



UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA

DENIELE NAIARA PEROTTI MELLO

O trinômio texto-som-imagem na performance de Elis Regina das canções *Black is Beautiful* (1970), *Onze Fitas* (1979), e *Essa Mulher* (1979).

Belo Horizonte
2019

DENIELE NAIARA PEROTTI MELLO

O trinômio texto-som-imagem na performance de Elis Regina das canções *Black is Beautiful* (1970), *Onze Fitas* (1979), e *Essa Mulher* (1979).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém (UFMG)

Belo Horizonte
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

M527t Mello, Deniele Naiara Perotti.

O trinômio texto-som-imagem na performance de Elis Regina das canções Black is beautiful (1970), Onze fitas (1979), e Essa mulher (1979) [manuscrito] / Deniele Naiara Perotti Mello - 2019.
125 f., enc. : il. + 1CD e 1 DVD.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Regina, Elis, 1945-1982 - Crítica e interpretação. 3. Música popular - Brasil. 4. Performance (Arte). I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

ASSINATURAS



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pela aluna DENIELE NAIARA PEROTTI MELLO, em 28 de agosto de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Marcos-Edson Cardoso Filho
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

**Aos Orixás,
por tornarem mais leve
o meu caminho e por toda a proteção.**

**À minha *Família*,
Minha mãe Ivane e meu irmão Eduardo.
Porque me inspiram, me ensinam
e são a minha fortaleza.**

À Fausto Borém,
**Minha gratidão pelo aprendizado,
cuidado e por
dividir comigo desde 2012,
ensinamentos que ultrapassaram
o universo de meu doutoramento.**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Ivane e meu irmão Eduardo, pois todos os agradecimentos do mundo não serão suficientes para expressar minha gratidão pelo tanto que me dão e pelo tanto que nos amamos;

Aos meus queridos amigos do Barumba Trio: Paulo Junior, Daniel Monteiro e Matheus Rodrigues, pelo cuidado e carinho que tiveram comigo e com meu repertório, pelo suporte e apoio durante a construção de meu Recital de Doutorado;

À Frederico Mucci pelo apoio incondicional, pela parceria na música e na vida, pelas intermináveis correções e sugestões, pelos chocolates, sorrisos e abraços nos momentos difíceis, por acreditar em mim, mesmo quando eu estava naufragando em dúvidas;

À Vitor Diniz por me apresentar o universo mágico de João Bosco, por ouvir cada um de meus ensaios com tamanho cuidado e amor, por me ensinar com extrema delicadeza e paciência, por ter me dado uma nova família e por tanto amor com que divide comigo a música e a vida;

Aos professores que gentilmente participaram das bancas de avaliação e que generosamente contribuíram para minha pesquisa e formação: Prof. Dr. Fausto Borém, Prof. Dr. Maurício Freire Garcia, Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães, Prof. Dr. Ângelo Nonato, Prof. Dr. Marcos Filho, Prof^a. Dra. Luciana Monteiro e Prof. Dr. Sérgio Anders.

RESUMO

Análise do trinômio texto-som-imagem nas performances de Elis Regina em três obras: *Black is Beautiful* (1972), gravada para o programa 1Plus do canal *Südwestfunks* da rede televisão pública alemã, *Onze Fitas* (1979), gravada ao vivo no Festival de Jazz de Montreux e *Essa Mulher* (1979), também registrada ao vivo para o *Especial Elis Regina Carvalho Costa*, apresentado pela Rede Globo de Televisão. A partir das ferramentas do método *mAAVm* (BORÉM, 2018), representadas pela estruturação dos *MaPAs* (Mapas de Performance Audiovisual), *EdiPAs* (Edições de Performance Visual) e *Modelos Circumplexos dos Afetos na Música* de cada canção, observou-se o ecletismo musical de Elis Regina, bem como seu pioneirismo ao abordar temáticas progressistas em momentos delicados do cenário político e social. Observou-se em suas performances uma estreita relação entre o texto (as letras das músicas) ou contexto, os sons (efeitos vocais e instrumentais) e as imagens (expressões faciais, coreografias, figurinos, objetos de cena e iluminação) que se fundem em um amálgama. A construção de clímaxes e articulação da forma musical é obtida e enfatizada por meio de *Segmentação*, *Pontos de Sincronização*, *Contornos de Ativação*, *Cinemática* e *Dinâmica* revelando um planejamento minucioso de sua *Cinesfera* no palco e uma construção da performance altamente estruturados. Verificou-se também, a possibilidade de utilização do método *mAAVm* e suas ferramentas enquanto recurso para auxiliar o processo de construção da performance do aluno de canto popular, uma vez que seus mecanismos favorecem a manipulação e análise das performances gravadas em vídeo.

Palavras-chave: interpretações de Elis Regina; relação texto-som-imagem; performance musical e imagem; música popular brasileira; análise de performances gravadas.

ABSTRACT

Analysis of the trinomial text-sound-image in the performances of Elis Regina in three songs: Black is Beautiful (1972), recorded for the 1Plus program of the Südwestfunks channel of the German public television network, Onze Fitas (1979), recorded live at the Montreaux Jazz Festival and Essa Mulher (1979), also recorded live for the Elis Regina Carvalho Costa Special, presented by Rede Globo de Televisão. From the tools of the mAAVm method (BORÉM, 2018), represented by the structuring of MaPAs (Audiovisual Performance Maps), EdiPAs (Visual Performance Editions) and Circumplex Models of Affects in Music of each song, we observed the musical eclecticism of Elis Regina, as well as her pioneering approach to progressive themes in sensitive moments of the political and social scene. A close relationship between the text (lyrics) or context, sounds (vocal and instrumental effects) and images (facial expressions, choreographies, costumes, scene objects and lighting) were observed in their performances, merging into an amalgam. The building of climaxes and articulation of the musical form is achieved and emphasized through Segmentation, Synchronization Points, Activation Contours, Kinematics and Dynamics revealing a detailed planning of its Cinesfera on stage and a highly structured performance construction. It was also verified the possibility of using the mAAVm method and its tools as a resource to aid the process of construction of the performance of the popular singing student, since its mechanisms favor the manipulation and analysis of the performances recorded in video.

Keywords: interpretations of Elis Regina; text-sound-image relationship; musical performance and image; popular Brazilian Music; analysis of recorded performances.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Organograma de fontes primárias imagéticas, delineamentos analíticos em vídeos de música e duas ferramentas – MaPA e EdiPA – propostas para síntese dos dados analíticos organizadas29
- Figura 2:** A figura humana sob a análise de Laban, evidenciando eixos e direções possíveis aos movimentos do corpo humano.....33
- Figura 3:** Quadro de fatores de movimento35
- Figura 4:** Elementos da musculatura facial para análise e observação das 6 emoções básicas segundo Ekman (1986, p.78). Fonte Imagem: <http://conhecimentoefficaz.blogspot.com/2015/06/linguagem-corporal.html>37
- Figura 5:** Modelo espacial original de distribuição de afetos de Russel (1980, 1174)38
- Figura 6:** Modelo adaptado através da utilização de tamanhos, cores e setas direcionais para localizar o percurso das emoções no planejamento cênico da performance musical39
- Figura 7:** Exemplo de MaPA com fotograma único - MaPA da máscara de mãos para “o bruxo”, “o magno”, “o velho” e “o bardo” em *A Bossa Nova é foda*.....40
- Figuras 8 a, b, c:** MaPA (com 3 fotogramas) do candomblé refletido em imagens do filme “O Cinema Falado” e no vídeo “A Bossa Nova é foda” (em [1:26]) de Caetano Veloso40
- Figuras 9, a, b, c, d:** Um MaPA com 4 fotogramas sumariando a realização corporal de Elis Regina na canção “Me Deixas Louca” (Regina, Manzanero, Coelho e Oliveira, 2006), baseada na relação amorosa-sexual:9a- sedução, 9b- carícias, 9c- orgasmo e 9d- relaxamento.....42
- Figura 10:** MaPA global de “A Bossa Nova é foda” de Caetano Veloso.....43
- Figura 11:** MaPA de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos portamento e drive sobre a sílaba “ber” da palavra “perceber” na canção *Como Nossos Pais* de Belchior44
- Figura 12:** EdiPA das emoções e efeitos vocais de Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda*46
- Figura 13:** EdiPA completa da canção *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime contendo imagens e notações.A *lead sheet* foi transcrita por Almir Chediak e interpretada por Elis Regina. (Regina, Buarque, Hime, Chediak e Oliveira, 2014) ...47

Figura 14: Modelo do Sistema de Comunicação de Warren Weaver (1964, p.181).	50
Figuras 15, a, b, c: Mapa com 3 fotogramas da performance de Elis em <i>Black is Beautiful</i> no Especial da Rede Globo de TV em 1971.	54
Figuras 16 a, b: Expressão facial de Elis na frase “Hoje cedo, na Rua do Ouvidor...”, olhos fixos e constrictos, lábios contraídos, de [28:32 a 28:39].Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	56
Figuras 17 a, b, c: Mapa com 3 fotogramas evidenciando gestos e expressões faciais de Elis Regina indicando superioridade e postura desafiadora, de [28:41 a 28:42].Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	57
Figuras 18 a, b, c, d: Mapa com 4 fotogramas indicando a transformação das expressões faciais de Elis, de [28:47 a 29:03].Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	58
Figura 19: Alteração do <i>Contorno de Ativação</i> na reapresentação da <i>Seção A</i> [29:04 a 29:29],Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	59
Figuras 20, a, b, c: Mapa com 4 fotogramas da mudança de foco e de <i>Estado de Espírito</i> de Elis.Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	60
Figuras 21 a, b: Mapa com 2 fotogramas das expressões faciais de Elis Regina na reapresentação da <i>Seção A</i> [de 29:25 a 29:28], mudança de <i>Estado de Espírito</i> .Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	61
Figuras 22 a, b: EdiPa dos 3 <i>Pontos de Sincronização</i> entre gesto e música na <i>Seção B</i> [de 29:37 a 29:52], Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	62
Figuras 23 a, b: Mapa com dois fotogramas indicando a regência de Elis [de 29:47 a 29:50].	63
Figuras 24 a, b: Mapa com 2 fotogramas marcando a entrada dos bailarinos na cena na <i>Seção C</i> [de 29:53 a 30:54].	63
Figura 25: Início da <i>Seção A'</i> [de 30:55 a 31:27] com um <i>piano súbito em</i> [30:55], recobrando a atmosfera mais intimista vista na <i>Seção A</i> . Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	65
Figura 26: Fotograma da apresentação da <i>Seção A'</i> .	66
Figuras 27 a, b: Movimento de abdução realizado pelas mãos de Elis e alteração da expressão facial [de 31:30 a 31:33]. Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	67
Figuras 29 a, b: Mapa do gesto vertical das mãos crispadas (movimentos ascendente e descendente) [de 31:45 a 31:53].	68

Figuras 30 a, b, c, d: Fotogramas das 4 execuções do mesmo trecho durante a obra em ordem cronológica, na apresentação e reapresentação da <i>Seção A</i> e o mesmo recorte quanto a <i>Seção A'</i> .Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	69
Figuras 31 a, b, c: Mapa dos movimentos circulares de cabeça, gestos de braço e mãos e a sensação de encantamento e entrega [de 32:38 a 32:50].Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	70
Figuras 32 a, b, c, d, e: Mapa do uso de <i>Loop</i> como recurso de ênfase.Seção C' [de 33:20 a 33:26].Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	72
Figuras 33 a, b, c: Alteração do <i>Contorno de Ativação em</i> [33:50]. Relaxamento com o fim da performance.Fonte: <i>Black is Beautiful</i> , 1972.	73
Figura 34 : Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.....	75
Figura 35: Gráfico com Modelo Circumplexo dos Afetos na Música na análise da do texto de <i>Black is Beautiful</i> (1970).	75
Figura 36: Gráfico com <i>Modelo Circumplexo dos Afetos na Música</i> na análise da performance de Elis Regina para a canção <i>Black is Beautiful</i> (1972).	76
Figura 37 a, b, c: Um MaPA com 3 fotogramas revelando a realização corporal de Elis Regina na canção <i>Onze Fitas</i> (Guedes, Fátima, 1978), durante a <i>Introdução</i> [00:05 a 00:16]. As imagens evidenciam o deslocamento lateral repetidas vezes, sugerindo inquietação e/ou insegurança.Fonte: REGINA, 1979	81
Figuras 38 a, b: MaPA com 2 fotogramas caracterizando na Figura 15a um <i>Ponto de Sincronização</i> entre gesto e texto e em 15b a expressão facial de Elis sugerindo desdém na execução da frase “Morto e posto, um desregrado” [00:26], na canção <i>Onze Fitas</i>).	82
Figuras 39 a, b : MaPA das expressões faciais e de gestual Elis Regina na <i>Seção B</i> da canção <i>Onze Fitas</i> (Guedes, Fátima, 1978). Na Figura 16a o braço erguido em sinal de argumentação e a expressão de confusão, em 16b a expressão de raiva na frase “...esses tempos não tão pra ninharia...”.Fonte: Regina, 1979.....	83
Figuras 40 a, b, c : MaPA com 3 fotogramas demonstrando em 17a e 17b o <i>Ponto de Sincronização</i> entre o gesto de Elis e o <i>groove</i> da banda. Em 17c a expressão de raiva associada ao texto: “... não fosse a vez daquele, um outro ia”, na canção <i>Onze Fitas</i> (Guedes, Fátima, 1978).Fonte: Regina, 1979	84
Figuras 41 a, b : MaPA com 2 fotogramas evidenciando em 18a e 18b o <i>Ponto de Sincronização</i> entre o gesto de Elis e o texto, sugerindo uma referência ao orixá Ogum em <i>Onze Fitas</i>	85
Figuras 42 a, b, c, d : MaPA com 4 fotogramas da performance de Elis apresentando o gestual da intérprete em [01:37], que sugere a retomada do sentido	

implicado na repetição da frase “a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade..”, criando uma espécie de ciclo na canção <i>Onze Fitas</i> .Fonte: Regina, 1979	86
Figuras 43 a, b : A expressão de Elis em [02:32] sugerindo uma tentativa de recobrar o fluxo respiratório, denotando seu estado emocional durante a performance de <i>Onze Fitas</i> (Guedes, Fátima, 1978).Fonte: Regina, 1979.....	87
Figuras 44 a, b, c : EdiPAs da reexecução do <i>Contorno de Ativação em [02:36]</i> reafirmando a escolha do uso do <i>drive</i> como ferramenta expressiva sobre a palavra “assassinado...” na canção <i>Onze Fitas</i> .Fonte: Regina, 1979	88
Figuras 45 a, b, c : EdiPAs da repetição e ampliação do <i>Ponto de Sincronização em [02:52]</i> entre gesto e melodia na canção <i>Onze Fitas</i> Fonte: Regina, 1979.....	89
Figuras 46 a, b : MaPA com 2 fotogramas das expressões faciais de Elis sugerindo enfado e cansaço diante do cenário social violento banalizado nas leituras cotidianas. Fonte: Regina, 1979.....	90
Figuras 47 a, b, c, d : MaPA com 4 fotogramas dos gestos de Elis onde podemos observar o movimento circular e contínuo de tronco e pescoço, sugerindo um <i>looping</i> causado pela alienação diante do cenário da violência na canção <i>Onze Fitas</i> .Fonte: Regina, 1979.....	90
Figura 48 : MaPA do <i>Ponto de Sincronização</i> entre o gesto de Elis e a execução do último acorde da canção <i>Onze Fitas</i>	91
Figura 49 : Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.....	92
Figura 50 : Gráfico com <i>Modelo Circumplexo dos Afetos na Música</i> na análise do texto de <i>Onze Fitas (1979)</i>	93
Figura 51 : Gráfico com <i>Modelo Circumplexo dos Afetos na Música</i> na análise da performance de Elis Regina para a canção <i>Onze Fitas (1979)</i>	94
Figuras 52 a, b : MaPA das expressões faciais de Elis Regina no início da Seção A. Apatia e caráter resignado da personagem dona-de-casa, em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.....	99
Figura 53 : MaPA da expressão facial em “...Ai! Como essa santa não se esquece...”. Delicadeza e suavidade em contraste ao proposto pela interjeição “...Ai!” em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980	100
Figuras 54 a, b : MaPA da ampliação do gestual [01:00], em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.....	101
Figuras 55 a, b : MaPA do <i>Ponto de Sincronização</i> entre o movimento e a mudança de Seção e de Personagem, em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.....	101

Figuras 56 a, b, c: MaPA do movimento corporal ascendente de pescoço sugerindo uma tentativa de desviar seu olhar do público com o intuito de buscar forças para conseguir cantar a frase “...Ai! Como essa coisa é tão bonita... [01:48], em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.	102
Figuras 57 a, b: MaPA do <i>Ponto de Sincronização</i> entre gesto e texto em <i>Essa Mulher</i> . O “prazer” sugerido pela expansão do tronco e levantamento dos ombros em contraste a representação da palavra “agonia” transcrita pela contração dos ombros e da expressão facial, em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.....	103
Figuras 58 a, b: MaPA do gestual e expressão facial de Elis em [02:31], na frase “De madrugada, essa mulher faz tanto estrago...” em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.	104
Figuras 59 a, b, c, d : EdiPAs do <i>Ponto de Sincronização</i> entre o movimento de cabeça e pescoço de Elis e o desenho melódico descendente do trecho em [02:59], em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.	105
Figuras 60 a, b, c: MaPA da alteração do <i>Contorno de Ativação da Seção A</i> ” [03:05], em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.	106
Figuras 61 a, b, c: MaPA da apresentação das três personagens em [03:54] utilizando expressões faciais similares.(Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.....	106
Figuras 62 a, b,c: MaPA da reutilização do <i>Contorno de Ativação da Seção A na Seção B</i> [04:38] em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.....	107
Figuras 63 a, b: MaPA do gestual de cabeça e tronco de Elis nos segundos finais da gravação em <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.	108
Figura 64: Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.....	109
<i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).....	109
Figura 65: Gráfico com <i>Modelo Circumplexo dos Afetos na Música</i> na análise do texto de <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).....	110
Figura 66: Gráfico com <i>Modelo Circumplexo dos Afetos na Música</i> da análise da performance de Elis Regina para <i>Essa Mulher</i> (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979)	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - METODOLOGIA.....	26
1.1 Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música (mAAVm) e suas ferramentas. 26	
1.1.1 A construção do MaPA (Mapa de Performance Audiovisual):	39
1.1.2 Estruturação da EdiPA (Edição de Performance Audiovisual):	43
1.2 Estrutura Ausente (1997) - Umberto Eco.....	48
CAPÍTULO II - BLACK IS <i>BEAUTIFUL</i> (1970)	52
2.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em Black is Beautiful	52
2.2 Considerações sobre Elis Regina em <i>Black is Beautiful</i>	77
CAPÍTULO III - ONZE FITAS (1979)	78
3.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em Onze Fitas:	78
3.2 Considerações sobre Elis Regina em Onze Fitas	95
CAPÍTULO IV - <i>ESSA MULHER</i> (1979).....	96
4.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em Essa Mulher	96
4.2 Considerações sobre Elis Regina em Essa Mulher	112
CAPÍTULO V - CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	116
REFERÊNCIAS DE VÍDEO	118
ANEXO I - Partitura Black is Beautiful.....	119
ANEXO II - Partitura Onze Fitas	122
ANEXO III - Partitura Essa Mulher	124

INTRODUÇÃO

Eu faço cara feia, sou exagerada nos gestos? (...) Eu sinto as coisas assim e eu simplesmente recorro a isso tudo porque às vezes a palavra não é suficiente, não tem força pra isso.
(Elis Regina, trecho de entrevista para a revista *Fatos e Fotos*, 1966).

São inúmeros os sujeitos que “emprestam” à música popular brasileira suas histórias e características, atribuindo a ela o caráter multimodo de ser a representação de um povo mestiço, feito da soma de diferentes culturas e influências musicais. Desse modo, torna-se indispensável observarmos os processos e características que compõem a música popular no Brasil também à luz desses personagens.

A apreciação dos diferentes métodos e procedimentos que envolvem a construção do fazer musical dos cantores da música popular brasileira tem se tornado tema de importantes pesquisas nos últimos anos, revelando a necessidade de encontrar mecanismos que deem conta do universo subjetivo, onde se localizam as práticas dos intérpretes dessa escola.

Segundo Napolitano (2007, p.4):

O caráter híbrido, aberto, provisório da ideia de música popular brasileira (com minúsculas), explica, em parte, por que a MPB (com maiúsculas), mais do que um gênero específico é um guarda chuva de vários gêneros, movimentos, e estilos tão diferenciados que, mal parafraseando Cecília Meireles, todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar.

Tais características exigem do cantor um caráter multifacetado passível de transitar entre os mais variados estilos, ritmos e temáticas, na tentativa de levar ao público o sentido do texto (musical e verbal) criado pelo compositor, ou ainda, ressignificado pelo intérprete.

É importante observar que a preocupação com a composição do trinômio voz-corpo-cena no exercício do intérprete de música popular é fundamental para que a experiência da performance atinja o “esperado”: um momento em que *performer* e público dialoguem e vivenciem, através do musical, um evento emocional. A entrada do cantor popular na academia acende a discussão sobre

a importância de se examinar “como” se estrutura a performance musical nesse universo e quais ferramentas seriam capazes de guiar o profissional na busca pela construção de uma formação que trabalhe o corpo, a interpretação e, é claro, a voz.

Segundo levanta Araújo (2012, p.22):

Espera-se, de modo geral, que eles tenham domínio da técnica vocal, consciência das diferenças estilísticas de repertório, compreensão das interfaces literárias das canções ou árias que executam, uma compreensão dos diferentes tipos de escrita musical (contemporânea, tradicional), presença e desenvolvimento cênicos, capacidade de representar personagens e outras inúmeras demandas. Além desses pontos citados, o artista, e deste modo o cantor, deve ser, por vezes, capaz de, associando esses e outros elementos, transmitir o indizível, ou seja, expressar, por meio de seu subtexto ou outro recurso, as nuances que não estão escritas e que nem sempre podem ser verbalizadas.

O abismo que divide as competências esperadas para um “bom” cantor e o pequeno número de metodologias voltadas à prática do mesmo, dificulta ainda mais o trabalho daqueles que buscam construir ou melhorar as suas práxis. É o que discute Machado (2011, p.15) ao traçar um paralelo entre esse cenário e sua própria trajetória:

Durante os mais de vinte anos em que venho me dedicando ao ofício do canto, seja através da realização artística ou da atividade didática, inúmeras vezes deparei com a falta de um pensamento formal sobre a técnica vocal e os referenciais estéticos dirigidos para a utilização da voz na canção popular brasileira que pudesse direcionar um estudo sobre o assunto. O meu processo de formação vocal, como o de muitos outros cantores populares de minha geração, passou exclusivamente pela técnica lírica, obrigando-me sempre a realizar os ajustes necessários à música que fazia profissionalmente e que nada tinha a ver com aquele referencial estético estudado.

Borém (2017, p.71) discorre ainda sobre as dificuldades quanto à construção do corpo e da cena do cantor/instrumentista no processo da performance, ao levantar que:

Na performance musical, a comunicação dos conteúdos de uma obra geralmente está associada, em um primeiro momento, ao texto e/ou contexto que inspiraram sua criação (por parte do compositor) e, posteriormente, ao som e também à imagem do performer no palco durante sua realização. Se, por um lado, cantores, instrumentistas e maestros buscam elementos prévios para planejar e guiar sua prática deliberada na compreensão, estudo e apresentação musical, é muito

comum negligenciarem os elementos de corporalidade que se tornarão a moldura dos sons que comungará com o público.

Concomitante a isso, observamos também a escassez de registros escritos do repertório de música popular (*lead sheet*¹). No Brasil, é possível encontrar algumas obras organizadas em *Songbooks*², mas além do número de compositores contemplados ser infinitamente menor do que o existente, o alto custo desses materiais e muitas vezes a tiragem reduzida em cada edição, não favorece o acesso aos mesmos. A carência de metodologias e o alcance limitado a outras fontes primárias de aprendizado balizam o processo de assimilação do repertório da música popular brasileira, quase exclusivamente à capacidade do *performer*³ em apreender “de ouvido” imitando, em um primeiro momento, o material auditivo que lhe serviu de referência, para posteriormente apropriar-se do mesmo, conferindo-lhe personalidade.

Ao localizar esse indivíduo no recorte da academia, onde o fazer musical transcorre por bases já sistematizadas, observa-se a necessidade de uma série de ajustes que, por vezes, dependem quase exclusivamente da capacidade do professor em mediar e selecionar repertórios e materiais de apoio para aquele aluno. A falta de metodologias voltadas ao desenvolvimento técnico vocal do cantor de música popular, bem como, a escassez de ferramentas que auxiliem o processo de construção da performance desse intérprete são questões recorrentes não só nas Universidades, mas também nos cursos livres e formações técnicas em escolas privadas. Que critérios deveriam nortear a formação do cantor de música popular? Que repertório deveria fazer parte de sua formação, promovendo seu desenvolvimento técnico e interpretativo? Que metodologias hoje estruturadas dariam conta de abarcar as ferramentas técnicas necessárias à realização desse tipo de repertório?

¹ *Lead sheet* é uma forma de notação musical que especifica os elementos essenciais de uma música popular: a melodia, a letra e a harmonia. A melodia é escrita em notação de música ocidental moderna, a letra é escrita como texto abaixo da pauta e a harmonia é especificada com símbolos de acordes acima da pauta. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Lead_sheet.

² *Songbook* é uma coletânea de *lead sheets* de um compositor ou grupo musical. Normalmente oferece um conteúdo oficial que pode ter sido escrito ou corrigido pelo próprio compositor. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Songbook>.

³ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Performance_\(arte\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Performance_(arte))

É muito comum nos depararmos durante nossa construção enquanto *performers* com conceitos enraizantes como *talento*, ou *dom*. Para muitas pessoas ainda hoje, somente aqueles com uma facilidade inata seriam capazes de cantar. Se falarmos sobre a necessidade do desenvolvimento expressivo do cantor de música popular então, esbarraremos em premissas ainda mais delicadas. A construção desse projeto de pesquisa nasce do desejo de criar, organizar, levantar e desenvolver alternativas para o ensino de canto, buscando um olhar realista sobre o aluno inserido nesse contexto.

Vale salientar que a abertura da academia à música popular é sem dúvida um marco para os profissionais no Brasil. Logo, levantar questionamentos sobre os procedimentos e métodos que nortearam o ensino desses alunos é imperativo. É importante que discutamos a necessidade de observação sobre esses indivíduos e suas demandas, garantindo que os intérpretes desse repertório tenham mais autonomia enquanto *performers* e possam ao se tornarem professores, formarem outros profissionais com o mesmo nível de expertise.

Partindo desse contexto, a escolha de Elis Regina como objeto central da presente pesquisa nasce na atemporalidade de suas performances e produções, uma vez que, passadas mais de três décadas de sua morte, Elis continua sendo referência de excelência na prática da música popular. Nas palavras de Nirlando Beirão, na apresentação do livro *Furacão Elis*, de Regina Echeverria (2007, p.14), Elis Regina foi o primeiro soluço coletivo de uma geração que até então desconhecia chorar a perda de um importante personagem. Personagem este que, em um breve período de tempo, foi capaz de transformar a música popular que se conhecia.

Pacheco (2009, p.4) reitera o papel da cantora enquanto ícone da música popular brasileira, ao descrever a diversidade de recursos cênico-musicais utilizados no processo de performance de Elis, elencando:

Se, numa interpretação, a respiração da intérprete, o realce à dramaticidade ou à irreverência dada pela forma de cantar, assim como as pausas por ela colocadas, surtiavam efeitos que acrescentavam sentidos a uma canção, Elis ainda queria mais. Juntava-se à voz um gestual que era puro discurso, agregando e

reforçando sentidos. São olhos, mãos, expressões faciais que informam mensagens. Era o corpo se expressando em sua totalidade.

Ao observar as apresentações da intérprete, ressalta-se a possibilidade de demarcar personagens e textos que transbordam o material musical para uma dimensão mais ampla, tornando a obra “visível” ao público. Para Lopes e Uihôa (2005, p.14) as apresentações de Elis Regina encontram tamanha maestria 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.

Elis Regina soube estender o alcance de suas interpretações ao desenvolver performances que brincavam com os limites entre a música e outras artes, como o universo circense e o teatro, evocando a possibilidade de se estruturar a prática musical do cantor através de diferentes propostas intertextuais.

A escolha por uma construção de performance interdisciplinar pode ser observada durante toda a trajetória de Elis, uma vez que o caminho traçado por ela foi mediado por diversos profissionais que a auxiliaram no processo de solucionar as lacunas, que naturalmente surgem no percurso da formação ou evolução de um cantor, sendo um deles o bailarino norte-americano Lennie Dale como levantam Borém e Taglianetti (2014a, p.41):

Intuitiva e determinada, Elis Regina aproveitava todas as oportunidades para aperfeiçoar sua arte. Para compreender Elis no palco é fundamental conhecer a trajetória do bailarino norte-americano Lennie Dale no Brasil quem, além de ter se tornado grande amigo da cantora exerceu grande impacto em sua vida artística.

A possibilidade de apreender, a partir da observação dos procedimentos e escolhas adotados por Elis Regina em diferentes momentos de sua carreira, não só oferece ao *performer* a oportunidade de assimilar métodos e técnicas a partir de um modelo considerado referência, como também preserva a experiência base da constituição do cantor do repertório de música popular brasileira, ao promover um aprendizado que se origina na própria prática.

O recorte musical da produção de Elis Regina abarcado por esta pesquisa, conta com a seleção de três fontes primárias, constituídas por gravações audiovisuais de performances da cantora. A seleção das obras a serem observadas levou em consideração a amplitude dos conteúdos emocionais e sociais das canções (o que permitiria observar possíveis relações entre a letra, os elementos musicais e a interpretação de Elis), e os potenciais conteúdos transversais, como o contexto da composição da obra e a variedade do uso de recursos: vocais, cênicos, gestuais e interpretativos utilizados pela *performer*.

A primeira fonte primária é um videoclipe da canção *Black is Beautiful*, de Marcos e Paulo Sérgio Valle (1970), gravada para o Especial Elis Regina *SShau*, exibido no programa 1Plus da televisão aberta Alemã em parceria com a Rede Globo de televisão. O programa, que não chegou a ser exibido no Brasil, conta com interpretações icônicas de Elis Regina, como é o caso de *Black is Beautiful* que aborda a temática negra.

A segunda fonte primária é uma gravação ao vivo da canção *Onze Fitas* de Fátima Guedes (1979), gravada em vídeo no 13º Festival de Jazz de Montreux. Para além de um registro da intérprete em um dos maiores e mais importantes festivais internacionais de música da época (por onde cantaram Nina Simone e Ella Fitzgerald), o arquivo apresenta um dos shows mais marcantes da trajetória da mesma.

A terceira fonte primária é o registro audiovisual de *Essa Mulher* de Ana Terra e Joyce Moreno (1979). Além de marcar a história da Música Popular Brasileira por abordar a temática feminina em meio à Ditadura Militar, a canção marcou a trajetória de Elis como uma de suas principais interpretações. O registro audiovisual faz parte do Especial Elis Regina Carvalho Costa que foi ao ar em 1980, apresentado pela Rede Globo de Televisão.

Pensar na construção da performance do cantor popular, a partir de uma leitura sobre a prática cênico-musical de Elis Regina, pode levar este trabalho a deslizar por conjecturas pessoais decorrentes do prazer natural, espontâneo, involuntário e por teorias fundamentadas em uma proposta que desdobra o

valor dos gestos em ciência, observação, sinestesia e fruição. Elis retoma sentidos ou a ausência deles em um espaço que entrecruza o tempo em linhas nada paralelas, oferecendo aos cantores a possibilidade de apreender através de um modelo que trabalha voz, corpo e interpretação em níveis pouco vistos no âmbito da música popular brasileira.

Em se voltando a atenção ao processo de aprendizado da música popular, observa-se tratar-se de um exercício basicamente apreendido através da imitação e da repetição, estruturado em um contexto onde a práxis é geradora da própria atividade. Além disso, como discutido por Borém (2014b, p.1),

as partituras e lead sheets convencionais não traduzem as muitas escolhas e mudanças do intérprete tanto no nível auditivo quanto visual... após séculos de exercícios analíticos para auxiliar a compreensão da música codificada no papel, temos a oportunidade de acrescentar às metodologias e procedimentos de análise já consolidados, a perspectiva do ponto de vista da música realizada, documentada em gravações de áudio e vídeo. Uma das principais tendências da musicologia atual, a análise da música gravada permite estudar, como um todo, a percepção e fruição do processo iniciado pelo compositor (na concepção da obra) e consumado pelo performer (na realização da obra).

A utilização da análise de performances gravadas em áudio ou vídeo, como ferramenta metodológica na aprendizagem do cantor, permite observar a voz tanto separadamente quanto no contexto de fazer parte de um grupo musical, não apenas como mais uma linha na textura musical, mas também como veículo de expressão cênica. Frith (1996) endossa a ideia da voz como importante ferramenta para a construção da performance ao sugerir que existem pelo menos quatro maneiras de explorá-la: 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 como personagem (a interpretação da canção por meio da voz).

No processo de análise da voz gravada, pode-se observar também outros recursos interpretativos, tais como: o uso de diferentes tipos de vibratos e portamentos, alterações timbrísticas e o uso de técnicas vocais que auxiliem a criação de diversos personagens na música (como drive, yodle, crepitação,

sussurro...). A análise desses e de outros recursos vocais, pode desvendar práticas de performance de interpretações de artistas referenciais, esclarecer o processo e comunicação dos cantores e promover modelos para uma interpretação mais bem fundamentada na performance vocal.

Em face dessa realidade, o presente trabalho pretende elencar elementos musicais, cênicos, sociológicos, emocionais, políticos e pessoais, que possibilitem a observação da performance de Elis Regina através de uma análise do trinômio texto-som-imagem na performance da cantora nos três excertos, intentando, através da experimentação da metodologia descrita a seguir, oferecer possibilidades que favoreçam o processo de aprendizado do cantor popular.

Os recortes musicais definem-se a partir do contraste proposto pelas obras e pela relevância da construção cênica composta para as mesmas. As fontes primárias utilizadas são as *lead sheets* dos compositores ou escrituradas para essa pesquisa (por não existir registro prévio) e, principalmente, os vídeos da cantora nessas canções.

Para analisar as fontes primárias, recorre-se à metodologia desenvolvida e sistematizada por Borém, a partir de 2014, e consolidada no mAAVm⁴ (BORÉM, 2018), e também às pesquisas de Umberto Eco (1995), (1997) e (2005) enquanto suporte para discutirmos alguns questionamentos que podem surgir durante a pesquisa quanto aos processos interpretativos e do universo da Comunicação

Em 2014, a parceria com Taglianetti renderia o artigo: **Trajetória do canto cênico de Elis Regina**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, n.29, 2014a, p.39-52, importante referência ao levantar questões cênicas e sobre a formação e história da cantora. Também em 2014, o artigo dos dois autores: **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**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música,

⁴ mAAVM - Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música

n.29, 2014b, p.53-69, aborda a relação entre texto, música e imagem nas performances de Elis para as obras de Chico Buarque e Gilberto Gil, utilizando a metodologia de Borém.

No ano de 2016, Borém publica um artigo dedicado à apresentação de seu método: **MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música**. Salvador: MUSICA THEORICA, 2016a, p. 1-37. Nele é possível observar a construção e estruturação dos MaPAs e EdiPAs. Nesse artigo, o pesquisador apresenta sua adaptação ao trabalho de Haga (2008) - ajustando-o para a performance musical -, como ferramenta auxiliar ao seu método.

Mais tarde, no mesmo ano (2016), Borém e Taglianetti no artigo: **Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)**. São Paulo: Opus, 2016b, v.22, n.2., p.193-215, discutem o conceito de Modelo Circumplexo de Russel (1980) aplicado à música. O artigo esboça a construção dos Modelos para o conteúdo afetivo das três modinhas imperiais de Lino José Nunes. Ainda neste ano, Borém desenvolve uma análise para o binômio texto/som e o trinômio texto-som-imagem da performance de Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda* (2012), utilizando o mAAVm no artigo: **“... Foda!”: a bossa das palavras, música e imagens de Caetano Veloso**. Natal: ARJ - Art Research Journal, 2016c, v.3, n.2, p.117-159.

O conceito de Cinesfera aplicado à música e também à adaptação da descrição quantitativa e qualitativa dos movimentos (Cinesiologia), estruturados originalmente por Laban (1978), são incorporados às ferramentas auxiliares da metodologia de Borém (2017) no artigo: *A Cinesfera da Voz e do Corpo da Cantora-atriz Martha Herr*. In: SANTIAGO, Patrícia Furst; PARIZZI, Betânia; FERNANDINO, Jussara. **Corporeidade e Educação Musical**. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado da UFMG, 2017. p.71-95.

Em 2018, o método de Borém é apresentado em detalhes, bem como cada ferramenta adaptada pelo autor em: **mAAVm: um Método de Análise de Áudios**

e Vídeos de Música e suas Ferramentas. Belo Horizonte: UFMG, 2018. 28p.
Projeto de Pesquisa de Pesquisador PQ do CNPq,

Partindo do trabalho de Borém, a presente pesquisa propõe-se a utilizar as ferramentas e metodologia desenvolvidas pelo autor mAAVm em 2018: o Mapa Visual de Performance (MaPA), que associa as seções formais das obras às imagens provenientes dos arquivos audiovisuais selecionados por esta pesquisa, e a Edição de Performance Audiovisual (EdiPA), que fornece diferentes estratos com a notação de elementos sonoros e visuais das composições originais e suas respectivas performances em vídeo, para observar a performance musical de Elis Regina nos excertos já apresentados (BORÉM, 2018).

Acredita-se que a utilização de procedimentos como os propostos por Borém (2018) oferecerão aos cantores de música popular a oportunidade de observar de forma sistematizada e ampliada o repertório que compõem a sua prática, bem como possibilitará uma manipulação mais profunda de técnicas e mecanismos relacionados à construção da performance desse indivíduo, possibilitando a partir disso, inclusive, a estruturação de metodologias que preencham progressivamente as lacunas encontradas em nossa trajetória.

CAPÍTULO I - METODOLOGIA

1.1 Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música (mAAVm) e suas ferramentas

Segundo Borém (2016a, p.2), dentre as modernidades tecnológicas que mudaram a perspectiva de ouvir e ver a realização musical pode-se destacar a gravação e a reprodução simultânea de sons e imagens em movimento. A possibilidade de se observar uma performance musical enquanto um acontecimento composto de gestos, símbolos e sonoridades, transformou a experiência de apreciação e o evento em si, na mesma medida em que propôs um olhar mais profundo acerca do sujeito no palco, abrindo espaço para possíveis “leituras” sobre o fazer musical, que anteriormente não seriam possíveis.

Para Ulhôa (2013, p.7), a gravação:

...modificou inclusive a forma principal de transmissão musical no século XX. Se nos séculos anteriores as pessoas aprendiam e escutavam música pela transmissão oral, quando não decifravam música através da escrita — tendo ou não a vivência prática daquela tradição de execução musical — no século XX o contato maior com música acontece por meio de gravações.

Dentro deste cenário Clarke e Cook (2003), no livro *Empirical Musicology*, debatem a importância da estruturação de parâmetros capazes de nortear a observação do recorte musical, garantindo a comprovação de seus resultados, por meio da reprodução dos modelos metodológicos.

É importante observar que, mesmo com o surgimento dessas ferramentas (o que permitiu à análise de música popular trilhar caminhos menos subjetivos) e considerando o aumento dos projetos e artigos utilizando a investigação de áudios de música como objeto, verifica-se a insuficiência de trabalhos e mecanismos analíticos que abordem registros de música que contemplem também a imagem.

Em sua pesquisa, Borém (2016a) constata que o número de estudos e publicações que tratam de análises de música gravada é limitado. Em um breve levantamento feito pelo autor, nos últimos 11 eventos de pesquisa que abordam os trabalhos na área da análise musical, menos de 4% das produções discorriam sobre a análise de músicas gravadas em vídeo.

O pesquisador Nicholas Cook (2003) aparece nesse cenário como um dos pioneiro da análise de música gravada, tanto em áudio quanto em vídeo. Em sua produção, discorre entre outras coisas sobre a importância de se observar (além dos parâmetros teóricos musicais) as relações que conectam as palavras, imagens e gestos.

É partindo desse cenário que se pode localizar a proposta metodológica estruturada por Borém (2018). Sua trajetória enquanto educador e performer serviu como mote para que buscasse informações e metodologias que intentassem dar conta das limitações observadas por ele em relação às fontes primárias (textos e partituras) utilizadas em sala de aula e em sua produção como contrabaixista. Seguindo o fluxo das pesquisas de ponta na área de musicologia, dedicou-se primeiramente a buscar meios para ampliar os processos de análise de gravações de áudio e, posteriormente, de vídeos.

A importância dessas ferramentas fica em evidência no recorte da fala de Borém (2016a, p.5). Para o pesquisador, o exercício de análise de gravações das obras trabalhadas com seus alunos foi determinante para uma apreensão mais profunda sobre a performance de ícones da música brasileira (principalmente no que diz respeito à música popular), além de favorecer a observação dos critérios e modelos composicionais das obras.

Em um breve levantamento dos artigos do pesquisador pode-se observar que suas propostas não se limitam ao ambiente da prática do contrabaixo ou de seu repertório. Seus trabalhos percorrem também, desde análises de performances e arranjos da música popular, até recortes bem específicos, como a construção das interpretações de cantores populares e eruditos, destacando sua pesquisa sobre a cantora Elis Regina.

No artigo de Borém (2016a), em que apresenta a estrutura do seu método para análise de performances gravadas em vídeo, o autor descreve um organograma que gerencia o processo de investigação através da seleção de elementos e especificidades, o que, segundo ele, permitiria localizar e reconstruir relações implícitas não facilmente observáveis à primeira vista e/ou audição. O potencial de aplicabilidade dos procedimentos a uma maior variedade de fontes primárias como videoclipes, shows, gravações em vídeo de concertos, óperas, filmes, documentários, entrevistas entre outros, amplia as oportunidades de diálogo entre diferentes linhas de pesquisa ao favorecer, por exemplo, a observação das relações entre expressões faciais e gestos corporais, construções cênicas e aspectos estilísticos, e a transcrição de informações e decisões extra-musicais presentes em documentários e entrevistas com intérpretes, diretores e compositores.

Ao final do sistema, as ferramentas desenvolvidas pelo autor (MaPA e EdiPA) serviriam como um roteiro, dissecando significados e escolhas cênico-musicais.

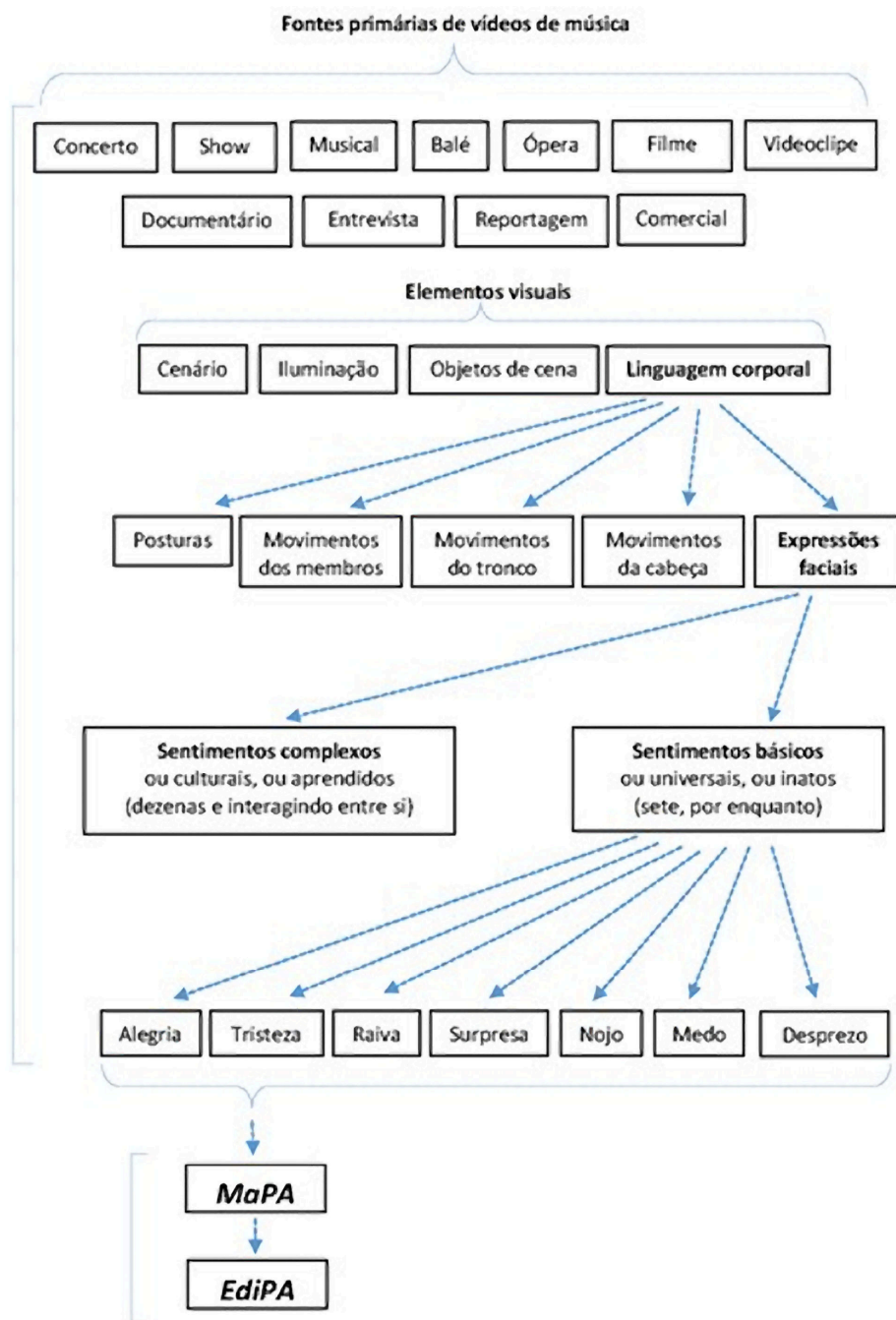


Figura 1: Organograma de fontes primárias imagéticas, delineamentos analíticos em vídeos de música e duas ferramentas – MaPA e EdiPA – propostas para síntese dos dados analíticos organizadas

Fonte: Borém, 2016a, p.5

Após a apresentação de seu organograma, Borém (2016a, p.5) esboça com mais profundidade cada etapa de seu procedimento até a composição das ferramentas MaPA e EdiPa.

O primeiro passo apresentado por Borém (2016a, p.5) é a seleção do vídeo a ser analisado. O autor elenca como fatores relevantes a esse primeiro procedimento: a integridade no arquivo utilizado como fonte primária (qualidade da gravação e qualidade de imagem), a observação do potencial expressivo da performance (a unidade na execução da obra, a originalidade e possíveis indicações da relação texto-som-imagem), e finalmente o acúmulo de habilidades para discorrer sobre o conteúdo cultural, social e principalmente musical que constituem o recorte musical selecionado.

O pesquisador recomenda a realização do *download* dos vídeos analisados para não se perder a fonte primária virtual, observando ainda a possibilidade de localizar na *internet* vídeos que “escondam” informações novas, que ao serem transcritas podem proporcionar elementos musicais valiosos e até então ignorados por outros autores (BORÉM, 2016a, p.7). O próximo passo diz respeito aos tipos de filmagens em relação ao planejamento da realização musical e à naturalidade da performance. Essa triagem inicial pode auxiliar na seleção dos recortes para a construção das análises. Borém elenca 3 tipos: performance não-espontânea, performance quase-espontânea e performance espontânea.

A **performance não-espontânea** ocorre quando anterior ao evento musical constrói-se um roteiro cuidadosamente planejado. As ações ocorrem de modo controlado, sendo evidente o uso de recursos como cortes e edições, deflagrando a utilização das linguagens cinematográficas e dos videoclipes. Como esclarece Borém (2016a), verifica-se uma atuação direta do diretor artístico (ou diretor de imagens), necessitando de um direcionamento criativo no processo de seleção e utilização das tomadas. A produção e edição das cenas é evidente, destacando-se até em detrimento à própria interpretação musical. Um fonograma previamente gravado e produzido serve ao performer para coreografar ou ajustar seus gestos ao vídeo ou ainda para sincronizar o áudio às tomadas que evidenciam a articulação labial. O autor observa também que:

A performance não-espontânea envolve muitos takes da mesma cena, tomadas de vários ângulos com várias câmaras, efeitos especiais, cortes e um grande trabalho de montagem (BORÉM, 2016a, p.7):

Na **performance quase-espontânea**, observa-se um modelo de apresentação que aparenta ser mais natural, além de contar com um trabalho de edição menos perceptível. O pesquisador recorta um exemplo desse tipo de realização ao analisar a crença presente em torno das interpretações de Elis: a premissa quanto à ausência de construção de sua performance. O trabalho de Borém (2016a) evidencia o oposto. Nas produções de performances quase-espontâneas, fazem-se presentes o planejamento e também o controle das escolhas cênico-musicais. São selecionadas as melhores tomadas, os melhores ângulos, o que permite leituras como a feita sobre Elis. Não há privação da liberdade do intérprete, uma vez que esse componente é característica inerente às realizações musicais ao vivo. Para Borém (2016a), os pequenos erros e “assincronias”, bem como uso de alguns efeitos vocais e instrumentais garantem a esse evento musical a parcela “humana” observada neste formato de apresentação.

A observação de Borém (2016a) sobre a “quase-espontaneidade” das interpretações de Elis permite traçar um paralelo direto com um dos dilemas do ensino do repertório de música popular. É muito comum ainda hoje ouvir profissionais compartilhando o discurso de que pensar a metodologia da construção da performance do canto popular enrijeceria um modelo de criação musical estruturado há décadas, sob bases mais subjetivas e intuitivas do que técnicas. Elis Regina é a prova cabal de não ser necessário abandonar a identidade em detrimento da expertise. Pelo contrário, a fusão entre as duas realidades pode oferecer ao *performer* mecanismos para explorar seu potencial de forma mais efetiva.

Já na **performance espontânea**, observa-se uma maior liberdade para os músicos e eventuais diretores, uma vez que ambos não ficariam presos a um roteiro. O controle sobre a realização musical é menor ou inexistente, ficando evidentes eventuais erros, acontecimentos não planejados, e o surgimento de emoções autênticas, em princípio, impossíveis de serem repetidas.

Durante as suas pesquisas e no processo de desenvolvimentos dos MaPAs e EdiPAs, o autor observou a necessidade utilizar ferramentas analíticas complementares que possibilitassem a ampliação do olhar sobre o intérprete. Selecionados os mecanismos, o segundo passo fora adaptá-los ao contexto musical. A primeira ferramenta adaptada por Borém (2016a) – para dar conta da observação de gestos e movimentos – foram os 5 conceitos propostos por Haga (2008) para observar os movimentos de dança.

O primeiro conceito é o de **Segmentação (Chunking)**. Tem por função dividir o todo da performance em unidades independentes e menores, gestualmente bem definidas. O segundo dá conta de observar os **Contornos de Ativação (Activation Contour)**. Esses compreendem as variações quanto à Dinâmica e/ou Cinemática dos movimentos, definidas pelas ações sofridas em um ou mais excertos. A **Cinemática (Kinematics)** descreve o caminho percorrido pelas escolhas gestuais e alterações quanto à velocidade das mesmas. Já a **Dinâmica (Dynamics)** examina as forças responsáveis por darem início ou constrangerem um movimento. Vale observar que o termo possui sentido diferente do comumente utilizado na música (que diz respeito à intensidade). Por último, a ideia de **Pontos de Sincronização (Sync-Points)**, que são momentos onde podemos observar sincronidades relevantes na relação entre o gesto e a música.

Com o objetivo de relacionar a localização dos corpos em performance e as dimensões possíveis para a utilização dos mesmos, o próximo autor a quem Borém recorre é Rudolf Laban (1978) e suas pesquisas sobre dança e o corpo no palco.

Segundo Guimarães (2006, p. 43-44):

Laban não ensinava apenas uma técnica de dança, mas estava interessado em que seus alunos pudessem ser capazes de improvisar e de usar o corpo para se expressar por meio do treinamento corporal voltado “às questões estruturais do movimento” e à conscientização sobre as relações entre o corpo, espaço, ritmo e fluência.

Utilizar-se-á as definições desses fatores dispostas no *Dicionário Laban* organizado por Rengel (2005, p.64-100):

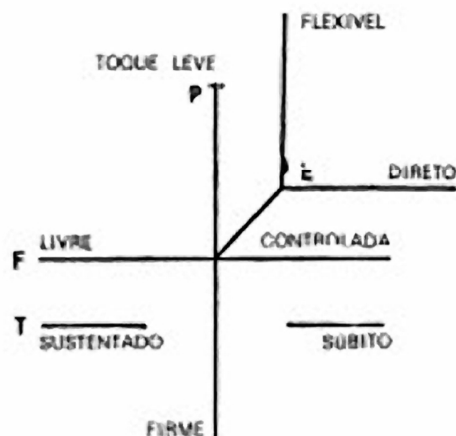
- A **Fluência** observa sob um olhar amplo de que maneira se comportam as partes do corpo, isoladamente e entre si. A alternância entre movimentos e a forma como esse processo acontece pode ser livre ou contida, fragmentada ou continua;
- O **Espaço** apresenta o “onde” do movimento, evidenciando a relação entre o espaço do corpo, do outro e o geral;
- O **Peso** é o fator responsável por demonstrar a intenção do *performer*, deflagrando e afirmando as vontades implícitas ou explícitas no movimento.
- O **Tempo** está relacionado com a decisão e com o aspecto mais intuitivo da personalidade, localiza o movimento na cena e mensura sua duração;
- O conceito de **Esforço** estrutura-se a partir da combinação e alteração desses fatores de movimento representando a qualidade das ações realizadas.

No quadro a seguir, Rudolf Laban (1978), organiza um resumo sobre os fatores de movimento e as relações estabelecidas entre eles.

ESFORÇO

Verificação dos Aspectos de Peso, Tempo, Espaço e Fluência Necessários à Compreensão do Esforço

GRÁFICO DO ESFORÇO
Representando os quatro Fatores de Movimento, cada um dos quais com seus dois Elementos
(P = Peso; E = Espaço; F = Fluência; T = Tempo).



Fatores de movimento	Elementos do Esforço		Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Aspectos classificáveis (sensação do movimento)
	(lutantes)	(complacentes)		
Peso	firme	suave	Resistência forte (ou graus menores até fraco)	Leveza leve (ou graus menores até pesado)
Tempo	súbito	sustentado	Velocidade rápida (ou graus menores até lento)	Duração (longo ou graus menores até curto)
Espaço	direto	flexível	Direção direta (ou graus menores até ondulante)	Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)
Fluência	controlada	livre	Controle parado (ou graus menores até libertado)	Fluência fluida (ou graus menores até parando)

Figura 3: Quadro de fatores de movimento
Fonte: Laban, 1978, p. 126

A aplicação dos conceitos de Haga (2008) e Laban (1978) à estrutura de análise de performance proposta por Borém (2018), permitirá observar a qualidade das ações realizadas na performance em vídeo, oferecendo um olhar extremamente profundo sobre as escolhas cênicas e gestuais do *performer*.

Outra abordagem apresentada por Borém (2016a) como componente da observação geradora dos MaPAs e EdiPAs é a investigação do rosto do intérprete, através do exame das expressões faciais e emoções expressas durante a performance.

Para tal, o pesquisador recorre a pesquisas nas áreas da psicologia e antropologia (Ekman, 1972; Ekman e Keltner, 1997; Ekman, 1999; Keltner e Ekman, 2008) e as descobertas resultantes desse diálogo que apontam para a existência de um número reduzido de emoções inatas. Seriam seis as emoções básicas observadas no ser humano (incluindo os bebês), construídas pela ação de 43 músculos. Borém levanta a complexidade do processo analítico das expressões faciais, uma vez que as emoções podem se conectar entre si, dando origem às outras bem mais complexas (BORÉM, 2016a, p.8).



Figura 4: Elementos da musculatura facial para análise e observação das 6 emoções básicas segundo Ekman (1986, p.78). Fonte Imagem: <http://conhecimentoeficaz.blogspot.com/2015/06/linguagem-corporal.html>

Também dentro do aporte da Psicologia, Borém e Taglianetti (2016b) recorrem ao Modelo Circumplexo das Emoções de Russel (1980) que delinea 26 estados de espírito em quatro quadrantes delimitados por dois eixos: o horizontal de valência social (de muito negativo a muito positivo), e o eixo vertical de níveis de excitação (de baixa excitação à muita excitação). Na adequação proposta por eles, os autores relacionam entre si os estados de espírito assinalando os percursos afetivos que podem ocorrer na interpretação de uma obra musical completa, em um trecho da mesma ou ainda em um grupo de obras inter-relacionadas. Ao utilizarem em sua adaptação cores e tamanhos diferentes para as palavras, tornaram mais fluida a demarcação das relações entre os quadrantes bem como delinearão os percursos narrativos da

interpretação musical por entre os trechos definidores dos estados de espírito com clareza. Pode-se observar a proposta de Borém comparando os modelos a seguir:

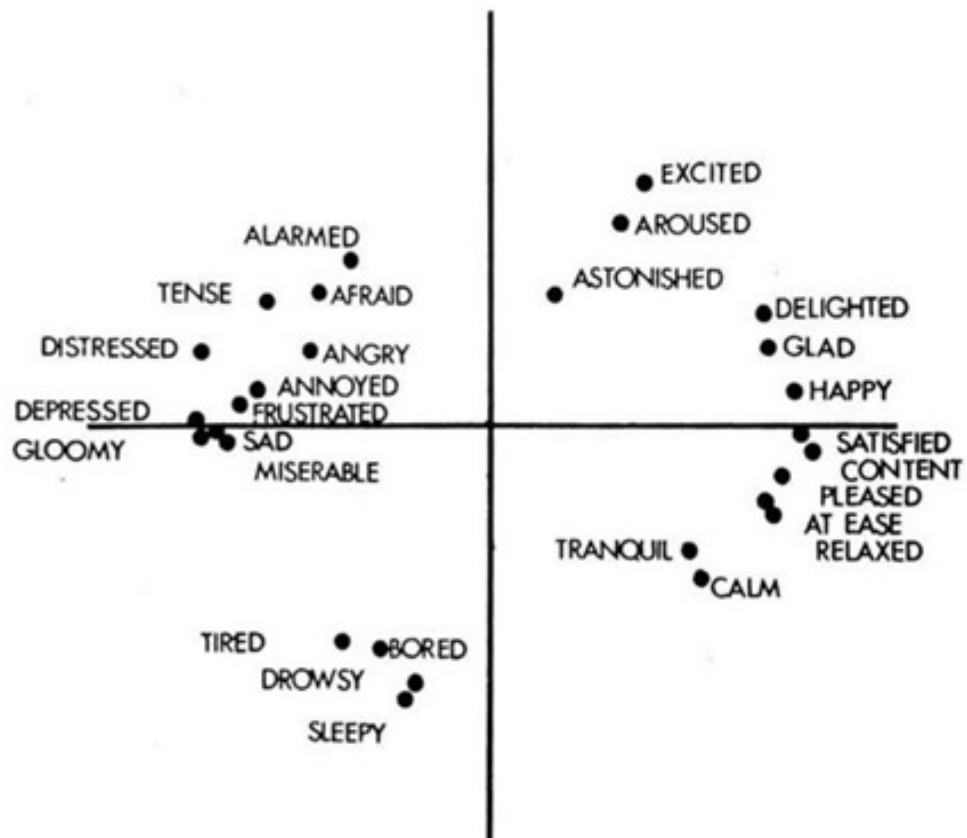


Figura 5: Modelo espacial original de distribuição de afetos de Russel (1980, 1174)
Fonte: Russel, 1980, p. 1174

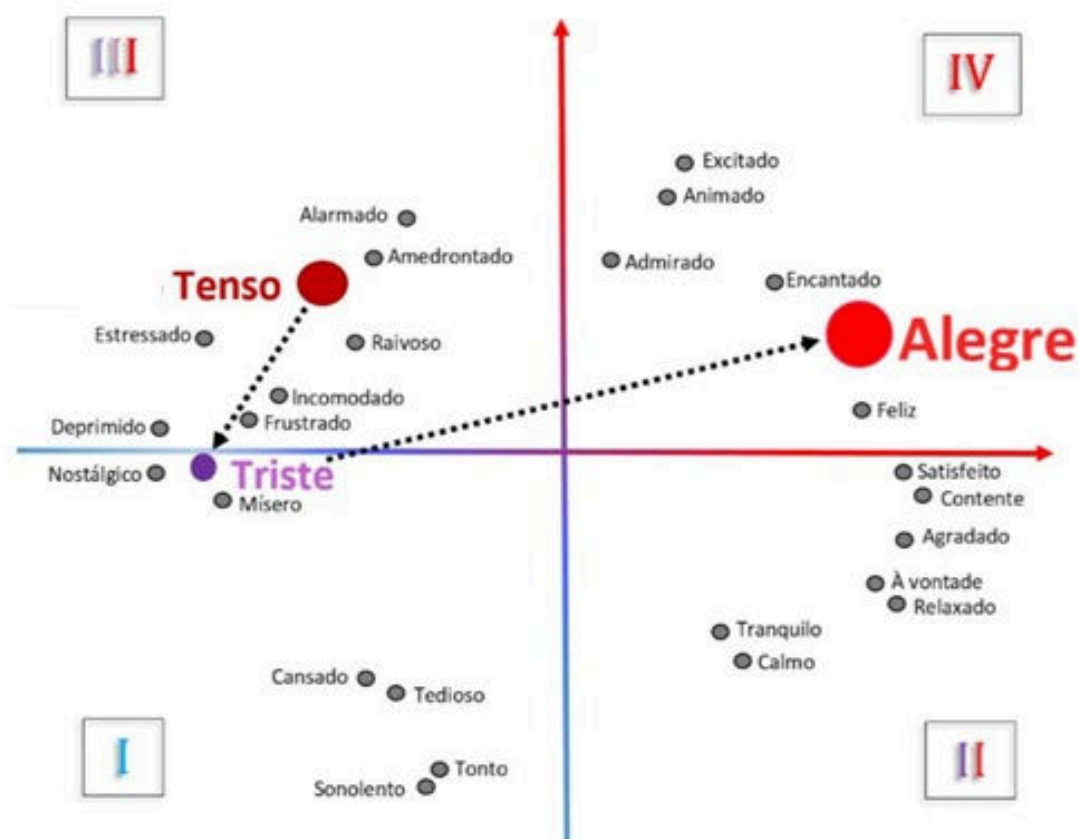


Figura 6: Modelo adaptado através da utilização de tamanhos, cores e setas direcionais para localizar o percurso das emoções no planejamento cênico da performance musical
 Fonte: Russell (1980, p.1174) adaptado por Borém e Taglianetti (2016b, p.5)

1.1.1 A construção do MaPA (Mapa de Performance Audiovisual):

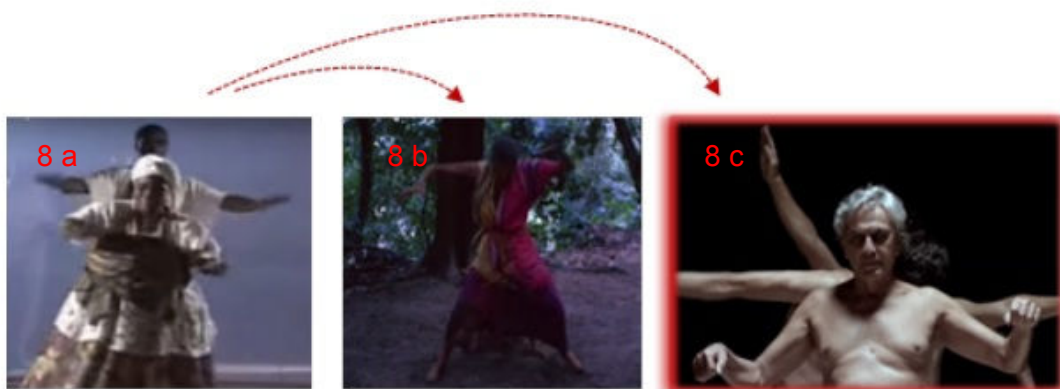
Segundo Borém (2016a, p.9), o MaPA é um mecanismo estruturado pelo agrupamento de fotogramas recortados de uma gravação audiovisual de uma performance musical. Recursos gráficos (como linhas, setas e arcos), além de breves marcações textuais na música (ou sobre ela), observações e apontamentos quanto aos gestos do *performer*, além de outros delineamentos cênicos relevantes, são elementos adicionados a esse sistema.

Essa ferramenta pode ser constituída pela quantidade de fotogramas necessários, como pode-se observar nas imagens a seguir.



Figura 7: Exemplo de MaPA com fotograma único - MaPA da máscara de mãos para “o bruxo”, “o magno”, “o velho” e “o bardo” em *A Bossa Nova é foda*
 Fonte: Borém, 2016c, p.145

Por meio de dois ou mais fotogramas e indicações com setas, um MaPA pode resgatar a ideia de movimentações, sentidos, intertextos e expressões faciais das imagens no vídeo. Como pode-se observar nos exemplos a seguir.



Figuras 8 a, b, c: MaPA (com 3 fotogramas) do candomblé refletido em imagens do filme “O Cinema Falado” e no vídeo “A Bossa Nova é foda” (em [1:26]) de Caetano Veloso
 Fonte: Borém, 2016c, p.147

Ao analisar o MaPA das figuras 8a, 8b e 8c, verifica-se que a ferramenta torna possível a recuperação de sentidos não verbais observados pelo autor, através

da referência dos gestos e movimentos corporais no videoclipe de Caetano Veloso (BORÉM, 2016c). As ações constatadas na performance do intérprete e dos bailarinos acrescentam outros significados ao evento musical, o que Borém chamou de referências visuais de ecumenismo religioso. Borém (2016c, p.147) descreve o momento em que se pode recuperar tais referências:

Em [1:25], fazendo um movimento de cabeça para trás, braços fluidos articulando os punhos e os olhos virados em transe (Figura 17c), um ícone típico do “acolhimento das mulheres” no ritual da incorporação dos orixás femininos Iemanjá e Oxum (Barbara, 2002, p.69, 138, 140-141, 152, 159, 164; veja também o vídeo de Nóbrega, Almeida e França, 2007, [em 2:58]).

A análise do corpo do *performer* a partir da adaptação das propostas de Haga (2008) e Laban (1978) permitiu ao pesquisador desvendar uma construção que ocorre anteriormente, fora das câmeras. A escolha consciente e estruturada dos gestos e movimentos reitera também os conceitos propostos por Borém quanto aos modelos de performance, corroborando com a localização da interpretação de Caetano no vídeo como não-espontânea.

O próximo exemplo delinea um modelo de MaPA que, segundo o pesquisador, permite revelar dados analíticos em um nível mais geral e apontar uma grande coerência e unidade no todo de sua realização.

Borém (2016a, p.12) argumenta que é possível se recuperar o cerne de uma performance musical em um modelo simples de MaPa. A utilização de alguns fotogramas selecionados no decorrer da gravação seria suficiente para representar seu conteúdo e os estágios fundamentais à construção expressiva.



Figuras 9, a, b, c, d: Um MaPA com 4 fotogramas sumariando a realização corporal de Elis Regina na canção “Me Deixas Louca” (Regina, Manzanero, Coelho e Oliveira, 2006), baseada na relação amorosa-sexual: 9a- sedução, 9b- carícias, 9c- orgasmo e 9d- relaxamento
 Fonte: Perotti; Borém, 2016, p.24; Regina, 2006

Segundo Borém (2016c), o exercício de elaboração de um MaPA (a partir da seleção de fotogramas) seria capaz de revelar o processo desenvolvido pelo intérprete para a realização de sua interpretação, através das expressões faciais e da relação entre elas, e a forma da música. O apontamento dos *Segmentos* da obra bem como a observação de seus Contornos de Ativação, Cinemática, Pontos de Sincronização e Dinâmica seriam capazes de trazer à tona as minúcias que envolvem as decisões do *performer*. Como observa-se através do MaPA a seguir:

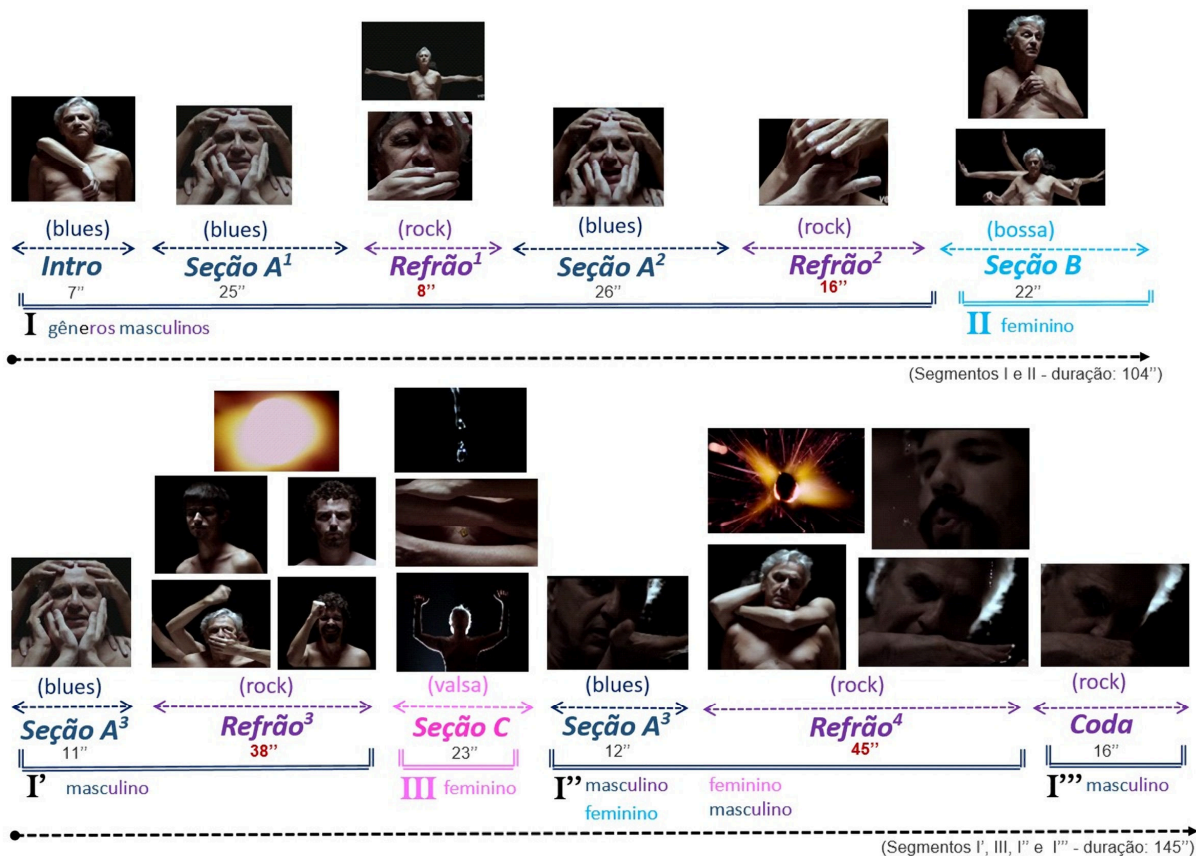


Figura 10: MaPA global de “A Bossa Nova é foda” de Caetano Veloso
 Fonte: Borém: 2016c, p.151

O detalhamento da complexa relação entre sentimentos, interpretação e estrutura formal permite não só compreender as escolhas e construções de outros *performers*, como fornece recursos para que se crie as próprias.

1.1.2 Estruturação da EdiPA (Edição de Performance Audiovisual):

Borém (2016a, p.23) descreve a EdiPA como uma partitura, à qual serão adicionados fotogramas retirados do MaPA, sinais que busquem apontar dados importantes da análise e até mesmo, dados textuais reduzidos. O autor sugere ainda que outros modelos de notação musical poderiam ser utilizados como aporte, inclusive partituras tradicionais. Anotações sobre estilos, técnicas e práticas de performance podem revelar dados definidos ou sugeridos pelo compositor, extremamente relevantes para o desenvolvimento de uma performance.

Assim como ocorre com o MaPA, as possibilidades em relação à EdiPA são amplas, seja no que diz respeito à sua utilização ou quanto às fontes primárias investigadas.

No exemplo a seguir, pode-se examinar uma EdiPA que associa um fotograma recortado de uma performance de Elis com o espectrograma⁵ do trecho da música.

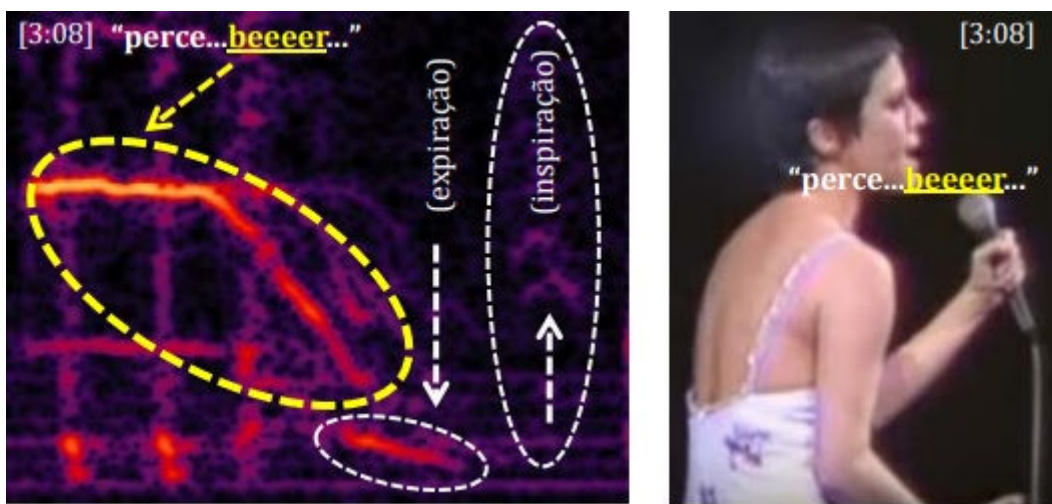


Figura 11: MaPA de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos portamento e drive⁶ sobre a sílaba “ber” da palavra “perceber” na canção *Como Nossos Pais* de Belchior

Fonte: Ribeiro; Borém, 2017

A versatilidade da ferramenta desenvolvida por Borém possibilita também que uma EdiPA possa ser estruturada a partir da transcrição de uma gravação de áudio (e não somente partindo de vídeos), já que viabilizaria o recorte de materiais sonoros capazes de contribuir no processo de análise de uma performance ou composição.

⁵ Um espectro é representação gráfica de um som digital em um espaço de tempo. Um espectrograma funciona como um mapa onde é possível visualizar a evolução do espectro ao longo do tempo, ou seja, ver como as frequências e amplitudes variam no decorrer do tempo. Fonte: <https://hudlac.wordpress.com/tag/espectrograma/>

⁶ Os drives vocais são considerados ferramentas vocais. Eles consistem na quebra da frequência fundamental da voz (drives glóticos) e na quebra da continuidade do fluxo de ar (drives supraglóticos), promovendo uma distorção na voz. Fonte: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/fonoaudiologia/analise-perceptivo-auditiva/16287>.

Dentre as inúmeras potenciais utilizações desse modelo, destaca-se o uso como aporte ao aprendizado do cantor popular e as fontes primárias mais comuns de sua rotina: as gravações de áudio. Borém (2016a) reitera a importância desse modelo de EdiPA ao salientar que, em existindo uma *lead sheet* de referência, na música popular a notação musical geralmente é muito simplificada e esconde práticas de performance relevantes para a análise musical (p.26).

Como destacam Ribeiro e Borém (2016, p.3):

A análise espectrográfica dos dados sonoros permite verificar a justaposição ou simultaneidade de técnicas vocais. Nestas técnicas, permite colher dados quantitativos – como intervalos melódicos percorridos (em semitons), timing (em milissegundos) de eventos e flexibilizações rítmicas, velocidade e tipologia (inicial, intermediário ou final; RIBEIRO; BORÉM, 2012) de portamenti, taxa (em hertz) e profundidade (em frações de semitons) de vibrato, e intensidades (em decibéis). A análise espectrográfica permite também colher dados qualitativos – como transições entre registros vocais, fluidez do vibrato no decorrer das notas e delineamento de contornos melódicos.

O próximo modelo de EdiPA traz o emparelhamento de fotogramas de vídeo e trechos da *lead sheet*, o que favorece a apreciação das relações do trinômio texto-som-imagem da performance observada.

(a) [0:17] [0:14-0:18] **Seção A1** *Blues (swing)* yodel yodel yodel
 Era Era Era
 Quera te - rá ti - do, es - sa fi zea da de, a re - úis.

(b) [1:40] [1:22] [1:22-1:44] **Seção B** *Bossa straight* = =
 A7M A6
 O Tora de tu - do co - ma - dias en - dus do mar
 falsete

(c) [2:15] [2:14-2:17] **Refrão 3** *Rock (swing)* (fry) fry
 A - ah! A - ah!
 A bos - sa no - va é fo - da!

Figura 12: EdiPA das emoções e efeitos vocais de Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda*
 Fonte: BORÉM: 2016c, p.150

O último exemplo é uma EdiPA de uma canção completa. Esse formato oferece dados do processo de análise, além de uma partitura mais completa, o que favoreceria não só a compreensão sobre a performance já realizada, como serviria de mapa para novas leituras do repertório.

Atrás da Porta

segundo lead sheet editada por Almir Chediak
e gravação de Elis Regina no vídeo Na Batucada da Vida (1973) ***

Transc., ed. e método de análise de **Fausto Borém** Performance de **Elis Regina**

Letra de **Chico Buarque**
Música de **Francis Hime**

Intro
Introdução de 10 compassos


Lead sheet editada por **Almir Chediak**

Adagio ♩ = 64
Introdução de 8 compassos

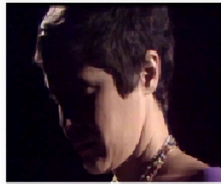
Realização vocal de **Elis Regina**

Timing de acordo com o vídeo **

Realização cênica de **Elis Regina**



cabeça apoiada na mão
(introspecção)



levanta a cabeça
(a realidade à frente)

[00:44:47] (solo de piano tempo rubato) [00:45:08] (levada de bateria)


Seção A

11

Quan-doo - lhas - te bem Nos - o - lhos meus Eo - teu o - lhar e - ra dea -

[00:45:17] Quan-doo-lhas-te bem - Nos - o-lhos meus Eo teu o-lhar - e -

Synch Point



cabeça de frente
(aprecensão)

15

Figura 13: EdiPA completa da canção *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime contendo imagens e notações. A *lead sheet* foi transcrita por Almir Chediak e interpretada por Elis Regina. (Regina, Buarque, Hime, Chediak e Oliveira, 2014)
Fonte: Borém, 2016b, p.28

1.2 Estrutura Ausente (1997) - Umberto Eco

Para dar conta de balizarmos o universo subjetivo por onde pretendem caminhar os processos e resultados das análises que faremos nos capítulos seguintes, buscaremos no trabalho de Eco (1997) “significados” para alguns dos termos, eventos ou inquietações que podem surgir durante a trajetória das análises acerca das performances de Elis Regina.

A partir do recorte e da assimilação de alguns conceitos das Teorias da Comunicação, estruturados e/ou organizados por Eco em seu livro *A estrutura ausente* (1997) realizaremos uma adaptação de alguns deles para o contexto das Análises de Performance Gravadas em Vídeo.

Começaremos observando a teoria utilizada por Eco para explicar a Semiologia. O autor cita Roland Barthes (1966, p.7) e seu conceito de que a Semiologia é um braço da Linguística que observa os fenômenos culturais “como se fossem sistemas de signos” e conseqüentemente fenômenos de comunicação. A primeira assimilação feita depois desse contato com a terminologia foi estabelecer uma relação com o objeto de estudo na área de Música. Facilmente conseguimos localizar as análises de performances gravadas (por exemplo) em uma estrutura semelhante ao encontrado nas observações de outros fenômenos de comunicação. Analisamos as mensagens musicais e nos esforçamos para compreendê-las e transmiti-las, observamos a construção da comunicação musical a partir de códigos próprios, apreendemos a partir da leitura e decodificação de mensagens musicais estruturadas por outros interlocutores entre outros eventos gerados a partir da observação do fenômeno cultural que é a música.

O cantar, por exemplo, também pode ser investigado enquanto fenômeno cultural, uma vez que se organiza através de um intrincado sistema de signos, tanto quando observado unicamente sobre suas componentes musicais, quanto quando a partir dos símbolos e ferramentas que compõem os processos da sua práxis (performance) e história.

Ao delimitar que a Psicologia estuda a percepção como fato de comunicação (1997, p.3), Eco nos permite pensar o lugar do pesquisador por trás das análises, aqui no recorte das pesquisas em música. Os capítulos presentes nesse trabalho são a resultante do conjunto das minhas percepções e experiências, somadas à (minha) capacidade comunicativa. Experiências e conhecimentos estes que nortearão a interação com o objeto analisado. E é necessário ir além, ao considerarmos que outros observadores, com diferentes experiências e “vocabulários” provavelmente lidassem com o mesmo material de outra forma. O que, não inviabilizaria nem o processo perceptivo, tão pouco o comunicativo. Apenas permitiria observações eventualmente distintas.

Durante o processo de construção desta pesquisa, evidenciou-se a necessidade de buscar suporte para essa linha de pensamento uma vez que discutirei possibilidades de interpretação das performances de uma artista que infelizmente não poderá confirmar ou rechaçar meus apontamentos. Dito isso, utilizarei o termo “**Leitura**” para definir as análises vistas nos capítulos desse trabalho como uma, das possíveis formas de “lermos” as escolhas cênico musicais de Elis Regina.

Outra estrutura apresentada pelas teorias da comunicação e discutida por Eco (1997, p.6), é a que delineia as relações entre a informação a ser transmitida e o destinatário e ainda entre o transmissor e o receptor (Sistema de Comunicação, figura 14). O autor utiliza a fala de Warren Weaver (1964, p.181) para exemplificar o caminho que a informação percorre durante o processo de comunicação: “Quando falo com outra pessoa, o meu cérebro é a fonte da informação, o dela o destinatário, meu sistema vocal é o transmissor, e sua orelha, o receptor”. Podemos sem esforço traçar uma linha comparativa com o sistema da comunicação em música e dos processos de análise de música. Nossos protocolos se baseiam e dependem dos mesmos sujeitos e estruturas.

Sistema de Comunicação

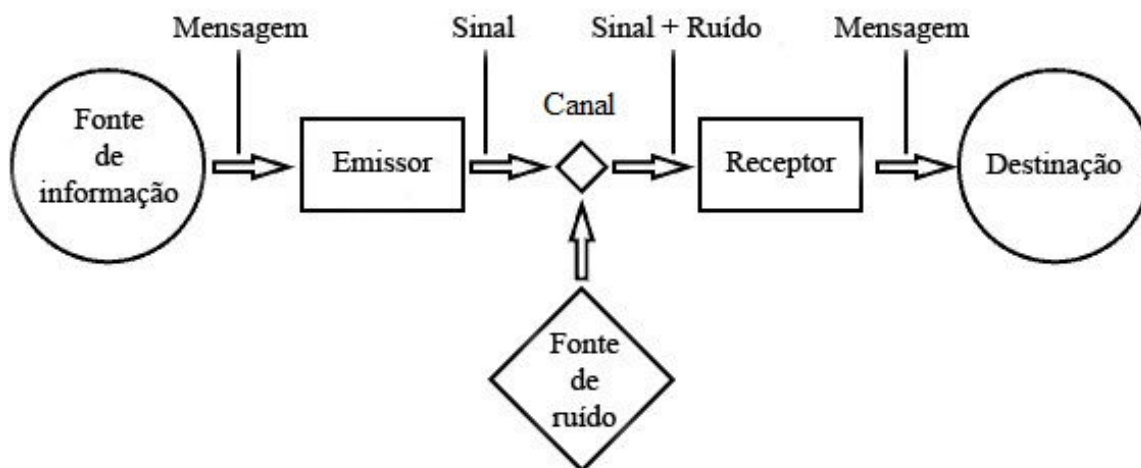


Figura 14: Modelo do Sistema de Comunicação de Warren Weaver (1964, p.181).

No meio do Sistema estruturado por Warren (1964, p.182) e discutido por Eco na Figura 14, a presença da expressão *Fonte de Ruído* chama atenção. Eco (1997, p.7) delinea o conceito de *Ruído*, como sendo um “distúrbio que se insere no canal e pode alterar a estrutura física do sinal”. Por *Canal*, definiremos, a partir da analogia feita por Eco (1997, p.5) como sendo o meio através do qual o sinal ou informação é transportado.

Durante o processo de análise das performances gravadas de Elis utilizando o (mAAVm) de Borém percebemos que, em alguns momentos, a qualidade do *Canal* (vídeos de performances gravadas), a estruturação do mesmo (escolha de *takes* por parte do diretor, mudança do posicionamento da câmera) ou ainda as limitações da minha percepção nos impediam de observar alguma informação importante. Quando acessamos as propostas das Teorias da Comunicação organizadas por Eco, surge a possibilidade pensar o *Ruído* validando e nomeando assim as ocorrências que encontramos ao longo dessa pesquisa. Sendo assim, utilizaremos essa adaptação do termo *Ruído* para delimitar as ocorrências de distúrbios inerentes à constituição do **Canal** em nossas análises.

O último conceito que tomaremos de empréstimo do trabalho de Eco é o da *Interpretação*. Nos livros *Interpretação e Superinterpretação (2005)*, e *Os limites da Interpretação (1995)* Umberto discorre em uma coletânea de ensaios sobre sua perspectiva quanto aos processos que compõem o exercício de interpretar. Eco acredita, que existam duas intenções com origens distintas constituidoras dos processos interpretativos, a *intentio lectoris* e a *intentio operis*. A primeira trata da intenção do leitor enquanto intérprete, a segunda é a própria intenção do texto.

Em *Os limites da Interpretação (1995)*, o autor indica que a intenção do texto parece estar perdida, mas deve ser calculada pelo leitor, tendo como baliza mínima a coerência. Eco (1995) defende ainda a ideia de que um texto jamais deveria ser aprisionado por uma única verdade, embora aponte a necessidade de se respeitar a materialidade do próprio texto (p.81).

Utilizaremos então o conceito adaptado de Eco como fonte definidora das *interpretações* propostas nos capítulos a seguir, ficando descrita a ideia de ***Interpretação*** como a possibilidade de especular sobre as intenções do texto (gestos, movimentos e expressões faciais) (ou dos intérpretes), buscando o reconhecimento das estratégias textuais (e musicais), através da busca pela coerência (1995, p.87)

CAPÍTULO II - BLACK IS *BEAUTIFUL* (1970)

Em 1972, Elis Regina gravou para o canal *Südwestfunks da* televisão pública alemã (em parceria com a Rede Globo de televisão) um especial para o programa 1 Plus. A atração durou cerca de 50 minutos e trouxe um conjunto de obras emblemáticas. Os músicos Luizão Maia, Paulinho Braga, Chico Batera, Alemão e César Camargo Mariano acompanhavam Elis junto com a orquestra Tanzorchester (regida pelo pianista e compositor Rolf Hans Müller). Os arranjos foram assinados pelo compositor e multi-instrumentista de jazz Herman Shoonderwalt e supervisionado pelo diretor brasileiro Solano Ribeiro (2003, p.176). Sobre o formato do programa, Borém (2014b), levanta que o especial foi filmado em estúdio (em cores) e com um roteiro estruturado por um compilado de clipes musicais, costurado por textos encenados. Durante a atração, a intérprete divide as cenas com o cantor-ator Roberto Blanco, o cantor e instrumentista Michel Legrand, o ator Walter Hoor e bailarinos dirigidos por Jim James. As músicas foram previamente gravadas em estúdio e dubladas posteriormente no formato de videoclipes para a composição do programa.

A canção que observaremos nesse capítulo é *Black is Beautiful*, de Marcos e Paulo Sérgio Valle (1970), e para sua análise utilizaremos o registro audiovisual da canção no programa Elis Regina *SShau*, disponibilizado no Youtube (REGINA, 1970) que tem duração total de [47:56], ou seja quarenta e sete minutos e cinquenta e seis segundos. Utilizaremos também a *lead sheet* da obra, transcrita a partir do registro audiovisual já citado.

2.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em Black is Beautiful

A canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle (1970) localiza sua temática em um cenário político social expresso pela frase que dá nome à mesma. *Black is Beautiful* é um movimento (que teve origem em 1960, nos Estados Unidos) e irrompe de outro ainda maior, o Movimento da Consciência Negra (*Black Consciousness Movement*). O Movimento da Consciência Negra foi criado pelo

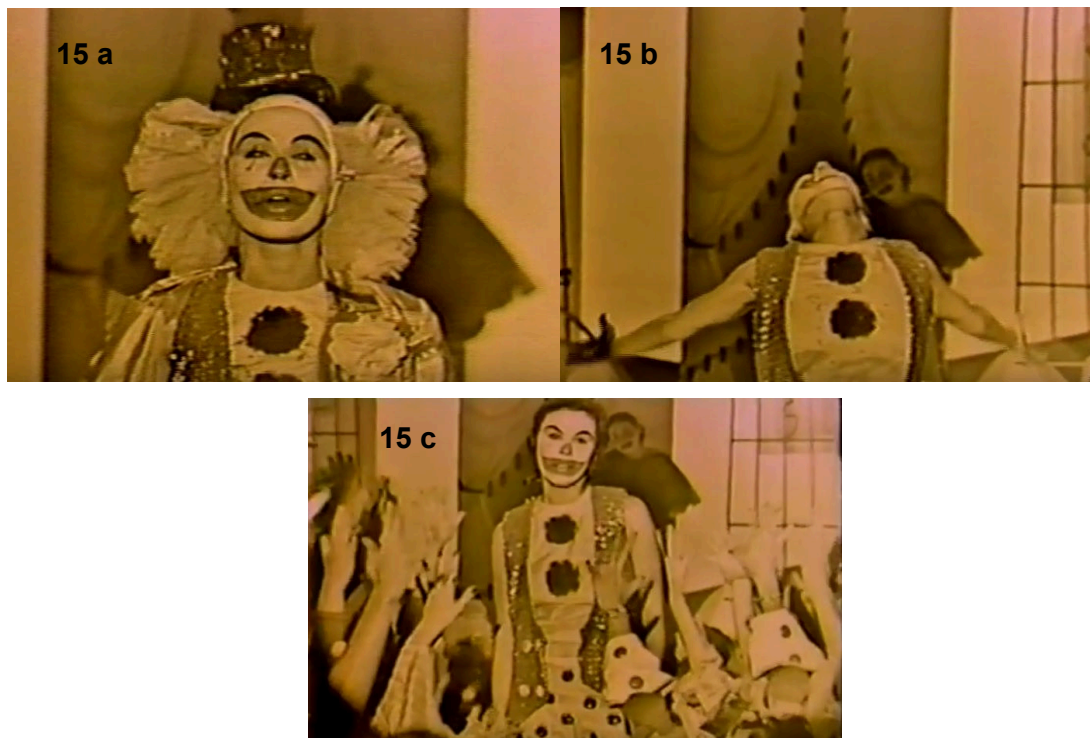
líder estudantil e ativista anti-apartheid Stephen Bantu Biku e tem como uma de suas principais propostas capacitar e conscientizar a população negra para que se liberte das estruturas opressivas e racistas da sociedade, além de oferecer suporte na luta pela igualdade de direitos. A expressão *Black is Beautiful* era considerada um slogan de Biku que levantava a necessidade de construir uma percepção positiva e igualitária do corpo negro, destruindo assim, o estigma provocado pela supremacia branca e pela escravidão.

A letra da obra de Marcos e Paulo evoca um dos princípios fundamentais desses movimentos ao exaltar a beleza do personagem negro proposto pelos autores. O texto da música, associado à interpretação de Elis, desencadearam no Brasil discussões públicas sobre o que alguns teriam considerado “agressividade gratuita” e até mesmo “racismo branco” por julgarem perigosa a frase “Hoje cedo, na rua do Ouvidor, quantos brancos horríveis eu vi. Eu quero um homem de cor”, como podemos observar no recorte do artigo publicado por Lenita Miranda de Figueiredo no Jornal Folha de São Paulo (1971, p.7):

É desconcertante que dois nomes que já muito fizeram pela nossa musica tenham feito essa só pela vontade de aparecer ainda mais ou trata-se apenas de um truque para impressionar a racista Ella Fitzgerald. E talvez Ella mesma tenha estranhado o branco, agredindo os seus irmãos brancos da velha e lendaria rua do Ouvidor, sem saber por quê. Sem duvida alguma, "Black Is Beautiful" é mais perigosa ainda que seja "top" nas paradas de sucesso.

Black is Beautiful (1970) fez parte do repertório de Elis em pelo menos três momentos marcantes: por ocasião do lançamento do disco *Ela* (1971) pela Philips Records, no Especial da TV alemã analisado nesse capítulo, e ainda em 1971 como canção final do primeiro programa Especial da Rede Globo. Na performance da canção para o Especial, Elis aparece cantando vestida de palhaço enquanto bailarinos (também caracterizados dessa forma) se arrastam pelo chão tentando alcançá-la, ao mesmo tempo em que ela abandona alguns dos acessórios que compunham o figurino. Segundo o produtor e ator Luis Carlos Miele no prefácio do livro *O melhor de Elis Regina* (2000, p.7), durante o processo de filmagem a produção do Especial já estaria exausta, pois haviam gravado até 5 horas da manhã durante três dias consecutivos e ainda faltava criar a coreografia dos bailarinos para *Black is Beautiful*. O coreógrafo Juan

Berardi teria gritado aos bailarinos que se jogassem no chão e se arrastassem até Elis. E assim o fizeram. A performance teria rendido à cantora pelo menos duas experiências distintas: a primeira, uma acusação por agentes da Ditadura Militar de envolvimento com os Panteras Negras⁷ e a segunda, a indicação e conquista de todos os prêmios da televisão naquele ano.



Figuras 15, a, b, c: Mapa com 3 fotogramas da performance de Elis em *Black is Beautiful* no Especial da Rede Globo de TV em 1971.

O videoclipe recortado para esse capítulo não chegou a ser exibido pela rede Globo, bem como o restante do programa. Segundo Solano Ribeiro (2003, p.177), o Especial fora engavetado sem explicações. Ainda sobre o restante do repertório de Elis para esse projeto chama atenção as canções que viriam antecedendo *Black is Beautiful* no *setlist*: *Upa, Neguinho* (1965), de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri e até *Nega do Cabelo Duro* (1945), parceria de David Nasser e Rubens Soares, ambas abordando a temática negra sob aspectos importantes e relacionadas às reivindicações e experiências desses sujeitos sociais. Na Alemanha, o espetáculo obteve sucesso absoluto sendo reprisado inúmeras vezes nos anos seguintes, principalmente após a morte de Elis

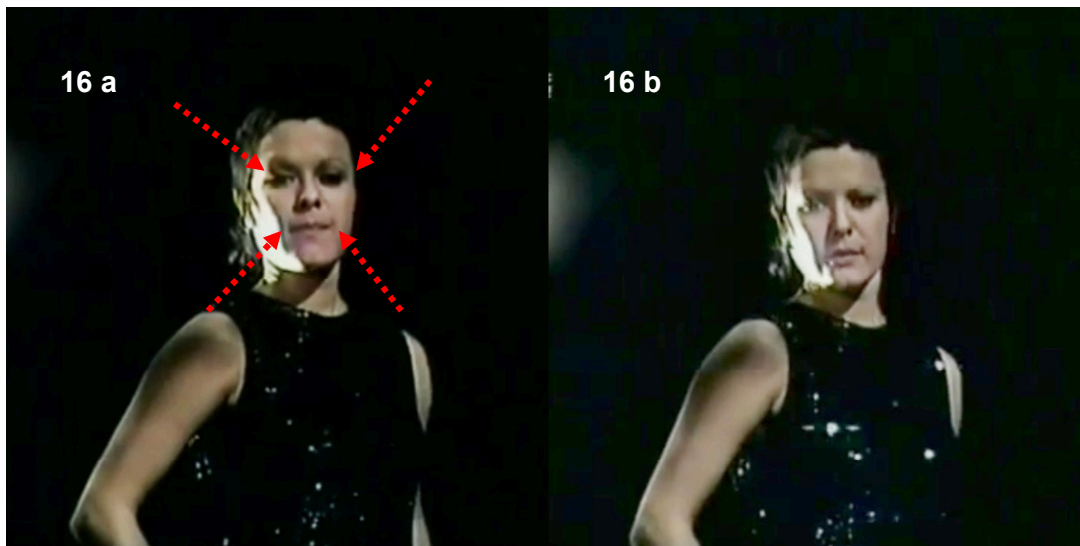
⁷ Os Panteras Negras foram um grupo revolucionário afro-americano fundado em 1966 em Oakland, Califórnia, por Huey Newton e Bobby Seale. O objetivo original do grupo era patrulhar os bairros afro-americanos para proteger os moradores de atos de brutalidade policial. (Traduzido de <https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party>)

Regina. Em 2018 os filhos de Elis anunciaram o lançamento de um DVD com o programa remasterizado, mas o lançamento não aconteceu.

A canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle se organiza através da forma *A-A-B-C-A'-A'-B-C* além de, no disco de Marcos também lançado em 1971, apresentar diferenças no texto e no gênero do personagem desejado pelo narrador, na gravação dele, uma mulher. No que diz respeito ao videoclipe de Elis, pode-se observar, através da Segmentação da gravação, o seguinte esquema: *Seção A* [de 28:23 a 29:04] - *Seção A* [de 29:05 a 29:36], *Seção B* [de 29:37 a 29:52], *Seção C* [de 29:53 a 30:54] - *Seção A'* [de 30:55 a 31:27] - *A'* [de 31:28 a 32:02] - *Seção B* [de 32:03 a 32:18] - *Seção C* [de 32:19 a 33:17] - *Seção C'* [de 33:18 a 34:04].

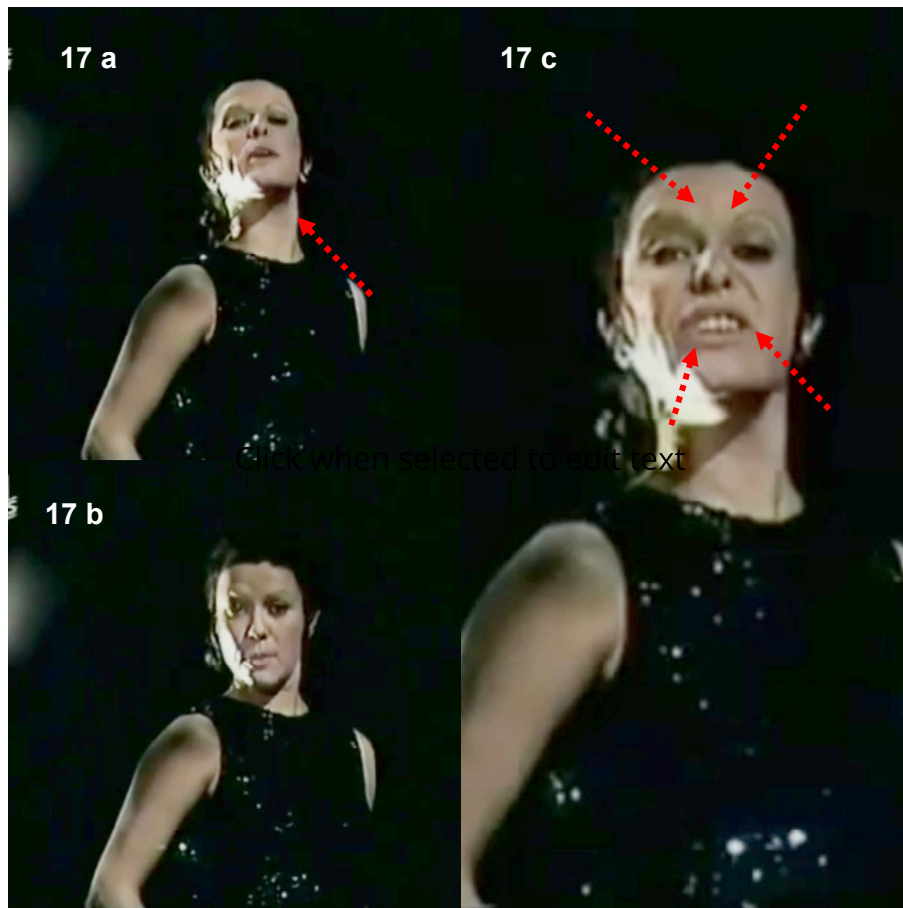
Os momentos que dão início à performance de Elis (*Seção A* [28:23 a 28:39]), já são suficientes para esboçar a tônica do que veríamos a seguir. Não foi a toa que a intérprete conseguiu chamar a atenção dos agentes da ditadura. Observando-se a expressão facial de Elis no trecho (Figura 16), enquanto canta a frase “Hoje cedo, na Rua do Ouvidor...” [28:32 a 28:39], percebem-se os lábios contraídos como se tentassem conter a raiva e as palavras que viriam a seguir e ainda, os olhos fixos e constrictos sugerindo um profundo desdém. A imagem altiva construída pelo posicionamento lateral em relação ao cinegrafista e o braço direito levemente afastado do tronco, bem como o posicionamento da câmera em um ângulo diagonal e mais baixo que o da intérprete, apoiam as expressões faciais na composição de um clima misto de arrogância e desprezo.

A Rua do Ouvidor (RJ), citada pelos autores, já foi considerada uma das vias mais importantes do Brasil. Lá era possível encontrar livrarias, as lojas mais procuradas, círculos de discussões intelectuais e culturais, basicamente, as pessoas mais influentes do Rio de Janeiro andavam por lá. A canção dos irmãos Valle tinha endereço e associada às escolhas de performance da cantora, parecia ter, de fato, a intenção de inquietar a audiência, como Elis sabia muito bem fazer.



Figuras 16 a, b: Expressão facial de Elis na frase “Hoje cedo, na Rua do Ouvidor...”, olhos fixos e constrictos, lábios contraídos, de [28:32 a 28:39]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

No trecho seguinte, ainda na Seção A [28:41 a 28:47] a frase “quantos brancos horríveis eu vi” tem seu sentido ampliado pela escolha dos gestuais e expressões faciais de Elis. Na figura 17a, o queixo erguido e a manutenção do posicionamento da câmera como no início do vídeo, abaixo da intérprete, colocam o olhar de Elis em uma posição que sugere superioridade e uma postura desafiadora. Esse fotograma localiza-se exatamente no trecho “Quantos brancos...” [28:41 a 28:42] e nos permite ainda uma leitura sobre a inflexão proposta por Elis para a finalização do novo recorte na frase. A sensação com a pequena cesura é de intensificação do sentido e crítica que podem surgir com o recorte seguinte: “...horríveis eu vi”, fazendo com que a frase ganhe um destaque evidente. Na Figura 17b, as sobrancelhas arqueadas preparam a cena para as feições que darão vida ao trecho “...horríveis eu vi”.



Figuras 17 a, b, c: Mapa com 3 fotogramas evidenciando gestos e expressões faciais de Elis Regina indicando superioridade e postura desafiadora, de [28:41 a 28:42]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Na figura 17c, as sobrancelhas arqueadas, o cenho franzido e o lábio superior levantado compõem a descrição de Ekman (1986) para a expressão de nojo. A expressão de Elis amplifica o sentido do texto, e oferece a “horrríveis” um caráter ainda mais ofensivo.

A partir de [28:47] podemos observar uma mudança no *Contorno de Ativação* visto até aqui. Ao iniciar o trecho: “...eu quero um homem de cor. Um Deus negro, do Congo ou daqui.” o semblante fechado vai aos poucos se transformando. A intérprete inicia um leve balanço com o corpo enquanto expõe a preferência da personagem do texto por “um homem de cor”. No fim da *Seção A*, o semblante de Elis já aparece transformado, a repulsa e o desprezo dão lugar à uma demonstração ainda discreta dos desejos da personagem e a clara predileção pelo “Deus negro” em detrimento dos “brancos horrríveis”.



Figuras 18 a, b, c, d: Mapa com 4 fotogramas indicando a transformação das expressões faciais de Elis, de [28:47 a 29:03]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Já no início da reapresentação da *Seção A* [29:04 a 29:29], outra alteração do *Contorno de Ativação* chama a atenção quando comparamos o excerto com o mesmo trecho na apresentação da *Seção A* [28:33 a 28:45]. Embora se trate do mesmo texto e basicamente da mesma melodia (ainda que Elis acrescente algumas notas à obra por consequência de alguns recursos interpretativos) a escolha de gestual e expressões faciais faz uma breve alusão às realizadas no início da canção, somente quando da repetição da palavra “cedo” (em [29:06]) como podemos observar na figura 19. O cenho franzido e o lábio superior levantado relembram o nojo bem representado no começo da canção.

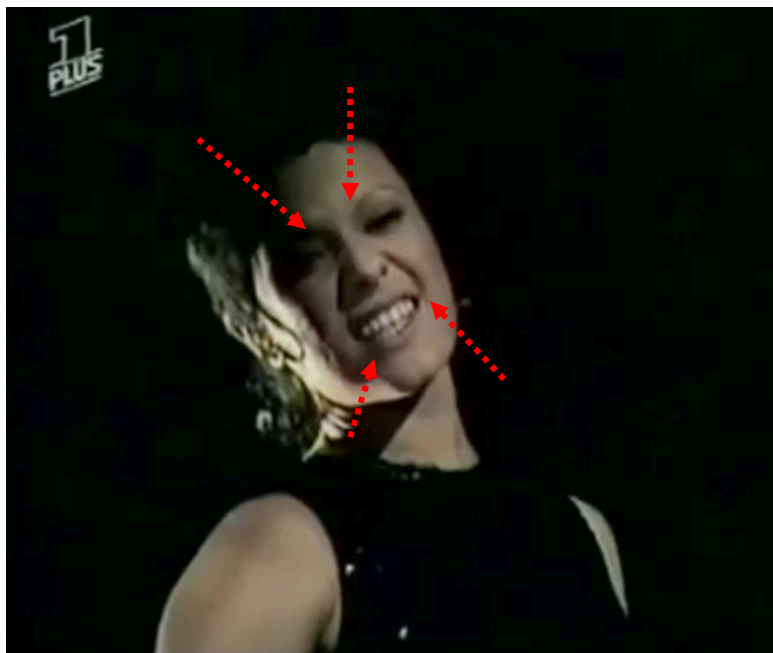
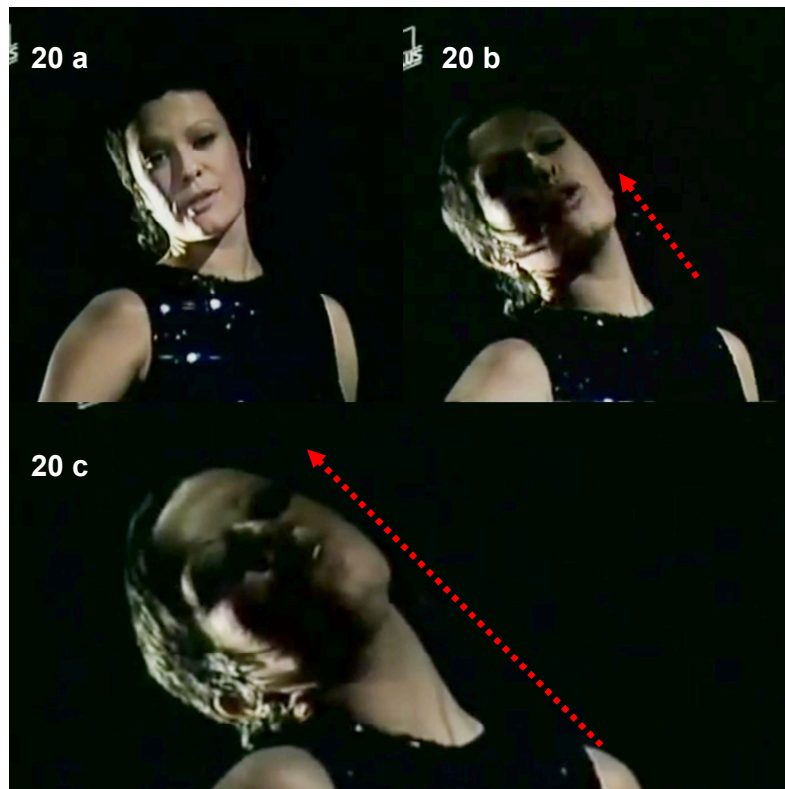


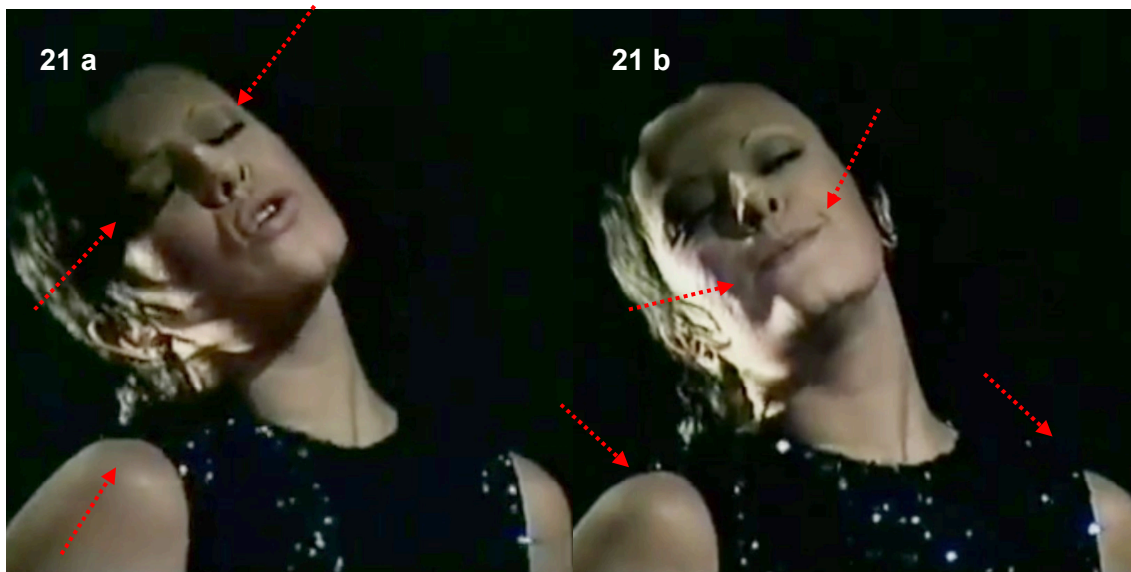
Figura 19: Alteração do *Contorno de Ativação* na reapresentação da *Seção A* [29:04 a 29:29], Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Mesmo com a breve referência à expressividade da apresentação da *Seção A* [de 28:23 a 29:04], o corpo da intérprete agora não possui a mesma tensão e sequer retoma a postura arrogante do início do vídeo. Os olhos levemente semicerrados, a mandíbula relaxada e a cabeça inclinada (Figuras 20 a, b e c) denotam uma mudança de foco e de *Estado de Espírito* como observaremos mais tarde através do Modelo Circumplexo das Emoções (Russel, 1980). O Nojo e o desprezo dão lugar ao deleite e encantamento, transcritos pelo corpo “derramado” de Elis durante o restante da *Seção* - variando entre manter-se alinhado relaxadamente em seu centro ou abandonado, em um movimento vertical para trás, denotando prazer e entrega.



Figuras 20, a, b, c: Mapa com 4 fotogramas da mudança de foco e de *Estado de Espírito* de Elis. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Até o final da representação da *Seção A*, a mudança de *Estado de Espírito* se consolida e ganha novos contornos. Na imagem 21b, podemos verificar os olhos agora fechados (permanecendo assim até o início da *Seção B* em [29:37]) e os ombros mais relaxados enquanto a intérprete brinca com a melodia sobre a palavra “cor” (figura 21a) como se tivesse se perdido em meio aos seus pensamentos sobre o “homem” da canção. Na figura 21c, a leve contração dos lábios evidenciando um sorriso, e o relaxamento da testa e das sobrancelhas, constroem um breve silêncio que antecede a frase “... Um Deus negro, do Congo, ou daqui.”, evocando a sensação de encantamento por parte da “personagem” representada pela intérprete, quanto à figura masculina alvo da canção.



Figuras 21 a, b: Mapa com 2 fotogramas das expressões faciais de Elis Regina na reapresentação da *Seção A* [de 29:25 a 29:28], mudança de *Estado de Espírito*. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

No percurso entre a reapresentação da *Seção A* para a *Seção B*, e durante o desenvolvimento do B, Elis Regina inicia uma série de movimentos laterais de cabeça juntamente com a realização dos acordes propostos pelo instrumental para o trecho. Os movimentos se mantêm durante toda a *Seção B* [de 29:37 a 29:52], e caracterizam ao todo 3 *Pontos de Sincronização* entre gesto e música nesse recorte da performance (Figuras 22 a e b). A letra segue descrevendo os desejos da personagem quanto ao “homem de cor”, ao aspirar “que se integre, no meu sangue europeu”. A interpretação da cantora nesse momento acompanha a mudança de caráter entre os segmentos. Há um adensamento sonoro no trecho com a entrada dos instrumentos de sopro da orquestra (as cordas já haviam aparecido na reapresentação da *Seção A*) e também da bateria construindo uma atmosfera mais complexa e impactante.



19

B \flat B \flat B $^\circ$ B $^\circ$ C $\frac{7}{4}$ C $\frac{7}{4}$ C7

Que se_in te gre no meu san gue eu ro peu ____

Figuras 22 a, b: EdiPa dos 3 *Pontos de Sincronização* entre gesto e música na Seção B [de 29:37 a 29:52], Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

O gestual de Elis sofre uma discreta ampliação no que diz respeito à sua *Dinâmica* e *Cinemática*, mas principalmente no que diz respeito à *Dinâmica*. Gestos dotados de mais energia compõem o repertório de ações da cantora nesse fragmento. Ocorre ainda uma transição de cenário (feita por sobreposição de imagens), permitindo pela primeira vez até agora que se possa observar mais do que a parte superior do tronco da intérprete. Nos momentos finais da Seção B [29:46 a 29:52], banda e orquestra executam um *crescendo* que encontra seu ápice na Seção C. Elis Regina acompanha com mãos e braços o percurso de ampliação da dinâmica do instrumental, em uma espécie de regência.



Figuras 23 a, b: Mapa com dois fotogramas indicando a regência de Elis [de 29:47 a 29:50].
Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Nesse momento é possível visualizarmos o cenário por completo, o fundo preto dá espaço a um colorido, com flores, folhas e Elis desenhada em uma sobreposição de imagens. Enquanto a *Seção C* [de 29:53 a 30:54] finalmente se inicia, figurantes adentram a cena na penumbra e se posicionam ao redor da cantora (figuras 24 a e b). Não é possível ver com clareza o rosto dos atores/bailarinos dispersos paralelamente a ela, mas nota-se que um deles encontra-se posicionado mais à frente no vídeo.



Figuras 24 a, b: Mapa com 2 fotogramas marcando a entrada dos bailarinos na cena na *Seção C* [de 29:53 a 30:54].
Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

A Seção C [de 29:53 a 30:54] chega trazendo um terceiro clima para o videoclipe. Esse trecho é uma verdadeira ode ao movimento *Black is beautiful* (1960). Cantado em inglês, o texto da canção diz: “*Black is beautiful. Black is beautiful. Black beauty, Black beauty, is so peacefull. I wanna black, I wanna beautiful.*” exaltando a beleza negra e expondo mais uma vez o desejo do personagem-narrador. Talvez por isso a escolha de destacar o ator/bailarino (aparentemente o único negro) durante todo o excerto, permitindo que, finalmente, o personagem central da canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle materializa-se.

Elis ao fundo, retoma o mesmo *Contorno de Ativação* visto no final da Seção B [29:46 a 29:52], recuperando o gestual de regência feito para o *crescendo* realizado com a banda e orquestra, agora revisitado para o trecho “ *Black is beautiful*” [30:31 a 30:37]. Ainda sobre a Seção C, verificamos que é o segmento do qual Elis mais se apropria. Em relação a gravação de Marcos Valle (1971), a cantora propõe o acréscimo de palavras e outras construções rítmicas para as frases originais bem como a substituição de notas e a adição de outras, sem contar a execução de dinâmicas por vezes opostas ao que realiza Marcos Valle em seu disco.

A Seção A' [de 30:55 a 31:27] tem início no cenário da Seção C. A distância da câmera nos permite apenas observar o corpo da intérprete sem muito detalhamento (*Ruído* - figura 25), mas chama atenção a retomada precisa da dinâmica vista no início da Seção A. Depois de um segmento tão cheio de contrastes como a Seção C, Elis inicia a Seção A' com um *piano súbito* [30:55], recobrando a atmosfera mais intimista vista na Seção A. Após uma sobreposição de imagens, a câmera recoloca o foco do vídeo no rosto e na parte superior do tronco de Elis.



Figura 25: Início da *Seção A'* [de 30:55 a 31:27] com um *piano súbito em* [30:55], recobrando a atmosfera mais intimista vista na *Seção A*. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Nesse novo fragmento da obra, o texto “Hoje a noite amante negro, eu vou enfeitar meu corpo no teu. Eu quero um homem de cor, um Deus negro, do Congo ou daqui.” vem acompanhado de uma Elis cada vez mais envolta em seus desejos e pensamentos sobre o personagem central da canção. O uso de *portamenti* nesse recorte é mais aparente, conferindo a sensação de torpor e languidez à performance da cantora. Na apresentação de *A'*, o corpo da intérprete é mais fluído do que na *Seção A* onde observávamos principalmente movimentos de cabeça e expressões faciais. Os gestos de cabeça passam a ser mais vigorosos e ocupar outros ângulos da *Cinesfera*, os ombros aparecem mais para compor as escolhas gestuais de Elis Regina (também ocupando outros ângulos em relação ao já visto nos segmentos anteriores) amplificando a ideia de prazer desenhada pela interpretação de Elis (Figura 26).

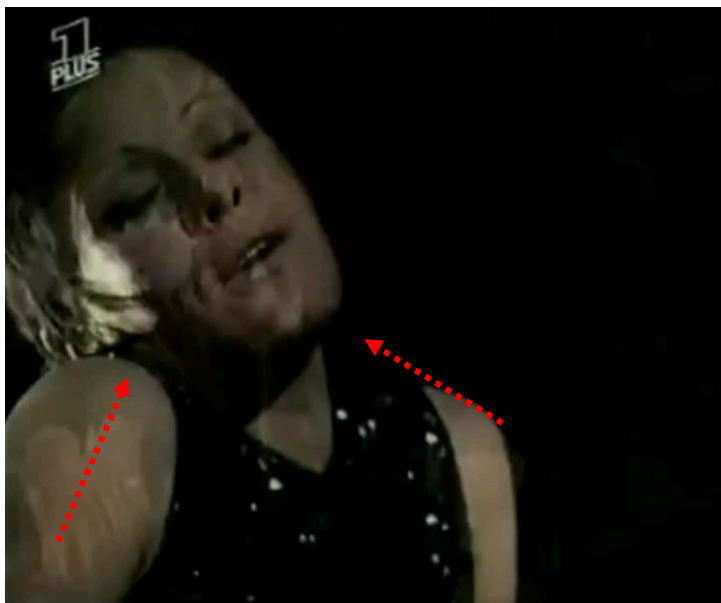
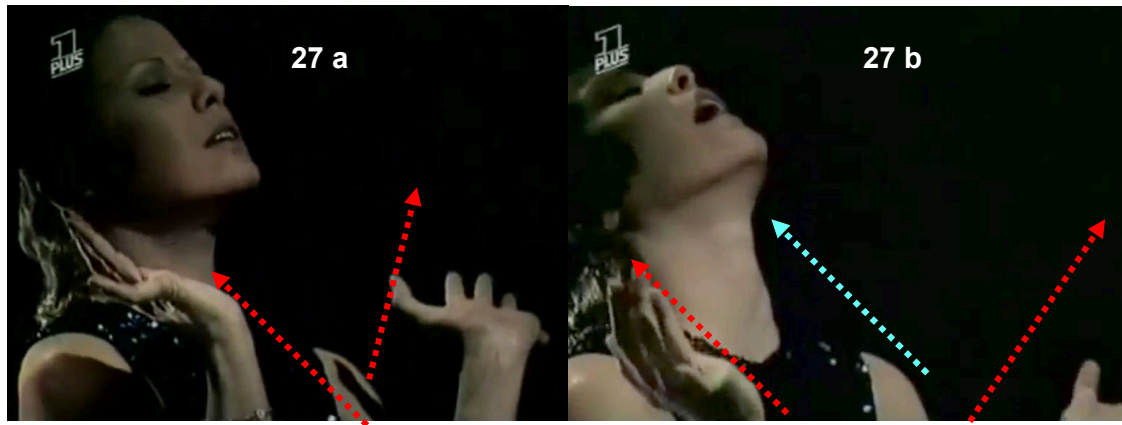


Figura 26: Fotograma da apresentação da Seção A'.
Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

De um modo geral é possível pensar a performance de Elis para *Black is Beautiful* como uma construção que amplia seus sentidos, gestuais, expressões faciais e ferramentas interpretativas progressivamente, acrescentando novos traços aos *Contornos de Ativação* de cada segmento. Mas é evidente que a partir da apresentação da Seção A' esses acréscimos se avolumam. Em [31:28], início da reapresentação da Seção A', podemos visualizar pela primeira vez as mãos da intérprete Figura 27a (considerando aqui os recortes que utilizam a câmera em *zoom* - *Seção A e parte da Seção B*) e estas parecem compor a representação de um outro elemento que também evolui durante o videoclipe, a expressão do prazer da personagem-narradora ao falar do seu objeto de desejo (Figura 27b). Podemos inferir (principalmente a partir do texto para da *Seção A'*), que a demonstração de prazer se amplia à medida que a performance de Elis sugere, a partir da personagem de olhos fechados, a antecipação, em seus pensamentos, dos momentos prazerosos que experimentará com o amado (“Hoje a noite amante negro, eu vou enfeitar meu corpo no teu”).

Ainda sobre as Figuras 27a e 27b [de 31:30 a 31:33], podemos destacar o movimento de abdução realizado pelas mãos de Elis e a alteração da *Dinâmica e Cinemática* do mesmo, ao mesmo tempo em que ocorre a transformação da

expressão facial da performer através da abertura vertical dos lábios. As mãos mais relaxadas após o movimento, juntamente com a modificação da expressão facial, sugerem a demarcação do início de um processo de intensificação que se estende até o clímax final da performance. A personagem-narradora denota, a cada videograma, a ansiedade e a agitação pela chegada do encontro com o amado.



Figuras 27 a, b: Movimento de abdução realizado pelas mãos de Elis e alteração da expressão facial [de 31:30 a 31:33]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Logo em seguida, [de 31:34 a 31:40] delineia-se outro *Ponto de Sincronização* entre o gesto de cabeça da intérprete e um *portamento* a partir nota Lá³ do compasso 48. Os movimentos de cabeça acompanham o desenho feito pela série de notas cantadas por Elis durante o *portamento* (construindo uma parábola), conectando-se a palavra seguinte (“enfeitar” em [31:37]) e, finalmente, encerrando o sincronismo com uma crepitação na voz (sugerindo um gemido) como assinalado nas figuras 28 a, b, c, d, e, f). A sincronização parece esboçar o torpor causado pelas intenções e anseios da personagem ao “contar” ao amado sobre o que planeja para a noite quando finalmente irá encontrá-lo.



A man te ne gro eu vou _____ en fei tar meu cor po no

Figuras 28 a, b, c, d, e, f: EdiPa do *Ponto de Sincronização* entre o gesto de cabeça da intérprete e um *portamento* a partir nota Lá³ do compasso 48, [de 31:34 a 31:40]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Entre [31:45 a 31:53] (Figuras 29 a e b), o gesto vertical das mãos crispadas (movimentos ascendente e descendente) reforça, também pela repetição da expressão “Eu quero” (originalmente cantada apenas uma vez) prá além da urgência romântica da personagem a proposta dos autores de enaltecerem a beleza negra exaltada pelas escolhas de performance de um ícone como Elis.



Figuras 29 a, b: Mapa do gesto vertical das mãos crispadas (movimentos ascendente e descendente) [de 31:45 a 31:53].
Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

De [31:53 a 32:02] no trecho final da Seção A', a palavra “daqui”, da frase “Um Deus negro, do Congo, ou daqui.”, serve a essa análise como um bom exemplo da ampliação gradativa dos *Contornos de Ativação* propostos por Elis durante o

videoclipe. Nas figuras 30 a, b, c, e d (um compilado de fotogramas das 4 execuções do mesmo trecho durante a obra em ordem cronológica, na apresentação e reapresentação da *Seção A* e o mesmo recorte quanto a *Seção A'*), verifica-se um desenvolvimento do material musical (utilização de *glissandi* com extensões que aumentam de um segmento para o outro) a expansão das expressões faciais, a variação da *Cinemática* e *Dinâmica* dos gestos, bem como, a amplificação do uso da *Cinesfera* da performer através da ocupação de outros espaços e posicionamentos à medida que o trecho se repete.



Figuras 30 a, b, c, d: Fotogramas das 4 execuções do mesmo trecho durante a obra em ordem cronológica, na apresentação e reapresentação da *Seção A* e o mesmo recorte quanto a *Seção A'*. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

A reapresentação da *Seção B* [de 32:03 a 32:18] segue a mesma proposta de ampliação dos *Contornos de Ativação* visto nas releituras dos outros

segmentos. As escolhas dos gestuais e expressões faciais é semelhante ao visto na apresentação da *Seção B* entre [29:37 a 29:52], remodeladas no sentido de expandir a Cinemática e a Dinâmica das práticas de performance de Elis Regina.

Mantendo a logística da reapresentação das Seções, a retomada da *Seção C* [de 32:19 a 33:17] reitera e amplia as práticas de performance escolhidas por Elis, bem como dos *Contornos de Ativação* que compõem a apresentação do mesmo trecho [de 29:53 a 30:54]. Somam-se movimentos circulares de cabeça, gestos de braço e mãos e a sensação de encantamento e entrega (figuras 31 a e b) ao texto, que nessa altura da performance ecoa como um hino em forma de *loop*⁸. A impressão é que Elis pode ter considerado a reapresentação de C (incluindo a variação C'), como *clímax* da sua performance sendo C' o ápice. Os gestos e expressões denotam uma personagem extasiada, absorta em seus pensamentos e desejos, quase sem controle, tomada por um frenesi. É importante observar também a dificuldade de visualizar os detalhes da performance de Elis para o trecho, uma vez que a distância da câmera e a baixa qualidade da gravação não nos permitem acessar as nuances mais sutis de sua escolhas interpretativas (presença de *Ruído*).



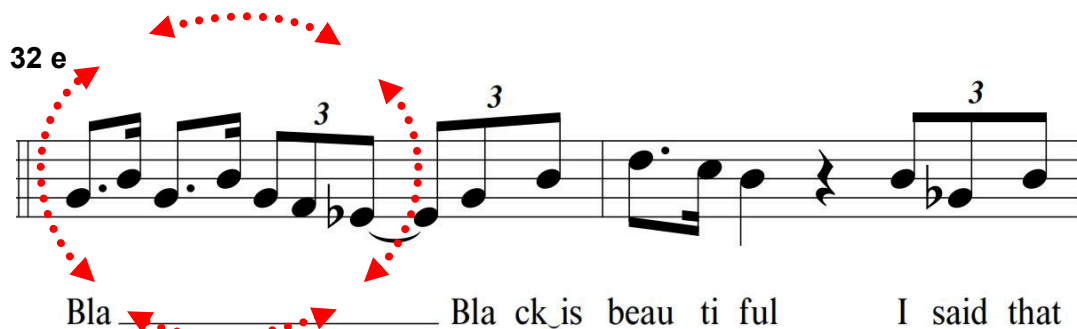
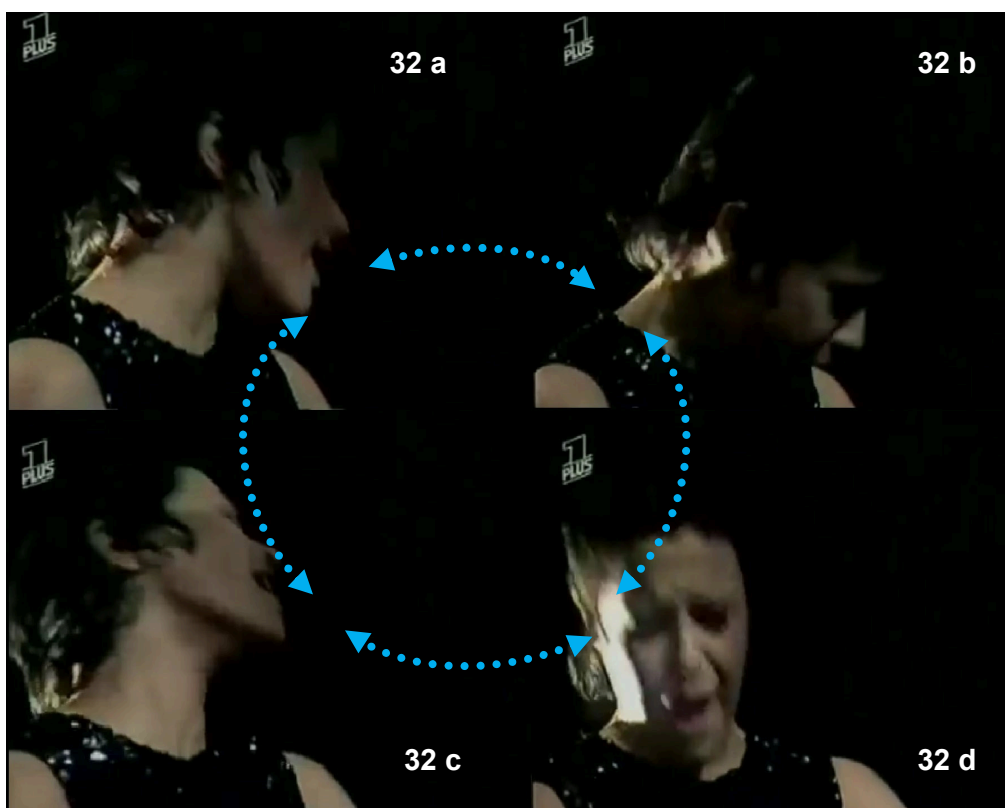
Figuras 31 a, b, c: Mapa dos movimentos circulares de cabeça, gestos de braço e mãos e a sensação de encantamento e entrega [de 32:38 a 32:50]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Para a conclusão da performance, uma terceira exibição do material musical [*Seção C'* [de 33:18 a 34:04], já visto em outros dois momentos do videoclipe

⁸ Um segmento de música, diálogo ou imagem repetido continuamente. (Traduzido de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/loop>)

(Seção C [de 29:53 a 30:54] e Seção C [de 32:19 a 33:17] poderia soar redundante para qualquer performer, pois parece haver pouco para se construir que fosse diferente de tudo que foi visto até agora. Vale ressaltar, nem mesmo Marcos Valle, ao gravar *Black is Beautiful*, excedeu a naturalmente repetitiva estrutura. No entanto, Elis parece ter usado a repetição como mais um artifício para mexer com a audiência.

A partir de [33:20 na Seção C] a cantora realiza uma série de movimentos circulares com o pescoço, mimetizando o efeito de *loop*. Em seguida, durante 3 segundos, Elis cria uma linha melódica que simula o movimento circular e repetitivo proposto pelo gesto de cabeça, tendo como motivo a primeira sílaba da palavra “*Black*”. A alteração estrutura um *Ponto de Sincronização* entre música e gestual que parece desenhar a necessidade de repetição da discussão sobre a situação da população negra e a desconstrução necessária do estigma que norteia (ainda nos dias de hoje) as lutas e a existência da população negra na década de 70.



Figuras 32 a, b, c, d, e: Mapa do uso de *Loop* como recurso de ênfase. Seção C' [de 33:20 a 33:26]. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Depois do frenesi, em [33:50] logo após a frase “*I want a Black...*” uma cesura altera mais uma vez o *Contorno de Ativação* visto até agora. A voz surge suave e soprosa⁹ a cabeça abandonada para trás. É possível observar um movimento vertical descendente dos braços da intérprete graças a uma sobreposição de imagens onde é possível ver o gesto posteriormente à imagem já posta dos braços em relaxamento. Entregue ao torpor, Elis permanece quase imóvel até a realização da última nota do piano. Os bailarinos acompanham a frase final

⁹ Voz soprosa: na qualidade vocal soprosa, o ouvinte tem a sensação de escapar ar pelas pregas vocais. De fato, a voz não está acompanhada de sonorização completa das pregas vocais, como elas não fecham integralmente, ocorre a saída de ar subglótico pela voz.

(<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/fonoaudiologia/analise-perceptivo-auditiva/16287>)

do piano realizando um movimento ascendente com os braços, contrários ao realizado por Elis.



Figuras 33 a, b, c: Alteração do *Contorno de Ativação* em [33:50]. Relaxamento com o fim da performance. Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Ao invés de apresentar a análise das emoções que constroem a atmosfera da letra de *Black is Beautiful* no início do capítulo, optei por fazê-lo no final para que pudesse comparar com as nuances emocionais “lidas” na performance de Elis para o videoclipe. Podemos inferir que a *interpretação* da cantora acerca do texto foi muito similar (no que diz respeito aos tipos de emoções) àquelas possíveis de serem captadas somente através da criação do compositor, embora possamos observar uma gama maior de emoções por estrofe. Verifica-

se na figura 34 uma variação mais contrastante das emoções na estrofe 6 que, no caso da execução de Elis, diz respeito aos momentos finais da Seção C' que usa dessa contraposição das emoções (excitação/relaxamento) para compor a sua cena final.

Estrofes	<i>Black is Beautiful</i> Marcos e Paulo Sérgio Valle (1970)	Atmosfera sugerida pela letra	Atmosfera Sugerida pela performance de Elis
1	Hoje cedo, na rua Do Ouvidor Quantos brancos horríveis eu vi Eu quero um homem de cor Um Deus negro do Congo ou daqui	Seção A Frustrado (Raiva)	Seção A Frustrado Raivoso Enojada (Raiva)
2	Que se integre no meu sangue europeu	Seção B Excitado (Alegria)	Seção B Excitado (Alegria)
3	Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want a beautiful	Seção C Encantado (Alegria)	Seção C Excitado Encantado (Alegria)
4	Hoje a noite amante negro eu vou Vou enfeitar o meu corpo no seu Eu quero este homem de cor Um deus negro do congo ou daqui	Seção A' Excitado (Alegria)	Seção A' Encantado Excitado (Alegria)
5	Que se integre no meu sangue europeu	Seção B Excitado (Alegria)	Seção B Excitado (Alegria)

6	Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want a beautiful	Seção C Encantado (Alegria)	Seção C Excitado Encantado /Relaxado (Alegria)
---	--	-----------------------------------	--

Figura 34 : Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.
Fonte: *Black is Beautiful*, 1972.

Quanto à comparação dos gráficos é evidente a similaridade entre os mesmos, sendo a ampliação da atmosfera emocional da última estrofe proposta por Elis uma escolha coerente à construção cênico musical desenvolvida por ela (e/ou pelo diretor) durante o videoclipe.

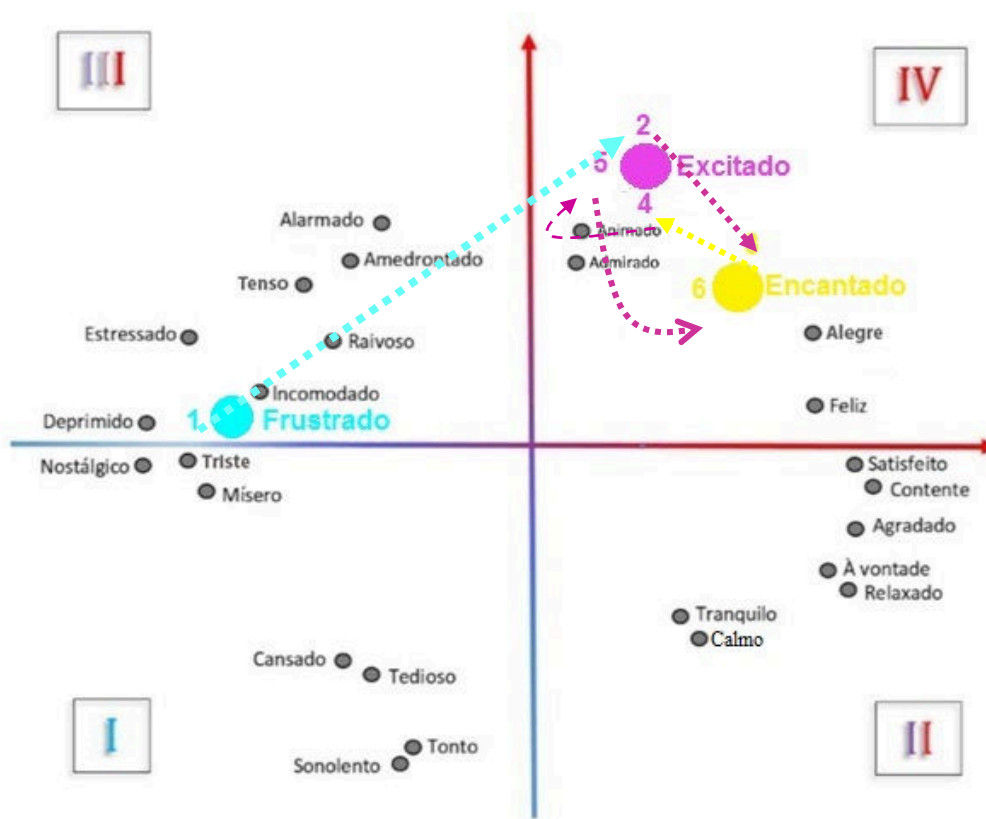


Figura 35: Gráfico com Modelo Circumplexo dos Afetos na Música na análise da do texto de *Black is Beautiful* (1970).

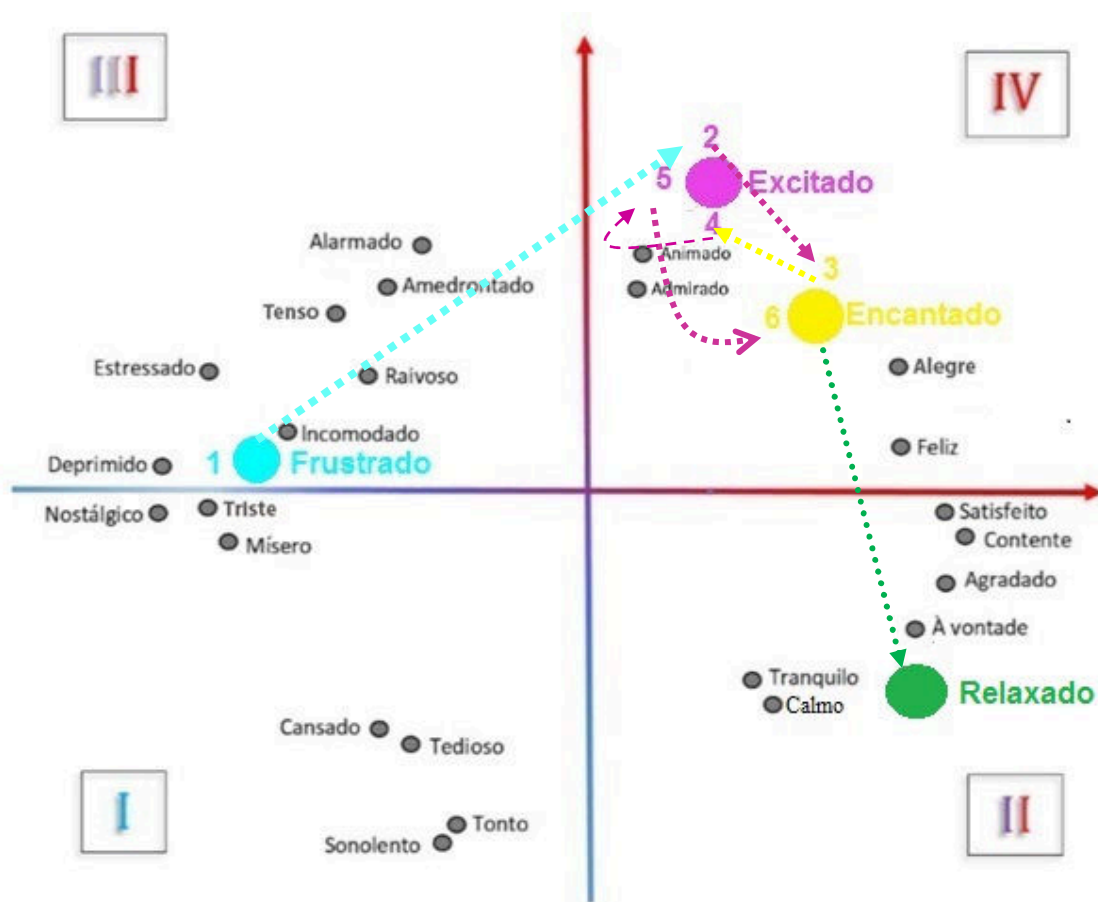


Figura 36: Gráfico com *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* na análise da performance de Elis Regina para a canção *Black is Beautiful* (1972).

2.2 Considerações sobre Elis Regina em *Black is Beautiful*

A observação da performance de Elis Regina na canção *Black is Beautiful* (1970) de Marcos e Paulo Sérgio Valle nos oferece a oportunidade de verificar a utilização do método mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música) para analisar **performances não-espontâneas**, onde um fonograma previamente gravado e o direcionamento de um ou mais diretores na pré e na pós-produção do material são responsáveis por estruturar e nortear a interpretação do artista. Nota-se que, embora a espontaneidade seja visivelmente limitada, possivelmente o grande repertório de gestos e expressões faciais de Elis ainda garante momentos autênticos, seja pelo exímio controle de suas ações (prática que sabidamente experimenta durante sua construção como cantora) ou ainda por sua habilidade de improvisação.

A atemporalidade da obra nos conecta com facilidade ao cenário político social do Brasil em 2019, onde, embora tenhamos caminhado muito no que diz respeito às discussões sobre racismo e valorização da cultura negra, ainda se fazem necessárias políticas públicas para garantir a diminuição da desigualdade social e do racismo.

A interpretação de Elis para a canção *Black is Beautiful* apresenta um grande número de *Pontos de Sincronização* entre o gesto e a música, *Contornos de Ativação* diversificados que oferecem nuances distintas durante a performance, além de um alto nível técnico vocal que nos permite pensar sobre a expressividade contida na forma como Elis manipula a afinação, ainda que consideremos as vantagens de se cantar em um ambiente controlado como um estúdio. A variação dos timbres utilizados por Elis, as acentuações e inflexões em seu fraseado, não só denotam a expertise da cantora como nos permitem observar a cuidadosa construção de sua interpretação perfeitamente “costurada” ao arranjo.

CAPÍTULO III - ONZE FITAS (1979)

A canção *Onze Fitas* (1978) de Fátima Guedes foi composta originalmente como parte da trilha sonora da peça de teatro *O dia da caça* (1979), de José Louzeiro. Conhecido por seus contos biográficos, narrados no formato de romance-reportagem, Louzeiro teve várias de suas produções impedidas pela censura e, mesmo posteriormente, ao fim da Ditadura Militar, teve canceladas algumas de suas obras destinadas à televisão por utilizar personalidades públicas como mote de suas criações. Em *O dia da caça* o autor discorre sobre uma sociedade tomada pela violência.

Onze Fitas marcou o repertório de Elis Regina em pelo menos três momentos importantes da carreira da cantora: como uma das obras inéditas do show *Essa Mulher* (1979), ainda no mesmo ano como parte do show da intérprete no Festival de Jazz de Montreux e posteriormente em 1980, no espetáculo *Saudade do Brasil*, sendo gravada no LP homônimo. Para esta análise será utilizado o registro audiovisual da canção no Festival de Jazz de Montreux, recortado e disponibilizado no Youtube (REGINA, 1979), que tem duração total de [03:30], ou seja, três minutos e trinta segundos. Foi utilizada também a *lead sheet* da obra, transcrita a partir do registro audiovisual já citado.

3.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em *Onze Fitas*:

Quando Elis Regina conheceu Fátima Guedes, a jovem cantora e compositora dava os primeiros passos em sua carreira. Conhecida por dar oportunidade a novos artistas, Elis teria ficado impressionada com a profundidade das canções da autora e, segundo a curadoria do site da filha da intérprete, Maria Rita, em um dos registros do show *Essa Mulher* (1979) ela apresenta a canção ao público, dizendo que ela era “a coisa mais importante que tinha tido a oportunidade de encontrar nos últimos tempos”.¹⁰

¹⁰ Registro sobre fala de Elis Regina disponível no endereço: <http://www.maria-rita.com/blog/index.php/pelo-repertorio-onze-fitas/>¹⁰

A fala de Elis Regina não era à toa. A canção escrita por Fátima ecoava como um grito sufocado pela ditadura e pelo contexto social da época. A ousadia de uma música que tinha como intuito escancarar o cenário de violência e abusos daquele período ganharia proporções incomensuráveis na voz de Elis.

Logo após o lançamento do LP *Essa Mulher* (1979), Elis Regina recebeu o convite para que se apresentasse como uma das atrações do Festival de Jazz de Montreux na Suíça, o maior evento do gênero até então. “Aos 34 anos, Elis via a chance de se tornar a diva internacional que nunca havia sido de fato, em parte pela falta de estratégia por parte dos empresários, em parte por sua própria falta de interesse” (MARIANO, 2015, p. 336)

Com os ingressos esgotados semanas antes do show, a direção do Festival propôs à intérprete uma matinê, fato incomum às edições anteriores. A cantora faria um show a tarde e o rerepresentaria a noite, substituindo algumas das canções. A apresentação noturna abriria o show de outro brasileiro, Hermeto Pascal. Houve um breve imbróglio com a organização do evento que, para a surpresa de Elis e sua trupe, gravaria áudio e vídeo das apresentações da cantora. Após negociar as condições da distribuição do material e garantir em contrato que os músicos recebessem igualmente os *royalties* do que fosse produzido, a matinê transcorreria como esperado: uma apresentação impecável ovacionada em pé pela plateia.

O que aconteceria no segundo show (recorte onde se localiza a canção observada nesse capítulo) compõe um cenário quase nunca visto na história da intérprete. Era possível se observar uma Elis cansada, por vezes distraída e inquieta. O presidente da Warner, Andre Midani, que acompanhava o show, foi avisado por um produtor francês que sua estrela estava prestes a desmaiar no palco. Elis chorava e suava, passando parte do show incomodada com a maquiagem que escorria pelo seu rosto.

Midani em entrevista a Echeverria, em seu livro *Furacão Elis* (2012), conta que:

[...] No meio do show assisti a uma menina suando, branca, que não podia mais nem ficar em pé. Peguei um copo d'água e estendi o braço. Ela pegou o copo tremendo, bebeu um pouquinho e seguiu cantando. E melhor, e melhor, e apoteótico. No jantar, mais tarde ela

disse: “Eu me lembrei que era filha de uma lavadeira. Como é que eu estava naquela palco?” Como - eu pensei - depois de ter pisado em vários palcos do mundo, Elis quase chega à beira do fracasso, e, no meio, renasce? (ECHEVERRIA, 2007, p.125).

A escolha do repertório que compunha as duas apresentações de Elis Regina em Montreux dizia da intérprete mais do que qualquer preâmbulo. Um total de 27 canções arranjadas impecavelmente sob o comando de César Camargo Mariano, que iam de obras como *Cobra Criada* de João Bosco e Paulo Emílio a *Upa Neguinho* de Edu Lobo. O show era de fato um retrato de Elis em algumas de suas melhores performances, *Onze Fitas* (1978), resgata a intérprete contundente presente nos discos passados para contar a história de um assassinato em um cenário delimitado pela indiferença de uma sociedade, soterrada pela banalização da violência.

A canção de Fátima Guedes se organiza através da forma *A-B-A'-B'*. No que diz respeito à gravação de Elis, pode-se observar, através da Segmentação da gravação, o seguinte esquema: *Introdução* [de 00:00 a 00:18] - *Seção A* [de 00:19 a 00:38] - *Seção B* [de 00:39 a 00:57] - *Interlúdio* [de 00:58 a 01:05] - *Seção A'* [de 01:06 a 01:25] - *Seção B'* [de 01:26 a 01:45].

Logo nos primeiros acordes da Introdução da gravação pode-se observar a profundidade da construção musical de Elis e sua trupe. Um apito remete à intervenção da polícia enquanto os teclados, o contrabaixo, a guitarra e as percussões emulam um cenário de perseguição. Os passos apressados desenhados pelas escalas em movimentos ascendentes e descendentes realizadas pelos teclados e pela guitarra, bem como os ostinatos oferecidos pelas percussões e pelo contrabaixo (conferindo a sensação de tensão), ilustram uma narrativa imagética que culmina em um assassinato, posteriormente narrado por Elis, a partir da *Seção A*.

No mesmo trecho pode-se observar o que seria um dos únicos registros de performance de Elis, em que ela toca um instrumento (caxixi) em toda a sua carreira. A sequência rítmica executada por ela aparenta simular um batimento

cardíaco, vigoroso e contínuo de [00:00] até [00:11], quando a execução acelerada reitera a “perseguição”, caracterizada pelo arranjo.

Ainda na *Introdução* a intérprete aparece inquieta, andando de um lado para o outro (Figuras 14 a, b, c) buscando frequentemente o fundo do palco, talvez na figura do percussionista Chico Batera. Em alguns momentos como em [00:17], a hesitação e o que parece ser uma insegurança quanto ao início da melodia, ficam aparentes ao quase levar o microfone à boca e rapidamente desistir do movimento, aguardando com uma expressão confusa o momento correto.



Figura 37 a, b, c: Um MaPA com 3 fotogramas revelando a realização corporal de Elis Regina na canção *Onze Fitas* (Guedes, Fátima, 1978), durante a *Introdução* [00:05 a 00:16]. As imagens evidenciam o deslocamento lateral repetidas vezes, sugerindo inquietação e/ou insegurança. Fonte: REGINA, 1979

Quando a *Seção A* inicia, a intérprete assume o papel de narradora buscando no público o olhar do interlocutor. Durante os [00:11] minutos de duração do trecho as expressões faciais e os gestos de Elis oferecem ao público as primeiras informações do assassinato: os possíveis motivos e como o personagem morreu. Aos [00:20] um atraso na realização rítmica da frase “Por engano, vingança ou cortesia...”, enfatizando a última palavra, indica a indignação da intérprete diante da possibilidade de a morte do personagem ser taxada como “cortesia” da polícia, denotando já nos primeiros segundos da

gravação, a atmosfera de ironia e crítica que permeará a performance como um todo.

Em seguida, em [00:24], um movimento ascendente de braço na frase “...tava lá...” (Fig. 15a) caracteriza um *Ponto de Sincronização* entre gesto e texto, que intensifica o sentido de outro atraso na execução rítmica que ocorre nos segundos seguintes em “...morto e posto, um desregrado...”. O uso de uma articulação que destaca o texto, associada a uma expressão facial composta pela contração dos lábios superiores, olhos semicerrados e o cenho franzido sugerem um certo desdém por parte da narradora.



Figuras 38 a, b: MaPA com 2 fotogramas caracterizando na Figura 15a um *Ponto de Sincronização* entre gesto e texto e em 15b a expressão facial de Elis sugerindo desdém na execução da frase “Morto e posto, um desregrado” [00:26], na canção *Onze Fitas*.
Fonte: Regina, 1979

Em [00:42], com o início da *Seção B*, observa-se uma mudança nos níveis de atividade/energia, uma ampliação do *Contorno de Ativação* em relação ao visto na *Seção A*. As expressões do corpo (Figura 15a) (através do braço erguido em sinal de argumentação) e do rosto de Elis (Figura 15b), (estabelecido pelas sobrancelhas arqueadas - uma levemente mais alta que a outra - e pela boca entreaberta com o lábio superior levemente franzido nas laterais), sugerem um momento de confusão da narradora ao questionar o nível de violência no trecho “... onze tiros e não sei por que tantos...”, para logo em seguida dar lugar a raiva (olhos semicerrados e comprimidos, testa franzida, sobrancelhas contraídas formando um vinco, comissuras labiais contraídas) na frase “... esses tempos não tão pra ninharia...” (Figura 15b).



Figuras 39 a, b : MaPA das expressões faciais e de gestual Elis Regina na *Seção B* da canção *Onze Fitas* (Guedes, Fátima, 1978). Na Figura 16a o braço erguido em sinal de argumentação e a expressão de confusão, em 16b a expressão de raiva na frase "...esses tempos não tão pra ninharia...".Fonte: Regina, 1979

O *Contorno de Ativação* do trecho seguinte [00:52] é registrado por um breve afastamento da câmera, permitindo a observação do aumento do uso do braço da cantora em um movimento vertical, ascendente e descendente, (Figuras 17a e 17b), que se repete acompanhando o *groove* da banda (*Ponto de Sincronização*). O gesto amplifica o sentimento de raiva (cenho franzido, dentes cerrados, lábios contraídos) já presente na interpretação do recorte anterior e reiterado nas Figuras 17 a, b e c, indicando também a indignação quanto á constatação de que se "...não fosse a vez daquele, um outro ia..."



Figuras 40 a, b, c : MaPA com 3 fotogramas demonstrando em 17a e 17b o *Ponto de Sincronização* entre o gesto de Elis e o *groove* da banda. Em 17c a expressão de raiva associada ao texto: "... não fosse a vez daquele, um outro ia", na canção *Onze Fitas* (Guedes, Fátima, 1978). Fonte: Regina, 1979

O *Interlúdio* instrumental [00:57 a 1:05] reapresenta a fórmula já vista na *Introdução*, porém sendo possível observar que a dinâmica da banda, como um todo, cresce até o início da *Seção A'*, retomando o que pode ser lido como uma perseguição. Elis também repete a frase rítmica vista na abertura do vídeo, dando início à *Seção A'* em [01:06] tocando e cantando. Outra alteração importante a partir do *Interlúdio*, diz respeito ao aumento da densidade sonora que se mantém até o fim da canção.

Na *Seção A'*, sustentando a proposta instrumental de adensamento sonoro, podemos observar que a intérprete se mantém, pela primeira vez, na gravação, tocando o caxixi durante todo o trecho. Nota-se ainda, em relação às seções anteriores, que o uso da voz ganha novos contornos quanto a uma maior utilização de dinâmicas, além da aplicação de uma sonoridade mais aberta.

O segmento *A'* tem início com a frase "... Deus o livre morreu assassinado..." que é executada em uma linha crescente de intensidade, para atingir o seu

ápice em [01:09] na palavra “...assassinado”. A sonoridade que compõe a palavra é aberta e “suja”, sugerindo a quase execução de um *drive*.

Os gestos utilizados por Elis no trecho são limitados pelo uso do instrumento rítmico e, embora sua utilização tenha sido precisa nos momentos anteriores da canção, é possível perceber uma irregularidade em sua execução. Com o semblante cansado, reforçado pelos olhos fechados durante quase todo o excerto, o restante da *Seção A'* é cantado por Elis sem grandes alterações de *Cinemática* e *Dinâmica*, valendo observar o *Ponto de Sincronização* em [01:21] entre gesto e melodia, quando na frase “... Ostentando onze fitas, de Ogum...” a cantora realiza um movimento (vertical, descendente e posteriormente ascendente) de pescoço que sugere uma reverência ao Orixá Ogum (Figuras 18 a e b).



Figuras 41 a, b : MaPA com 2 fotogramas evidenciando em 18a e 18b o *Ponto de Sincronização* entre o gesto de Elis e o texto, sugerindo uma referência ao orixá Ogum em *Onze Fitas*

Fonte: Regina, 1979

Logo após, o texto da *Seção B'* [01:28 a 01:45] funciona como o apontamento da crítica principal por trás da canção de Fátima Guedes. Nesse momento pode-se localizar as informações contadas nas *Seções A, B* e *A'* como excertos de falas comuns a quem lê uma notícia de um assassinato. No trecho *A*, os julgamentos rasos sobre o morto; em *B* o conformismo e a desvalorização do sujeito em detrimento da banalização do evento em si; em *A'* o reiterar da menos valia do indivíduo ao sugerir que apenas “...pro seu santo não era qualquer um...”, para finalmente em *B'* o questionamento da compositora ser

direcionado diretamente ao interlocutor quando pergunta: “... Quantas vezes se leu nessa semana? Essa história contada assim por cima...” pra finalmente concluir que “... a verdade não rima.”

O gestual de Elis em [01:37] retoma o sentido implicado na repetição da frase “a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade”, aludindo a frequência com que os interlocutores ignoram o fato de assassinatos como aquele serem tratados de forma superficial, buscando esconder a verdade, traduzindo esse ciclo em um movimento circular contínuo de tronco e cabeça, enquanto executa o fragmento. Entre [01:37 a 01:39] Elis constrói outro *Ponto de Sincronização* ao realizar corporalmente o desenho rítmico da melodia como base da movimentação circular que inicia. A partir de [01:40], dada a recorrência do motivo musical, a intérprete realiza alterações rítmicas no tema, deslocando o tempo das frases seguintes.



Figuras 42 a, b, c, d : MaPA com 4 fotogramas da performance de Elis apresentando o gestual da intérprete em [01:37], que sugere a retomada do sentido implicado na repetição da frase “a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade não rima, a verdade..”, criando uma espécie de ciclo na canção *Onze Fitas*. Fonte: Regina, 1979

Dois compassos separam a *Seção B'* da reapresentação da canção e neles, Elis e sua banda, sugerem mais uma vez o clima de perseguição, visto antes

na Introdução e no Interlúdio. Na repetição das *Seções A e B*, Elis realiza expressões faciais e gestos próximos ao visto na apresentação dos segmentos, embora o faça de forma minimizada. Outro ponto discrepante é o posicionamento da intérprete no palco, disposta de forma transversal ao público, durante quase toda a reapresentação de dos trechos *A e B*. Em [02:14], graças à mudança de foco da câmera frontal para outra localizada às costas da intérprete, é possível observar que a posição de Elis a coloca em direção ao percussionista Chico Batera, como se aguardasse algum tipo de sinalização ou mesmo conforto na figura dele. Como não é possível, graças a uma nova mudança de câmera, observar se há algum tipo de interação entre os dois, é possível levantar também a possibilidade de que a alteração espacial possa ser um dos poucos momentos em que o estado emocional de Elis tenha influenciado a realização de suas escolhas cênicas.

Na reapresentação do *Interlúdio*, Elis utiliza de *Cinemática* (velocidade dos movimentos) e *Dinâmica* (força dos movimentos) muito menos intensas, dando lugar ao que parece ser uma tentativa de recobrar o fluxo respiratório (Figuras 20a e 20b).



Figuras 43 a, b : A expressão de Elis em [02:32] sugerindo uma tentativa de recobrar o fluxo respiratório, denotando seu estado emocional durante a performance de *Onze Fitas* (Guedes, Fátima, 1978).Fonte: Regina, 1979

Em [02:36], (Figura 20b), ao reapresentar a *Seção A'*, Elis realiza um *Contorno de Ativação* semelhante ao visto em [01:03] (Figura 20a), reafirmando a escolha do uso do *drive* como ferramenta expressiva sobre a palavra “assassinado...”.



44 c

23

Bm7(b⁵) 6 Bbmaj⁷

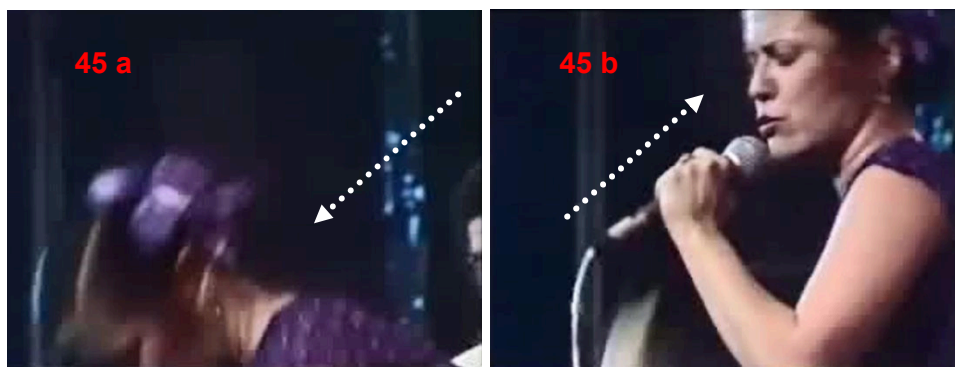
Drive

21c Deus o li-vre mor-resse as-sa__ si- na - do

The figure shows a musical score for a vocal line. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '23'. The first measure has a chord of Bm7(b5) and a '6' above it. The second measure has a chord of Bbmaj7. The lyrics 'Deus o li-vre mor-resse as-sa__ si- na - do' are written below the notes. A red arrow points from the word 'na' to a dashed box labeled 'Drive'. A purple circle highlights the notes under 'na'.

Figuras 44 a, b, c: EdiPAs da reexecução do *Contorno de Ativação em [02:36]* reafirmando a escolha do uso do *drive* como ferramenta expressiva sobre a palavra “assassinado...” na canção *Onze Fitas*. Fonte: Regina, 1979

O mesmo acontece em [02:52], (Figuras 22 a,b,c), com a retomada do *Ponto de Sincronização* entre gesto e melodia, visto em [01:21] na frase “...Ostentando onze fitas, de Ogum...”. Pode-se observar a repetição e a ampliação do movimento de tronco e cabeça da intérprete, retomando a sugestão de se tratar de uma reverência ao Orixá Ogum.



45 c

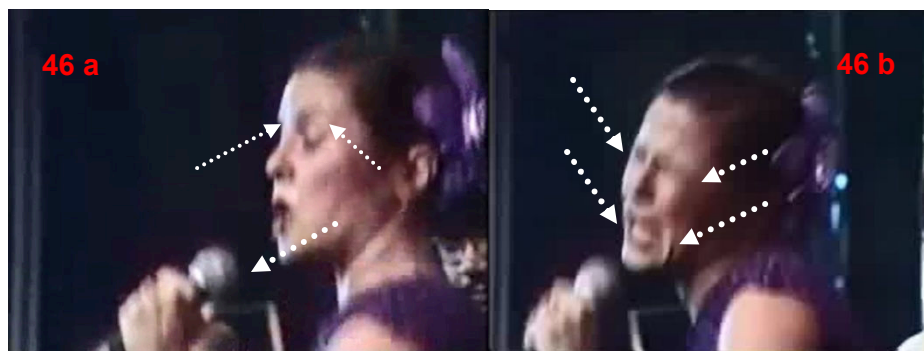
22c Três di-as num ter-re-no aban-do-na - do Os-ten-tan-do onze fi - tas de-o gum

Figuras 45 a, b, c : EdiPAs da repetição e ampliação do *Ponto de Sincronização* em [02:52] entre gesto e melodia na canção *Onze Fitas* Fonte: Regina, 1979

Em [02:59], Elis recupera o texto da *Seção B'* trazendo novas expressões para intensificar o sentido da frase "...Quantas vezes se leu nessa semana...". As sobrancelhas arqueadas e o queixo projetado para frente, além da articulação limitada e da sonoridade nasal¹¹ que conferem ao trecho: "...Quantas vezes se leu...", a indicação de enfado, pra nos segundos seguintes, o rosto constricto e a intensificação do timbre anasalado, ampliam a ideia de cansaço diante do cenário social violento banalizado nas leituras cotidianas (Figuras 21 a,b).

¹¹ Sonoridade Nasal: Ocorre um uso excessivo da cavidade nasal, contaminando os sons orais por esta ressonância.

(<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/fonoaudiologia/analise-perceptivo-auditiva/16287>)



Figuras 46 a, b : MaPA com 2 fotogramas das expressões faciais de Elis sugerindo enfaço e cansaço diante do cenário social violento banalizado nas leituras cotidianas. Fonte: Regina, 1979

É possível observar, no desfecho da performance a partir de [03:08], a reapresentação do gestual visto em [01:37] (*Seção B*), sugerindo novamente, através da mesma escolha cênica, a mimetização através do movimento circular e contínuo de tronco e pescoço (Figuras 24 a, b, c, d), do *loop* causado pela alienação diante do cenário da violência.



Figuras 47 a, b, c, d : MaPA com 4 fotogramas dos gestos de Elis onde podemos observar o movimento circular e contínuo de tronco e pescoço, sugerindo um *looping* causado pela alienação diante do cenário da violência na canção *Onze Fitas*. Fonte: Regina, 1979.

O clímax da performance acontece em [03:15] com um *Ponto de Sincronização* entre o gesto de Elis e o último acorde da canção. A sincronia é perfeita, Elis eleva o braço direito verticalmente e levemente para trás com muita energia, os olhos fechados e contraídos, assim como os lábios. A raiva transcrita pelas expressões e pelo gesto sugere o abandono da discussão, finalizando o movimento no exato instante em que o acorde Dm7 é tocado pela banda.



Figura 48 : MaPA do *Ponto de Sincronização* entre o gesto de Elis e a execução do último acorde da canção *Onze Fitas*
Fonte: Regina, 1979

Assim como no capítulo anterior podemos observar que a performance de Elis Regina para a canção *Onze Fitas* foi extremamente coerente com as emoções que constroem a atmosfera do texto (conforme levantado na figura x). Podemos inferir ainda que, a performance da canção oferece um conjunto maior de variações para as emoções encontradas para dar conta de compor a proposta cênica musical de Elis.

Estrofes	<i>Onze Fitas</i>	Atmosfera sugerida pela letra	Atmosfera Sugerida pela performance de Elis
1	Por engano, vingança ou cortesia Tava lá morto e posto, um desregrado Onze tiros fizeram a avaria E o morto já tava conformado	Seção A Frustrado Incomodado (Raiva)	Seção A Frustrado Incomodado (Raiva)
2	Onze tiros e não sei porque tantos Esses tempos não tão pra ninharia Não fosse a vez daquele um outro ia	Seção B Frustrado Incomodado Alarmado (Raiva)	Seção B Frustrado Incomodado Alarmado (Raiva)
3	Deus o livre morrer assassinado Pro seu santo não era um qualquer um Três dias num terreno abandonado Ostentando onze fitas de Ogum	Seção A' Frustrado Incomodado Alarmado Amedrontado (Raiva)	Seção A' Frustrado Incomodado Alarmado Amedrontado (Raiva)
4	Quantas vezes se leu só nesta semana Essa história contada assim por cima A verdade não rima A verdade não rima A verdade não rima...	Seção B' Frustrado Incomodado Alarmado (Raiva)	Seção B' Frustrado Incomodado Alarmado (Raiva)

Figura 49: Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.

Fonte: *Onze Fitas*, 1979.

Quanto à comparação dos gráficos do Modelo Circumplexo dos Afetos na Música, é evidente a similaridade entre os mesmos, observando-se que a ampliação da atmosfera emocional proposta por Elis faz-se mantendo uma

coerência quanto ao sugerido pelo texto ao mesmo tempo em que atende a construção cênica musical desenvolvida por ela durante o videoclipe.

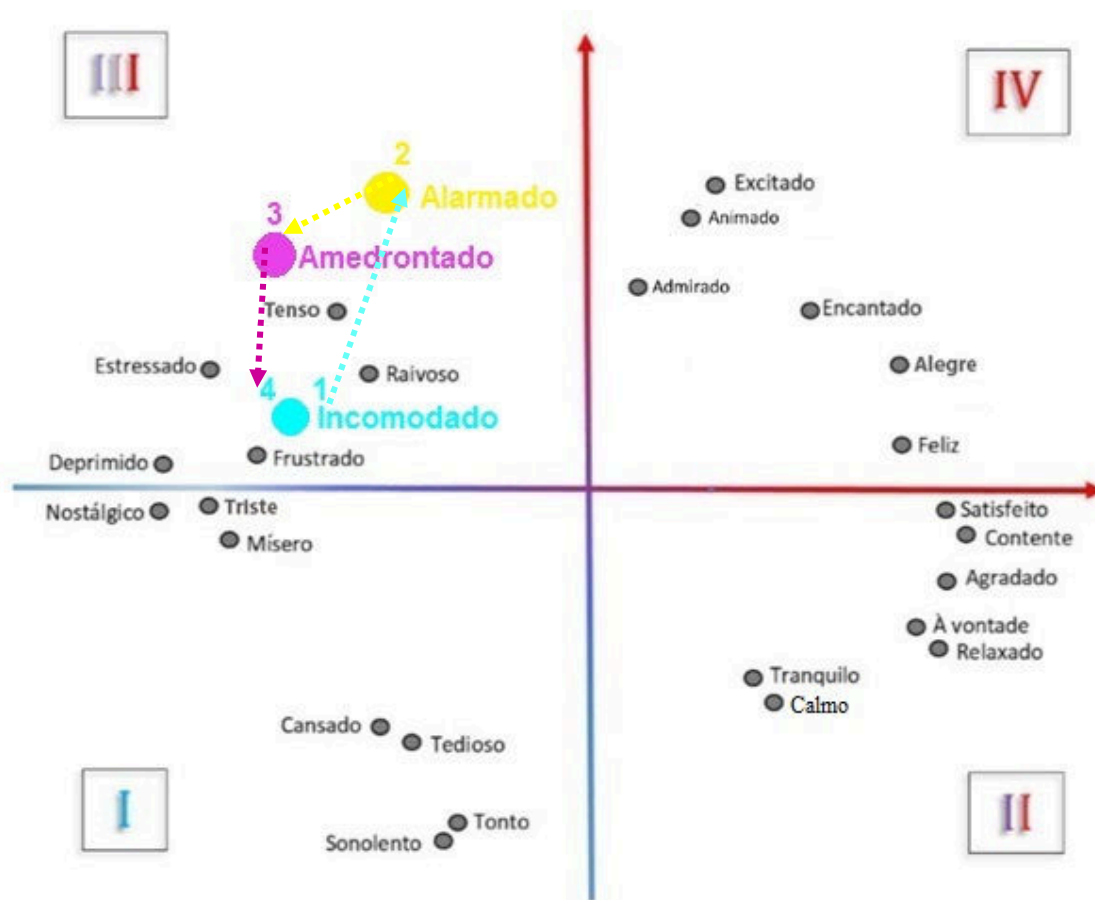


Figura 50: Gráfico com *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* na análise do texto de *Onze Fitas* (1979).

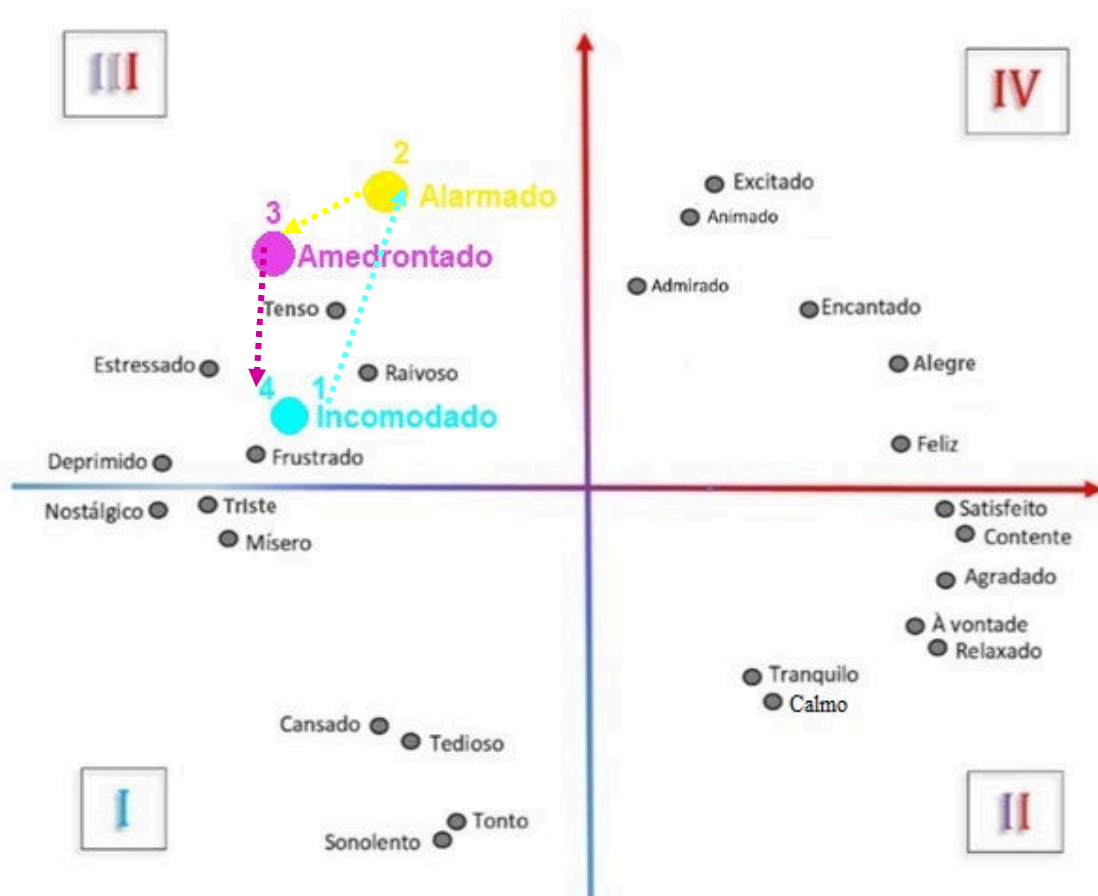


Figura 51: Gráfico com *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* na análise da performance de Elis Regina para a canção *Onze Fitas* (1979).

3.2 Considerações sobre Elis Regina em Onze Fitas

A observação da performance de Elis Regina na canção *Onze Fitas* (1979) de Fátima Guedes permite, entre outras coisas, um aprofundar nos motivos pelos quais as interpretações de Elis marcaram (e marcam) diversas gerações. Mesmo sendo dona de um domínio vocal e performático impressionantes, nesta gravação Elis oferece a oportunidade de acessar uma intérprete que rompe os limites que diferenciam o cantor do personagem da obra, ao mesmo tempo em que se permite desestabilizar diante do público enquanto persegue o conhecido controle. Também foi possível observar a atuação do método mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música) em uma **performance quase-espontânea**, onde, embora se observem claramente escolhas gestuais, musicais e expressivas previamente delimitadas, ocorrem eventos onde a espontaneidade, o descontrole e o improviso ganham espaço e, eventualmente, acabam por se transformar em recursos cênicos.

A atemporalidade da obra oferece ainda um paralelo com a violência que aparentemente nunca deixou de fazer parte da realidade do nosso país, e reitera a importância de artistas como Elis Regina para a estruturação dos sujeitos sociais que aprendem a questionar a partir da experiência como ouvinte.

A interpretação de Elis para a canção *Onze Fitas* apresenta um grande número de *Pontos de Sincronização* entre o gestual e a canção, bem como uma variedade de Contornos de Ativação que, associados ao alto nível técnico vocal da intérprete, compõem uma performance planejada e também espontânea.

CAPÍTULO IV - *ESSA MULHER (1979)*

A canção *Essa Mulher* foi composta em 1979 por Ana Terra e Joyce Moreno. A música faz parte do LP de Elis, lançado no mesmo ano com título homônimo e marca a saída da intérprete da gravadora Philips/Phonogram e sua estreia na concorrente Warner.

Para esta análise será utilizado o registro audiovisual da canção no *Especial Elis Regina Carvalho Costa* (03/10/1980), apresentado pela Rede Globo de Televisão. O programa faz parte da extinta série chamada *Grandes Nomes* que era exibida mensalmente entre os anos de 80 e 84, tendo como objetivo apresentar diferentes compositores e intérpretes brasileiros. O vídeo utilizado encontra-se disponível no Youtube (REGINA, 1979) e tem duração total de [04:55], ou seja, quatro minutos e cinquenta e cinco segundos. A *lead sheet* da obra foi transcrita a partir do mesmo registro audiovisual.

4.1 A relação texto, música e imagem de Elis Regina em *Essa Mulher*

O fim da parceria de Elis Regina com a Philips/Phonogram foi estabelecido a partir de um cenário nada amistoso. Segundo Faria (2015), Elis teria abandonado a gravadora devendo 16 fonogramas acordados por contrato. Como não tinha intenção de gravá-los, a alternativa foi lançar um último disco (*Elis Especial - 1979*) com algumas gravações demo e sobras de estúdio. O resultado ficou aquém de qualquer trabalho feito antes pela intérprete graças à natureza dos fonogramas, mas seria abafado pelo álbum seguinte.

O disco *Essa Mulher* (1979) foi composto de canções inéditas e produzido por Marco Mazzola que já havia trabalhado com a cantora em *Elis* (1974) e *Falso Brilhante* (1976). O fluxo de mudanças traria ainda uma Elis com um visual mais maduro, cabelos mais longos e uma orquídea no cabelo que remetia à outra grande estrela: Billie Holiday. *Essa mulher* é umas das 10 canções do disco.

Elis estava à procura das músicas que comporiam o álbum, quando Ana Terra enviou a ela uma fita contendo uma gravação de *Essa Mulher*. Com harmonia e melodia escritas por Joyce Moreno (outra grande compositora), a obra apresenta algumas das facetas que uma personagem feminina poderia esboçar em um cenário cotidiano: a mulher-menina com suas fantasias e anseios, a dona-de-casa preocupada, cuidadosa, resignada e ainda a mulher sedutora, com seus desejos e momentos de loucura.

A união do trabalho das compositoras com a performance de Elis resultou em um dos registros icônicos do repertório da intérprete, por trazer à tona em 1979 (em plena Ditadura Militar no Brasil) uma série de discussões que ainda hoje, 39 anos depois, são vistas por parte da sociedade como tabu: os vários papéis da mulher na comunidade, o machismo no cotidiano feminino, a liberdade sexual da mulher, entre outras. A canção que teve origem em um episódio de exaustão de Ana Terra após passar um dia difícil sendo mãe, esposa, compositora e mulher, encontrou em Elis (e encontra ainda hoje em cada mulher) a representação perfeita do universo feminino.

Em entrevista à Rádio Nacional em julho de 1979, Elis fala da importância da obra ao dizer que [00:00 a 01:50]:

Essa letra particularmente eu considero, em termos de retrato da situação da mulher artista, da mulher que trabalha, independentemente de ser artista, da mulher que trabalha, que tem a sua vida somada a do seu marido sob vários aspectos, inclusive o econômico e financeiro, o da batalha fora das quatro paredes do seu lar, eu acho que é a mais feliz de todas. Várias coisas a respeito de mulher já foram escritas, via de regra por homens, que conhecem a situação realmente, mas nunca viveram a situação. Viver na carne, passar pelas coisas, é muito mais fácil quando você vai se referir ao assunto, quando você tem conhecimento de causa a coisa sai muito mais completa. É a história das duas que é a minha também, e que é de uma porção de gente. É a de Clara Nunes, é a de uma penca de mulher que canta, que trabalha, que eu conheço... e é uma música emocionante.

Famosa por levar a interpretação de seu repertório a níveis que, por vezes, extrapolavam o universo técnico e faziam de suas próprias dores objeto cênico, Elis Regina especializara-se em mediar seus próprios sentimentos e transformá-los, aos olhos do público, em momentos que mesclavam catarse e

controle. As suas próprias experiências com e a partir das canções eram convertidas em gestos, minimamente pensados. *Essa Mulher* é uma das canções em que Elis apodera-se de sentimentos e subtextos pessoais, para mais tarde transformá-los em performance, como conta Maria (2015, p. 331 e 332):

Quando chegou o momento de Elis gravá-la, Joyce estava no estúdio. A letra pegava Elis em cheio por uma espécie de conteúdo autobiográfico e a fazia interpretar nos limites da emoção... Havia um trecho do qual Elis não conseguia passar “ Ah, como essa coisa é tão bonita, ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom”. Era cantar a frase e desandar a chorar antes mesmo que ela chegasse ao fim. Uma, duas, três vezes, a música tinha de ser sempre repetida. O choro vinha tão intenso que Elis não conseguia se manter afinada.

O videograma observado neste capítulo faz parte do programa *Especial Elis Regina Carvalho Costa* (1980). O show foi televisionado pela Rede Globo de Televisão e contém algumas das performances mais famosas de Elis Regina, dentre elas a histórica versão de *Atrás da porta* de Chico Buarque.

A canção de Joyce e Fátima se organiza sob a forma *A-A'-A"-B*. No vídeo da interpretação de Elis, a *Segmentação* apresenta o esquema *Introdução* [de 00:00 a 00:11] - *Seção A* [de 00:12 a 01:27] - *Seção A'* [de 01:28 a 02:30] - *Seção A"* [de 02:31 a 03:46] - *Seção B* [de 03:47 a 04:52].

Assim como nos capítulos anteriores começaremos nossa análise a partir da observação do texto e suas nuances e emoções.

A *Introdução* tem início com Elis saindo da penumbra e caminhando em direção à uma cadeira posicionada no centro do palco. No que diz respeito ao cenário, é importante observar que o palco é o centro de um picadeiro de circo e desde o início do show (a entrada da cantora foi anunciada como uma atração circense séria), a ironia e a crítica ao cenário político social da época são a tônica do espetáculo. Durante os [04:52] da canção, a cadeira é o único objeto cênico utilizado pela intérprete.

Pode-se observar que a aparição das versões femininas descritas no texto da canção obedece a mesma ideia de segmentação que a estrutura musical,

como se a compositora buscasse separar as experiências de cada sujeito. Dito isso, podemos delimitar cada seção a partir do personagem que apresenta, sendo a *Seção A* a mulher madura, a dona-de-casa, na *Seção A'* a mulher menina, sonhadora, na *Seção A''* a mulher sedutora e finalmente na *Seção B* a constatação de que todas as personagens compõem, ao mesmo tempo, a figura da narradora da obra.

Na *Seção A*, após caminhar lentamente até o centro do palco, Elis apoia delicadamente o braço esquerdo sobre o encosto da cadeira enquanto descreve a primeira personagem da canção. Com uma articulação limitada e uma expressão apática (olhos, testa e lábios relaxados), a emissão da voz acontece com pouca energia enquanto Elis canta “De manhã cedo, essa senhora se conforma. Bota mesa, tira o pó. Lava louça, seca os olhos...”. Em [00:31] o arqueamento das sobrancelhas e a contração lateral dos lábios, delineando um meio sorriso, sugerem um caráter resignado daquela mulher que, diante da apatia e do cansaço frente as obrigações do cotidiano, se contenta em apenas enxugar as lágrimas.



Figuras 52 a, b: MaPA das expressões faciais de Elis Regina no início da *Seção A*. Apatia e caráter resignado da personagem dona-de-casa, em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980

Na frase “Ai! Como essa santa não esquece, de pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão” em [00:37], a interjeição sugere textualmente um momento de apelo/desabafo, que na interpretação de Elis se define por uma súplica contida. O “grito” construído sobre a nota Mi³ é executado com delicadeza e suavidade, apontando a virtude enquanto definição arquetípica da mulher mãe, a santa

que embora envolta em suas frustrações e cansaços, faz das mazelas dos outros, sua prioridade.



Figura 53: MaPA da expressão facial em “...Ai! Como essa santa não se esquece...”. Delicadeza e suavidade em contraste ao proposto pela interjeição “...Ai!” em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980

No trecho seguinte “Depois, sorri meio sem graça e abraça aquele homem, aquele mundo, que a faz assim feliz...” em [01:00], uma leve alteração no *Contorno de Ativação* nos remete à cena descrita por Ana Terra quando explica o contexto em que a música foi criada. O cansaço e o sentimento de resignação após um dia difícil dão lugar à felicidade. Se até esse momento as expressões faciais de Elis eram as únicas ferramentas utilizadas por ela, aqui, os olhos fechados enquanto o semblante sugere que a intérprete esteja lembrando-se do abraço do marido e da felicidade que a família lhe dá, contam com o apoio de uma série de movimentos da mão esquerda da cantora. Os dedos passeiam lentamente pela cadeira como se compusessem a memória motora da cena que Elis parece lembrar. Outro detalhe importante é a leve crepitação na voz de Elis, sugerindo uma interação pessoal da intérprete com a história narrada.



Figuras 54 a, b: MaPA da ampliação do gestual [01:00], em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.

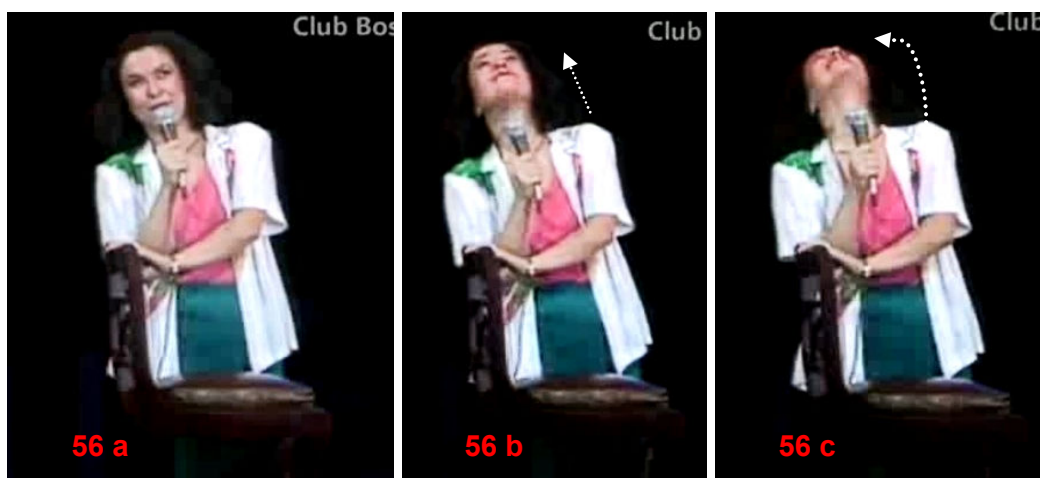
O início da *Seção A'* acontece com uma pequena alteração quanto ao posicionamento da intérprete, evidenciando um *Ponto de Sincronização* entre a mudança de *Seção* (e de personagem) e a substituição do espaço físico. É a vez da versão menina da história ser apresentada.



Figuras 55 a, b: MaPA do *Ponto de Sincronização* entre o movimento e a mudança de *Seção* e de *Personagem*, em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.

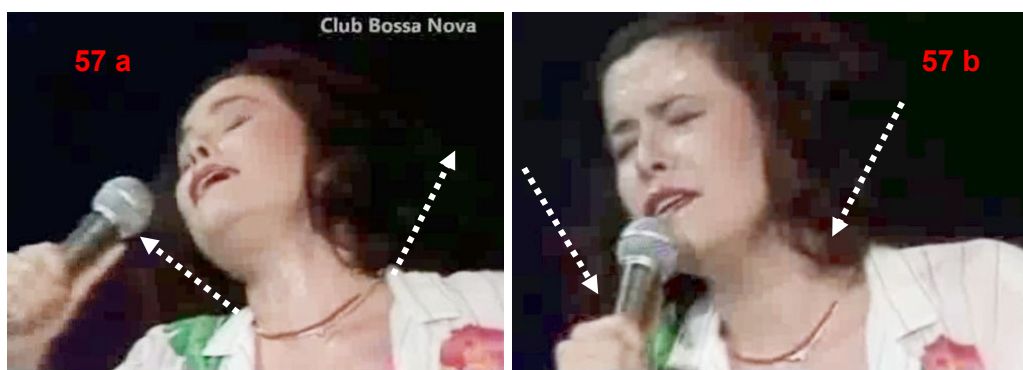
A descrição da menina que se “...namora, se enfeita, se decora...” antecede à frase que levava Elis às lágrimas enquanto gravava *Essa Mulher* em estúdio. O início do trecho [01:48] é marcado pelo alongamento do pescoço da intérprete, projetando a cabeça para trás. O olhar voltado para cima e o sorriso que esboça um pouco de timidez, sugerem uma tentativa de desviar seu olhar do público, possivelmente para buscar forças para conseguir cantar a frase “...Ai! Como essa coisa é tão bonita, ser cantora, ser artista. Isso tudo é muito bom...”. A crepitação na voz de Elis se amplia ainda mais no trecho, ficando

claro ser esse um dos momentos de mediação de um sentimento genuíno que, no palco, é transformado em recurso cênico.



Figuras 56 a, b, c: MaPA do movimento corporal ascendente de pescoço sugerindo uma tentativa de desviar seu olhar do público com o intuito de buscar forças para conseguir cantar a frase “...Ai! Como essa coisa é tão bonita... [01:48], em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.

No excerto seguinte [02:08 a 02:30], o foco da câmera evidencia o rosto da intérprete e a ampliação dos gestos e expressões faciais. Embora o *zoom* não permita observar a cena por completo, é possível perceber outro *Ponto de Sincronização*: um movimento de abertura de braços que projeta os ombros para trás, abrindo o tórax na frase “... E chora tanto de prazer...”. Além disso, a cabeça levemente inclinada e os olhos fechados, complementam a representação do êxtase para, em seguida, em [02:14], o movimento de contração dos ombros e braços, o corpo voltado para frente e os olhos fechados e contraídos, darem vida à segunda metade da frase “... e de agonia...”, tornando cênico o contraste proposto pela canção.



Figuras 57 a, b: MaPA do *Ponto de Sincronização* entre gesto e texto em *Essa Mulher*. O “prazer” sugerido pela expansão do tronco e levantamento dos ombros em contraste a representação da palavra “agonia” transcrita pela contração dos ombros e da expressão facial, em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.

Na *Introdução* do trecho *A*, o afastamento da câmera permite observar uma segunda variação de posicionamento da cantora no palco, evidenciando mais uma vez a troca da Seção e da personagem. Nota-se uma ampliação quanto à *Cinématica* e *Dinâmica*, agora que todo o corpo da cantora interage com o objeto cênico (cadeira).

Enquanto canta a frase “De madrugada, essa mulher faz tanto estrago...” em [02:31], Elis senta lentamente de lado, balançando os pés e sorrindo sedutoramente como se visualizasse as aventuras da terceira personagem. Finalmente conclui a frase “... Faz a cama, vira a mesa, seca o bar...” entre sorrisos e com os olhos ainda fechados, reforçando a ideia de estar lembrando-se de seus amantes.



Figuras 58 a, b: MaPA do gestual e expressão facial de Elis em [02:31], na frase “De madrugada, essa mulher faz tanto estrago...” em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.

Nos segundos seguintes, um novo ajuste na posição de seu corpo e outra alteração no foco da câmera (voltando a perspectiva para o rosto e para a parte superior do corpo de Elis), preparam o caminho para a frase “... Ai! Como essa louca se esquece, quantos homens enlouquece, nessa boca, nesse chão...”. A interjeição nesse recorte é cantada utilizando a sugestão físico-vocal de um gemido. A palavra é executada sobre um *portamento*¹² e a sonoridade é levemente soprosa, como se partisse de um suspiro. A cabeça levemente voltada para o lado esquerdo e para trás, bem como a boca entreaberta e os olhos fechados, sugerem compor uma lembrança de teor sexual (Figura 33a). Partindo também da Figura 33a [02:59], pode-se visualizar um *Ponto de Sincronização* entre o movimento de cabeça e pescoço, proposto por Elis, e o desenho melódico descendente do trecho “... como essa louca se esquece...”, até o relaxamento e entrega, compostos pelo repousar da cabeça sobre o ombro direito e pelos olhos e lábios relaxadamente fechados (Figura 33c).

¹² Portamento: passagem gradual de afinação de uma nota a outra. O termo vem da expressão italiana "portamento della voce" (transporte da voz) utilizado em performances vocais desde o início do Séc.XVII. (Traduzido de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Portamento>)

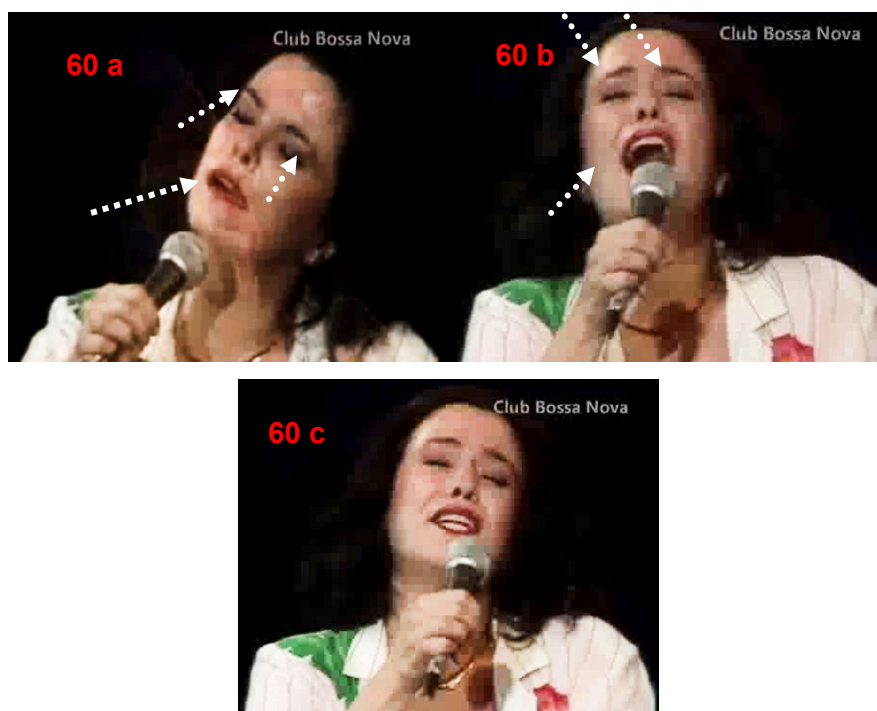
The figure consists of four panels (a, b, c, d) and a musical score. Panels 59 a, b, and c are photographs of singer Elis Regina performing. Panel 59 a shows her head tilted back. Panel 59 b shows her head tilted forward, with a dotted line and arrow indicating the downward movement. Panel 59 c shows her head tilted further forward. Panel 59 d is a musical score in treble clef with a key signature of one flat. The melody is circled in purple. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics below are: "lou ca se__ es que ce Quan to_os". Above the first two notes is the chord symbol F7(b13), and above the last two notes is Bbmaj7. A red dotted arrow points from the first note down to the second note.

Figuras 59 a, b, c, d : EdIPAs do *Ponto de Sincronização* entre o movimento de cabeça e pescoço de Elis e o desenho melódico descendente do trecho em [02:59], em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.

Em [03:05], o foco da câmera no rosto de Elis Regina e em suas expressões faciais capta, posteriormente à palavra "... Depois...", a alteração do *Contorno de Ativação* visto até aqui na *Seção A*". Após deslizar a língua pelos lábios sensualmente e a cabeça levemente caída, os olhos se fecham com a boca entreaberta, sugerindo satisfação (Figura 34a). A sequência de expressões faciais seguinte insinua o contraste entre a personalidade expressa pela liberdade sexual da personagem e a ironia da frase ". Parece que acha graça, e agradece ao destino aquilo tudo, que a faz tão infeliz...". Nas Figuras 34 b, c, as expressões faciais endossam o sentido de infeliz (testa contraída no centro e levemente levantada, olhos fechados e com as laterais contraídas), ampliando também a crepitação¹³ na voz de Elis.

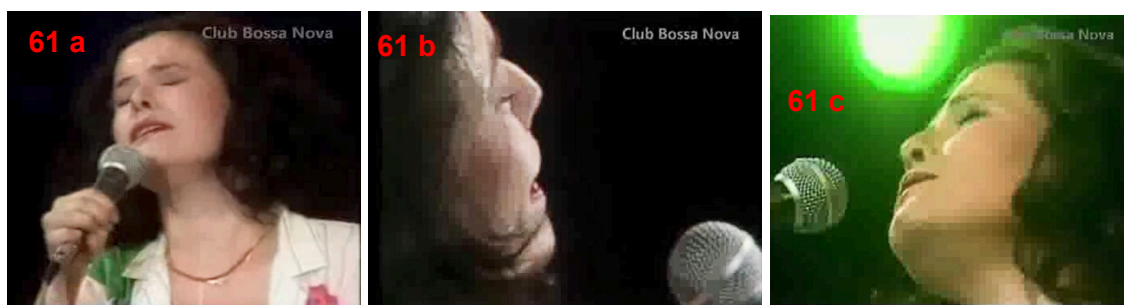
¹³ Crepitação ou *Vocal Fry* - pulsos de vibração da glote durante a emissão nas frequências mais graves da tessitura.

Fonte: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/fonoaudiologia/analise-perceptivo-auditiva/16287>)



Figuras 60 a, b, c: MaPA da alteração do *Contorno de Ativação da Seção A* [03:05], em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.

A *Seção B* inicia em [03:47] com mais uma alteração no foco da câmera. A gravação em *close* oferece diferentes ângulos da intérprete (Figuras 35 a, b, c), enquanto Elis revisita as três personalidades femininas abordadas até aqui. A canção finalmente esclarece se tratam (as personagens) de diferentes características percebidas pela narradora em seu cotidiano (“...Essa menina, essa mulher, essa senhora. Em quem esbarro a toda hora nos espelhos, casuais...”) e conclui reiterando o conceito das multifacetadas femininas que “...É feita de sombra e tanta luz, de tanta lama e tanta cruz...”, compreendendo sua realidade, com seus altos e baixos, anseios, desejos e cansaço, como sendo “... natural”.

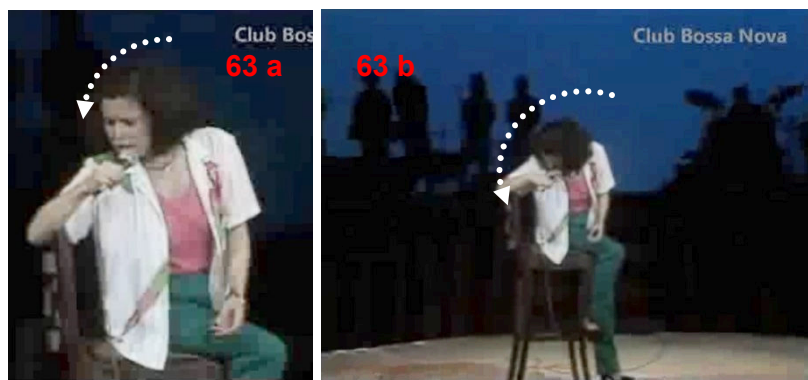


Figuras 61 a, b, c: MaPA da apresentação das três personagens em [03:54] utilizando expressões faciais similares.(Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.

Os momentos finais da gravação [04:38 a 04:52] retomam o *Contorno de Ativação* visto na *Seção A*. As sobrancelhas e o cenho contraídos e o semblante consternado (Figuras 36 a, b, c) ampliam os sentidos dispostos no trecho, ao estender a palavra “*natural*” evidenciando a crepitação na sua voz por aproximadamente 00:12 - enquanto curva o corpo até não ser possível mais ver o seu rosto, concluindo a cena com a face voltada para dentro e para o chão (Figuras 36 a e b). O reforço do Contorno de Ativação, presente no segmento que fala da mulher esposa, dona-de-casa, sugere através da contraposição entre a contração do corpo da personagem e a frase “... que acha tudo, natural” a crítica final da performance de Elis. Não há naturalidade no corpo contraído, fechado sobre ele mesmo. A cena final soa como um pedido de desromantização dos papéis da mulher na vida cotidiana, atentado através do uso de um gestual contrário à ideia textual, para o fato de que as demandas e necessidades das mulheres não deveriam estar a serviço da “naturalidade” implícita nos lugares comuns que permeiam as relações todos os dias.



Figuras 62 a, b,c: MaPA da reutilização do *Contorno de Ativação* da *Seção A* na *Seção B* [04:38] em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979).Fonte: Regina, 1980.



Figuras 63 a, b: MaPA do gestual de cabeça e tronco de Elis nos segundos finais da gravação em *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979). Fonte: Regina, 1980.

Mais uma vez podemos observar que a *performance* de Elis se constrói a partir do mesmo recorte de emoções levantadas tendo como base o texto. Verifica-se na figura X uma variação mais contrastante das emoções na estrofe 4 que, no caso da execução de Elis, diz respeito aos momentos finais da Seção B. Ainda assim, a diferenciação se dá pela escolha de uma emoção pertencente ao mesmo quadrante do *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música de Essa Mulher*.

Estrofes	<i>Essa Mulher</i> Ana Terra e Joyce Moreno (1979)	Atmosfera sugerida pela letra	Atmosfera Sugerida pela performance de Elis
1	De manhã cedo essa senhora se conforma Bota mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos Ah, como essa santa não se esquece De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão Depois sorri, meio sem graça e abraça Aquele homem e, aquele mundo Que a faz assim feliz	Seção A Resignado Conformado (Triste)	Seção A Resignado Conformado (Triste)

2	De tardezinha essa menina se namora Se enfeita, se decora , sabe tudo, não faz mal Ah, como essa coisa é tão bonita Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom! E chora tanto de prazer e de agonia De algum dia, qualquer dia entender de ser feliz	Seção A' Ambíguo (alegre / triste)	Seção A' Ambíguo (alegre / triste)
3	De madrugada essa mulher faz tanto estrago Tira a roupa , faz a cama, vira a mesa, seca o bar Ah, como essa louca se esquece Quantos homens enlouquece nessa boca, nesse chão Depois parece que acha graça e agradece Ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz	Seção A'' Excitada Ambíguo (alegre / triste)	Seção A'' Excitada Ambíguo (alegre / triste)
4	Essa menina, essa mulher, essa senhora Em que esbarro a toda hora no espelho casual É feita de sombra e tanta luz De tanta lama e tanta cruz Que acha tudo natural	Seção B Ambíguo (alegre / triste)	Seção B (triste)

Figura 64: Mapa das atmosferas emocionais sugeridas do texto.

Essa Mulher (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979)

Fonte: Regina, 1980

Ao compararmos os *Gráficos com Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* verificamos a semelhança entre os mesmos, além da ampliação da atmosfera emocional da última estrofe proposta por Elis (Seção B), uma escolha coerente à construção cênico musical desenvolvida por ela durante o videoclipe e que reforça os sentidos propostos no texto.

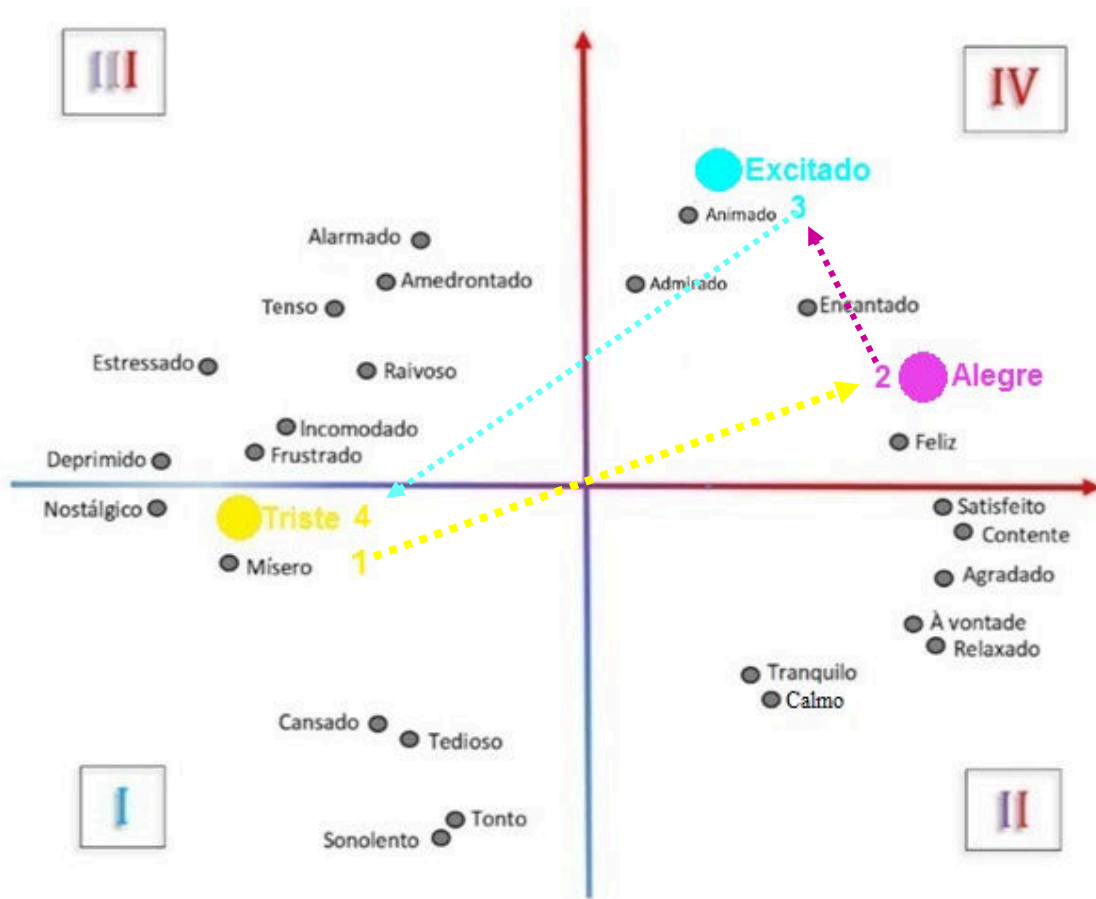


Figura 65: Gráfico com *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* na análise do texto de *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979)
 Fonte: Regina, 1980

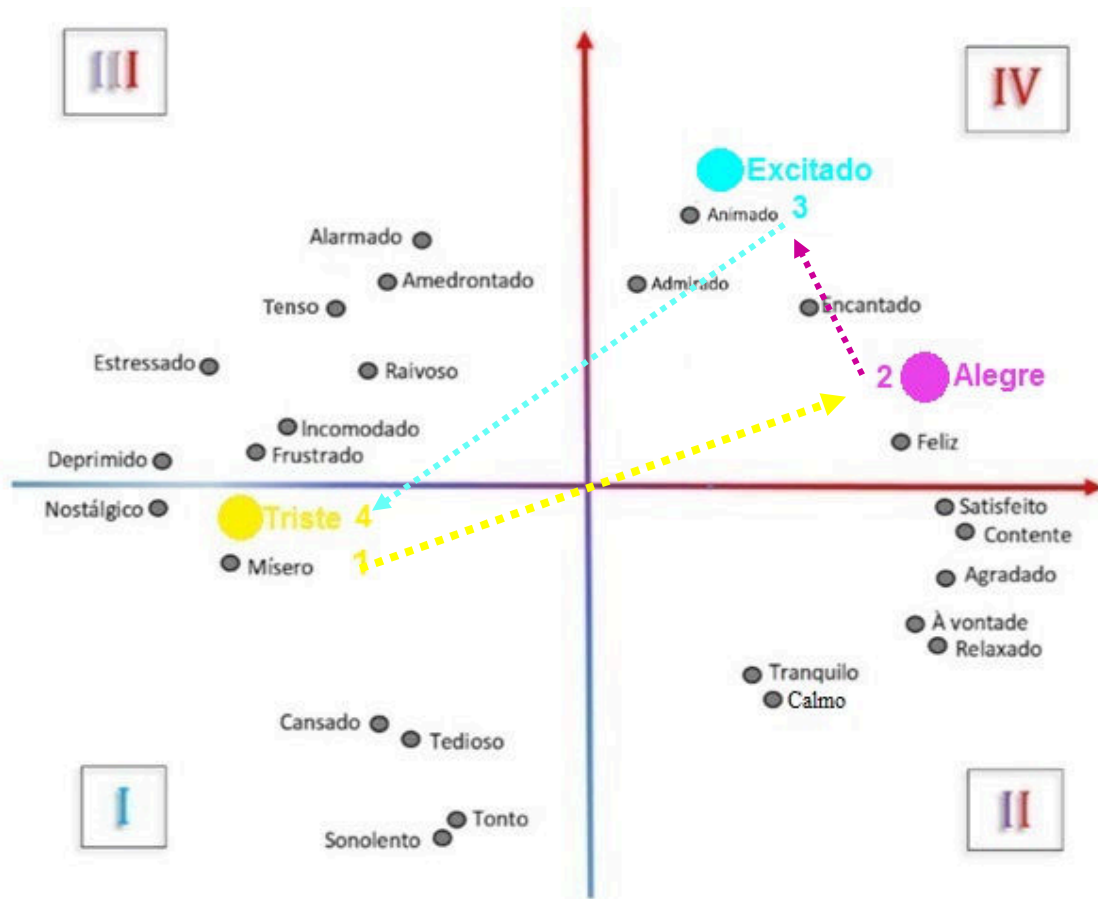


Figura 66: Gráfico com *Modelo Circumplexo dos Afetos na Música* da análise da performance de Elis Regina para *Essa Mulher* (Terra, Ana e Moreno, Joyce - 1979)
 Fonte: Regina, 1980.

4.2 Considerações sobre Elis Regina em Essa Mulher

A atemporalidade das canções escolhidas por Elis para as suas performances é um dos motivos pelo qual, tantos anos depois, o seu legado permanece. Discutir a realidade feminina, ainda que em um cenário “fictício”, como pode ser o caso das canções, em meio a um contexto político ditatorial denota um comprometimento com o papel do cantor que ultrapassa a esfera musical. Elis esteve à frente de seu tempo de várias maneiras e essa performance nos permite vislumbrar um pouco disso.

O amplo repertório de gestos, expressões faciais e sonoridades, permitiram a Elis diferenciar-se nas 3 personalidades femininas propostas pela canção, lançando mão do uso de apenas uma cadeira como objeto cênico. A presença de *Pontos de Sincronização*, *Contornos de Ativação* e variações de *Cinemática* e *Dinâmica*, reiteram a ideia de uma **performance quase-espontânea**, sustentada sobre a construção de uma relação equilibrada entre o trinômio texto-música-imagem.

CAPÍTULO V - CONCLUSÃO

Historicamente a prática do canto é vista como uma das maiores paixões do público brasileiro. Grandes momentos políticos e sociais (como a Ditadura Militar, por exemplo) foram marcados por artistas e suas canções que representavam os desejos e anseios da população. Não é a toa que tantos formatos de programas de auditório relacionados ao tema são importados para a televisão brasileira todos os anos. Os artistas ocupam o imaginário do público com tamanho apego que é comum não dissociarmos o repertório do intérprete.

A escolha de Elis Regina como sujeito das análises desta pesquisa, nos permitiu considerar o que está além da faceta inata de genialidade (que jamais será de fato reproduzida) e localizar possibilidades de estabelecermos mecanismos e ferramentas para que possamos apreender com mais qualidade a partir do trabalho dela e de outros intérpretes, bem como, considerando os performers iniciantes, a oportunidade de utilização de um método que tornou possível esquematizar a captação das informações importantes a cerca da performance a ser estudada, facilitando o trabalho do cantor / aluno de canto popular.

Através da utilização do mAAVm como ferramenta para a análise das interpretações de Elis, foi possível observar antes mesmo de acessar o material musical, que a escolha literária por traz do repertório da cantora é parte importante no que diz respeito a construção do ícone em que se tornou. *Black is Beautiful*, *Onze Fitas* e *Essa Mulher* tem em comum a postura assertiva de uma mulher a frente de seu tempo: em *Black is Beautiful* e *Onze Fitas* ao tratar de temáticas como preconceito além de escancarar os absurdos do racismo institucionalizado na agressividade da polícia em relação população negra e em *Essa mulher* ao discorrer sobre a nada romântica realidade feminina. Ambas as temáticas extremamente atuais e ainda carentes de serem discutidas. A escolha do repertório da cantora é o próprio ato político, reforçando a função do intérprete enquanto formador de opinião e representante dos sujeitos para quem canta.

Quanto aos recortes audiovisuais e características das performances da intérprete coletadas a partir deles, fica evidente nas três canções a versatilidade e o nível de planejamento de Elis representado pelo grande número de *Pontos de Sincronização*, a utilização de *Contornos de Ativação* semelhantes em diferentes Seções das obras buscando uma ampliação progressiva de suas práticas de performance, a utilização impecável da *Dinâmica e da Cinemática* dos movimentos ampliando o sentido dos gestos e expressões faciais escolhidos pela cantora e a ampla utilização de sua *Cinesfera* alterando ainda as características formadoras de movimento como fluência e espaço.

No que tange a forma das interpretações de Elis em relação às estruturas originais, percebe-se que em ambas as obras Elis altera a estrutura das canções, sugerindo mudanças propositais que conversam diretamente com as decisões cênicas adotadas no trecho, endossando, ampliando e até resignificando as intenções do texto original.

Outra leitura possível a partir das análises é a de quão ousadas são as escolhas cênicas propostas por Elis para a época. Em um paralelo com os dias de hoje, seja em sala de aula, em cursos e oficinas voltadas para a construção de performances ou ainda, quando nos colocamos na posição de críticos e observadores das práticas musicais alheias, é comum ouvirmos sobre a dificuldade de talharmos nossas performances a fim de construí-las sob um viés mais estruturado e menos intuitivo e tão complexo quanto isso, é orientarmos a nós mesmos e nossos alunos sobre a medida de prazer a se tornar visível em nossa interpretação (e dessa forma promovermos a discussão sobre diferença que faz à performance a entrega do intérprete).

Ainda no que diz respeito ao termo “leitura”, outra importante observação é a de que somos nós, intérpretes e pesquisadores, “ruídos” em nossas próprias análises e produções, uma vez que nossas contribuições, observações e avaliações, aqui chamadas de leituras, não são as únicas possíveis. Essa afirmação, entretanto, não diminui ou invalida nossas contribuições, pelo

contrário. As lacunas e limitações encontradas aqui por outros servirão de mote para que outras pesquisas surjam e intentem assim, ampliar ainda mais as possibilidades de aprendizado.

Quanto à aplicabilidade do método mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos em Música) com o intuito de facilitar a aprendizagem do cantor e do aluno de canto popular, através da sistematização da observação de outras performances, pode-se perceber a captação de informações valiosas (cênicas e musicais) que provavelmente teriam se perdido em uma análise menos estruturada. As propostas de Borém demonstraram ainda que a versatilidade de sua estrutura e metodologia pode ser utilizada por instrumentistas de variadas áreas sem que se perca a proposta do método e sem que se desconsiderem as especificidades de cada instrumento.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Aline Soares. **Construção cênica para a canção**: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênica musical. 2012. 277f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. **Trajetória do canto cênico de Elis Regina**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, 2014a. n.29, p.39-52.

BORÉM, Fausto. **Por uma análise de performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA)**. Belo Horizonte: UFMG - Escola da Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014b. In: Anais Congresso TEMA, Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. **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**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, n.29, 2014c. p.53-69.

BORÉM, Fausto. **MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música**. Salvador: MUSICA THEORICA, 2016a. p. 1-37.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. **Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)**. São Paulo: Opus, 2016b. v.22, n.2., p.193-215.

BORÉM, Fausto. **“... Foda!”: a bossa das palavras, música e imagens de Caetano Veloso**. Natal: ARJ - Art Research Journal, 2016c. v.3, n.2, p.117-159.

BORÉM, Fausto. **A Cinesfera da Voz e do Corpo da Cantora-atriz Martha Herr**. In: SANTIAGO, Patrícia Furst; PARIZZI, Betânia; FERNANDINO, Jussara. **Corporeidade e Educação Musical**. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado da UFMG, 2017. p.71-95.

BORÉM, Fausto. **mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas**. Belo Horizonte: UFMG, 2018. 28p. Projeto de Pesquisa de Pesquisador PQ do CNPq,

CAMPOS, João Paulo Ferreira. **Técnicas estendidas do contrabaixo em três arranjos crossover de canções populares**. Belo Horizonte: UFMG, 2018

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. (Eds.). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

ECO, Umberto. **A Estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FARIA, Arthur de. **Elis, uma biografia musical**. S. I: Arquipélogo Editorial, 2015.

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

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento**. In: Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 39-50.

HAGA, Egil. **Correspondences between music and body movement**. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Faculty of Humanities. University of Oslo, Oslo, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978. Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto.

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

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MARIA, Júlio. **Elis Regina: nada será como antes**. São Paulo: Master Books, 2015.

MARIANO, César. **Memórias**. São Paulo: Casa da Palavra, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção**. 2009. Dissertação (apresentada ao Programa de Pós-graduação em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PEROTTI, Deniele; BORÉM, Fausto. Relações texto□música□imagem de Elis **Regina** em Me deixas louca. Belo Horizonte: Minas da Música, 2016. p.20□32. Série Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto (2017). Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como nossos pais, de Belchior. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3**. 2017. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.1-43.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto. **O corpo e a voz indissociáveis em três performances de Elis Regina**. 26º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração - a História dos Grandes Festivais**. São Paulo: Editora Geração, 2003.

RUSSELL, James A. **A Circumplex Model of Affect**. Journal of Personality and Social Psychology, Vancouver, 1980. V.39, n.6. p.1161-1178.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **“Noite serena”**: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). Campinas: Música Popular em Revista, 2013. v. 1, ano 2, p. 7-33.

REFERÊNCIAS DE VÍDEO

REGINA, Elis. Elis Regina – Black is Beautiful. 1970. 5 min 26 seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O9mH30nDtEA>>. Acesso em: 2 out. 2018. Disponibilizado no Youtube por “faclubeelisregina” em 14 de dezembro de 2010.

REGINA, Elis. Elis Regina – Onze Fitas – Montreux Jazz Festival. 1979. 3 min 29 seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iTCYEocnUI>>. Acesso em: 15 out. 2017. Retirado do DVD Elis Regina – Ao Vivo em Montreux lançado em 2012 pela Warner e disponibilizado no Youtube por “zecalouro” em 02 de outubro de 2006.

REGINA, Elis. Elis Regina – Essa Mulher – Especial Grandes Nomes. 1979. 4 min 52 seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KvB7vyBrfdE>>. Acesso em: 10 out. 2018. Disponibilizado no Youtube por “cubebossanova” em 20 de novembro de 2011.

ANEXO I - Partitura Black is Beautiful

Black is Beautiful

Transcrito a partir da performance da Elis Regina

Marcos Valle e
Paulo Sérgio Valle

$\text{♩} = 66$

Instrumental

F

Ho je ce do

4 FM7 F7 B \flat B \flat /A

3 3

Na Ru a do Ou vi dor Quan tos bran cos hor rí veis eu vi

7 G $\frac{7}{4}$ G7 C B \flat /D E \flat C/E F B \flat

Eu que ro um ho mem de cor Um deus ne gro do Congo ou da

10 F/A Gm7 C7(9) F FM7

glissando 3

qui Ho je ce do Na Ru a do Ou vi dor

13 F7 B \flat B \flat /A G $\frac{7}{4}$ G7

3

Quan tos bran cos hor rí veis eu vi Eu que ro um ho mem de

16 C B \flat /D E \flat C/E F B \flat F/A Gm7 C7(9)

3 3 *glissando*

cor Um deus ne gro do Con go ou da qui

19 B \flat B \flat B \circ B \circ C $\frac{7}{4}$ C $\frac{7}{4}$ C7 E \flat

3 3

Que se in te gre no meu san gue eu ro peu Bla ck is

Black is Beautiful

24 $B\flat$ $D\flat 4(9)$ $G\flat M7$ $B\flat 7(9)$

beau ti ful bla ck is beau ti ful Black beau ty Black beau ty is so

28 $E\flat M7$ *portamento* $B\flat$ $F 4(9)$ $B\flat$ $E\flat$

— pea ce ful I wan na_a black I wan na_a beau ti ful Bla ck is beau

32 $B\flat$ $D\flat 4(9)$ $G\flat M7$ $B\flat 7(9)$

— ti ful bla ck is beau ti ful Black beau ty Black beau ty is so

36 $E\flat M7$ *portamento* $B\flat$ $F 4(9)$ $B\flat$

— pea ce ful I wan na_a black I wan na_a beau ti ful

39 F $F M7$ $F 7$ $B\flat$ $B\flat/A$

Ho je_a noi te A man te ne gro_eu vou en fei tar meu cor po no teu

43 $G 4$ $G 7$ C $B\flat/D$ $E\flat$ C/E F $B\flat$

Eu que ro es se ho mem de cor Um deus ne gro do Congo ou da

46 F/A $G m7$ $C 7(9)$ F $F M7$ $F 7$ *portamento3*

qui Ho je_a noi te A man te ne gro_eu vou en fei tar meu cor po no

50 $B\flat$ $B\flat/A$ $G 4$ $G 7$

teu Eu que ro Eu que ro es se ho mem de cor

Black is Beautiful

C B \flat /D E \flat C/E F B \flat F/A Gm7 C7(9) 3

52 *glissando*

Um deus ne gro do Con go ou da qui

B \flat B \flat B \circ B \circ C 4 C 4 C7

55 *glissando*

Que se in te gre no me san gue eu ro peu

E \flat B \flat D \flat 4(9) G \flat M7

59

Bla ck is beau ti ful bla ck is beau ti ful

B \flat 7(9) E \flat M7 B \flat F 4(9)

63 *portamento*

Black beau ty Black beau ty is so pea ce ful I wan na_a black I wan na_a beau

E \flat B \flat D \flat 4(9) G \flat M7

66 *glissando*

ti ful Bla ck is beau ti ful bla ck is beau ti ful

B \flat 7(9) E \flat M7 B \flat F 4(9)

71 *portamento*

Black beau ty Black beau ty is so pea ce ful I wan na_a black I wan na_a beau

B \flat

74

ti ful Bla ck is beau ti ful I said that bla ck is

B \flat 7(9) E \flat M7 *portamento*

78

beau ti ful Black beau ty Black beau ty Black beau ty is so pea ce ful I

B \flat F 4(9)

81 *rit.*

wan na_a black I wan na_a beau ti ful

ANEXO II - Partitura Onze Fitas

ONZE FITAS

$\text{♩} = 84$

C/D

7 $Bm7(b5)$ 6 $Bbmaj7$ Am
 Por en ga no, vin gança ou cor te si a Ta va lá morto e posto, um

10 C/D 3 $Bm7(b5)$ 6 3 3 $Bbmaj7$ Am
 des re gra do On ze ti ros fi ze ram a ava ría E o morto já ta va con for ma do

14 C/DD7(9) $Gm7(9)$ 3 3 C/Bb $Am7(b5)$
 On ze ti ros e não sei por que tan tos Es ses tem pos não estáopra ni nha ria

18 D7 E° F° D/F# G7 $Gbmaj7$ Dm7
 Não fos se a vez daque le um ou tro ia

23 $Bm7(b5)$ 6 $Bbmaj7$ Am
 Deus o li vre mor resse as sas si na do Pro seu san to não era um qual quer

26 C/D $Bm7(b5)$ 3 3 3 3 $Bbmaj7$ Am
 um Três di as numter re no abando na do Os ten tan do onze fi tas Ogum

30 C/D D7(b9) $Gm7(b9)$ 3 3 C/Bb $Am7(b5)$
 Quan tas ve zes se leu nes sa se ma na Es sa histó ria con tada as sim por ci

ONZE FITAS

2
34

D7 E° F° D/F# G7 Gbmaj7 Dm7

ma A ver da de não rima A ver da de não rima A ver da de não rima A ver da de

39

Bm7(b5) Bbmaj7 Am

Por en ga no, vin gança ou cor te si a Ta va lá morto e posto, um

42

C/D Bm7(b5) Bbmaj7 Am

des re gra do On ze ti ros fi ze ram a ava ria E o morto já ta va con for ma do

46

C/DD7(9) Gm7(9) C/Bb Am7(b5)

On ze ti ros e não sei por que tan tos Es ses tem pos não estão pra ni nha ria

50

D7 E° F° D/F# G7 Gbmaj7 Dm7

Não fos se a vez da que le um ou tro ia

55

Bm7(b5) Bbmaj7 Am

Deus o lí vre mor resse as sas si na do Pro seu san to não era um qual quer

58

C/D Bm7(b5) Bbmaj7 Am

um Três di as num ter re no aban do na do Os ten tan do onze fi tas de Ogum

62

C/D D7(b9)Gm7(b9) C/Bb Am7(b5)

Quan tas ve zes se leu nes sa se ma na Es sa histó ria con tada as sim por ci

66

D7 E° F° D/F# G7 Gbmaj7 Dm7

ma A ver da de não rima A ver da de não rima A ver da de não rima A ver da de

ANEXO III - Partitura Essa Mulher

Score

Essa Mulher

Joyce Moreno e Ana Terra

Versão: Elis Regina

Voz

De ma nhã ce do es sa se nho ra se con for ma Bota a

me sa, tira o pó, lava a lou ça, se ca os olhos

Ah, como es sa santa não se es que ce, de pe dir pe las mu lhe res Pe los

fi lhos, pe lo pão De pois, so rri me io sem gra ça E a bra

ça a que le ho mem, a que le mun do Que a faz, as sim fe liz

De tar de zi nha, es sa me ni na se_e na mo ra Se en fei ta se de

co ra, sa be tu do, não faz mal Ah, como es sa

coi sa é tão boni ta Ser can to ra, ser ar tis ta Is so tudo é mui to

bom E cho ra tan to de pra zer e de a go ni a De

al gum dia qual quer dia En ten der de ser fe liz De ma dru

2

Essa Mulher

S ⁴⁹

 ga da, es sa mu lher faz tan to es trago Tira a rou pa, faz a cama,

S ⁵³

 vi ra_a me sa, se ca o bar Ah, como es sa

S ⁵⁸

 lou ca se es que ce Quan to os ho mens en lou que ce Nes sa bo ca, nes se

S ⁶³

 chão De pois, pa re ce que_a cha gra ça E_a gra de ce ao des ti no

S ⁶⁸

 a qui lo tu do Que a faz tão in fe liz Es sa me

S ⁷³

 ni na, es sa mu lher, es sa se nho ra Em que es bar ro_a to da

S ⁷⁷

 ho ra Nos es pe lhos ca su ais É fei ta de som

S ⁸²

 bra_e tan ta luz De tan ta lama e tan ta cruz Que a cha tu do, na tu ral