

ra por que Tá ca da vez mais down o high so cie ty  
a por que

13 Am7 D7(9) G7M C7(9) F#m7 B7 Em7 C#m7(#9)

Down, down, down o high so cie ty down, down, down o high so cie ty

17 C7M Bm7 Em7 Am7 B7(b9)

Down, down, down o high so cie ty down, down, down

20 Em7(9|11) F#m7(9) G7M F#m7(11) F7(9#11)

Ex. 8 - Partitura de Alô, alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho. Fonte: Songbook: Rita Lee Vol. 2, CHEDIACK, Almir. (1990)

ARAÚJO (2012, p.36) salienta que algumas perguntas podem auxiliar o intérprete a localizar ou definir as circunstâncias dadas, como por exemplo:

Onde ocorrem as ações descritas pelo texto? Por quê? Como? Quem as executa? Qual a época? Dessa forma, observamos que o texto trata de uma tentativa de diálogo entre um humano e um extraterrestre, aqui definido pela figura do marciano. Os personagens encontrados podem ser assim definidos: o “locutor” (humano) e o “interlocutor” (marciano). O “locutor” pode ser identificado como um agente sem classe social delimitada, que informa ao “interlocutor” sobre uma crise que estaria acontecendo na sociedade, mais especificamente, na esfera do que este chama de *high society* (alta sociedade). Não se trata, no entanto, de um dueto organizado sobre frases de um diálogo. O “interlocutor” não se apresenta enquanto personagem ativo em momento algum na obra.

Na tentativa de localizarmos no “tempo” o contexto da cena, observaremos o momento de escrituração da peça. Rita Lee e Roberto de Carvalho compuseram *Alô, alô, marciano* a pedido de Elis junto com um grande grupo de outras músicas em meados de 1976. O contexto principal delineava a Ditadura Militar: censura, tortura, prisões, exílio. Algumas palavras utilizadas no texto nos permitem alcançar que o “quando” inferido na composição do cenário imagético da peça faz referência a cenas do cotidiano dos compositores. A crítica e o descontentamento encontraram na vertente cômica e debochada, travestida no absurdo de uma “conversa” entre um humano e um extraterrestre, a possibilidade de dar voz àqueles que sofriam os efeitos do regime político em que o país se encontrava. A pilhéria na voz de um dos maiores ícones da música popular brasileira foi rápida e facilmente aclamada pelo público.

O texto não nos permite delimitar, a princípio, onde ocorre a conversa descrita na peça. Como a intenção aqui é observar as escolhas e ações de Elis na interpretação desta obra, não faremos o exercício de compor o contexto envolvido diretamente. Aplicando-se os mesmos questionamentos à realização da performance de Elis Regina no Vídeo 1, verificaremos que a cantora recorta da obra ambos os personagens definidos anteriormente como “locutor” e “interlocutor”. A versatilidade da intérprete ganha espaço neste momento, quando cenicamente desdobra a personalidade do “locutor” em uma terceira, sendo esta o elemento que dá vida aos indivíduos a quem se destinam as

críticas do mesmo. O terceiro personagem é o “representante da alta sociedade” em crise.

## **5.2. Caracterização dos personagens**

Em *Alô, alô, marciano*, a imaginação de Elis Regina deu origem a personificação de três personagens distintos que negociam suas participações na performance da cantora: o “locutor”, o “interlocutor” e o “representante da alta sociedade”. Faremos a seguir uma análise das componentes escolhidas pela artista para a definição de cada um deles, levando-se em conta as diferenciações quanto à caracterização externa dos personagens e recursos de voz e de fala.

### **5.2.1. O “locutor”**

#### **5.2.1.1. Caracterização externa**

O “locutor” é o personagem responsável por enviar uma mensagem. Humano e sem classe social definida, pode ter sua caracterização resolvida enquanto “persona” na figura do próprio intérprete. Realiza um discurso crítico sobre a crise e a desestruturação da “alta sociedade” em um contexto temporal que é passível de ser observado também na realidade contextual em que se encontra a cantora. Quanto à caracterização externa do personagem, uma análise do gestual e das expressões faciais do mesmo nos permite inferir que, de uma forma geral, ele apresenta-se com o tronco ereto, sofrendo variações sutis apesar da grande movimentação no palco. Os braços efetuam movimentos mais enérgicos, mas ainda de forma alongada, havendo pouca utilização de gestos que destaquem mãos e dedos. O rosto é expressivo, mas sem exageros, denotando maturidade e certo nível de superioridade em relação ao personagem que representa a alta sociedade.



Ex. 9 - Diferentes expressões faciais do “locutor” em Alô, alô, marciano (Vídeo 1 - 1980). Respectivamente em:[00:00:16],[00:01:38],[00:02:25].

#### **5.2.1.2. Voz, fala e dicção:**

Assumindo a definição de que o “locutor” é a própria intérprete, a voz do mesmo é definida pela voz de Elis. O timbre é aberto e claro e a dicção é bem articulada. Cada palavra é pronunciada evidenciando a intenção de que o texto seja claramente compreendido. Este personagem não apresenta falas desligadas do texto original da canção.

#### **5.2.2. O “interlocutor marciano”**

##### **5.2.2.1. Caracterização externa**

O “interlocutor”, definido pela obra como o “marciano”, é apresentado pelo “locutor” uma única vez em toda a performance em [00:00:18], ainda que a frase que dá origem ao gestual que o apresenta se repita em outros três momentos na peça ([00:00:55], [00:01:36] e [00:02:26]). O gestual que o introduz no discurso pode ser descrito por um movimento vertical ascendente de cabeça e pela elevação dos olhos da intérprete, imediatamente depois da execução da frase que inaugura a conversa entre os sujeitos: “Alô, alô, marciano...” (como observado no Ex.9). Executado o gesto, o movimento é desfeito, dando continuidade à performance da intérprete. A partir deste momento, o “interlocutor” permanece implícito na cena.



Ex. 10 - a, b, c e d – Apresentação do “interlocutor” marciano em *Alô, alô, marciano* de Roberto de Carvalho e Rita Lee (Vídeo 1). De [00:00:17] a [00:00:19].

#### 5.2.2.2. Voz, fala e dicção:

A observação deste item não se aplica a este personagem.

#### 5.2.3. O “representante da alta sociedade”

##### 5.2.3.1. Caracterização externa

Este personagem presta-se às intenções de ironia refinada da intérprete. Como personificação do extrato social que é alvo das críticas da obra, o “representante da alta sociedade” elenca, de forma extremamente caricata, gestos, expressões faciais e falas que delimitam um sujeito esnobe e fútil desconstruído aos olhos do público. Seu corpo é constantemente alterado: o tronco recolhe-se e alonga-se em posições diversas. Braços, mãos, dedos, e aqui, também as pernas, flexionam-se ora delicadamente, ora enfaticamente, compondo um personagem elegante, mas afetado e delineado pelo exagero. O rosto é marcado por expressões ampliadas: olhos exageradamente abertos ou fechados, lábios contraídos ou expandidos ao extremo.



Ex. 11 - Diferentes expressões faciais do "representante da alta sociedade" em Alô, alô, marciano (Vídeo 1 -1980). Respectivamente em: [00:00:45],[00:01:36] e [00:01:49].

### 5.2.3.2. Voz, fala e dicção

Para a composição do "representante da alta sociedade", o timbre é frequentemente alterado, a emissão é anasalada variando-se a intensidade com que este recurso é utilizado. Os lábios encontram-se mais rígidos devido a uma maior utilização de expressões faciais exageradamente caricatas, tornando a articulação comprometida e distorcendo assim as palavras. Observa-se ainda que a colocação da voz tende a soar exageradamente "impostada", verificando-se também o uso do *glissando*, na tentativa de enfatizar o caráter esnobe atribuído ao sujeito.

### 5.3. Unidades da obra

As unidades serão organizadas de acordo com a divisão musical sugerida por Elis Regina, quanto à forma da música e também quanto à divisão do poema. Esse exercício de "recorte" do material musical e textual, serve à análise na tentativa de extrair o maior número de informações possível que possam auxiliar o intérprete no entendimento e aprendizado do repertório e na composição de sua performance e seus personagens. Como sugerido por Stanislavski, as várias seções organizadas aqui devem ser reagrupadas para a realização da performance, garantindo que o conteúdo fracionado possa ser executado de forma fluida.

COMPASSOS	SESSÕES MUSICAIS
1 a 4	INTRODUÇÃO
5 a 8	Reapresentação da INTRODUÇÃO com voz
9 a 20	A
21 a 27	B
28 a 31	INTRODUÇÃO
32 a 43	A2
44 a 51	B2
52 a 55	INTRODUÇÃO
56 a 67	A3
68 a 74	B3
75 a 82	INTRODUÇÃO mais repetição
83 a 94	A
95 a 98	B – frases 1 e 2
99 a 126	IMPROVISO

Ex. 12 - Compassos e sessões musicais.

SESSÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	UNIDADES MAIORES
<b>INTRODUÇÃO</b>		
A	Os personagens, a guerra, a crítica.	Apresentação dos personagens e da mensagem.
A2	A crise, o abandono do luxo, o egocentrismo.	A crise da alta sociedade.
A3	O caos, a bagunça, as patrulhas, manifestações de insatisfação.	A intensificação da crise.
B	Reforço da condição decadente da sociedade	A “descida” da alta sociedade.
<b>IMPROVISO</b>	Intertextualidade, subtexto, pilhéria.	Intervenções do “representante da alta sociedade.”

Ex. 13 - Sessões musicais, unidades menores, unidades maiores.

SESSÕES MUSICAIS	TEXTO
<b>INTRODUÇÃO</b>	
A	Alô, alô, marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar estamos em guerra Você nem imagina a loucura

	O ser humano tá na maior fissura por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>A2</b>	Alô, alô, marciano A crise tá virando zona Cada um por si todo mundo na lona E lá se foi a mordomia Tem muito rei aí pedindo alforria por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B2</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>A3</b>	Alô, alô, marciano A coisa tá ficando ruça Muita patrulha, muita bagunça O muro começou a pichar Tem sempre um aiatolá pra atola Alá Tá cada vez mais down o high society
<b>B3</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTERLÚDIO</b>	Há há Ai, meus sais Meu Deus Óh
<b>A4</b>	Alô, alô, marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar estamos em guerra Você nem imagina a loucura

	O ser humano tá na maior fissura por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B4 – frase 1 e 2</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society
<b>IMPROVISO</b>	Ah! Gente fina é outra coisa entende Ai! Já não se fazem mais <i>contries</i> como antigamente, né? Queridinha. High society, high society, high society, high society. Ai, que transcendental que é o jazz, não?

Ex. 14 - Sessões Musicais e Texto.

No processo de análise e observação das unidades constituidoras da performance de Elis no Vídeo 1, destacamos inicialmente dois momentos: a apresentação e a reapresentação de A, mais especificamente, o trecho definido pelos recortes começando em [00:00:27] e [00:02:39]. Ambos os fragmentos são definidos pela frase: “... o ser humano tá maior fissura por que...”, no entanto, a cantora propõe realizações gestuais diferentes para cada um dos momentos. O repertório de ações escolhido organiza-se de modo a ampliar e reforçar o sentido pretendido por Elis ao construir uma ideia imagética da expressão “fissura”.

Na apresentação de A, de [00:00:27] a [00:00:31] ao iniciar a frase que apresenta a condição do ser humano que “está na maior fissura”, a cantora fecha rapidamente os olhos, semicerrando os lábios e também os dentes, chacoalhando levemente a cabeça. Além disso, emprega um timbre anasalado e trêmulo, como quem vivencia um momento de “frisson”. A articulação do texto não é clara em virtude da posição dos dentes e dos lábios. O rosto sofre poucas alterações e apresenta certa rigidez, reiterando a ideia de “torpor” em que se encontra o personagem. A palavra “fissura” é tomada de empréstimo para sublinhar também o sentido de loucura, pressão, e até mesmo de ruptura por parte de um personagem até então anestesiado pela boa vida da alta sociedade.



Ex. 15 - Expressões faciais no trecho de [00:00:27] a [00:00:30] "... o ser humano tá na maior fissura..." em Alô, alô, marciano (Vídeo1 - 1980).

Na seção A4, o gestual empregado por Elis para destacar a "fissura" em que se encontra o personagem é reforçado e ampliado em relação ao primeiro recorte. A solução cênica encontrada pela cantora para o trecho inicia-se em [00:02:39] e a ação é dada pela utilização dos membros inferiores da intérprete.

Lentamente, o corpo de Elis Regina é projetado em um movimento vertical para baixo, produzido pela adução dos joelhos e pelo deslocamento do quadril em direção ao eixo do corpo. O tronco e os braços permanecem imóveis e relaxados, acompanhando o movimento. A cabeça repete o leve chacoalhar visto anteriormente, enquanto os olhos, lábios e dentes apresentam-se semicerrados mais uma vez, tornando a dicção comprometida e reafirmando a ideia de "fissura". O timbre novamente é anasalado e trêmulo.



Ex. 16 - Reforço e ampliação de gestual, adução dos joelhos e movimento vertical do tronco, em Alô, alô, marciano, (Vídeo 1 - 1980). Iniciando em: [00:02:39].

Nesse momento, a intérprete parece responder o “porquê” da fissura do ser humano ao ampliar e ressignificar o conteúdo proposto pelo subtexto, quando sugere o uso de uma substância inalável com uma longa e rápida inspiração no trecho de [00:02:44] a [00:02:45].



Ex. 17 - Ampliação do conteúdo proposto pelo subtexto: sugestão de uso de substância inalável. Em *Alô, alô, marciano* (Vídeo 1 - 1980), aos [00:02:44].

Não há inferência a este acontecimento no texto da obra, tão pouco qualquer indicação que nos permita entender que a “fissura” em que se encontra o ser humano seja causada por drogas, ou ainda que, o uso de drogas por parte do personagem acontece em virtude do panorama da crise que vivencia a alta sociedade. Trata-se, portanto, de mais uma escolha de ações da intérprete que sugere ao público informações criadas por ela para aquele personagem. O gesto ganha destaque ao ser realizado segundos antes de uma pausa no acompanhamento, garantindo a intensificação da percepção do subtexto.

Podemos observar através das *lead sheets* que Elis utiliza-se de uma pausa Lógica para criar uma pausa Psicológica, fazendo com que o subtexto - através das imagens visuais e sonoras (inalação rápida) - seja recebido pelo público com um impacto muito maior.

7 Em7 C#7(#9) C7M  
 cê não i ma gi na lou cu ra O ser hu ma no está na mai or fis su

10 B7sus4(9) Em7 Bb7(9#11)  
 ra por que.. Tá ca da vez mais down o high so cie ty

*Pausa Lógica e Psicológica*

Ex. 18 - Relação texto-música-cena em Alô, alô, marciano – Pausa Lógica e Psicológica, (Vídeo 1 – 1980).

Segundo Araújo (2012), é necessário ter cuidado para que o subtexto não seja desprovido de significado, para que não perca sua conexão com a obra original, da mesma forma que não pode ser extremamente complicado e carregado de tal maneira que impeça o fluxo do texto. Elis demonstra encontrar equilíbrio na construção de seus subtextos, sendo capaz de transmitir as informações que deseja de modo claro, atingindo o público instantaneamente. Por sua vez, o público responde com risos à pilhéria da cantora. Há aqui também, uma alteração radical da postura do personagem: os olhos se abrem, a articulação ocorre sem obstruções, o corpo retoma a posição inicial e se inicia uma caminhada com passos marcados e tronco ereto. O rosto é extremamente expressivo e muito distante daquele apresentado no início da frase.



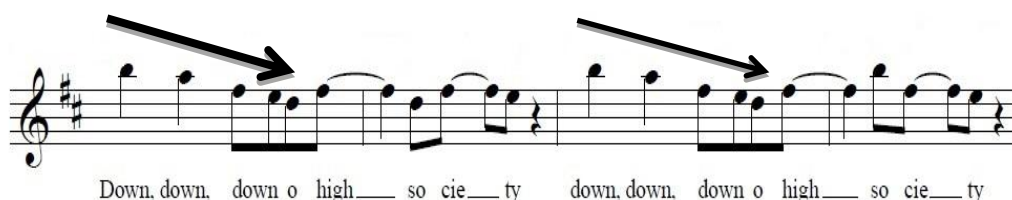
Ex. 19 - Alteração do tônus gestual e expressivo. Ampliação e intensificação de gestos e movimentos. Alô, alô, marciano (Vídeo 1- 1980). Em [00:02:43].

Essas alterações podem ser entendidas como sendo resultantes da substância supostamente “inalada” pelo personagem. Esse “efeito” pode ser observado ainda nos compassos que se seguem, onde a intérprete canta “Down, down, o high society.” [00:02:50] repetidas vezes e opta pela escolha de um gestual e expressividade que contrariam a imagem de alguém que está sofrendo com uma crise.



Ex. 20 - Expressões faciais contrárias ao discurso musical e textual. Ampliação e reforço do subtexto criado pela cantora para a ideia de “fissura”. (Vídeo 1 - 1980) em [00:02:48].

Durante toda a performance de Elis neste vídeo, a cantora utiliza-se da construção de imagens visuais que relacionam ou não sua interpretação com as imagens sonoras propostas pelos compositores. O sentido sugerido pelo texto, com a repetição da expressão “down” - que segundo o Dicionário Michaelis representa um “movimento em descida, declive, revés de fortuna” - e também pela construção melódica proposta pelos compositores (melodia estruturada por graus conjuntos descendentes e um salto de 3º maior), é cantada pela intérprete com um sorriso no rosto e com gestos dotados de um elevado grau de energia. Elis rejeita assim os sentidos descritos por texto e música e reafirma os significados criados pelo gestual realizado por ela na apresentação do subtexto, retomando também o papel do terceiro personagem (o “representante da alta sociedade”) como ferramenta de ironia e deboche.



Ainda sobre o mesmo texto (Down, down, o high society...) - agora aplicado ao momento iniciado em [00:03:03] que se localiza na sessão que chamamos de IMPROVISO - observa-se que Elis desloca-se pelo palco primeiramente andando de costas e posteriormente no sentido contrário, com passos firmes e elevando os pés do chão como quem sobe ou desce degraus. No momento em que anda em direção ao público, os joelhos estão fletidos e o corpo sofre uma leve curvatura, como se a intérprete quisesse dar a impressão de estar se movimentando de uma posição mais alta para outra mais baixa, retomando o sentido proposto pelo texto e pelo desenho melódico da obra.



Ex. 22 - Movimento de flexão de joelhos e tronco enfatizando o sentido de descida em “Down, down, down, o high society” de [00:03:02] a [00:03:09].(Vídeo 1 - 1980) .

Outro ponto importante a ser observado nesta performance é utilização da intertextualidade. Essa afirmação soa redundante se assumirmos que todo discurso é, naturalmente, composto de intertextos. O termo refere-se neste recorte, à capacidade da intérprete de dialogar com repertórios musicais distintos que se utilizam de temas (neste caso, textuais e musicais) semelhantes, ampliando seu repertório de ações e tornando a performance ainda mais rica. Em [00:03:17], Elis Regina utiliza a técnica vocal chamada *drive* - que produz um som rouco e grave, adjetivado frequentemente também como “sujo” e “rasgado”- para realizar uma alusão<sup>5</sup> à outra obra, tendo como

---

<sup>5</sup> Ver tópico: Sujeitos da Comunicação e Intertextualidade

material textual a expressão “high society”. Esta técnica vocal utiliza o apoio diafragmático juntamente com “distorções” do som produzidas pelas pregas vocais e laringe. Elis propõe uma estilização, por meio de uma série de gestuais e também de um timbre que permite ao ouvinte relacionar referências de outro cantor que detinha tais características vocais como marca. Louis Armstrong (1901-1970), famoso cantor, compositor e multi-instrumentista americano, mundialmente conhecido como ícone do jazz, tinha como principais características vocais o timbre rouco e grave e uma articulação que se configurava pelos lábios expandidos lateralmente em uma espécie de sorriso que semicerrava os dentes com frequência.



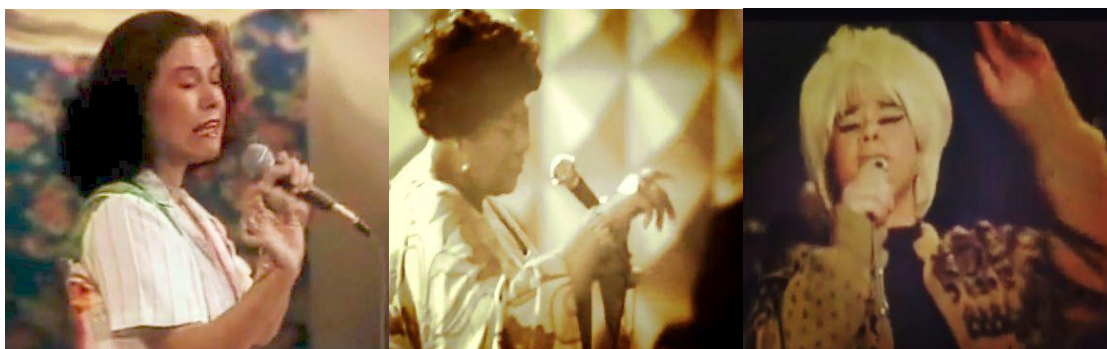
Ex. 23 - Louis Armstrong (1901-1970), expressão facial resultante da utilização de uma articulação limitada pelos lábios expandidos lateralmente e os dentes semicerrados.

Embora Elis Regina nunca tenha afirmado que o trecho em questão se tratava de uma referência ao cantor, o que valida essa hipótese é também o fato de Louis ter gravado em 1954 a canção *High Society Calypso* de Cole Porter (1919 – 1954). A obra faz parte de um conjunto de músicas escritas para o musical *The Philadelphia Story* de Philip Barry que em 1956 tornou-se um filme com o título *High Society*.



Ex. 24 - Louis Armstrong cantando High Society Calypso no filme High Society (1956).

Outro momento em que se pode observar a intertextualidade no trabalho de Elis em *Alô, alô, marciano* (Vídeo 1), é em [00:03:22], quando a cantora modifica mais uma vez seu timbre e seus gestuais para compor outro recorte, agora sobre a letra da sessão B “Down o high society...”. Com um timbre mais agudo, impostado e com grande presença de vibratos, a intérprete faz referência ao estereótipo das cantoras de jazz (mais uma vez recorrendo à *estilização*) ao acompanhar o movimento da melodia com a mão, efetuando um a espécie de regência.



Ex. 25 - Elis Regina, Ella Fitzgerald e Etta James - gestual característico do jazz que simula uma espécie de regência da melodia.

A escolha do jazz como referência intertextual proposta por Elis não parece ter se dado ao acaso. O estilo é frequentemente considerado objeto de consumo das elites, tornando-se assim, outro aditivo à crítica que a cantora faz.

A intérprete encerra esta grande sessão com a frase: “Ai que transcendental que é o jazz, não?”, retomando os gestuais do personagem “representante da

alta sociedade” e com ele o tom fútil, alienado, que aliado ao contexto gera a ideia de deboche. Cabe ainda observar a utilização de palavras em inglês nos trechos da letra que falam da alta sociedade, reiterando o uso da língua como signo de elegância e status de uma classe emergente.

É interessante considerar que, embora o texto da música sugira que o “locutor” seja o personagem a dominar a apresentação musical da obra, (já que a função deste é de transmitir a mensagem), o sujeito que conclui a performance é o “representante da alta sociedade”. A escolha cênica torna-se um recurso dotado de intenso deboche, pois, durante a execução da frase final “... Down, down, down.” (de [00:03:41] a [00:03:43]) a intérprete escolhe utilizar um gestual de mão que se organiza a partir de um movimento ascendente, obedecendo ao mesmo desenho rítmico proposto pela melodia cantada no trecho. No momento do gesto, a melodia apresenta um movimento descendente, que junto com o texto enfatizam o declínio sugerido pela expressão “Down”. Observa-se ainda que movimento por si só é carregado de intenso significado, pois reitera a postura esnobe e excessiva do personagem da alta sociedade.



Ex. 26 - Gesto ascendente de mão contrariando o movimento descendente descrito pela melodia. Em: [00:03:41] no (Vídeo1 - 1980).

Logo após esse momento, em [00:03:46] a performance de Elis termina com a simulação de um choro, que se transforma em riso assim que a plateia aplaude e aclama a interpretação da cantora.

## **6. CAPÍTULO IV - ANÁLISE DO VÍDEO 2**

### **6.1. Circunstâncias dadas e identificação dos personagens:**

Partindo-se do princípio de que se trata da observação da mesma obra, sob o ponto de vista de duas performances gravadas, realizadas em contexto e momentos diferentes, consideramos ser do mesmo material inicial de referência (*lead sheets*). Iniciaremos essa análise a partir da construção dos personagens propostos por Elis para este vídeo.

### **6.2. Caracterização dos personagens**

#### **6.2.1. O “locutor”**

##### **6.2.1.1. Caracterização externa**

Quanto ao perfil do locutor, no Vídeo 2, observa-se mais uma vez um personagem que tenta estabelecer contato com um extraterrestre (“interlocutor” marciano) buscando apresentar suas críticas e opiniões sobre a situação social que observa. O “locutor” é novamente definido aqui pela figura da própria intérprete. Sobre a caracterização externa do personagem é possível dizer que o gestual e a utilização do corpo de um modo geral são limitados, mas nem por isso, menos expressivos. O estilo de gravação de videoclipe oferece tomadas que evidenciam o rosto e a parte superior do corpo da intérprete que permanece sentada em 2/3 do vídeo. Em dois momentos, contabilizando alguns segundos, Elis movimenta-se para colocar-se sentada em frente ao cenário, aparecendo em pé: de [00:01:05] a [00:01:31]. No entanto, mais uma vez é possível observar somente a parte superior de seu corpo, já que, neste momento, a cantora interage com os objetos da cena, colocando-se atrás de uma “maca” onde se encontra o terceiro personagem, que representa a alta sociedade.

Ainda sobre o corpo do “locutor”, observa-se uma grande utilização de ombros, mãos e cabeça, que se colocam em diferentes posições. Seu rosto é

expressivo, sobrancelhas, olhos e boca articulam-se de modo a contar uma história e suas nuances. As expressões do personagem parecem organizar-se de forma controlada, embora deem espaço para momentos de ironia e deboche, onde podemos observar uma ampliação dos gestuais realizados em outros momentos e também uma execução mais exagerada das expressões faciais. Esses momentos nos quais a intérprete utiliza-se da pilhéria como ferramenta de sua interpretação, localizam-se na apresentação da sessão B, de ([00:00:28] a [00:00:41]) e em suas reapresentações, quando a cantora aproveita para “imitar” de forma caricata o “representante da alta sociedade” de quem fala o texto e que, nesta performance, apresenta-se em segundo plano na imagem.



Ex. 27 - A pilhéria como recurso interpretativo. O deboche nas expressões do “locutor”. (Vídeo 2 – 1980), em [00:00:28].

#### 6.2.1.2 Voz, fala e dicção:

A voz do “locutor” é definida por um timbre aberto. A dicção ora se apresenta de forma clara, ora de modo a evidenciar certa “preguiça” por parte da intérprete, provavelmente em relação ao personagem “representante da alta sociedade” e à postura fútil que o mesmo apresenta. Quando na sessão B, em: “Tá cada vez mais down na high society...”, a flacidez da dicção e articulação desleixada dos versos amplia o sentido do deboche pretendido por Elis. Ainda no mesmo excerto, o timbre altera-se por conta de uma maior impostação da voz soando mais nasal do que no restante da obra.

No trecho final da música, onde o “locutor” apresenta variações do motivo musical formador da sessão B, a intérprete utiliza-se da voz falada para acrescentar frases que elucidam ainda mais a sátira ao sujeito da “alta sociedade”, reforçando o caráter caricato atribuído a ele.

## **6.2.2. O “interlocutor”**

### **6.2.2.1. Caracterização externa**

Através do levantamento das circunstâncias dadas pela obra no início da análise anterior, chegamos à definição do segundo personagem como sendo o extraterrestre, o “interlocutor” marciano a quem se destina a mensagem do “locutor”. No Vídeo 2, é possível mantermos essa definição, mas a intérprete não faz nenhuma referência gestual ou vocal que tenha como função localizar o marciano na cena. É possível admitir um nível ainda mais profundo de ironia se considerarmos que o marciano pode vir a ser definido pelo ouvinte da performance que, eventualmente, colocando-se alheio à crise descrita pelo texto, estaria escolhendo viver um distanciamento da realidade de tal modo a assemelhar-se a um ser vivente em outro planeta. O “interlocutor” pode ser pensado como uma alusão ao sujeito social que se encontra alienado em relação à crise existente no país naquele momento histórico.

### **6.2.2.2. Voz, fala e dicção:**

Neste caso, a análise da voz, fala e da dicção não se aplica.

## **6.2.3. O “representante da alta sociedade”**

### **6.2.3.1. Caracterização externa**

O terceiro personagem - “representante da alta sociedade” a quem se destinam as críticas feitas pelo “locutor” - é apresentado no videoclipe pela própria cantora que se utiliza de roupas, maquiagem e cenário para compor a sua caracterização. Podemos observar suas aparições no videoclipe nos quadros abaixo:

	<b>Cenário</b>	<b>O papel do personagem</b>	<b>Gestual e Expressividade</b>
<b>CENA 1</b>	Quarto: O “representante da alta sociedade” apresenta-se sentado em uma cadeira, falando ao telefone. Os móveis são dotados de requinte, bem como a roupa e a maquiagem utilizada pela cantora.	O personagem parece conversar amenidades ao telefone.	Lábios e olhos acompanham movimentos de braços, cabeça, mãos e ombros na tentativa de compor o gestual e expressões de alguém que fala ao telefone. O repertório de gestos apresenta um personagem que denota certa dramaticidade e afetação através dos movimentos.

Ex. 28 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 1.(Vídeo 2 -1980).



Ex. 29 - Os personagens na cena. O “locutor” e “representante da alta sociedade”. Em [00:00:05] no Vídeo 2.

	<b>Cenário</b>	<b>O papel do personagem</b>	<b>Gestual e Expressividade</b>
<b>CENA 2</b>	Sala de massagem: o “representante da alta sociedade” aparece deitado em uma maca, vestindo um roupão branco e com os olhos cobertos por dois algodões. Há presença de 3 figurantes na cena que simulam uma conversa e uma sessão de massagem.	O “representante da alta sociedade” interage cenicamente com o “locutor” principalmente no trecho da música “Down, down, down, na high society...”, quando retira os algodões dos olhos e simula um choro.	Em alguns momentos o “representante da alta sociedade” pronuncia algumas palavras (que parecem ser direcionadas ao “locutor”. A boca do personagem articula com algum exagero e os olhos demonstram se tratar de um comentário que evidencia o perfil esnobe do personagem. Ocorre uma espécie de discussão entre os sujeitos, fazendo com que o “representante da alta sociedade” descubra os olhos e simule um choro.

Ex. 30 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 2.(Vídeo 2 -1980).



Ex. 31 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:00:54] no Vídeo 2.

	<b>Cenário</b>	<b>O papel do personagem</b>	<b>Gestual e Expressividade</b>
<b>CENA 3</b>	Salão de beleza: há a presença de três figurantes que compõem a atmosfera do salão. Roupas e acessórios demonstram que é um espaço frequentado por pessoas da “alta sociedade”.	Não é possível ter clareza se o personagem da alta sociedade é um cliente ou dono do salão. Ao chegar ao local, interage rapidamente com os figurantes e se encaminha até uma bancada onde se observa um espelho e utiliza rapidamente outros acessórios.	A cena se inicia com a entrada do “representante da alta sociedade” no salão. Seu corpo é alongado e os movimentos delicados. O personagem é sorridente e cumprimenta de forma amistosa as demais pessoas na cena. Ele interage com o espelho, arruma o cabelo e observa a presença do “locutor”, enquanto mais uma vez, pronuncia algumas palavras que parecem se direcionar a ele. O “representante da alta sociedade” simula mais uma vez o choro, no entanto, em seguida, retoma a postura afetada e esnobe tipificada.

Ex. 32 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 3.(Vídeo 2 -1980).



Ex. 33 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:01:39] no Vídeo 2.

	<b>Cenário</b>	<b>O papel do personagem</b>	<b>Gestual e Expressividade</b>
<b>CENA 4</b>	Restaurante: a atmosfera é de um restaurante de luxo, com toalhas brancas e velas sobre a mesa. Há a presença de quatro figurantes sentados em outras mesas. O “representante da alta sociedade” usa um vestido longo e tem os cabelos presos em um coque.	A cena se inicia com o personagem sentado sozinho em uma mesa do restaurante onde se observam copos e um prato de comida já postos. O “locutor” se junta ao personagem na cena, e satiriza a postura afetada com que o “representante da alta sociedade” come um prato de arroz, feijão, carne e batatas fritas.	Enquanto sozinho, sentado à mesa do restaurante, o “representante da alta sociedade” parece inconformado com a comida em seu prato. Com a chegada do “locutor” à mesa, a postura esnobe do “representante da alta sociedade” é retomada: o tronco e o rosto se elevam e ele começa a comer a comida do prato. Com um pouco de nojo e dificuldade de engolir a comida, o personagem disfarça e simula estar comendo algo muito requintado, sorrindo e elevando as sobrancelhas como quem aprecia um grande menu. A simulação do choro ocorre mais uma vez.

Ex. 34 - Tabela descritiva dos componentes da Cena 4.(Vídeo 2 -1980).



Ex. 35 - Os personagens na cena. “Representante da alta sociedade” e “locutor”, respectivamente. Em [00:2:04] no Vídeo 2.

### 6.2.3.2.Voz, fala e dicção:

Este item não se aplica ao personagem, uma vez que não é possível ouvir a sua voz (embora realize diálogos com outros figurantes em cena, o conteúdo apresentado por eles parece ser irrelevante à performance) , podendo apenas ser sugerido que, quando fala, sua articulação é exagerada e denota uma entonação arrogante. É uma espécie de *dizer sem dizer*, de valorizar a fala não dita em contrapartida ao quiproquó ininteligível.

### 6.3. Unidades:

As unidades serão divididas e organizadas seguindo a mesma ordem e finalidades constantes no Vídeo 1.

COMPASSOS	SESSÕES FORMAIS
1 a 8	INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL
9 a 20	A
21 a 27	B
28 a 31	INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL (sem repetição)
32 a 43	A2
44 a 51	B2
52 a 55	INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL (sem repetição)
56 a 67	A3
68 a 74	B3
75 a 82	INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL
83 a 94	A4
95 a 98	B4 – frases 1 e 2
99 a 131	IMPROVISO

Ex. 36 - Divisão Musical.

SESSÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	UNIDADES MAIORES
INTRODUÇÃO		
A	Os personagens, a guerra, a crítica.	Apresentação dos personagens e da mensagem.
A2	A crise, o abandono do luxo, o egocentrismo.	A crise da alta sociedade.

<b>A3</b>	O caos, a bagunça, as patrulhas, manifestações de insatisfação.	A intensificação da crise.
<b>B</b>	Reforço da condição decadente da sociedade	A “descida” da alta sociedade.
<b>IMPROVISO</b>	Intertextualidade, subtexto, pilhéria.	Intervenções do “representante da alta sociedade”.

Ex. 37 - Sessões Musicais, Unidades Menores e Maiores.

<b>SESSÕES MUSICAIS</b>	<b>TEXTO</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>A</b>	Alô, alô, marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar estamos em guerra Você nem imagina a loucura O ser humano tá na maior fissura por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>A2</b>	Alô, alô, marciano A crise tá virando zona Cada um por si todo mundo na lona E lá se foi a mordomia Tem muito rei aí pedindo alforria por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B2</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>A3</b>	Alô, alô, marciano A coisa tá ficando ruça Muita patrulha, muita bagunça O muro começou a pichar Tem sempre um aiatolá pra atola Alá Tá cada vez mais down o high society
<b>B3</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down O high society Down, down, down
<b>INTERLÚDIO</b>	

<b>A</b>	Alô, alô, marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar estamos em guerra Você nem imagina a loucura O ser humano tá na maior fissura por que Tá cada vez mais down o high society
<b>B – frase 1 e 2</b>	Down, down, down O high society Down, down, down O high society
<b>IMPROVISO</b>	Gente fina é outra coisa entende. Down, down, down , down, down O high society. Down, down, down,down O high society. Uh... Já não se fazem mais <i>contries</i> como antigamente, entende? High society, high society, high society, high society. Down, down, down,down,down O high society. Down, down, down,down,down O high society. Uhh, tim tim. High society, high society, high society, high society. Down, down, down,down,down O high society. Down, down, down,down,down O high society. Tim tim. Ai, que transcendental que é o jazz, não? Down, down, down O high society Down, down, down

Ex. 38 - Sessões Musicais e Texto.

A estrutura de uma performance gravada sobre os parâmetros de um videoclipe, oferece ao intérprete uma gama de recursos que não estão facilmente disponíveis em uma performance ao vivo, como por exemplo: a multiplicação da imagem do cantor, a sobreposição de cenas e a alta variabilidade de cenários. Este modelo de gravação permitiu que os personagens presentes no texto pudessem ser expostos - ainda que ambos fossem representados pelo cantor, por exemplo - separadamente um do outro. Tal recurso possibilitou que a observação de boa parte dos subtextos sugeridos por Elis para a obra recortada por este trabalho sejam percebidos de modo mais direto, uma vez que, o material subjacente ao texto pode ser tratado, por exemplo, como “texto” e referencial cênico do personagem “representante da

alta sociedade”. Ainda no que diz respeito às colaborações do formato para a análise da performance da cantora, a gravação em videoclipe permite uma verificação objetiva do relacionamento entre os sujeitos e uma diferenciação mais clara de suas ações e da caracterização interna e externa dos mesmos.

No Vídeo 2 é possível verificar que o personagem “representante da alta sociedade” responde ao deboche do “locutor” em vários momentos. Essa relação ocorre através de gestuais e expressões faciais que criam uma espécie de interação muda. Transcorre a dialogicidade entre os sujeitos locucionais sendo que a ausência de um deles não significa que o mesmo não se faça presente em termos discursivos. Os gestos, a cena, a interação aparecem indicando a presença ausente: a mesma personalidade – a intérprete, a cantora – constitui e alça os vários sujeitos do discurso.

Tomemos como exemplo o “diálogo” que se inicia em [00:01:13]. A intérprete aponta para o personagem que se encontra deitado em uma maca – na cena 1 relativa à sala de massagem – debochando do mesmo ao dizer “... tem muito rei aí pedindo alforria porque, tá cada vez mais down na high society.”. O deboche é intenso e marcado pelas expressões faciais da cantora no papel de “locutor”, que sugerem certo “prazer” ao observar a derrocada do “representante da alta sociedade”. Em seguida, a câmera retorna o foco para esse personagem que reage à provocação do “locutor” e simula uma crise de choro.

A interação entre os personagens ganha destaque mais uma vez no trecho que se inicia em [00:01:56], a cena ocorre no cenário 2 que recria um salão de beleza. Enquanto o “locutor” encontra-se sentado - aparecendo no canto direito da tela - o “representante da alta sociedade” o observa. O “locutor” canta a frase “... e o muro começou a pichar, tem sempre um aiatolá pra atolar, Alá. Tá cada vez mais down na high society...” enquanto o personagem “representante da alta sociedade” utiliza-se de gestuais e expressões faciais que lhe apresentam em uma atitude de indignação em relação à crítica feita pela cantora.



Ex. 39 - O subtexto como material expressivo do “representante da alta sociedade” em Alô, alô, marciano – Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.

Em [00:02:21] interagindo no terceiro cenário, os dois personagens aparecem sentados em uma mesa de restaurante. O “representante da alta sociedade” parece incomodado com a comida em seu prato (arroz, feijão, bife e batatas fritas), um cardápio simples, que não corresponde ao esperado em um restaurante sofisticado. Enquanto isso, o “locutor” sugere outro momento de deboche ao “brincar” melodicamente com a vogal “i” na sessão do INTERLÚDIO que se inicia em [00:02:10] e termina em [00:02:21], sugerindo uma risada amplamente carregada de ironia.



Ex. 40 - O subtexto como material expressivo do “locutor” – vocalização com caráter de pilhéria - em Alô, alô, marciano – Fantástico – Rede Globo – Vídeo 2.

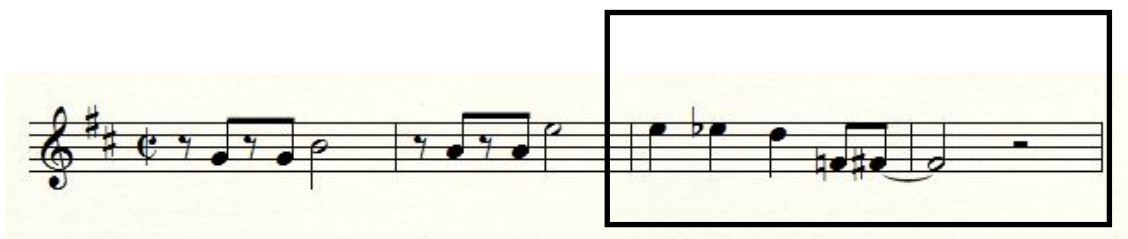
Outro exemplo onde Elis materializa o subtexto, criando um novo texto acontece em [00:02:47]. Agora o material utilizado é o próprio texto. Ao falar

sobre a “fissura” que se encontra o ser humano, o “locutor” fecha os olhos, semicerra os dentes e os lábios e chacoalha a cabeça, caracterizando fisicamente o substantivo. O gestual sugere um momento de "frisson", e a compreensão do texto se faz menos eficiente em função da pouca articulação dos lábios e dentes e da caracterização trêmula do timbre.

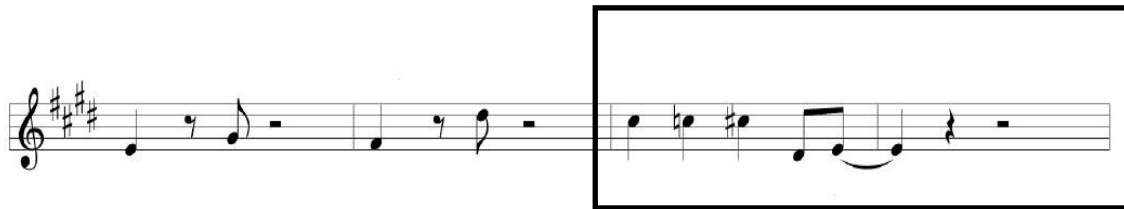


Ex. 41 - Caracterização física do “frisson” do qual fala o “locutor”, em *Alô, alô, marciano - Fantástico* – Rede Globo – Vídeo 2.

No trecho que compreende a sessão IMPROVISO, é possível verificar o uso da intertextualidade como ferramenta criativa. Ao propor uma alteração timbrística em [00:03:25] Elis apresenta um trecho da melodia da obra *High Society Calypso* de Cole Porter, que ficou conhecida em 1954, na voz de Louis Armstrong. A alteração timbrística realizada por de Elis nesse recorte, bem como a utilização de gestual característico do ícone do jazz (*estilização*), nos permite uma associação rápida com o cantor americano, possível também pela *citação* realizada pela cantora.



Ex. 42 - Intertextualidade – realização da citação por Elis Regina em *Alô, alô, marciano - Fantástico* – Rede Globo – Vídeo 2.



Ex. 43 - Intertextualidade – realização do refrão de *High Society Calypso* – Louis Armstrong -1954

Posteriormente, até o final do vídeo, o que se observa é o material musical servindo como texto para o “locutor” enfatizar o deboche dirigido ao personagem da alta sociedade, que permanece à mesa do restaurante comendo dramaticamente seu almoço. A performance é concluída pelo “locutor” que ironicamente propõe um brinde àquela cena.

## 7. CAPÍTULO V – SOBRE AS ANÁLISES 1 E 2

Seguindo o proposto por Stanislavski em seus princípios técnicos, iniciamos as análises através da leitura do texto poético da obra musical, partindo para a localização dos personagens e circunstâncias dadas que compunham o cenário imagético criado pelos compositores. Em um segundo momento, elencamos os personagens que foram desenvolvidos pela cantora em cada uma das performances.

Durante a leitura do texto poético de *Alô, alô, marciano*, foi possível localizar diretamente dois sujeitos: um “**locutor**” e um “**interlocutor**”. Já as escolhas interpretativas da cantora deram origem a personificação de três personagens: “**locutor**”, “**interlocutor**” e o “**representante da alta sociedade**”. Podemos observar que no Vídeo 1, a presença do “interlocutor” (marciano) é afirmada através do uso de gestual logo nas primeiras frases da obra, permanecendo o personagem implícito durante o restante da gravação. No Vídeo 2, essa apresentação não ocorre. Se admitirmos a leitura feita no capítulo da Análise 2, sobre a significação que envolve o papel do “interlocutor” (o marciano representando simbolicamente o indivíduo da sociedade que permanece alheio à crise que ocorre na mesma), não é necessário que este seja localizado na performance de forma mais figurativa já que o mesmo pode ser representado pelo público, presente na gravação ao vivo no Vídeo 1, e pelo telespectador que assiste ao Vídeo 2 pela televisão.

A delimitação dos personagens “locutor” e “representante da alta sociedade” é revisitada por Elis em ambos os vídeos, tendo encontrado no Vídeo 2 a possibilidade de extrapolar a construção cênica dos mesmos graças ao recurso da visualização simultânea de imagens. Esse modelo de gravação possibilitou ainda a interação entre os sujeitos criados pela intérprete gerando uma espécie de diálogo de subtextos coexistindo paralelamente ao texto discursivo-musical.



Ex. 44 - Reforço das soluções cênicas (expressões faciais e gestuais) desenvolvidas por Elis Regina, apresentação do personagem “locutor” nos vídeo 1 e 2 respectivamente.



Ex. 45 - Reforço das soluções cênicas (expressões faciais e gestuais) desenvolvidas por Elis Regina, apresentação do personagem “representante da alta sociedade” nos vídeo 1 e 2 respectivamente.

A possibilidade de utilização de objetos e acessórios diferenciados para a construção dos personagens e das cenas no Vídeo 2, traduz de forma mais literal o que propõe Stanislavski ao sugerir que o ator/cantor inicie a criação de seus “papéis” pela caracterização interna e externa dos mesmos. Nada impede que em uma performance semelhante à realizada no Vídeo 1 (show ao vivo com presença de plateia), sejam utilizados cenários e ou acessórios para diferenciar os personagens que o repertório evoca. Cabe ao intérprete e/ou ao diretor do espetáculo ou da filmagem, definir até que ponto o conceito de “personagens” deve ou não se tornar uma ferramenta explícita de sua performance. A manutenção e reforço dessas opções cênicas em ambas as gravações, reiteram a ideia de construção consciente da performance de Elis Regina para esta obra.

Ainda quanto à diferenciação das duas performances e a relação com o formato das gravações, cabe observar uma alteração do tônus vocal e gestual da intérprete no papel de “locutor” nos Vídeos 1 e 2. A gravação número 1 organiza-se a partir da captação de um show *ao vivo* contando com um público numeroso que dialogava diretamente com a cantora através de risadas e gestuais. Há aqui a necessidade de movimentos e expressões ampliados, bem como uma maior articulação das palavras, pois existe uma distância física a ser considerada entre palco e plateia e esse “exagero” é o limite entre fazer-se entender performaticamente ou não. Os movimentos são dotados de uma maior quantidade de energia e também a voz tende a soar com mais volume e menor “controle” - ainda que a cantora utilize de microfonação apropriada - o que pode ser justificado pelo caráter emocional envolvido em cantar na presença de uma plateia.

Nas palavras de ZUMTHOR (2005),

“... é indiscutível que a transmissão midiática retira da performance muito de sua sensualidade... o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema é o que denominei *tatilidade*. Vê-se um corpo; o rosto fala, canta, mas nada permite esse contato virtual que existe quando há presença fisiológica real...”(p.70)

A segunda gravação apresenta uma Elis mais “comedida” em seu papel de “locutor”, na maior parte da música. Os gestos têm amplitude reduzida sendo a voz produzida com menos intensidade. Aqui, o “locutor” atua como um narrador que descreve a história das imagens que ocorrem simultaneamente a ele na cena. A utilização de recursos como o *close* permite gestuais mais sutis sem que haja risco do espectador perder essa informação. O subtexto pode ser explorado em proporções maiores, pois conta com a presença real de mais de um personagem em cena. A pressão sobre a intérprete diminui podendo ela se concentrar em dividir as informações entre cada personagem e “ser” apenas um deles de cada vez.

O formato da primeira performance permite menos destaque à relação entre os personagens, embora a crítica e a comicidade presentes no texto seja

perfeitamente compreendida. No segundo vídeo, a “opinião” do “locutor” a respeito do “representante da alta sociedade” ganha destaque ao se observar a interação entre os personagens, possível pela separação física dos sujeitos do texto. No Vídeo 1, a presença do “representante da alta sociedade” era a própria ferramenta e o meio de deboche; no Vídeo 2, o “representante da alta sociedade” surge como personagem independente .

Enquanto na primeira gravação a diferenciação vocal entre os personagens é ferramenta fundamental para dar conta de defini-los e fortificar as escolhas cênico-musicais feitas por Elis, no segundo vídeo o personagem da “alta sociedade” não tem falas, dessa forma, a utilização de recursos como alteração de timbre e mudanças de articulação serve exclusivamente ao papel crítico do “locutor”. A observação de recursos como a utilização do subtexto enquanto ferramenta geradora de material para a construção de imagens visuais e sonoras, permitiu verificar em ambas as gravações a capacidade da intérprete de dialogar com o texto (musical e verbal) e a cena. O recorte feito pelas duas análises no trecho “... o ser humano tá na maior fissura por que...” exemplifica isso.

Para o Vídeo 1, a ideia imagética e sonora construída por Elis para comunicar ao público o sentido criado por ela para o termo “fissura” é dotada de mais componentes do que no Vídeo 2. No palco, todo o corpo de Elis sofre o efeito da “fissura”. Por ocasião da segunda repetição da frase em [00:02:39] o sentido alcançado pelo termo é ampliado pela sugestão da “inalação” de alguma substância. No Vídeo 2, a primeira apresentação da frase em [00:00:18] não faz distinção à palavra ou sequer remete ao gestual escolhido por Elis no Vídeo 1. Já em [00:02:36] verifica-se a reafirmação do gestual visto na primeira gravação, com exceção da sugestão do uso de substância inalável. É possível que a sintetização do gestual tenha ocorrido para adequar a performance ao horário em que sua exibição ocorreria no meio televisivo, ou ainda, simplesmente tenha sido suprimido pela cantora, deliberadamente.

Finalmente, na sessão que chamamos de IMPROVISO, Elis apoia-se sobre a harmonia da obra para dialogar com seus subtextos conectando-os a outros.

Em ambas as gravações podemos observar a utilização de frases textuais que não se encontram originalmente inseridas no texto, mas reiteram a comicidade presente na obra ao mesmo tempo em que reafirmam as características utilizadas por Elis para compor os personagens. Tais frases funcionam igualmente como conectores entre a obra de Rita Lee e os recortes intertextuais propostos por Elis.

No vídeo 1, podemos observar pelo menos dois diálogos intertextuais sugeridos pela cantora. No primeiro deles, em [00:03:16], Elis Regina utiliza-se da *alusão* e da *estilização* para conectar sua performance à de Louis Armstrong em uma obra com temática semelhante. Em [00:03:23], a intérprete utiliza novamente a *estilização* para buscar no repertório imagético mental do público um referencial estereotípico das cantoras de jazz, ampliando os sentidos de sua crítica ao universo da alta sociedade. No Vídeo 2, em [00:03:15], é possível verificar uma solidificação do intertexto que fora apresentado na gravação número 1. Agora neste recorte, Elis realiza uma *citação* de um trecho da obra executada por Armstrong, em 1965, além de reaver a *estilização* como recurso de composição do intertexto.

## 8. Conclusões

O estudo da performance musical tem demandado uma busca por formas de aprendizado multifacetadas e encontra na pesquisa, através de suas práticas interdisciplinares, uma importante ferramenta. Na tentativa de oferecer um instrumento de auxílio às demandas ainda não atendidas no processo de construção do fazer teórico-prático do cantor popular, o presente trabalho tomou como referência a performance da cantora Elis Regina, ícone no universo interpretativo da música popular brasileira.

A “leitura” proposta por esta pesquisa sobre as performances da intérprete nos Vídeos 1 e 2, sob a luz de oito (8) dos vinte e nove (29) princípios técnicos de Stanislavski para a preparação do ator, e ainda das teorias da análise do discurso sobre intertextualidade, nos permitiu concluir que, a genialidade da cantora residia também na compreensão de que o intérprete de música popular não deve ser um ser “cristalizado” pelo conceito enraizante de “dom”. A maturidade interpretativa observada na prática musical de Elis provou ser o resultado de um processo de busca constante por um equilíbrio entre intuição, planejamento e aprendizado.

Através das análises das performances de Elis Regina para a canção *Alô, alô, marciano* de Rita Lee e Roberto de Carvalho, pode-se observar que suas escolhas interpretativas obedeciam a um processo de seleção e reconhecimento das informações contidas no texto poético da canção, localizando e dando vida a possíveis personagens propostos pelos autores, ao mesmo tempo em que empregava a utilização de suas próprias ideias e críticas como recurso gerador de conteúdo performático. A aparição desses sujeitos discursivos (“locutor”, “interlocutor” e “representante da alta sociedade”), nas duas gravações, reforça o leque de ações criado por Elis para dar sentido à sua interpretação da obra, evidenciando um processo de construção consciente da performance cênico-musical da cantora.

O desenvolvimento de subtextos ricos em significados e profundamente conectados aos conteúdos principais da peça permitiu à intérprete extrapolar

os sentidos presentes no texto, delegando à Elis uma espécie de coautoria da obra. Dessa coautoria surgem ainda frases que não são originais do texto e ao invés de serem cantadas, são apresentadas na performance como falas (como visto na sessão IMPROVISO em ambas as análises) solidificando as características definidas por Elis para os personagens e enfatizando a estreita ligação entre o fazer interpretativo do cantor e do ator.

Frequentemente definida pelo público e pela crítica musical como sendo uma intérprete capaz de traduzir e incitar emoções, Elis Regina demonstrava possuir um profundo envolvimento com o repertório que interpretava. Nas duas gravações observa-se uma intérprete que manipula a estrutura da composição e apropria-se dela, construindo uma espécie de cena teatral que se organiza a partir da utilização e alteração das unidades constituidoras do material musical e textual da obra.

Dotada de uma qualidade técnica vocal inegável e de um conhecimento profundo de sua própria voz, Elis Regina emprega, em ambas as fontes analisadas por este trabalho, um amplo repertório de imagens sonoras traduzidas por diferentes recursos vocais, na tentativa de compor e ampliar a esfera emocional e psicológica de seus personagens. Destacam-se: as alterações timbrísticas, inflexões vocais como tremor, vibratos, *glissando*, diferentes tipos de pausas, técnicas vocais variadas, como por exemplo, o *drive* e diferentes articulações do texto.

Verificou-se também que Elis Regina manteve-se atenta às relações existentes entre texto, música e cena da obra, recorrendo ao emprego de variado conjunto de imagens visuais (gestos) e expressões faciais, que não só ampliavam e elucidavam o universo proposto pela obra como reiteravam as características dos diferentes personagens desenvolvidos na performance da cantora. Todo o corpo da intérprete sofre as ações gestuais propostas por ela, ganhando destaque os movimentos de mãos e braços, juntamente com a utilização ora ampliada, ora reduzida, de olhos e lábios.

A intertextualidade nitidamente perceptível nas duas gravações de Elis revelada por meio de alusões, citações e estilizações que conectaram de forma ímpar a obra de Rita Lee e Roberto de Carvalho a outros universos simbólicos, como no caso da composição de Cole Porter. Esse recurso tornou-se possível graças a capacidade da intérprete de dominar diferentes conteúdos musicais e realizar associações destes com outros, capacidade esta que está diretamente ligada à amplitude do léxico cultural e musical da intérprete.

Cabe ainda ressaltar a importância de se observar a realização de uma mesma obra em contextos diferentes (Vídeo 1: show ao vivo, Vídeo 2: videoclipe). Os dois formatos de performance carregam particularidades em sua prática e exigem uma postura flexível e multifacetada do intérprete que precisa adaptar seu leque de ações e escolhas interpretativas às demandas dos modelos pelos quais suas performances são consumidas. Por isso, Elis Regina funciona até hoje como um referencial de performance. Elis foi capaz de adaptar-se às mudanças do mercado musical na mesma proporção em que gerou um novo conceito de intérprete.

Dessa forma, enfatizando que as informações elencadas por qualquer análise que se proponha a observar as articulações intertextuais e intratextuais presentes em um diálogo musical, verbal, imagético e/ou cênico é apenas “uma” das várias “leituras” possíveis, reforça-se a afirmação quanto à necessidade de construção de um estudo pessoal para o cantor popular que dê conta de trabalhar voz, corpo e interpretação de maneira integrada, dando origem a um personagem musical capaz de transformar sua performance em um exercício tão consciente quanto fluído.

A construção da performance do cantor popular utilizando como ferramentas o trabalho de Constantin Stanislavski e as teorias da análise do discurso sobre intertextualidade, provaram ser eficientes para o processo interpretativo musical, sublinhando a importância do diálogo entre o estudo de música e outras linguagens.

Elis Regina, tomada por este trabalho como referência através da análise de duas de suas performances gravadas, oferece ao cantor popular UM “modelo” de performer, onde a observação das relações entre texto, música e cena associam-se a uma construção técnica vocal precisa, resultando em uma performance extremamente criativa, singular e empolgante. Elis utilizava um planejamento altamente estruturado e ensaiado (como apontado por BORÉM e TAGLIANETTI, 2014) guardando uma margem de improvisação ao longo de sua interpretação. O resultado final sugere um processo de criação interpretativa consciente que não abandona a importância da espontaneidade em detrimento do “controle” do momento da performance.

## REFERÊNCIAS

### Referências de Texto

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênica musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (Dissertação de Mestrado). 277p.

AZEVEDO, Rafael José. O corpo audiovisual do cantor popular: performances e gestos de Tom Zé no programa ensaio. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n.4, jul-dez 2013. [www.rbec.ect.ufrn.br](http://www.rbec.ect.ufrn.br)

BAPTISTA, Ana M. S. A materialização do som – intertextualidade e performance nos videoclipes. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação – Cinema e televisão. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Abril, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAZERMAN, Charles. Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. In: BAZERMAN, Charles; HOFFNAGEL, Judith C., DIONISIO, Ângela P. (Orgs.). *Gênero, agência e escrita*. São Paulo: Cortez, 2006, p. 87 -103.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. *Trajetória do canto cênico de Elis Regina*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.39-52.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.53-69.

CARREIRA, André. CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Org.). *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2006.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Rita Lee Vol. 2*. Editora Lumiar, São Paulo. 2ª edição,(1990).

CONTRERA, M. S. Publicidade e Mito. In: Malena Segura Contrera; Osvaldo Takaoki Hattori. (Org.). *Publicidade e Cia*. São Paulo: Thomsom/Pioneira, 2003.

CORRÊA, Laura J. A. *Breve história do videoclipe*. Anais do VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste – Cuiabá – MT, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. *Discours et image: semiologie das messages mixtes*. Paris: Université Sorbonne-Nouvelle, 2006.

ERICSSON, A.; Lehmann, A. C. *Expert and Exeptional Performance: Evidence of Maximal Adaptation to Task Constraints*. In: Annual Review of Psychology 47:273-305, 1996.

FALBO, C. V. R. *A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.218-231.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Edusp, São Paulo, 1997.

HAGA, Egil. *Correspondences between music and body movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008.(Tese de Doutorado). Apud. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.53-69.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LARSON, Eduardo. Intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso. In: Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPMLA, Rio de Janeiro, 2004.

LOPES, Marcílio; ULHÔA, Martha. *Amor até o fim com Elis Regina: Em busca de uma metodologia para a análise da Performance musical gravada*. Cadernos do Colóquio, UNIRIO, 2005.

MARCADET, Christian. *Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais*. In: Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - n. 21, agosto. Salvador : UFBA/ PPGAC, 2008.

MOZDZENSKI, Leonardo. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. In: Revista Contemporanea, vol.7, n. 2. Dezembro de 2009.

PICOLO, Adriana N. *O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino*. ANPPOM – 15º Congresso, p 408-414, 2005.

SANTIAGO, Diana. *Construção da Performance Musical: uma investigação necessária*. IV Seminário de Pesquisa em Performance, p. 25-35, UFBA. Salvador, 2006.

SILVA, Alexandre Rocha da. *Elis Regina e a música televisual brasileira*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 12, p.43-54, dez, 2006.

SILVA, Vitória A, *Ney Matogrosso – Performance na Canção Midiática*. In: Anais do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, USP. São Paulo, 2012.

SOARES, Thiago. *O videoclipe como performance da canção: apontamentos para uma análise midiática*. In: Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste: São Luís, 2008.

SOARES, Thiago. *O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical*. In: Anais do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 16ª ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 365 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 13ª Ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução: Moia Jiz V Iskússtve. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: Em Questão, Porto Alegre, v.9, n.1, p. 121- 132, jan-jun, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

### **Referências de vídeos**

ARMSTRONG, Louis. *Louis Armstrong – High Society*. In: [http://www.youtube.com/watch?v=U\\_v2NSjEskY&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=U_v2NSjEskY&hd=1). Vídeo de 42 segundos, recortado do filme *High Society Calypso* de 1965. Postado no Youtube por “Deniele Perotti”, em 05 de março de 2014.

LEE, Rita; REGINA, Elis. *Rita Lee fala de Elis Regina*. [em 04:14]. 2011. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ghUnVxgXvus>. Postado no Youtube por “Rita Lee” em 15 de janeiro de 2009. Vídeo de 06 min. e 07 segundos de programa da Bandeirantes.

LEE, Rita; REGINA, Elis. *Doce de pimenta*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=1n8R9xEy5LU>. Vídeo de 4 minutos e 20 segundos), postado do Youtube por “turistaindadeguerra” em 22 de junho de 2008.

REGINA, Elis. *Elis Regina – Alô, alô, marciano - Grandes Nomes*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=qLHyB-8Syf4&hd=1>:. Vídeo de 03 minutos e 53 segundos de 1980 (da serie Grandes Nomes da TV Globo) postado no Youtube por “Deniele Perotti” em 05 de março de 2014. 1980a.

REGINA, Elis. *Elis Regina - Alô, alô, marciano (Clipe 1980)*. In: [https://www.youtube.com/watch?v=EPZ2O15\\_92o](https://www.youtube.com/watch?v=EPZ2O15_92o). Vídeo de 04 minutos e 06 segundos de 1980 (apresentado no programa *Fantástico* da Rede Globo de televisão), postado no Youtube por “Deniele Perotti” em 05 de março de 2014. 1980b.

REGINA, Elis. *Elis Regina – Última entrevista editada – Jogo da verdade*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=YnAyyho01PM&hd=1>. Vídeo de 49 minutos e 11 segundos, postado no Youtube por “SOU PAZ” em 16 de maio de 2012.

---